

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
COMUNICAÇÃO E TERRITORIALIDADES

LILIANA ROCHA FERNANDES

ANÁLISE CRÍTICA DE PORNOGRAFIAS FEMINISTAS:
Diálogos com os Feminismos e ressignificações da sexualidade

VITÓRIA

2022

LILIANA ROCHA FERNANDES

ANÁLISE CRÍTICA DE PORNOGRAFIAS FEMINISTAS:

Diálogos com os Feminismos e ressignificações da sexualidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades, na linha de Estéticas e Linguagens Comunicacionais do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra.

Orientador: Prof. Dr. Erly Milton Vieira Jr.

VITÓRIA

2022

LILIANA ROCHA FERNANDES

ANÁLISE CRÍTICA DE PORNOGRAFIAS FEMINISTAS:

Diálogos com os Feminismos e ressignificações da sexualidade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades, na linha de Estéticas e Linguagens Comunicacionais do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra.

Vitória, 24 de fevereiro de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Erly Milton Vieira Jr.

Universidade Federal do Espírito Santo

Prof^a. Dr^a. Gabriela Santos Alves

Universidade Federal do Espírito Santo

Prof^a. Dr^a. Lívia De Azevedo Silveira Rangel

Universidade Federal do Espírito Santo

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

F363a Fernandes, Liliana Rocha, 1986-
Análise crítica de pornografias feministas : Diálogos com
os Feminismos e ressignificações da sexualidade / Liliana Rocha
Fernandes. - 2022.
113 f. : il.

Orientador: Erly Milton Vieira Júnior.
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidades) -
Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Pornografia. 2. Feminismo. 3. Cinema. 4. Sexualidade. 5.
Gênero. 6. Patriarcado. I. Vieira Júnior, Erly Milton. II.
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III.
Título.

CDU: 316.77

LILIANA ROCHA FERNANDES

ANÁLISE CRÍTICA DE PORNOGRAFIAS FEMINISTAS: DIÁLOGOS COM OS
FEMINISMOS E RESSIGNIFICAÇÕES DA SEXUALIDADE

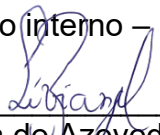
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Territorialidades, na linha de pesquisa Estéticas e Linguagens Comunicacionais.

Aprovada em 24 de fevereiro de 2022.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Erly Milton Vieira Junior
(orientador – POSCOM/UFES)

Profa. Dra. Gabriela Santos Alves
(membro interno – POSCOM/UFES)


Profa. Dra. Lívia de Azevedo Silveira Rangel
(membro externo – PPGHIS/UFES)



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
ERLY MILTON VIEIRA JUNIOR - SIAPE 2568163
Departamento de Comunicação Social - DCS/CAr
Em 24/02/2022 às 20:11

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/367702?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por LÍVIA DE AZEVEDO SILVEIRA RANGEL - SIAPE 99991985 Programa de Pós-Graduação em História - PPGH/CCHN Em 24/02/2022 às 22:23

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/367745?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
GABRIELA SANTOS ALVES - SIAPE 2479120
Departamento de Comunicação Social - DCS/CAR
Em 26/02/2022 às 11:28

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/368749?tipoArquivo=O>

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente às pessoas que valorizam a ciência e a educação no Brasil, apesar de tudo. Agradeço também aos professores que atravessaram minha trajetória, dentro e fora da sala de aula. Agradeço aos colegas de mestrado, Tadeu, Stéphane, Amanda, Thiago, Letícia e Yara, por se tornarem um doce pedaço da experiência marcante que compartilhamos juntos. Agradeço muitíssimo aos amigos que me ensinaram a amar corajosamente (eles sabem). Dedico essa pesquisa à minha família, principalmente à minha mãe e às minhas avós, que se esforçaram para me educar e me transmitir valores essenciais, como força, honestidade e dedicação.

A linguagem também é um lugar de luta. Estamos entrelaçados com a linguagem, o nosso ser reside nas palavras. A linguagem também é um lugar de luta. Será que me atrevo a falar com oprimidos e opressores na mesma voz? Será que me atrevo a falar com você em uma linguagem que vai além dos limites da dominação – uma linguagem que não vai prender, deter nem colocar cercas ao seu redor? A linguagem também é um lugar de luta. Na linguagem vive uma luta, ainda que oprimida, para que nos recuperemos, para reconciliar, reunir, renovar. Nossas palavras não são sem sentido, elas são uma ação, uma resistência. A linguagem também é um lugar de luta.

bell hooks (2019)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Corpos envoltos em malha.....	14
Figura 2 - Recorte da boca.....	14
Figura 3 - Corpos se rasgando	15
Figura 4 – Casal em <i>Gender Bender</i>	16
Figura 5 – Beijo em <i>Gender Bender</i>	16
Figura 6 - <i>Pegging</i>	17
Figura 7 – Thomas e Joana.....	18
Figura 8 – Diálogos em <i>Landlocked</i>	18
Figura 9 – Coito (<i>Landlocked</i>).....	18
Figura 10 – Estrutura do clitóris	30
Figura 11 - Cintaralha.....	47
Figura 12 – Puxão de cabelo (<i>Gender Bender</i>)	48
Figura 13 – Penetração com o uso de cintaralha	48
Figura 14 – Corpos “nus e vestidos”	49
Figura 15 – Rompimento com o Princípio da máxima visibilidade	72
Figura 16 - Rompimento com o Princípio da máxima visibilidade.....	73
Figura 17 - Rompimento com o Princípio da máxima visibilidade.....	73
Figura 18 – Capa do DVD <i>Mete Aqui</i> (2008).....	75
Figura 19 – Capa DVD <i>Starlets of The Year</i> (2014)	75
Figura 20 – Página inicial (Xvideos).....	76
Figura 21 –Página inicial (Pornhub).....	76
Figura 22 – Cena externa (<i>Landlocked</i>)	78
Figura 23 – Cena externa (<i>Landlocked</i>)	78
Figura 24 – Construção da intimidade.....	78
Figura 25 – Primeira passagem de <i>Gender Bender</i>	79
Figura 26 – Cena externa (<i>Gender Bender</i>).....	80
Figura 27 – Construção da intimidade (<i>Gender Bender</i>)	80
Figura 28 – Cena externa e afetividade	80
Figura 29 – Sexo oral	87
Figura 30 – Sexo oral	87
Figura 31 – Primeiro ato sexual (<i>Landlocked</i>)	87
Figura 32 – Sexo com “calças”.....	88

Figura 33 – Segundo ato sexual (<i>Landlocked</i>)	88
Figura 34 – Sexo oral	89
Figura 35 - Masturbação.....	89
Figura 36 – Priorização do prazer da mulher	89
Figura 37 – Exibição do falo	91
Figura 38 – Terceiro ato sexual e felação.....	91
Figura 39 – Pós-sexo em <i>Landlocked</i>	93
Figura 40 – Atriz limpa maquiagem.....	98
Figura 41 – Ator retira a barba	98
Figura 42 – <i>Binder</i>	99
Figura 43 – Pênis de borracha	99
Figura 44 – Atriz veste <i>smoking</i>	99
Figura 45 – Brincos e maquiagem.....	100
Figura 46 - <i>Lingerie</i>	100
Figura 47 – Vestimentas femininas	100
Figura 48 – Atriz faz o pedido no bar.....	101
Figura 49 – Pênis de borracha	101
Figura 50 – Frames de <i>Pegging</i>	102

RESUMO

Pornografia e Feminismo estiveram em oposição por muito tempo, sendo que, ainda hoje, essa relação acende debates acirrados. O feminismo antipornografia tem raízes na discussão teórica travada especialmente nos Estados Unidos da América nas décadas de 1970 e 1980, chamada *Feminist Sex Wars*. Grosso modo, esse movimento defendia a censura de materiais pornográficos, sob o argumento de que a pornografia promovia a violência contra a mulher. As feministas pró-sexo, por outro lado, lutavam pela emancipação sexual, a par de toda opressão vivenciada pelas mulheres em relação à sua sexualidade. A presente pesquisa analisa a produção pornográfica que se intitula feminista, contextualizando-a com o debate citado anteriormente, a partir do referencial teórico feminista e de autoras dos estudos pornográficos. Um dos principais pontos defendidos pelas diretoras que se propõem a produzir pornografias feministas e dissidentes é romper com os discursos sexistas que imperam na pornografia *mainstream*, produzindo novas formas de demonstrar o sexo, sob uma perspectiva que privilegie também o prazer feminino. Considerando esse pressuposto, passa-se a analisar três filmes específicos: *Gender Bender* (2018, Erika Lust), *Skin* (2009, Elin Magnusson) e *Landlocked* (2018, Livia Cheibub). Utilizando convenções narrativas da pornografia tradicional como categorias de análise comparativa das performances sexuais, busca-se identificar as ressignificações ou des-territorializações de discursos sobre sexualidade e prazer nos filmes analisados.

Palavras-chave: Pornografia. Feminismo. Cinema. Des-territorializações. Sexualidade.

ABSTRACT

Pornography and Feminism were in opposition for a long time, and, even today, this relationship ignites heated debates. Anti-pornography feminism has its roots in the theoretical discussion held especially in the United States of America in the 1970s and 1980s, called the *Feminist Sex Wars*. Broadly speaking, this movement advocated the censorship of pornographic materials, on the grounds that pornography promoted violence against women. Pro-sex feminists, on the other hand, fought for sexual emancipation, along with all the oppression experienced by women in relation to their sexuality. The present research analyzes the pornographic production called feminist, contextualizing it with the aforementioned debate, based on the feminist theoretical framework and authors of porn studies. One of the main points defended by the directors who propose to produce feminist and dissident pornography is to break with the sexist discourses that prevail in mainstream pornography, producing new ways of demonstrating sex, from a perspective that also privileges female pleasure. Considering this assumption, three specific films are analyzed: *Gender Bender* (2018, Erika Lust), *Skin* (2009, Elin Magnusson) and *Landlocked* (2018, Livia Cheibub). Using narrative conventions of traditional pornography as categories of comparative analysis of sexual performances, we seek to identify the resignifications or de-territorializations of discourses on sexuality and pleasure in the analyzed films.

Keywords: Pornography. Feminism. Cinema. De-territorializations. Sexuality.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. CONTORNOS TEÓRICOS	24
2.1. A CONSTRUÇÃO DA SEXUALIDADE	24
2.2. APONTAMENTOS SOBRE A INDÚSTRIA PORNOGRÁFICA	36
2.3. (DES)CONSTRUÇÕES DISCURSIVAS E A PEDAGOGIA DO PORNÔ.....	39
3. DIÁLOGOS ENTRE FEMINISMOS E PORNOGRAFIA.....	50
3.1. A PORNOGRAFIA PODE SER FEMINISTA?	50
3.1.1. Características	55
3.1.2. Definição da pornografia feminista	60
3.2. O PROBLEMA DA DIFERENÇA SEXUAL	63
4. RESSIGNIFICAÇÕES DA SEXUALIDADE	67
4.1. PARA ALÉM DO PRINCÍPIO DA MÁXIMA VISIBILIDADE: UM REGIME DE VISIBILIDADES NÃO FALOCRÁTICO.....	71
4.2. SUPRESSÃO DO MONEY SHOT: A PENETRAÇÃO NÃO É MAIS PROTAGONISTA	82
4.3. ENCENAR ORGASMO PRA QUEM? POR UMA ECONOMIA PLURAL DE PRAZERES	94
REFLEXÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS	109

1. INTRODUÇÃO

A concepção de pornografia¹ é forjada em um nebuloso terreno de disputas discursivas, pois perpassa noções de moralidade, obscenidade, liberdade sexual, educação sexual, exploração de atrizes, corrupção de menores, estupro, objetificação da mulher, empoderamento feminino, dentre outras. A indústria pornográfica é alvo de duros ataques por parte dos Estudos Feministas, uma vez que revela, no campo discursivo, a encenação de fantasias baseadas em violência e misoginia, além de promover, como resultado material de suas práticas, a exploração sexual de trabalhadoras.

Sob a ótica feminista, há um amplo espectro de análise que entrelaça a sexualidade e a pornografia. Dimen (1997) afirma que a sexualidade é uma das vozes mais pessoais, engajadas e carregadas de valores. “É também uma das mais exigentes teoricamente, porque o sexo está na encruzilhada de natureza, psique e cultura” (DIMEN, 1997, p. 43). Diversas teorias aliam mente e sociedade, mas nenhuma delas inclui a experiência das mulheres e suas contradições, tampouco sua história e experiência no patriarcado.

É inegável que o processo de elaboração de teorias feministas encontra-se em construção, “na medida em que nós, como agentes, e nossas teorias, como concepções de reconstrução sociais, estamos em transformação” (HARDING, 2019, p. 97). Teóricas feministas vêm desenvolvendo abordagens teórico-metodológicas que abarquem também a experiência e a história femininas, distanciando-se do campo tradicional da produção do conhecimento, notadamente patriarcal. Essa “desestabilização” metodológica, ao meu ver, deve sempre ser acompanhada de um processo de autocrítica, sob pena de se perder no relativismo absoluto e diluir os objetivos políticos e sociais que orientam nossas práticas. Dessa forma, entendo que a intenção de uma pesquisa teórico-metodológica não tradicional, pelo menos inicialmente, não é de substituir ou deslegitimar arcabouços teóricos criados anteriormente, mas contrapor uma nova abordagem e “estender os limites propostos pelas teorias, reinterpretar suas afirmações centrais ou tomar emprestados conceitos e categorias para tornar visíveis as vidas das mulheres e a visão feminista das relações de gênero” (HARDING, 2019, p. 95-96).

Talvez o elo conceitual que falta na teoria feminista seja a voz pessoal engajada, impregnada de sentimentos, valores e protesto político, uma voz como a que emerge

¹ Não iremos trabalhar com a diferenciação entre erotismo e pornografia, tendo em vista a imprecisão limítrofe entre os dois conceitos e também tomando como norte diversas pesquisas sobre sexualidade, a exemplo de Léa Menezes de Santana (2014), Maria Filomena Gregori (2016) e Nuno Cesar Abreu (2012).

de biografias feministas, nas quais o sujeito se envolve com o assunto. Mas esses princípios políticos de autobiografia e biografia *não deveriam substituir* a voz patriarcal aceita, mas se *justapor* a ela. A questão é usar as diferentes possibilidades de ambas as vozes para gerar um senso de oposição, de diferença, de tensão criativa. A terceira voz resultante, retendo o poder pessoal da primeira e a intersubjetividade da segunda, poderia assim abrir uma janela para possibilidades ainda não imaginadas, não marcadas pelo gênero, do falar, do saber e do viver. (DIMEN, 1997, p. 43)

Pesquisar pornografia e sexualidade demanda, além da crítica, certa cautela ao lidar com o tema, uma vez que qualquer associação entre a escrita acadêmica e o prazer sexual, relativizado à subjetividade, é capaz de retirar a autoridade da pesquisadora no assunto, de uma maneira que, creio eu, não ocorreria caso se tratasse de um homem estudando sobre o tema². Além disso, somam-se as dificuldades em encontrar dados confiáveis sobre valores obtidos com o lucro e os perfis de consumidores da indústria pornográfica. Algumas informações mencionadas na pesquisa, que foram obtidas pela imprensa, não foram encontradas para serem confirmadas em sites oficiais ou institutos de pesquisa, infelizmente.

Apesar disso, os eixos de análise em que se pode pensar a mulher na pornografia perpassam inúmeros pontos de embate na teoria feminista. Importantes discussões podem ser levantadas, levando em consideração a influência do patriarcado na construção da sexualidade feminina e as relações de poder que permeiam a representação da mulher e do homem no universo pornográfico. Por isso, analisar a sexualidade no interior desse intrincado fenômeno é desafiador, mas extremamente necessário.

A mundialização da internet e seus derivados tecnológicos facilitou o espraiamento dos vídeos pornográficos na sociedade. Desde o advento das fitas cassetes e, mais recentemente, com o aumento dos canais *online* de pornografia, o acesso das mulheres ao conteúdo pornográfico se tornou mais comum. Concomitantemente ao aumento de mulheres consumidoras de pornografia, algumas delas também passaram a produzir conteúdo pornográfico *female-friendly* e de estética feminista, inicialmente nos Estados Unidos da América, Austrália e Europa. Muitas delas, como Candida Royalle e Annie Sprinkle, eram trabalhadoras da indústria pornô e passaram a exercer papéis de direção, “motivadas por um

² Williams (1999) faz observação semelhante no prefácio de *Hard Core: Power, Pleasure, and the “Frenzy of the Visible”*, publicado no final dos anos 80. O receio do julgamento, apesar do decurso do tempo, ainda é justificado, ao menos nas circunstâncias atuais da pesquisa.

desejo de construir, de modo contra-hegemônico, uma outra pornografia, menos sexista e mais estética e politicamente afinada com a política de gêneros” (BALTAR, 2019, p. 4).

Assim, observa-se a ascensão de uma nova linguagem e uma nova estética no cinema pornográfico, que, ainda que sob critérios não definidos, são denominadas feministas, pois “inúmeras cineastas se reconhecem feministas, ou reconhecem o seu trabalho como feministas, como Shine Louise Houston e Madison Young, nos EUA; Ms Naughty na Austrália; e Erika Lust, Anna Span, Petra Joy e Mia Engberg na Europa” (ATWOOD, 2018b p. 54-55, tradução nossa).

Segundo Taormino (2019), entre os anos 70 e 80, foi criado o *Club 90* em Nova Iorque, formado por artistas mulheres que trabalhavam com pornografia, como Annie Sprinkle, Veronica Vera, Candida Royalle, Gloria Leonard e Veronica Hart. O primeiro entrelaçamento dessas artistas com o movimento feminista aconteceu em 1984, quando o coletivo de artes feministas *Carnival Knowledge* convidou o *Club 90* para participar de um festival chamado “Is there a feminist pornography?”. Esse foi um dos primeiros acontecimentos documentados, a respeito da crítica feminista em relação à pornografia (TAORMINO, 2019).

No mesmo ano, Candida Royalle funda a produtora *Femme Productions*, inaugurada com a proposta de fazer pornô a partir do ponto de vista das mulheres. Royalle era atriz de filmes pornôs e afirma que percebeu quão sexistas os filmes pornográficos eram, o que a faz pensar em passar a produzir filmes pornográficos direcionados à mulher e aos casais que quisessem compartilhar juntos:

Mas os filmes eram muito exploradores da mulher e da sexualidade em geral. Eu não achava que fosse oferecida qualquer coisa construtiva sobre nossa sexualidade. Eu também percebi que as mulheres estavam começando a assistir pornô, e eu sabia que não havia nada fora daquilo para elas assistirem. Então eu comecei a *Femme* com três objetivos em mente. Eu queria mostrar que era possível produzir pornografia explícita que tivesse integridade, eu queria mostrar que o pornô pode ser não-sexista, e eu queria demonstrar que a pornografia pode enriquecer a vida (ROYALLE, 2015, p. 540, tradução nossa).

Em seguida, a produtora lançou a revista de pornô lésbico *On Our Backs*, além de *Fatale Video*, uma categoria de pornô lésbico (ATTWOOD, 2018b).

Atwood (2018b) cita ainda Susie Bright, que exercia curadoria de vídeos para o *sex shop* feminista *Good Vibrations* e escreveu o livro *Herotica* (1988). Menciona também Tristan Taormino, diretora de pornô feminista e educadora sexual, que foi iniciada na carreira influenciada pelo contato com consumidoras do *sex shop Babeland*. Na década de 1990, os sites pornográficos pertencentes a mulheres e com conteúdo voltado para elas se mostraram como uma tendência significativa e emergente da indústria pornô. Em 2006, inaugurou-se a premiação *The Feminist Porn Awards*, para celebrar os melhores filmes que desafiam as representações dominantes de sexualidade. Além disso, o mercado pornô aqueceu-se com o lançamento de diversos livros³, guias e filmes direcionados a ajudar as mulheres a encontrar o próprio prazer.

Paralelamente, multiplicaram-se também os estudos teóricos dedicados a analisar a sexualidade e a influência da pornografia na sociedade, destacando-se os debates travados por feministas, inicialmente norte-americanas, nas décadas de 1970 e 1980, chamado de *Feminist Sex Wars*. O embate, grosso modo, se deu entre feministas antipornografia, que defendiam a censura da pornografia, uma vez que essa seria uma instituição heterossexista e só poderia ver a mulher de forma objetificada e, de outro lado, feministas pró-sexo e ativistas da comunidade *gay* da época, empenhados em amenizar a opressão sexual, desmistificando preconceitos e interdições sobre o sexo. Em que pese algumas questões desenvolvidas nos anos 80 tenham ficado para trás, considero de significativa importância analisar o embate antipornografia *versus* feminismo pró-sexo, o que farei ao longo do segundo capítulo.

A pornografia *mainstream*⁴ privilegia olhares, saberes, poderes e prazeres masculinos, pois foi modelada em uma sociedade patriarcal, como veremos no primeiro capítulo. O produto cultural “pornografia feminista” vem se fortalecendo, ao menos comercialmente, nas últimas três décadas e se propõe a complicar as representações do sexo, corpo, desejos e prazeres construídos na pornografia convencional. Buscam afirmar a autodeterminação das mulheres e outras minorias, além de prezar pela igualdade de importância do prazer de todos os parceiros no ato sexual e respeito pelos atores que participam da filmagem. Propõe-se também incluir a participação de mulheres em várias etapas da produção, na fabricação do roteiro, edição e direção dos filmes.

³ Por exemplo, o livro *The Smart Girl's Guide to Porn*, lançado em 2006, por Violet Blue.

⁴ Usarei os termos convencional, tradicional, *hard core* ou *mainstream*, para designar a produção audiovisual de pornografia produzida em escala, amplamente difundida na internet e na qual preponderam características misóginas e sexistas.

Nesse contexto, é preciso entender a pornografia feminista como uma ferramenta política que resiste à representação da mulher (e outras minorias) como mero objeto, buscando elevá-la à condição de mulher-sujeito-desejante:

A questão política que interessa é que esses corpos pornificados não são corpos quaisquer, são corpos dissonantes, de desejos dissidentes que desafiam os padrões patriarcais, raciais e heteronormativos; ação política que recola o papel e lugar da mulher como agente e sujeito da produção pornográfica. (BALTAR, 2019, p. 24-25)

Como objeto da pesquisa, selecionei as seguintes obras: *Skin* (2009) de Elin Magnusson, *Gender Bender* (2018) dirigido por Erika Lust e *Landlocked* (2018), da brasileira Livia Cheibub. Como mulher cisheterossexual, selecionei filmes que representam relações heterossexuais, pois não me sinto qualificada e confortável para analisar filmes de temática LGBTQIA+ e/ou *queer*, por receio de que, talvez, eu não pudesse interpretá-los com a devida qualidade que merecem.

A primeira obra vem da coleção de treze curtas-metragens da produção sueca *Dirty Diaries* (2009), organizada por Mia Engberg. A coletânea continha um manifesto defendendo a criação de pornografia não comercial e de ideais feministas. No site oficial à época, constavam os seguintes ideais norteadores do movimento⁵: 1) Ser bonita do jeito que somos; 2) Lute pelo seu direito de sentir tesão; 3) Uma boa menina é uma menina má; 4) Esmagar o capitalismo e o patriarcado; 5) Tão sujo quanto quisermos ser; 6) O aborto legal e gratuito é um direito humano; 7) Lute contra o inimigo real; 8) Seja *Queer*; 9) Use proteção; 10) Faça você mesma (tradução livre).

O primeiro filme da coleção, *Skin* (2009), dirigido por Elin Magnusson⁶, traz duas figuras, uma masculina e outra feminina, vestidas com malhas de corpo inteiro, acariciando e se beijando intimamente. Em seguida, as duas figuras começam o tecido com uma tesoura para revelar a pele nua por baixo, e iniciam o ato sexual, marcado pelo sexo oral e penetração:

⁵ Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/Dirty_Diaries>. Acesso em 25/01/2020.

⁶ Elin Magnusson nasceu em 1982 em Norrköping, vive e trabalha em Estocolmo. É, segundo ela: “uma artista conceitual de vídeo e performance e diretora de cinema. Seu trabalho se move nas fronteiras onde a cultura se choca com a natureza e as normas são questionadas. Feminismo, sexualidade, corpo e espaço são temas recorrentes em sua obra”. Descrição disponível em: <<http://www.elinmagnusson.com/cv/>>.

Figura 1 - Corpos envolvidos em malha



Fonte: *Skin* (2009)

Figura 2 - Recorte da boca



Fonte: *Skin* (2009)

Figura 3 - Corpos se rasgando



Fonte: *Skin* (2009)

Gender Bender (2018) é filmado pela cineasta sueca Erika Lust⁷, um dos nomes mais famosos, atualmente, na produção audiovisual dita feminista. Erika Lust se apresenta como “produtora de cinema adulto ético e que desafia a pornografia convencional em massa” (tradução nossa).⁸

Gender Bender (2018) faz parte do projeto *XConfessions* n. 14, uma plataforma virtual criada em 2013 por Erika Lust, em que os usuários podem compartilhar suas fantasias e relatos sexuais de forma anônima e dentre os quais a cineasta analisa e seleciona histórias de seu agrado, para então transformá-las em curtas-metragens.

Lust anuncia em sua página de apresentação (<https://erikalust.com/values/>) que faz parte de uma nova onda de produção ética de cinema adulto, desafiando a pornografia convencional produzida em massa. Argumenta que o prazer das mulheres é importante e que a diversidade é fundamental para o novo pornô ético e elenca outros princípios, que, segundo ela, servem para aderir a este mantra positivo para o sexo.

⁷ Lust se descreve como uma cineasta premiada que cria um cinema adulto independente e sexualmente positivo que retrata narrativas sexualmente inteligentes, personagens relacionáveis e sexo quente realista. Em uma indústria que muitas vezes não mostra uma representação verdadeira do sexo, o foco de Erika no prazer feminino, valores cinematográficos, diversidade e um processo de produção ético ajudaram a mudar a forma como a pornografia é consumida. Texto original disponível em < <https://erikalust.com/about>>.

⁸ Disponível em <<https://erikalust.com/values/>>. Acesso em 25/01/2020.

Gender Bender (2018) retrata a fantasia de uma mulher que gostaria de ter as identidades de gênero trocadas. O filme, baseado na fantasia⁹ de “iainmtoshine” (codinome escolhido pela usuária), mostra um casal que passeia pela cidade, ela, vestida de forma masculinizada e o parceiro com acessórios femininos. Em seguida, a atriz penetra o parceiro, utilizando uma cintaralha.

Figura 4 – Casal em *Gender Bender*



Fonte: *Gender Bender* (2018)

Figura 5 – Beijo em *Gender Bender*



Fonte: *Gender Bender* (2018)

⁹ Disponível em <<https://xconfessions.com/confessions/gender-bender>> Acesso em 25/01/2020

Figura 6 - *Pegging*

Fonte: *Gender Bender* (2018)

O terceiro filme a ser analisado é *Landlocked* (2018), da diretora brasileira Livia Cheibub¹⁰. O filme foge ao formato dos curtas, pois tem duração de aproximados cinquenta minutos. Ambientado em Berlim, narra a trajetória de Joana, recém-chegada à cidade que, ao conhecer Thomas, experimenta um romance de seis dias com o rapaz. O filme tem três longas cenas de sexo e é marcado por uma virada afetiva, após a demonstração de insegurança de Thomas com o tamanho do seu órgão sexual.

¹⁰ “Livia Cheibub é diretora, produtora e coordenadora de pós-produção sediada em Brooklyn, NY. Livia sempre abordou o mundo com curiosidade de contadora de histórias. Formada em jornalismo, ela ficou fascinada pela estética do cinema, pelas histórias humanísticas desafiadoras e pelas viagens cinematográficas a locais intrigantes. Alguns dos clientes com quem trabalhou incluem HBO, Vice, Amazon, Mastercard, Target, MTV, Nestlé, Danone, HP, Oxygen, NuvoTV e NYPR”. Descrição disponível em <<http://www.liviacheibub.com/about>>.

Figura 7 – Thomas e Joana



Fonte: *Landlocked* (2018)

Figura 8 – Diálogos em *Landlocked*



Fonte: *Landlocked* (2018)

Figura 9 – Coito (*Landlocked*)



Fonte: *Landlocked* (2018)

A diretora Livia Cheibub afirmou à revista *TOPVIEW*:

Ao contrário do pornô *mainstream*, no qual os homens são os atores principais, o pornô feminista respeita os corpos, os gêneros, os atores e fortalece o prazer da mulher como algo legítimo. (...) Precisamos falar sobre consentimento, clitóris, toque, #orgasosem censura. (Disponível em <<https://topview.com.br/self/porno-feminino/>>. Acesso em 25/01/2020)

Para selecionar os filmes adequados à análise, foi importante destacar o posicionamento assumido pelas cineastas enquanto produtoras de conteúdo sexual. O conteúdo do manifesto de *Dirty Diaries*, as declarações de Erika Lust e de Livia Cheibub já são, por si só, discursos que destoam da pornografia tradicional, pois assumem estar comprometidos em representar discursos dissidentes sobre a sexualidade, demonstrando envolvimento ético e preocupação em retratar o sexo de uma maneira diferente da pornografia *mainstream*.

Além disso, de imediato foi possível perceber estratégias fílmicas disruptivas à pornografia convencional, tais como: a penetração não é o ato central e imperativo dos filmes. Há uma preocupação na exploração das carícias, beijos, “apertos” na pele, atenção ao clitóris, sexo oral, penetração com os dedos, ou seja, outras encenações sexuais que desbancam regime falocrático da pornografia tradicional. A ejaculação masculina, da mesma forma, não é mostrada como “ápice” de alguns filmes, ou sequer é exibida.

O enquadramento não se dá exaustivamente em partes específicas do corpo da mulher ou em suas expressões de prazer (típico das cenas do pornô *mainstream* que a objetificam, segurando-as em cena, à mercê do olhar masculino que irá lhe dizer como se comportar). Exemplo disso são as cenas que vagueiam repetidamente entre um *close-up* da bunda da mulher para um do seu rosto, que geme, ou grita, forçosamente de “prazer”. Nos filmes escolhidos, as câmeras passeiam pelo envolvimento dos parceiros e pelos seus corpos em união.

Obviamente, tais características não se aplicam uniformemente aos três filmes, e cada um tem nuances próprias que abrem margem a maiores reflexões. É importante destacar que um filme pode expor vieses dissidentes da sexualidade, e, ao mesmo tempo, apresentar algumas características da pornografia tradicional e reforçar estereótipos machistas. A análise de filmes pornográficos, por envolver a complexidade teórica do elemento da sexualidade, precisa ser cuidadosa, recortada, atenta aos discursos que desafiam realidades opressoras e aos que repisam esquemas de dominação.

Outro critério para a seleção dos filmes levou em conta a diversidade de territórios e temporalidades. O filme *Skin* (2009), da série *Dirty Diaries*, foi lançado na Suécia e financiado com recursos públicos, se apresentando como um marco dos manifestos feministas existentes no cinema pornô até então, porquanto leva em conta os avanços de emancipação sexual feminina alcançados àquela época na Escandinávia. Já o curta *Gender Bender* (2018) participa da escala de produção em massa orientada pela intensa demanda da indústria cultural e suas exigências mercadológicas. Por fim, diferentemente dos demais, *Landlocked* (2018) tem pouca visibilidade comercial e é um longa-metragem de cinema independente e alternativo, dirigido por uma brasileira.

A pesquisa se justifica devido ao crescimento da produção e consumo de material pornográfico destinado a expor sexualidades dissidentes, especialmente em relação às feminilidades. Além disso, pesquisar sobre pornografia, sexualidade e gênero mostra-se extremamente relevante no momento atual, em que o país enfrenta uma tentativa autoritária de “unificação identitária”, em que se endossam discursos homofóbicos, misóginos, preconceituosos, racistas, anticientíficos e ignorantes.

Não bastasse, a ausência de educação sexual de qualidade no ensino, de forma geral, associada ao consumo cada vez maior de pornografia *online*, sugere que os discursos produzidos na pornografia se traduzem em uma pedagogia do pornô, modificando a subjetividade dos indivíduos. Sobre a procura do sexo virtual:

Só para dar uma amostra do peso da pornografia na internet: de acordo com algumas pesquisas quantitativas, cerca de 40% das atividades realizadas online envolvem algum conteúdo pornográfico. Uma das pesquisas neste sentido, conduzida pela HitWise (empresa de consultoria e marketing on-line) em 2008, calcula que cerca de 10% das buscas feitas pelos internautas envolvem pornografia (sex e porn aparecem como algumas das palavras mais procuradas no Google). (PARREIRAS, 2012, p. 200).

No que diz respeito à problemática da pesquisa, duas questões se impõem. A primeira diz respeito às aproximações e distanciamentos entre feminismos e pornografia e as possibilidades de conciliação desse tipo de produção cultural com os objetivos políticos do movimento feminista. O segundo ponto concerne aos discursos sobre a sexualidade que são ressignificados a partir das estratégias fílmicas utilizadas pelas cineastas para diferenciar sua obra da pornografia tradicional. E ainda, seria a pornografia feminista e tais estratégias

fílmicas eficientes em subverter os discursos e estereótipos patriarcais hegemônicos ou acabam por reforçá-los?

Para a primeira questão, a despeito de o discurso antipornografia ser defendido por muitas teóricas feministas¹¹, entendo que ele é calcado na falaciosa suposição de que as desigualdades de gênero se originam da indústria do sexo. Equivocado o raciocínio, pois a indústria do sexo é forjada em uma sociedade patriarcal sexista e reflete os desequilíbrios de gênero que imperam nas relações e trocas sociais (RUBIN, 2017).

Em relação aos filmes, a hipótese trabalhada é a de que as narrativas produzidas por meio das pornografias feministas podem operar como contra-discursos da sexualidade, capazes de ressignificar, ou des-territorializar os discursos hegemônicos heterossexistas replicados pela pornografia convencional. Tais filmes podem ressignificar os discursos da sexualidade adotando um ponto de vista centrado no protagonismo feminino. Esse ponto de vista seria constituído pelo conjunto de procedimentos disruptivos (usos diferenciados de ações dramáticas e elementos da linguagem audiovisual) para abrigar uma economia sexual não falocrática, suplantando a ideia da penetração como determinante do ato sexual, que exponha o retorno da temática de intimidade entre os parceiros, a utilização do clitóris e outras zonas erógenas como extensões do prazer feminino e que dinamite a obrigação da encenação do orgasmo feminino que comumente aparece para acompanhar o orgasmo masculino.

No primeiro capítulo, explico o patriarcado como um sistema econômico-político e simbólico-cultural, e sua influência no apagamento da autonomia da sexualidade feminina. Passo a tecer alguns apontamentos sobre a indústria pornográfica e, por fim, sedimento a ideia dos discursos da sexualidade na pornografia enquanto centros de transferência de poder e saber, e construo uma argumentação sobre a pedagogia do pornô. No segundo capítulo, dialogo criticamente com os estudos de pornografia e feminismo, contextualizando as discussões lançadas à época da *Feminist Sex Wars* com a produção audiovisual feminista contemporânea e os objetivos que perseguem os feminismos.

Por fim, no último capítulo, analiso os filmes selecionados a partir de teóricas feministas e do cinema, que estudaram as relações de gênero na pornografia *mainstream*. A partir daí, faço as reflexões necessárias sobre as ressignificações dos discursos sobre a sexualidade e sobre as

¹¹ Andrea Dworkin e Catharine A. Mackinnon são os nomes mais importantes.

estratégias que as cineastas utilizaram para colocar nas telas outras sexualidades e formas de representar o sexo e o prazer.

Os discursos sobre sexualidade consideram o caráter simbólico-cultural dos territórios, pois são vistos como lugares imaginados, atravessados por experiências do “vivido” e imbricadas com prévios significados sociais das “coisas do mundo”. As narrativas da sexualidade analisadas nos filmes escolhidos nesta pesquisa são exploradas como territórios simbólico-culturais. Além das definições tradicionais do conceito do território sob os vieses naturalista, político ou econômico, o termo adquire fortemente uma conotação simbólico-cultural, especialmente em decorrência dos processos da globalização que instigam as percepções do espaço e do território. Desta forma, o território passa de uma concepção física, para uma dimensão simbólica (HAESBAERT, 2003; SANTOS et al, 1998).

Os territórios, portanto, em que se encontram inscritos os imaginários de signos de sexualidade, gênero, prazer, corpo e desejo podem ser compreendidos como construções sociais, fruto de transformações sociais, históricas e de relações de poder, como afirma Raffestin (1993), de modo que as ressignificações se configuram em processos de des-re-territorializações, com o condão de atribuir, moldar ou mitigar significados e percepções.

Compreender o cinema pornográfico como uma territorialidade é, de certo modo, compreender as relações sociais, culturais e políticas da vida real ali refletidas. A reprodução dos discursos e práticas sociais pelo cinema pornô fornece os elementos simbólicos que frequentam os imaginários sociais e servem, em última análise, como instrumentos de dominação masculina ou de resistência.

Posto isso, as narrativas sobre a sexualidade constituem territórios simbólicos, situados em uma determinada territorialidade (universo pornográfico audiovisual), na qual as práticas e as ações se materializam, definindo ou redefinindo relações de poder existentes na sociedade, que se constroem de maneira difusa, acontecendo a todo momento, lembrando o conceito da microfísica do poder apresentado pelo filósofo francês Michel Foucault.

Buscando uma definição estrita de sexualidade, adota-se o conceito proposto por Lhomond (2009):

A sexualidade humana diz respeito aos usos do corpo e, em particular - mas não exclusivamente - dos órgãos genitais, a fim de obter prazer físico e mental, e cujo

ponto mais alto é chamado por alguns de orgasmo. Fala-se de conduta, comportamento, relações, práticas e atos sexuais (LHOMOND, 2009, p. 231).

Já de uma maneira mais global, a sexualidade pode ser definida, segundo a mesma autora, “como a construção social desses usos, a formatação e ordenação dessas atividades, que determina um conjunto de regras e normas, variáveis de acordo com as épocas e as sociedades.” (LHOMOND, 2009, p. 231)

A análise de filmes não pode ser burocrática, não há um método único de se fazer, não é finita e é sempre imprescindível conhecer os discursos que originaram o filme, conforme afirmam Aumont e Marie (2011). Esclareço que foi infrutífera a utilização de metodologias “tradicionais” e rígidas, a exemplo das comumente explicadas nas disciplinas de técnicas de pesquisa, pois o objeto que analiso é incomum. Poucas pesquisas se dedicam à análise de pornografia, muito menos à pornografia feminista¹².

A pornografia tem muitos pontos de distanciamento do cinema narrativo comum, pois tem o sexo como fim em si mesmo. As falas e os cenários também não detêm a mesma importância do que no cinema. A construção se confunde com a finalidade da narrativa, sendo que a última se alimenta continuamente no presente.

Considerando esse contexto, foi necessário criar uma metodologia comparativa, que, num primeiro momento elabora os significados discursivos dos métodos empregados na produção de pornografia convencional e elenca as convenções narrativas de maior importância (Princípio da máxima visibilidade, o *money shot* e o *close-up* visual e sonoro do gozo feminino). Num segundo e último momento, selecionei as cenas que contém estratégias fílmicas utilizadas pelas diretoras que culminam, em última instância, na resignificação dos discursos sobre a sexualidade, desconstruindo paradigmas da pornografia convencional.

¹² Destaco as pesquisadoras brasileiras com trabalhos relevantes na área, ainda que não diretamente focados na análise fílmica proposta nesta pesquisa: Mariana Baltar, Maria Eduardo Ramos, Léa Menezes de Santana, Camila Martins Santana, Érica Sarmet, Aryani Ferreira Batista, Carolina Ribeiro Pataró, Fernanda Capibaribe Leite, Giulia Carolina Trecco Vaz e Larissa Costa Duarte.

2. CONTORNOS TEÓRICOS

2.1. A construção da sexualidade

Para que se estruture uma pesquisa teórica de base feminista, principalmente quando voltada para o estudo de questões complexas, tal como sexualidade, cinema pornográfico, prazer e opressão sexual, é preciso justapor outros olhares, utilizando certa fluidez na conjugação das estruturas teóricas. A produção de pornografia feminista tensiona, de um lado, a exploração sexual da mulher no universo pornográfico e do outro, os discursos e narrativas que os filmes desse novo “gênero” vertem ao mundo, e exige o entendimento da desigualdade de gênero a partir da compreensão do patriarcado como um fenômeno que opera no tanto no campo econômico-político e quanto no simbólico-cultural.

Dimen (1997) afirma que “patriarcado é tanto um sistema psicológico-ideológico - ou seja, representativo - como um sistema político-econômico” (DIMEN, 1997, p. 43). A objetificação da mulher que se apresenta na produção pornográfica tradicional está enraizada nesse sistema patriarcal, que organiza a maioria das sociedades humanas por séculos. Isso significa que o cinema pornográfico não foi, em sua origem, influenciado por qualquer olhar ou anseio feminino. Nesse sentido, Despentes (2016) afirma que “somente os homens imaginam o pornô, colocam-no em cena, observam-no, lucram com ele, e o desejo feminino é submetido à mesma distorção: ele deve passar pelo olhar masculino” (DESPENTES, 2016, p. 87).

Em meio a outras tessituras de desigualdade, como classe e raça¹³, a construção da ideia de “mulher objetificada” envolve a definição das funções masculinas e femininas, que, quando da formação do Estado e da família patriarcal eram expressos em valores, costumes, leis e papéis sociais, e “também, e de forma mais significativa, eram manifestados em metáforas primordiais, as quais se tornaram parte da construção social” (LERNER, 2019, p. 261).

Inexiste um consenso teórico¹⁴ no que tange às diversas hipóteses do processo histórico de origem da desigualdade de gênero, também em razão da precariedade de evidências documentadas, uma vez que os registros históricos foram feitos e controlados pelos homens. Haveria, portanto, um duplo apagamento imposto às mulheres, tanto em relação às restrições

¹³ Partilhamos da ideia de Audre Lorde de que inexiste hierarquia de opressão e, para fins deste trabalho, tomamos como inimigos comuns o racismo, sexismo, heterossexismo, o patriarcado e o capitalismo, embora entendamos que diferentes reflexões possam ser produzidas a partir de diferentes espectros de análise.

¹⁴ Sobre o assunto: “O tráfico de mulheres” de Gayle Rubin (2017).

impingidas nos seus corpos e na sua sexualidade, que as transformaram em objetos de troca (não-sujeitos), quanto no que tange ao desconhecimento de sua experiência ao longo dos tempos, dificultando a tomada de consciência e a abertura de perspectivas de resistência face a tal opressão.

No seu trabalho sobre as origens do patriarcado, Lerner (2019) afirma que, antes mesmo do surgimento da civilização ocidental, a sexualidade das mulheres (entendida naquela época como capacidades reprodutivas e sexuais) era utilizada como moeda de troca, em virtude de transações econômicas, especialmente com o desenvolvimento da agricultura no Período Neolítico. Isso porque agricultores poderiam lucrar com o trabalho infantil para aumentar a produção do grupo, o que fomentou a troca de mulheres entre as tribos. Elas eram também compradas em casamento para benefício de suas famílias (LERNER, 2019).

A antropóloga Gayle Rubin (2017) no ensaio “O tráfico de mulheres”, escrito em 1975, analisa, dentre outros pontos, o sistema de troca de mulheres e adverte que:

Troca de mulheres é um termo resumido para expressar que as relações sociais de um sistema de parentesco especificam certos direitos dos homens sobre suas parentes mulheres, e que as mulheres não possuem os mesmos direitos, nem sobre elas próprias, nem sobre seus parentes homens. Nesse sentido, a troca de mulheres é uma percepção profunda de um sistema no qual as mulheres não possuem plenos direitos sobre si mesmas (RUBIN, 2017, p. 29).

Segundo Lerner (2019), a expropriação da sexualidade das mulheres atravessa os séculos e a formação das sociedades, a exemplo das sociedades escravocratas, em que mulheres eram exploradas como trabalhadoras e fornecedoras de serviços sexuais e reprodutivos (enquanto os homens forneciam apenas força de trabalho), além da exploração sexual de mulheres de classe social inferior por homens de classe social alta, prática presente até os dias de hoje.

Por conseguinte, historicamente, o corpo da mulher é explorado pela sua capacidade reprodutiva desde o desenvolvimento da agricultura no Período Neolítico, uma vez que “sociedades com mais mulheres poderiam produzir mais filhos” (LERNER, 2019, p. 261), mais força produtiva e consequentemente gerar mais riqueza.

Portanto, desde o período tribal os homens controlavam o comércio de mulheres, valores de esposa e de venda de filhos. Também a escravização de mulheres das tribos conquistadas possibilitou a acumulação de riqueza “por meio da venda ou negociação de produtos de

trabalho escravo e os frutos de sua reprodução, filhos de escravos” (LERNER, 2019, p. 263). Propõe a autora, diante de tais dados, que “o primeiro papel social da mulher definido pelo gênero foi ser trocada em transações de casamento.” (LERNER, 2019, p. 263).

Entretanto, o conceito de gênero não é exclusivamente construído por relações de parentesco e como resultado de sistemas de trocas de mulheres, pois “é construído igualmente na economia, na organização política e, pelo menos na nossa sociedade, opera atualmente de forma amplamente independente do parentesco” (SCOTT, 2019, p. 68).

No sistema de dominação patriarcal, “o gênero denota uma estrutura de poder político, disfarçado em sistema de diferença natural” (DIMEN, 1997, p. 46):

O patriarcado é, em seu conjunto, um sistema de dominação. Mas difere de outros sistemas de dominação, como o racismo, a estrutura de classes ou o colonialismo porque vai direto na jugular das relações sociais e da integração psicológica – o desejo. O patriarca ataca o desejo, o anseio inconsciente que anima toda a ação humana, reduzindo-o ao sexo e depois definindo sexo nos termos politizados do gênero. Paradoxalmente, entretanto, a sexualidade, estruturada dessa maneira, torna-se reciprocamente esculptora do desejo, com o gênero organizando simultaneamente parte do desejo dentro do ser (DIMEN, 1997, p. 46).

Para Scott (2019), o gênero, e as opressões daí decorrentes, decorrem da conexão de duas proposições. A primeira diz que o gênero é um dos elementos constitutivos das relações sociais, baseado nas diferenças percebidas entre os sexos. A segunda afirma que o gênero é um “campo primeiro no seio do qual ou por meio do qual o poder é articulado” (SCOTT, 2019, p. 69).

Estabelecido como um conjunto objetivo de referências, o conceito de gênero estrutura a percepção e a organização concreta e simbólica de toda a vida social. Na medida em que essas referências estabelecem distribuições de poder (um controle ou um acesso diferencial aos recursos materiais e simbólicos), o gênero torna-se implicado na concepção da construção do poder em si (SCOTT, 2019, p. 70)

Scott (2019) faz menção à noção de “divisão de mundo” do sociólogo francês Pierre Bourdieu, que afirma que a dominação masculina seria fruto de um trabalho contínuo “de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado” (BOURDIEU, 2012, p. 46):

O princípio da inferioridade e da exclusão da mulher, que o sistema mítico-ritual ratifica e amplia, a ponto de fazer dele o princípio de divisão de todo o universo, não é mais que a dissimetria fundamental, a do *sujeito e do objeto, do agente e do instrumento*, instaurada entre o homem e a mulher no terreno das trocas simbólicas, das relações de produção e reprodução do capital simbólico [...] (BOURDIEU, 2012, p. 55).

Bourdieu (2012) usa o conceito de violência simbólica para explicar a imposição e aquiescência inconsciente de esquemas de percepção e pensamento que orientam ações de todos os membros da sociedade. O caráter de “simbólico” remete a uma violência psicológica, sutil, mas não menos danosa do que a violência física. Tanto homens quanto mulheres estão sujeitos aos esquemas de percepção simbólicos da dominação masculina, o que explica a sistematização de atitudes como auto-depreciação ou autodesprezo das mulheres em relação ao seu corpo ou seu intelecto (BOURDIEU, 2012). Isso pode explicar também a inferiorização de homens quando submetidos a tarefas ou posições femininas. É corriqueiro ouvir-se que fulano vai virar “mulherzinha” na cadeia, em tom depreciativo, como se o “ser mulherzinha” significasse uma condição indigna, desonrosa e fizesse os homens menos viris. Além disso, a passividade dentro de relações homossexuais, inclusive na pornografia, é associada (negativamente) à feminilidade. Cite-se a abundância de filmes que representam a passividade atrelada a condições degradantes, humilhantes e violentas.

Laura Mulvey, na década de 1970, analisou, sob um viés psicanalítico, o cinema de Hollywood, demonstrando que nele predominava a exposição das perspectivas masculinas de prazer e que as espectadoras mulheres eram levadas a replicar a experiência de prazer masculina, de forma masoquista. Sua premissa basilar é a de que o cinema reflete, revela e “brinca” com as interpretações socialmente estabelecidas sobre diferenciação sexual que controlam as fascinações pela imagem e pelas formas eróticas de olhar. (MULVEY, 2018, p. 437).

Por meio dos estudos empreendidos na psicanálise, ela se propôs a demonstrar que o inconsciente coletivo da sociedade patriarcal molda e estrutura a forma que o cinema é produzido. O papel da mulher no cinema é o da mulher silenciosa, passiva, que existe na cultura apenas como significante do outro masculino. Apesar de o artigo ter sido escrito na metade da década de 70 ao analisar a produção do cinema *hollywoodiano*, a autora traça o panorama no qual irá se embasar os futuros estudos feministas no cinema: a mulher como imagem e o homem como o dono do olhar:

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer sua condição de ‘para-ser-olhada’. [...] A presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica (MULVEY, 2018, p. 444).

Não é preciso muito aprofundamento nos meandros da pornografia *mainstream* para entender seu funcionamento sexista. As cenas que dominam os cenários da pornografia tradicional mantêm a narrativa do prazer masculino como centralizadora da trama. Mulheres-objetos, sedentas de “prazer” (aqui, significando qualquer ato que atenda à satisfação masculina), bem produzidas e prontas para se submeter aos desejos masculinos. O sistema patriarcal dominante reproduzido ao longo dos séculos é também a chave para um pornô tradicional “bem-sucedido”. Irigaray (2017) afirma:

A sexualidade feminina sempre foi pensada a partir de parâmetros masculinos. Assim, a oposição de atividade clitoridiana/’viril’ e passividade vaginal/’feminina’ - da qual falava Freud e também muitos outros - como etapas, ou alternativas, do que seria tornar-se uma mulher sexualmente ‘normal’ parece ser um tanto baseada na prática da sexualidade masculina (IRIGARAY, 2017, p. 33).

Spivak (1981) fala do apagamento simbólico do clitóris e da adesão “natural” à feminilidade e à maternidade, afirmando que é necessário traçar uma geografia da sexualidade feminina, para que se possa construir um campo de possibilidades de um novo sujeito sexuado. A supressão ou apagamento do clitóris se dá a cada acontecimento que define a mulher como objeto sexual, ou apenas como meio ou agente de reprodução, sem direito a uma função de sujeito (exceto na condição de “imitadoras” de homens).

A sexualidade masculina e feminina são assimétricas. O prazer orgástico masculino “normalmente” acarretaria no ato reprodutivo de inseminação. Prazer orgástico feminino (não é, obviamente, o mesmo prazer, mas é chamado pelo mesmo nome) não envolve nenhum componente reprodutivo heterogêneo: ovulação, fertilização, concepção, gestação, parto. O clitóris escapa do enquadramento reprodutivo. Ao definir legalmente a mulher como objeto de troca ou posse em termos de reprodução,

não é apenas o útero que é literalmente apropriado, é o clitóris como significante do sujeito sexuado que está sendo apagado (SPIVAK, 1981, p. 180-181)

Nesse passo, conforme aduz Spivak (1981), todas as investigações históricas ou teóricas que versem sobre definição do status da mulher como objeto, como por exemplo, a passagem político-econômica de sua legitimação como propriedade no casamento, deveriam se atentar às variedades de apagamento do clitóris.

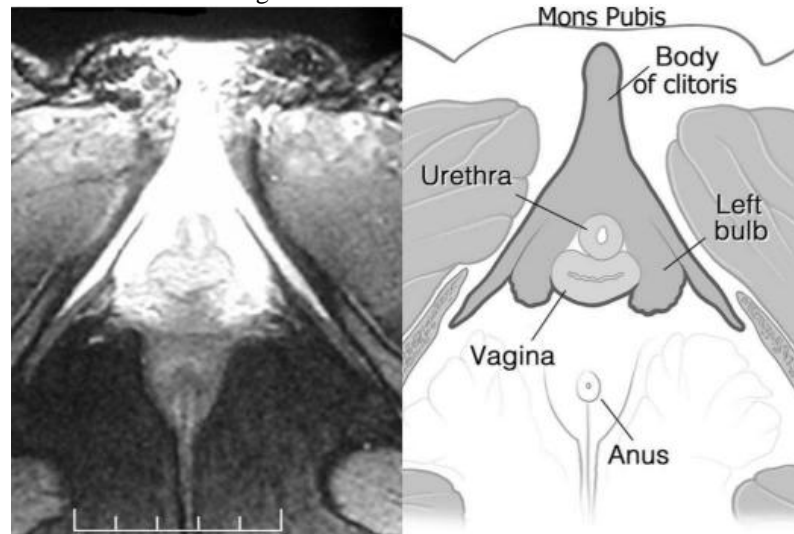
Vários termos foram usados historicamente para se referir ao clitóris e a palavra era não utilizada na literatura inglesa até o século XVII. A palavra grega κλειτορίς (*kleitoris*) é possivelmente derivada de κλειτορίζειν, que significa esfregar. No entanto, a mesma palavra grega *kleitoris* está ligada à palavra colina, traduzida por alguns como “pequena colina”. É possível que os antigos usassem o termo clitóris como um jogo de palavras (O’CONNELL et al, 2005).

Na medicina, apesar de a existência do clitóris ser de conhecimento amplo, o órgão não costuma ser mencionado ou receber qualquer atenção teórica nos livros de anatomia modernos¹⁵. Apenas recentemente a australiana Helen O’Connell se dedicou a dissecar (literalmente) o aparelho reprodutor da mulher e, em especial, ao estudo do clitóris, descrevendo sua anatomia completa:

Estrutura multiplanar com ampla ligação ao arco pubiano e através de extenso tecido de suporte ao ‘mons pubis e labia’. Centralmente, é anexado à uretra e à vagina. Seus componentes incluem os corpos eréteis (bulbos emparelhados e corpos emparelhados, que são contínuos com a crura) e a glândula do clitóris. A glândula é uma estrutura mediana, neural, não erétil, da linha média, que é a única manifestação externa do clitóris. Todos os outros componentes são compostos de tecido erétil, com a composição do tecido erétil bulbar diferente da dos corpos. [...]. Os bulbos parecem fazer parte do clitóris. Eles são esponjosos em caráter e em continuidade com as outras partes do clitóris. A uretra distal e a vagina estão intimamente relacionadas estruturalmente, embora não sejam de caráter erétil. Eles formam um aglomerado de tecido com o clitóris. Este aglomerado parece ser o *locus* da função sexual feminina e do orgasmo (O’CONNELL et al., 2005, p. 1189, tradução nossa).

¹⁵ Sobre o assunto, consultar a dissertação de Iaci da Costa Juara, “Mutuação Cognitiva do Clitóris: regimes de verdade sobre o corpo sexuado da fêmea humana”, 2019, Universidade Federal de São Carlos. Disponível em <<https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/11831/JARA.%20Iaci.%20Mutua%C3%A7%C3%A3o%20Cognitiva%20do%20Clit%C3%B3ris.pdf?sequence=1>>

Figura 10 – Estrutura do clitóris



Fonte: O'CONNELL (2005)

O'Connell (2005) afirma que a descrição da anatomia do clitóris não tem sido estável com o tempo, pois seu estudo, em grande parte, tem sido determinado por fatores sociais. Segundo ela, “uma série de anatomistas do século XVI reivindicaram a descoberta do clitóris, incluindo Colombo, Fallopi, Swammerdam e De Graff” (O'CONNELL et al, 2005, p. 1189, tradução nossa). Há detalhados estudos e imagens dessa época sobre a estrutura do clitóris. Porém, era comum a crença de que a vagina era uma estrutura equivalente ao pênis, mas de forma invertida. Inúmeras questões pairavam sobre a anatomia do clitóris, sobre como seria sua estrutura regular e até mesmo se mulheres “normais” deveriam possuí-lo.

O fato mais curioso é que, ao longo do século XX, os livros de anatomia mais importantes, como *Gray's Anatomy*, o atlas urológico *Hinman*, textos de sexualidade como o clássico *Master and Johnson Human Sexual Response* omitem a descrição do clitóris, enquanto várias páginas são dedicadas à anatomia peniana. Para O'Connell (2005), a descrição é imprescindível para preservar a inervação e vasculatura do clitóris e das estruturas relacionadas (vagina e uretra distal, por exemplo) nas cirurgias das áreas de urologia, ginecologia e outras cirurgias pélvicas, contudo, faltam informações detalhadas em cada uma dessas fontes.

A autora aduz ainda que algumas figuras detalhadas dos genitais femininos, que eram exibidas em textos do início do século XX, foram omitidas de textos posteriores. Tal fato, aliado ao desaparecimento das descrições dos clitóris “indicam que a evolução da anatomia feminina ao longo do século XX ocorreu como resultado da exclusão ativa ao invés de uma simples omissão” (O'CONNELL et al, 2005, p. 1190, tradução nossa).

Outro apagamento simbólico do clitóris que tem importância na construção da sexualidade da mulher diz respeito à masturbação. A masturbação foi condenada pela Igreja desde o Renascimento e patologizada pela medicina no século XVII. A masturbação, como prática individual da sexualidade, foi (e ainda é em determinadas culturas) desestimulada e punida. De acordo com Preciado (2017), entre os séculos XVIII e XIX, evidenciam-se as “doenças” produzidas pela masturbação:

Ainda que a masturbação fosse conhecida como um ‘vício solitário’ desde a Antiguidade, embora no tratado clássico de medicina de Sinibaldi, *Geneanthropeia* - frequentemente considerado como o primeiro tratado de sexologia -, ela já apareça como a possível causa de diferentes enfermidades, tais como a prisão de ventre, a corcova, o mau hálito ou a congestão nasal, é apenas no século XVIII que a masturbação será construída médica e institucionalmente como uma ‘doença’ (PRECIADO, 2017, p. 100).

Hite (1982), após entrevistar mais de 3.000 mulheres nos Estados Unidos da América, concluiu que a maioria das mulheres, apesar de sentir prazer físico na masturbação, afinal de contas, levava ao orgasmo, não se sentia confortável com as sensações desenvolvidas em seguida.

Psicologicamente, sentiam-se sozinhas, culpadas, indesejadas, egoístas, tolas, enfim, nada bem de uma forma geral. Outras palavras usadas foram: ‘insatisfeita, desorientada, inquieta, patética, envergonhada, vazia, baixa, suja, egocêntrica, enojada, constrangida. (HITE; CÉSAR, 1982, p. 6).

A condenação da prática do onanismo foi especialmente cruel com as mulheres, submetendo-as ao uso de luvas noturnas, cintos feitos de arame, procedimentos que queimavam o clitóris (com ferro quente ou com ácido carbólico) e a clitoridectomia (remoção cirúrgica parcial ou total do clitóris)¹⁶. A clitoridectomia foi uma operação justificada por milênios em algumas partes do mundo. Sua prática foi revisada nos últimos anos, porém, não faz muito tempo que era usada em países ocidentais, não como um ritual religioso, mas sim como um operação para tratar uma variedade de distúrbios médicos, incluindo insanidade, epilepsia, catalepsia e histeria (O’CONNELL, 2005):

Em um ensaio premiado, Sheehan revisou a prática da clitoridectomia, e a ascensão e queda do proeminente obstetra britânico que escreveu o livro defendendo a

¹⁶ Ver: Paul B. Preciado, “Manifesto Contrassexual”, 2017, p. 99-110, n1 edições; Liv Stromquist, “A Origem do Mundo: Uma história cultural da vagina ou a vulva vs. o patriarcado”, 2018, p. 8-11, Quadrinhos na cia.

clitoridectomia para uma miríade de doenças femininas. Como Sheehan observou, ‘A ocupação médica do século XIX justificava isso nos dois sentidos: o clitóris era tão sem importância para uma mulher normal a ponto de não fazer falta caso removido, e, se escondido em seu tecido, configurava a maior ameaça para bem-estar feminino já conhecido’” (O’CONNEL et al, 2005, p. 1193, tradução nossa).

Uma revisão recente¹⁷ da mutilação genital feminina afirmou que mais de 200 milhões de meninas e mulheres vivas hoje foram cortadas, em 30 países na África, Oriente Médio e Ásia, locais onde a mutilação genital feminina é concentrada. O procedimento é realizado principalmente em meninas, desde a infância até os 15 anos. A prática de mutilação genital revela de modo inequívoco a violência sobre a sexualidade feminina e está relacionada à estrutura sociocultural predominante. As dificuldades envolvidas na abolição desta prática são complexas e a introdução de leis para impedi-la normalmente conduz a atividade para a clandestinidade (O’CONNELL, 2005). Embora a maioria das culturas tenha descartado tal técnica, o imaginário que a produziu ainda resiste em sociedades ocidentais atuais, propagando a ideia de que o prazer é pecaminoso e prejudicial, e que a mulher não deve e não merece alcançá-lo.

Até a década de 1970, a maioria dos médicos, possivelmente influenciados pela psicanálise freudiana, acreditava que a estimulação do clitóris produzia orgasmo ‘clitoriano’ apenas em mulheres infantis, isto é, aquelas que estavam fixadas em um estágio inicial de desenvolvimento e não conseguiram atingir a primazia genital, ou seja, resumidamente, a contenção da sensação de prazer no clitóris foi considerada uma evidência de neurose (O’CONNELL, 2005). Entretanto, pesquisas clínicas¹⁸ conduzidas por terapeutas sexuais e educadores sexuais revelaram o contrário, que as mulheres experimentam orgasmo basicamente através da estimulação clitoriana, de forma direta ou indireta.

Por muito tempo, a descrição do orgasmo coincidiu com a resposta a uma crise histérica. A popular doença feminina conhecida como histeria foi construída por meio de “um conjunto de número de aparelhos posto em funcionamento para permitir a produção técnica chamada ‘crise histérica’” (PRECIADO, 2017, p. 110). O diagnóstico de histeria era dado com base no

¹⁷ WORLD HEALTH ORGANIZATION (ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE). Female genital mutilation. New York: WHO, 3 fev. 2020. Disponível em: <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/female-genital-mutilation>.

¹⁸ A exemplo do Relatório Hite (1982), já citado, que fez uma revisão abrangente da experiência sexual feminina.

desinteresse ao coito heterossexual e, como crise sintomática da doença, relatava-se a “crise histérica”, alcançada após o dedilhar do clitóris, por massagem manual ou uso de vibradores.

O diagnóstico da histeria e a obtenção do orgasmo como resultado de uma “crise histérica” eram associados a certa indiferença ou reação frígida ao coito heterossexual, o que podia estar relacionado com diversas formas de desvio sexual, sobretudo com a tendência ao “lesbianismo”. Em 1650, por exemplo, Nicolaus Fontanus já havia destacado que algumas mulheres que padeciam de histeria poderiam sofrer igualmente de “ejaculação”, sintoma que, segundo Fontanus, colocava em perigo não só a saúde da histérica como também seu valor moral como mulher, posto que aproxima o corpo feminino de certas funções do órgão viril (PRECIADO, 2017, p. 112).

O orgasmo feminino, portanto, não detinha qualquer conotação ligada ao prazer, visto apenas como consequência da expurgação de um sintoma da histeria, como “clímax terapêutico de um processo balizado de esforços técnicos: massagem manual ou com vibrador, ducha de pressão [...]” (PRECIADO, 2017, p. 114).

Os dois espaços terapêuticos da histeria são curiosamente a cama matrimonial e a mesa clínica. Dito de outro modo, a sexualidade e o prazer ‘femininos’ se constroem no espaço de tensão e de encontro de ao menos duas instituições: a instituição do matrimônio heterossexual, na qual as mulheres estão sujeitas a seus maridos, e a instituições médicas, nas quais as mulheres estão sujeitas à hierarquia clínica como pacientes (PRECIADO, 2017, p. 113).

O conceito do orgasmo da mulher é, portanto, o resultado inusitado do “trabalho de duas tecnologias opostas de repressão da masturbação e de produção da crise histérica” (PRECIADO, 2017, p. 114). Situado tanto no contexto “doentio” da masturbação quanto nas práticas “curativas” da histeria, o orgasmo compartilha um espaço de intersecção entre duas ideias opostas:

Ao mesmo tempo, doença e cura, desperdício e excesso. Ao mesmo tempo, veneno e remédio. O orgasmo é para a sexualidade o que, na leitura que Derrida faz de Platão, a escritura é para a verdade: *phármakon* [...]. Em ambos os casos, um traço comum subjaz a esses dois regimes de produção de prazer, o orgasmo não pertence ao corpo que o “atinge” (PRECIADO, 2017, p. 115-117).

Destituídas do domínio dos próprios corpos e silenciadas continuamente por conta das opressões a que eram submetidas, conclui-se que, esse elemento do comportamento humano -

a sexualidade, nunca foi totalmente acessível e livre às mulheres. Rubin (2017) afirma que “o sexo é sempre político” (RUBIN, 2017, p. 64), por isso, para contribuir com a emancipação sexual da mulher - e com a própria formulação de um conceito para tal, que ainda é nebuloso, impõe-se a produção de formas de resistências, contra-narrativas, discursos dissidentes, contra-cinemas etc, que vão percorrer longas arenas de batalha face ao modelo patriarcal que alimenta a misoginia, o sexismo, a heteronormatividade, a objetificação da mulher, dentre outras desigualdades de gênero. Para que essas formas de resistência sejam instrumentalizadas, é relevante a pesquisa tanto das “experiências da sexualidade vivida” ao longo dos tempos, que levaram ao apagamento da mulher enquanto sujeito desejante, quanto a investigação de novos discursos e narrativas sobre a sexualidade feminina, que visam superar os códigos e linguagens falocráticos e sexistas.

Segundo hooks (2018):

O pensamento sexista ensinado às mulheres desde o nascimento deixou claro que o domínio do desejo sexual e o prazer sexual era sempre e somente masculino, que apenas uma mulher de pouca ou nenhuma virtude diria ter necessidade sexual ou apetite sexual. Divididas pelo pensamento sexista entre o papel de madona e o de puta, as mulheres não tinham base para se construir sexualmente (hooks, 2018, p. 127).

No início dos debates no movimento feminista contemporâneo, houve um grande engajamento de pensadoras feministas pela “liberdade sexual”, convocando mulheres a explorarem seus desejos, experimentarem outras formas de relação além da monogâmica, sexo grupal etc. Paralelamente, outras feministas advogaram que nenhuma dessas atitudes seria capaz de desconstruir as relações de poder entre homens e mulheres na esfera sexual, criticando o fato de que a liberdade sexual estivesse dentre as pautas feministas (hooks, 2019, p. 216).

Segundo hooks (2019), a tarefa de apontar e criticar os aspectos negativos da sexualidade no patriarcado, como a objetificação e a desumanização das mulheres já está sendo realizada a contento. Contudo, a complexidade reside em desvelar novos paradigmas sexuais, capazes de modificar as normas da sexualidade.

A inspiração para isso só pode brotar num ambiente em que o bem-estar sexual seja valorizado. Ironicamente, algumas feministas tendem a considerar irrelevante a preocupação com o prazer, o bem-estar e o contentamento sexual. A ênfase

contemporânea na revolução sexual, ou uma espécie de ‘vale-tudo’ da expressão sexual, tem levado muitos homens e mulheres a pressupor que a liberdade sexual existe - e até de forma hipervalorizada - em nossa sociedade. No entanto, essa não é uma cultura que afirma a verdadeira liberdade sexual (hooks, 2019, p. 217).

hooks (2019) defende que a sexualidade, tal qual construída na nossa sociedade sexista, é mais “libertadora” para homens do que para as mulheres e que a referida liberdade sexual só ocorrerá quando os indivíduos (homens e mulheres) não forem oprimidos por uma sexualidade socialmente construída por definições como repressão, proibição, culpa, vergonha, dominação etc. Ou seja, antes da conclamada liberdade sexual, o movimento feminista precisa continuar a focar no fim da opressão sexual da mulher. Ressalta também que liberdade sexual não é sinônimo de aumento ou melhora na frequência de relações sexuais, mas também se consubstancia na opção de não praticar o sexo. Menciona a existência de uma coerção sexista que “empurra os jovens do sexo masculino para a atividade sexual, de modo que eles possam provar sua ‘masculinidade’ (isto é, sua heterossexualidade)” (hooks, 2019, p. 219), bem como a coerção que compele as mulheres a responderem passivamente às investidas masculinas, mostrando-se disponíveis, de modo a provar sua “feminilidade”.

Para Srinivasan (2021),

A causa do feminismo pró-sexo tem sido apoiada pela vertente voltada à interseccionalidade. Pensar sobre as formas como a opressão patriarcal varia conforme raça e classe fez com que as feministas relutassem em fazer prescrições universais, inclusive de políticas sexuais universais. A demanda por oportunidades iguais no mercado de trabalho será mais ressonante para mulheres brancas de classe média, de quem se esperava que ficassem em casa do que para mulheres negras e da classe trabalhadora, de quem se esperava que labutassem ao lado dos homens. Da mesma forma, a auto-objetificação sexual pode significar uma coisa para uma mulher que, por causa de sua branquitude, já contempla o paradigma da beleza feminina, mas outra totalmente diferente para mulheres negras, de outras identidades minorizadas ou trans (SRINIVASAN, 2021, p. 113).

Tendo em conta a ressalva muito bem alinhavada por hooks (2019), de que liberdade sexual não é sinônimo de hipersexualização, e considerando a desigualdade de gênero representada na indústria pornográfica tradicional, essa pesquisa se alinha ao feminismo pró-sexo, e considera legítima a busca pela representação do prazer feminino e da mulher como sujeito na produção pornográfica.

2.2. Apontamentos sobre a indústria pornográfica

A pornografia é um fenômeno que não nos remete a um conceito fixo, mas a um emaranhado de atravessamentos de sentidos, sendo a tarefa de conceituá-lo, muitas vezes, inócua. Hunt (1999) afirma que, no continente europeu, as primeiras aparições pornográficas literárias (romances, poemas, litografias) configuravam um veículo que utilizava o sexo “para chocar e criticar as autoridades políticas e religiosas” (HUNT, 1999, p. 10).

O desenvolvimento da pornografia ocorreu a partir dos avanços e retrocessos da atividade desordenada de escritores, pintores e gravadores, empenhados em pôr à prova os limites do ‘decente’ e a censura da autoridade eclesiástica e secular. Embora o desejo, a sensualidade, o erotismo e até mesmo a representação explícita dos órgãos sexuais possam ser encontrados em muitos, senão em todos, tempos e lugares, a pornografia como categoria legal e artística parece ser um conceito tipicamente ocidental, com cronologia e geografia particulares (HUNT, 1999, p. 10)

Apenas a partir do séc. XIX o termo “pornografia” passou a ser entendido no sentido comercial, da forma como o entendemos hoje:

Em termos linguísticos os meados do século XIX foram cruciais. 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. A pornografia constituiu-se a partir de sua regulamentação e da existência de um mercado para as obras impressas. Os esforços das autoridades religiosas e políticas para regulamentar, censurar e proibir os trabalhos contribuíram, por um lado, para sua definição e por outro para a existência de um público leitor para tais obras e de autores empenhados em produzi-las (KÄMPF, 2008, p. 17).

Em sua concepção mercadológica, a pornografia está tradicionalmente associada à experiência de prazer masculina. Ao longo do século XX, notadamente, surgiram revistas, filmes, dentre outras produções audiovisuais, em larga escala, que ofereciam o corpo feminino e o sexo como produto. Essas produções legitimaram-se como grandes negócios lucrativos e como parte da indústria cultural - a indústria do entretenimento adulto, representando, majoritariamente, os interesses eróticos masculinos.

Especialmente a partir do início dos anos 70, vários países ocidentais começaram a alterar as leis que censuravam a “obscenidade”. Houve uma flexibilização da censura, com legislações permissivas e com a “descriminalização das formas de pornografias na Europa (em países

pioneiros como Dinamarca e Suécia, em 1969, e França em 1975) e nos Estados Unidos (começando com São Francisco, em 1969)” (GERACE, 2015, p. 172).

A produção audiovisual ultrapassou a clandestinidade e tornou-se objeto de consumo, popular e rentável. As imagens em movimento passaram a ser produzidas quase que exclusivamente com o objetivo de excitação, pensadas e direcionadas para provocar sensações de prazer no público masculino.

Os filmes pornográficos marcam uma fissura na representação das sexualidades e nos comportamentos sexuais. O ato sexual, antes permeado por rituais e imposição de pudores (até o fim do séc. XIX era costume transar vestindo camisolas, por exemplo) sofre uma interferência midiática. Se antes o cinema pornô era restrito a salas especializadas, submetido a grupos de classificações e proibição de publicidade, com o advento do videocassete, as exibições se multiplicam e penetram nos lares e também mais profundamente no imaginário social (SOHN, 2011). Sohn (2011) considera que o pudor em relação à sexualização corporal e seus interditos “remetem a uma concepção cristã da sexualidade, circunscrita ao casal legítimo, destinada essencialmente à reprodução e inimiga da concupiscência.” (SOHN, 2011, p. 110). Sohn (2011) afirma que o surgimento da pornografia por um importante marco na erosão do pudor privado, pois,

[...] reproduz atos sexuais não simulados, realizados de maneira estereotipada por profissionais destacados de toda relação afetiva ou pessoal. A desrealização segue *pari passu* com a focalização sobre os órgãos e a fisiologia sexual. Por outro lado, tendo passado da contestação à era comercial, o cinema pornográfico se transmuda em consumo de massa. Pode assim a oferta diversificar-se e ultrapassar os limites do aceitável. A felação, antigamente audaciosa, aparece hoje como um item obrigatório. A sodomia e as posições insólitas, de transgressivas, tornaram-se padronizadas. (SOHN, 2011, p. 116).

Dessa forma, o avanço das tecnologias digitais de reprodução dos objetos culturais, possibilitou, a partir do fim do século XX, especialmente com o advento da internet e da pornografia *online* (*netporn*), uma maior presença da pornografia na intimidade das pessoas, imiscuindo-a nos lares e no imaginário popular, forjando discursos sobre a sexualidade e sobre o saber sexual.

Em uma pesquisa realizada pelo site *onlineschools.org* no ano de 2010, a lucrativa e gigantesca indústria pornográfica representava, naquele ano, 12% de todos os *websites* da

internet. A pornografia na internet movimenta quase cinco bilhões de dólares por ano e, em geral, as crianças têm seu primeiro contato com material pornográfico online por volta de onze anos¹⁹.

Na última pesquisa divulgada pelo *PornHub*²⁰, o site informa que, durante o ano de 2019, houve mais de quarenta e dois bilhões de visitas. Isso contabiliza uma média de cento e quinze milhões de visitas por dia (no ano de 2017, por exemplo, as visitas diárias somavam oitenta e um milhões). As buscas aumentaram 8,7 bilhões do que no ano passado, totalizando 39 bilhões de buscas. Nesse ano, também houve recorde no número de envio de vídeos à plataforma, somando mais de 6,83 milhões de *uploads*²¹.

Paralelamente, o consumo de pornografia por mulheres vem recrudescendo. Na pesquisa do ano de 2017, também feita pela plataforma *PornHub*, verificou-se que o termo mais buscado foi “pornô para mulheres”, significando um crescimento de 1400%, porcentagem jamais vista no canal. Essa tendência se mostrou palpável tendo em vista também o crescimento gradual da porcentagem de mulheres que acessam a plataforma. Em 2017, representava 26%, em 2018, 29% e em 2019 as visitas femininas no *website* representam 32% do público total. O Brasil e as Filipinas são os países que possuem a maior proporção de mulheres frequentando a plataforma, 39% do público total²².

Em oposição ao cinema pornográfico tradicional, surgem, dentre outras pornografias dissidentes, as pornografias feministas, que afirmam lutar pela representação da mulher como sujeito de desejos e pelo protagonismo de seu prazer, rompendo com os imaginários e com as narrativas patriarcais da sufocante indústria tradicional do sexo.

Os discursos hegemônicos que proliferam na pornografia *mainstream* partem de uma visão falocêntrica do mundo, que vê a mulher apenas como o “outro”, e por isso não cuidam de representar o seu prazer. A mulher é objetificada e não há demonstração de autodeterminação ou agência própria na direção dos seus desejos. Há exposição, em muitos casos, de cenas de sexo não consentido. A produção de pornografias feministas se apresenta como um instrumento político de resistência, capaz de ressignificar tais discursos hegemônicos sobre a

¹⁹ Disponível em <<https://gizmodo.com/finally-some-actual-stats-on-internet-porn-5552899>>. Acesso em 18/01/2020.

²⁰ Uma das maiores plataformas mundiais de filmes pornográficos.

²¹ Disponível em <<https://www.pornhub.com/insights/2019-year-in-review>>. Acesso em 18/01/2020.

²² Disponível em <<https://www.pornhub.com/insights/2019-year-in-review>>. Acesso em 18/01/2020.

sexualidade, forjados por séculos de relações sociais configuradas sob o patriarcado. O patriarcado, como mencionado anteriormente, é um sistema de opressão que opera tanto no âmbito econômico-político, quanto no âmbito simbólico-cultural. No âmbito simbólico-cultural, essas produções feministas podem combater os discursos sexistas que predominam na pornografia tradicional.

2.3. (Des)construções discursivas e a pedagogia do pornô

Com a modificação na estrutura do pensamento filosófico no início do século XX devido ao aprofundamento dos estudos construtivistas a respeito das identidades e do poder dos discursos na construção das subjetividades, passa-se a estudar o corpo, não mais como um pedaço de matéria (por exemplo, como era analisado na Medicina), mas como objeto social, agente cultural, receptor e produtor de discursos no mundo.

Proliferam-se os estudos sobre o corpo nas Ciências Humanas, superando-se a ideia utilitarista e adjunta que se fazia dele, visto como “pedaço de carne” submisso aos desígnios da mente racional e da “alma”, segundo Courtine (2013). Esse era o pensamento, em suma, que se fazia presente no *zeitgeist*²³ do fim da Idade Moderna. A contribuição dos trabalhos do filósofo francês Michel Foucault foi fundamental para que se inaugurasse o processo de “invenção teórica” do corpo, que o politiza e o compreende como construção social, ou seja, como um processo histórico e resultante do atravessamento de discursos sobre ele (COURTINE, 2013).

As ideias de Michel Foucault são criticadas por parte dos Estudos Feministas, especialmente por conta de sua ideia de poder difuso e pela parcela que entende o pós-estruturalismo como empecilho a uma política feminista progressista e emancipatória global (MCLAREN, 2016). Contudo, a teoria feminista encontra na obra de Foucault pontos de convergência substanciais, pois ambas “identificam o corpo como um ponto de poder, veem o poder como local, enfatizam o discurso e criticam o privilégio do masculino e sua proclamação dos universais no humanismo ocidental” (MCLAREN, 2016, p. 13). Embora o pensador não tenha se dedicado às questões particulares de gênero, sua obra propiciou grandes avanços para que feministas pudessem problematizar discursos inerentes à sexualidade:

[...] a análise foucaultiana do poder da linguagem na constituição da identidade foi decisiva para que as feministas pudessem desconstruir o discurso dominante e suas interpretações sobre si mesmas. Já a noção de “dispositivo da sexualidade” deu

²³ Palavra em língua alemã que designa o “espírito do tempo, da época”.

visibilidade às formas modernas de normatização e controle do corpo, da sexualidade e da subjetividade das mulheres, e não apenas delas. Em seguida, as noções de “práticas de liberdade”, “contracondutas” e “estéticas da existência”, assim como as “problematizações” construídas a partir delas, abriram espaço para dar visibilidade a práticas feministas que escapavam aos modos tradicionais de leitura de experiência (RAGO, 2019, p. 175).

Teóricas feministas se aproximam das ideias de Michel Foucault e as aprimoram, tendo em conta que um dos mais notáveis esforços empreendidos pelos feminismos é justamente desconstruir discursos dominantes sobre o corpo, sexualidade e identidade femininas. Há um consenso universal no comprometimento do movimento feminista “com a superação da opressão com base em classe, raça, etnia, orientação sexual e habilidade, bem como gênero” (MCLAREN, 2016, p. 33). De fato, há muitas semelhanças entre as ideias do filósofo e o feminismo na questão do corpo, pois “ambos rejeitam o dualismo mente/corpo, ambos veem o corpo como um local de luta política, e ambos têm o corpo como central para a subjetividade e ação” (MCLAREN, 2016, p. 110).

Importante frisar também que a teoria analítica de poder desenvolvida por Foucault é uma ferramenta poderosa para a crítica social feminista, pois ele entende que o poder atua no corpo através de discursos, práticas e instituições, para além da definição tradicional que relega o poder aos “domínios do legal, político e econômico” (MCLAREN, 2016, p. 187).

O corpo, enquanto portador de discursos simbólicos, é visto por muitas teóricas feministas como um local de luta política: “questões reprodutivas, questões de violência contra a mulher, estupro, sexualidade, normas de gênero e ideais de beleza intensificam a importância do corpo para as lutas feministas práticas e políticas” (MCLAREN, 2016, p. 122).

De igual modo, as práticas sexuais são visceralmente ligadas ao manejo do corpo, entendido aqui como um agente de cultura, uma forma simbólica na qual normas centrais, hierarquias e pensamentos estruturantes de uma cultura são inscritos e reforçados por meio da linguagem corporal (BORDO, 1997). Bordo (1997) entende que o corpo não é somente um texto da cultura, mas também um lugar prático direto de controle social. O corpo, bem como os comportamentos sexuais, são originariamente adestrados, aprendidos, ensinados:

Aprender a comportar-se, movimentar-se, ser preciso e ter ritmo. Gestos são fabricados, e sentimentos são produzidos. Este adestramento é resultado da aplicação de técnicas positivas de sujeição baseadas em saberes pedagógicos,

médicos, sociológicos e físicos etc. O corpo torna-se útil e eficiente, mas ao mesmo tempo torna-se dócil e submisso: o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso (FOUCAULT, 1987, p. 28).

Os discursos sobre a sexualidade, por sua vez, derivam de um regime de produção de “verdades” próprio, que varia a depender de determinada época e circunstância histórica. Esse conjunto de normas e regras irão ditar quais atos sexuais podem ser praticados, como serão, ou se serão proibidos, além de disciplinar o corpo da mulher, impondo funções, cuidados, definições de gênero, dogmáticas de fertilidade e reprodução.

Os regimes de produção de verdade que criam esse “poder discursivo das palavras” (MCLAREN, 2016, p. 187) definem categorias, práticas e imaginários da sexualidade que tem consequências sociais e políticas reais. McLaren (2016) cita, por exemplo, os casos de intervenção cirúrgica em crianças intersexuais. Acrescente-se os casos de mutilação genital, políticas de imigração restritas para pessoas declaradamente homossexuais e as situações em que a ausência se transforma no próprio discurso: quando há o silenciamento ou apagamento intencional de questões importantes às feminilidades (falta de políticas de proteção às gestantes e mães, para explicar). Esse poder discursivo das palavras, que criam “verdades” sobre as sexualidades no mundo prático, não deve ser divorciado das outras formas de poder institucional, nem ter sua importância diminuída.

Foucault (2019) enumera duas formas de organização do conhecimento da sexualidade: *ars erotica* e *scientia sexualis*. Segundo o autor, China, Japão, Índia, Roma, e nações árabe-muçulmanas, teriam adotado a *ars erotica*, extraíndo a verdade da prática do prazer, da experiência, e não por referência ao proibido e ao permitido, nem ao critério de utilidade. Haveria um regime de silêncio sobre os saberes sexuais, mas não por recato ou pudor, mas sim pela sacralidade que a sabedoria do ato carrega. Já as culturas ocidentais vêm construindo a *scientia sexualis*, uma hermenêutica do desejo voltada para explorações cada vez mais detalhadas das verdades científicas da sexualidade, desenvolvendo “procedimentos que se ordenam, quanto ao essencial, em função de uma forma de poder-saber rigorosamente oposta à arte das iniciações e ao segredo magistral, que é a confissão” (FOUCAULT, 2019, p. 65).

Argumenta Foucault que a *scientia sexualis* constrói as sexualidades modernas de acordo com uma conjugação de poder e conhecimento, que investiga as “verdades” mensuráveis e confessáveis da sexualidade, e que governa os corpos e seus prazeres. Segundo McLaren

(2016), Foucault entende o corpo e os prazeres como pontos de resistência ao desenvolvimento da sexualidade. Isso não significa que o corpo transcende a descrição, “mas apenas que ele não é desgastado por nenhuma descrição ou categorização” (MCLAREN, 2016, p. 170).

Foucault (2019) aponta a confissão como um dos rituais ocidentais mais importantes dentro do que se espera dos regimes de produção de verdade, pois desde a Idade Média, pelo menos, há notícias do desenvolvimento, no âmbito político e religioso, das técnicas de confissão e interrogatório, de modo que “tudo isso contribui para dar à confissão um papel central na ordem dos poderes civis e eclesiásticos” (FOUCAULT, 2019, p. 65).

Segundo Foucault (2019), a confissão desempenha um papel central na produção da sexualidade moderna: é a técnica de exercício do poder sobre os prazeres que parecem ser "livres" para serem confessados, os meios de produzir um prazer no saber (um prazer que vem do prazer em conhecer), e opera em distintos discursos, como na medicina, direito, psicanálise e pornografia.

Similarmente à “compulsão” geral para confessar as verdades sexuais, invocada por Foucault (2019), a proliferação dos discursos pornográficos sobre a sexualidade configura também um ponto de resistência e transferência de conhecimento, de poderes e prazeres. Seriam, portanto, locais onde as sexualidades podem ser especificadas e solidificadas, mas, também, desconstruídas e ressignificadas, moldando o comportamento sexual dos sujeitos e os discursos forjados historicamente.

Os discursos que ressoam da pornografia tradicional e que representam a mulher de forma objetificada são resultado de um processo complexo, fruto de um sistema patriarcal, e atravessado por imaginários de passividade, submissão, beleza, doçura, etc. Pode-se compreender o universo pornográfico como uma instância de reprodução de discursos e práticas sociais que abastecem o conteúdo simbólico que forjam as identidades e põem em circulação os sentidos com os quais navegamos pelo mundo. Afinal, os discursos que circulam no cinema, na música, na arte, nos elementos da indústria cultural, de maneira geral, reproduzem lutas reais dentro da cultura e sociedade contemporâneas. A cultura, ou cultura da mídia, como nomeia Kellner (2001), é uma arena de lutas sociais, reproduz discursos políticos conflitantes e põe em cena as lutas concretas de toda sociedade, não apenas por meio dos noticiários, mas também através do entretenimento e da ficção. A sociedade atual,

caleidoscópica, não pode ser analisada como um campo descolado, determinante ou determinado, em relação à produção cultural. As formas culturais replicam os esquemas de poder e alimenta-os reciprocamente, mas também demonstram como são oferecidos recursos para resistência e mudança.

A pornografia não cuida apenas de multiplicar representações imagéticas dos atos sexuais, mas também da “implantação convencional desses atos dentro das narrativas que visam, como diz Foucault (1978, 63), não apenas "confessar" o sexo, mas reconstruir, no ato e em seu entorno, imagens, desejos, modulações e a qualidade do prazer" (WILLIAMS, 1999, p. 151-152, tradução nossa).

A constituição da sexualidade de mulheres e homens é um processo complexo, gravado por múltiplas instâncias, pela participação de família, escola, mídia, igreja, lei, e também pela indústria pornográfica, ao construir imaginários e subjetividades.

Falar de sexo e representá-lo em imagens, ainda que mediante representações limitadas às instâncias morais e ao poder simbólico das obscenidades das épocas, permite ao espectador a construção de um imaginário pornográfico, uma forma de pensar, ver e conceber as práticas sexuais por meio da fantasia em torno dos desejos (GERACE, 2015, p. 13).

Louro (2019a) nomeia esse complexo processo e o entrelaçamento dos discursos de poder sobre os sujeitos de “pedagogias da sexualidade e do gênero”, mas ressalta que o sujeito não é um receptor passivo dessas práticas e identidades hegemônicas, pelo contrário, ela afirma existir “um investimento continuado e produtivo dos próprios sujeitos na determinação de suas formas de ser ou "jeitos de viver" sua sexualidade e seu gênero” (LOURO, 2019a, p. 31).

A produção dos sujeitos é um processo plural e também permanente. Esse não é, no entanto, um processo do qual os sujeitos participem como meros receptores, atingidos por instâncias externas e manipulados por estratégias alheias. Ao invés disso, os sujeitos estão implicados, e são participantes ativos na construção de suas identidades. Se múltiplas instâncias sociais, entre elas a escola, exercitam uma pedagogia da sexualidade e do gênero e colocam em ação várias tecnologias de governo, esses processos prosseguem e se completam através de tecnologias de autodisciplinamento e autogoverno que os sujeitos exercem sobre si mesmos (LOURO, 2019a, p. 30-31)

Outrossim, Eaton (2017) afirma que o poder da representação do sexo na indústria pornô pode moldar nossas vidas sentimentais e comportamentais, e atua de dois lados: da mesma forma que pode estimular e modular desejos baseados em imaginários misóginos, objetificantes e heteronormativos, pode também pode fazê-lo em sentido oposto:

Representações pornográficas que promovem gosto sexista podem causar e, - acreditamos que causam - dano, mas da mesma forma, representações pornográficas que promovem igualdade de gêneros podem fazer bem. Como a artista Annie Sprinkle coloca, “A resposta para um mau pornô não é não-pornô, mas tentar fazer um pornô melhor” (EATON, 2017, p. 252, tradução nossa).

A proliferação dos discursos sobre a sexualidade, imersa no consumo em massa de pornografia, eleva o debate da representação da mulher-objeto nesses filmes, sempre marcados pela perspectiva do olhar e desejos masculinos. Há que se refletir sobre como a pornografia audiovisual é uma dessas pedagogias que atravessam a sexualidade, pois, atualmente, ela é uma das principais ferramentas de educação sexual à disposição da maioria dos indivíduos, que interagem, cada vez mais, por meio da midiaticização e tecnologias digitais.

Srinivasan (2021) conta que uma de suas alunas, durante um debate sobre pornografia, a questionou: “mas se não fosse pela pornografia, como aprenderíamos a fazer sexo?” (SRINIVASAN, 2021, p. 64). De fato, para os nascidos no final do século passado, o contato com o sexo é quase sempre iniciado nas telas. O modo como a sexualidade será interpretada, categorizada, performada, está à espera de mais um clique. A pornografia orienta os desejos e adentra o comportamento sexual. Após colher relatos sobre as primeiras experiências sexuais reais de alunos, Srinivasan (2021), constata:

Havia, ao menos para meninas e meninos heterossexuais, um roteiro que ditava não apenas movimentos físicos, gestos e barulhos a serem feitos e demandados, mas também o envolvimento, os desejos e a distribuição de poder apropriados. A psique dos meus alunos é produto da pornografia (SRINIVASAN, 2021, p. 65).

Em que pese sua importância na constituição da sexualidade dos sujeitos, à pornografia nunca foi atribuída qualquer autoridade formal para falar ou ensinar sobre sexo:

Qualquer que seja o poder da pornografia, ele nunca foi buscado ou conferido formalmente. Mas, assim, pode-se traçar uma distinção nítida entre autoridade e poder, que pertence, talvez, a tempos mais remotos. A internet embaça a distinção entre os dois. Os espaços de fala - antes alocados em estações de rádio, programas de

TV, jornais, editoras - são agora superabundantes, infinitamente disponíveis e em geral gratuitos. Sem qualquer concessão formal de autoridade, indivíduos falantes podem acumular bastante poder - “influência”, como aprendemos a dizer. De que padrão, se houver algum, fazem parte aqueles que exercem esse tipo de poder? (SRINIVASAN, 2021, p. 72).

Os ensinamentos advindos da pornografia se referem às experiências dos espectadores. E para que essas experiências se transformem em ensinamentos, é preciso que os espectadores acreditem que a linguagem pornográfica é a linguagem do poder vigente, de forma que qualquer voz e autoridade que o pornô tenha, seja concedida por quem o assiste: homens e mulheres que confiam na pornografia para lhes dizer o que fazer (SRINIVASAN, 2021, p. 72).

Esses ensinamentos, ou pedagogias do pornô, quando articulados pela produção em massa e focados apenas no prazer masculino, produzem sujeitos robotizados, repetitivos e condicionados a uma lógica *mainstream* do sexo. Por outro lado, as pornografias feministas e *queer* oferecem uma forma alternativa de produção de subjetividades, desafiando o manual hegemônico de adestramento dos comportamentos e desejos sexuais. Isto é, buscam revelar uma pedagogia alternativa à tradicional, produzindo outras relações de poder entre os corpos e os prazeres, de forma menos automatizada.

Para Sarmet e Baltar (2016), o cinema contemporâneo tem investido em uma pedagogia dos desejos, que se preocupa em mostrar o encontro sensível entre os corpos, engajando afetivamente o espectador, a partir da estimulação do prazer visual e da partilha proporcionada pelas imagens.

As autoras analisam a mudança de paradigma no cinema *queer*, afirmando que, enquanto no final dos anos 90 era muito mais importante *falar* sobre a homossexualidade, abordando conflitos internos e externos do personagem e sua “saída do armário”, no cinema contemporâneo, marcado por essa pedagogia do desejo, as câmeras

aproximam-se mais intensamente dos corpos e conduzem o olhar do espectador a passear por suas texturas, formas e gozos, muitas vezes dialogando com estratégias da pornografia para mobilizar afetivamente o corpo em frente à tela” (SARMET e BALTAR, 2016, p. 55).

Considerando que pornografia é um meio de transferência de poder e conhecimento dos discursos sobre a sexualidade, a exposição dos corpos, as narrativas e as ações dramáticas performadas pelos atores tem o condão de repisar ou ressignificar valores, imaginários e ideais circulantes no ambiente social. As performances que expõem desejos fora da rota do machismo elevam a pedagogia do pornô a um patamar potencialmente libertador para homens e mulheres, desamarrando-os das convenções fundamentadas no patriarcado.

Nesse sentido,

É interessante pensar a centralidade da pornografia como “pedagogia” político-cultural que se pauta pela eficácia da mobilização das afetações corporais, como uma espécie de “re-educação dos desejos” que se dá através da “produção de um saber corporal do corpo”, como escreve Richard Dyer em seu clássico artigo de 1985, “Male Gay Porn Coming to Terms”. Pedagogia que é da ordem dos afetos: ensinamento pelo corpo, com o corpo; pela e com a mobilização sensorial (BALTAR, 2015, p. 132)

Como a pornografia tradicional é estruturada em regimes de visibilidade e em certas convenções narrativas, o desafio de criar novas estratégias para mostrar desejos dissidentes e desviantes do sexismo e da heteronormatividade é ainda mais peculiar, uma vez que a pornografia é poderosa e constrói subjetividades a partir das sensações que ela provoca, organizando as consciências por meio do seu modo de perceber, sentir, e reagir ao mundo. Os criadores de pornografias feministas e *queer*, num sentido geral, almejam reforçar a ideia de uma pedagogia do pornô que atravesse a pedagogia asfíxica da pornografia tradicional. Os discursos que circulam na sociedade e que impulsionam o indivíduo “para relações heteronormativas, monogâmicas, íntimas e reprodutivas são nada menos do que injustiças de direitos humanos contra sujeitos sexuais não normativos” (SULLIVAN; MCKEE, 2015, p. 162, tradução nossa).

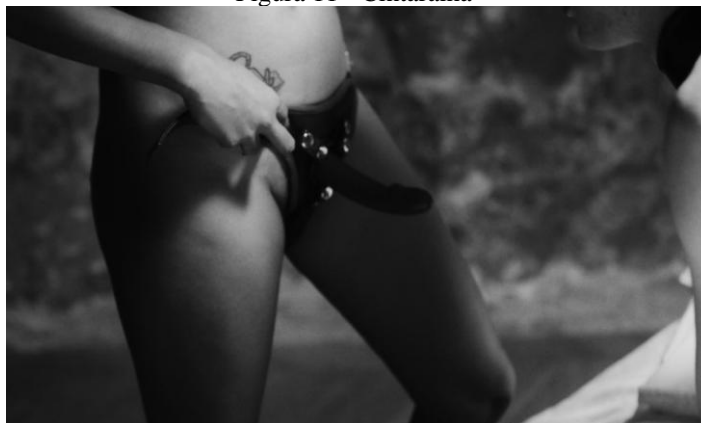
Para pessoas LGBTQIA+, muitas vezes é a pornografia o primeiro e único contato, por muito tempo, com uma pedagogia da sexualidade (ainda que distorcida e estereotipada), que ensina os procedimentos do que fazer na hora do sexo e de como os corpos masculinos e femininos preferem sentir prazer - já que a heteronormatividade não dá muitas brechas para que pessoas não-heterossexuais aprendam o que é o sexo, uma vez que as instituições ensinam e estimulam a heterossexualidade, ou seja, se o/a adolescente não tem contato com outras pessoas *queer*, esses conhecimentos raramente chegarão até eles. Em alguns casos, a pornografia hegemônica

é o único contato com os saberes da sexualidade durante muitos anos, pelo menos até se iniciar efetivamente o exercício de uma vida sexual, um tempo que depende do “armário” de cada um na adolescência e início da vida adulta.

No audiovisual pornográfico *mainstream*, oferece-se um catálogo de poses, posições, comportamentos, gestos e coreografias do ato sexual, segundo um olhar patriarcal e hegemônico. As pornografias alternativas, feministas e *queer* desafiam esse catálogo, propondo outras formas de se relacionar com o corpo de outra pessoa e com o próprio corpo, outras formas de buscar prazer e de dar prazer. Além disso, elas buscam romper com performances de gênero já hegemônicas, apontando outros caminhos. Nisso reside uma boa parte da potência dessas pedagogias dissidentes.

Isso é perceptível no filme *Gender Bender* (2018), por exemplo. O filme parte de uma fantasia sexual que pretende quebrar com as performances clássicas de gênero, a princípio com as cenas de montagem dos personagens antes do sexo, quando encarnam o gênero oposto. Em seguida, a atriz Khali Sudhra penetra o ator Dante Dionys, usando um cintaralho. Durante o ato sexual, a atriz puxa o cabelo de Dante Dyonys e os *close-ups* são focados no rosto do ator, quando ele está “de quatro”.

Figura 11 - Cintaralha



Fonte: *Gender Bender* (2018)

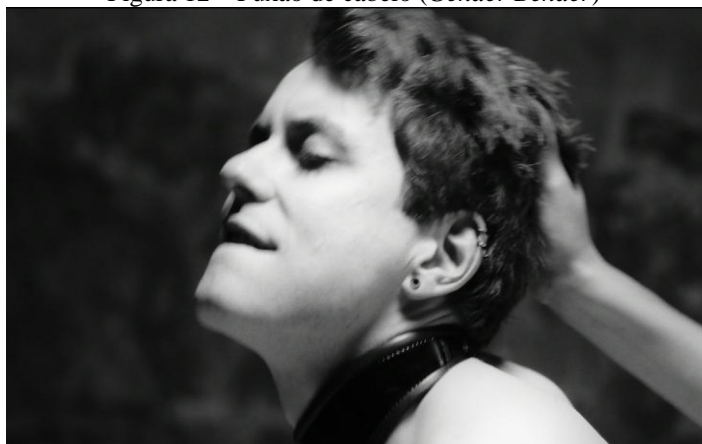
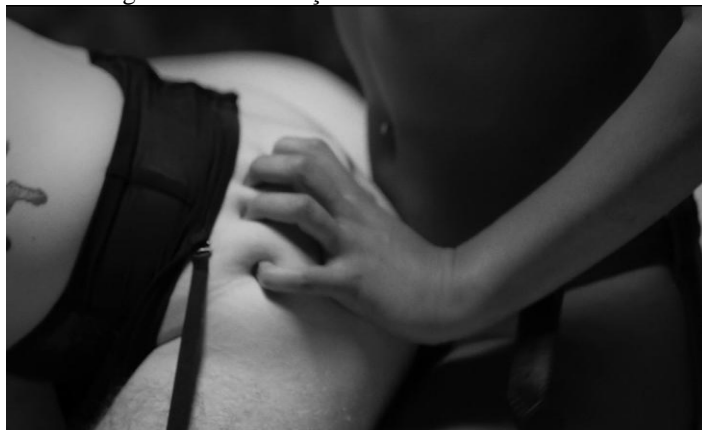
Figura 12 – Puxão de cabelo (*Gender Bender*)Fonte: *Gender Bender* (2018)

Figura 13 – Penetração com o uso de cintaralha

Fonte: *Gender Bender* (2018)

Essas cenas investem na pedagogia dos desejos, convidando as mulheres (e também os homens), a apreender e compartilhar novas experiências sobre seus corpos, desatando os laços com a automação da pornografia patriarcal, apostando no uso criativo de partes diferentes do corpo e de papéis sexuais diversos para a produção de prazer para ambos os parceiros.

Também há a exploração de desejos e sensorialidades dissidentes no filme *Skin* (2009), com a utilização de fragmentos dos corpos dos parceiros que apenas se revelam aos poucos, ao longo do filme, quando se rasgam com uma tesoura. Apesar de os corpos estarem cobertos, o que foge radicalmente à lógica pornografia tradicional, isso não é empecilho para a descoberta do prazer entre os atores.

Figura 14 – Corpos “nus e vestidos”



Fonte: *Skin* (2009)

A invisibilidade dos corpos, especialmente das genitálias, demonstra um rompimento com a pornografia tradicional, na qual “toda a coreografia dos números sexuais será orientada por um princípio de máxima visibilidade que vincula o explícito ao real” (BALTAR, 2015, p. 137), rejeitando, de certa forma, o regime de “verdades” do sexo baseado na confissão, característica da *scientia sexualis*, conforme o pensamento alinhavado por Foucault (2019). Inclusive, no início do filme não é possível saber o sexo dos personagens, pois os corpos nus vão se revelando pouco a pouco. Há um sutil jogo com as projeções que fazemos com a nudez, pois os corpos estão ali “nus e vestidos”. As superfícies têm profundidades e escondem mais do que revelam, sugerindo que a própria nudez é uma fantasia do nosso desejo.

3. DIÁLOGOS ENTRE FEMINISMOS E PORNOGRAFIA

3.1. A pornografia pode ser feminista?

Feminismos e Pornografia estiveram por muito tempo em oposição, pois “um aspecto importante nas críticas feministas à pornografia é que nela as mulheres seriam tratadas como objetos” (BIROLI; MIGUEL, 2014, p. 132). Segundo Alves e Fernandes (2020), o debate feminista sobre a pornografia que se acentuou nos Estados Unidos da América a partir da década de 1970, cunhado de *Feminist Porn Wars*, colocava em oposição o movimento radical antipornografia, a favor da censura, e o feminismo pró-sexo, que defendia a emancipação sexual da mulher. As discussões levantaram questionamentos como “a pornografia deveria existir?”, “é inimiga das mulheres?”, “é a teoria, enquanto o estupro é a prática?”, dentre outros. O feminismo antipornográfico e pró-censura foi defendido principalmente por Catharine Mackinnon e Andrea Dworkin. O feminismo radical da segunda onda e seu ideal pró-censura foi bem aceito pela direita americana conservadora da década de 1980 (sob a presidência de Reagan). As duas representantes do feminismo radical trabalharam em conjunto na elaboração de propostas de lei antipornografia. Segundo Dworkin (1981), em decorrência da dominação masculina, os homens só conseguem ver as mulheres, em qualquer situação, como sujeitos passivos e objetificados, motivo pelo qual ela conclui que a pornografia, dentre outras instituições heterossexistas, seria mais um instrumento de chancela do poder masculino sobre as mulheres e, por isso, merecedor de controle estatal (ALVES; FERNANDES, 2020). De acordo com Gregori (2016),

O feminismo radical hasteou sua bandeira contra o que chamava de ‘instituições heterossexuais’, como a pornografia, tomando-a como um exemplar de violência contra as mulheres. Foram definidos também outros alvos, como o sadomasoquismo, a prostituição, a pedofilia e a promiscuidade sexual. É importante assinalar a aliança desse movimento aos grupos feministas que atuavam contra a violência, causando impacto considerável na arena política e teórica do feminismo (GREGORI, 2016, p. 35).

Embora conjugado com outros importantes grupos feministas, o feminismo antipornografia não contou com adesão unânime. Acendendo um acalorado debate teórico, despontam no país movimentos feministas antipuritanos, “abrindo novos campos de reflexão sobre minorias sexuais” (GREGORI, 2016, p. 33-34), como, por exemplo, o grupo *Samois* (pioneiro grupo lésbico sadomasoquista), em 1978 (ALVES; FERNANDES, 2020). Em oposição ao movimento antipornografia, soaram vozes contrárias tanto do campo feminista, quanto de

ativistas gays, “que apoiavam e tomavam como objeto de reflexão as alternativas sexuais que defendem o prazer dos parceiros, incluindo as práticas que estavam sob o alvo das feministas radicais” (GREGORI, 2016, p. 36).

A partir daí, recrudescer o feminismo “pró-sexo”, que, com a popularização da *netporn* e do fortalecimento dos discursos de emancipação sexual, ganhou mais notoriedade e adesão dos movimentos feministas contemporâneos. É também a vertente feminista que justifica a representação do prazer das mulheres (e outras feminilidades) como uma forma de resistência em prol da igualdade de gênero na produção pornográfica feminista e *queer*.

Não obstante, parte dos estudos feministas ainda tem simpatia pela abordagem mais antiga, que é radicalmente contra a indústria pornográfica. Como já mencionado, o movimento feminista antipornografia aponta a objetificação das mulheres e a violência como problemas centrais decorrentes da pornografia. No entanto, quando oferece a censura da pornografia e o seu controle, por meio de leis que restrinjam sua produção e circulação, apresenta-se como uma proposta ineficaz para conter a violência e opressão contra as mulheres (ALVES; FERNANDES, 2020). Um dos principais problemas na proposta a favor da censura reside no “investimento em uma mítica positividade da lei” (CORNELL, 2015a, p. 4, tradução nossa).

Sem qualquer sombra de dúvida, a letra da lei não é suficiente para regular todas as situações sociais, nem promove soluções para todas as demandas, uma vez que as problemáticas do mundo nem sempre encontram correspondência idêntica às leis que as regem (ALVES; FERNANDES, 2020). Essa visão mítica da positividade da lei é contestável, inclusive porque a lei, ainda que formalmente vigente, pode possuir pouca ou nenhuma eficácia real, a exemplo das legislações antidrogas e das que proíbem o aborto. Não é razoável supor que a imposição de leis pró-censura, ou que proíbam a exposição de determinados atos sexuais, a exemplo das proibições impostas na Inglaterra a partir de 2014²⁴, é suficiente para frear um dos comportamentos humanos mais complexos e viscerais, o sexual. A violência de gênero e a mercantilização da sexualidade feminina tem raízes históricas e são atravessadas por fatores econômicos, políticos e culturais, não sendo consequência direta da pornografia, ao contrário do que afirmam as feministas a favor da censura. Isso quer dizer que tentar coibir funcionamento da indústria pornô seria pouco frutífero para o contexto de desigualdade e violência de gênero que acomete as sociedades por séculos.

²⁴ Sobre o assunto: ver “Conversando com meus alunos sobre pornografia” (SRINIVASAN, 2021).

Pergunta-se também se é factível a existência de uma fiscalização para coibir, por completo, a produção e circulação de filmes pornográficos. Se a resposta para essa pergunta, naquela época, muito provavelmente seria negativa, nos tempos atuais é fácil afirmar que não há qualquer possibilidade de controle em relação à *netporn* e aos milhares de filmes que circulam incessantemente na internet. Também se desacredita do controle legal uma vez que poderiam produzir um esvaziamento da subjetividade feminina, se apoiando “na vitimização das mulheres, promovendo ‘a mulher que pede proteção’ ao centro do debate político e jurídico.” (BIROLI; MIGUEL, 2014, p. 135). Segundo Biroli e Miguel (2014), esse moralismo imposto pelo Estado poderia atrapalhar a luta pela emancipação política e psíquica feminina, configurando um obstáculo à capacidade de autorrepresentação da mulher. Por último, há a possibilidade de que essas medidas de proibição e controle causem o efeito inverso, aguçando a curiosidade e estimulando imaginários sobre a “verdade oculta” do sexo, multiplicando-se, portanto, os discursos que deveriam ser desencorajados, do ponto de vista ético.

A violência de gênero tem raízes mais distantes do que a indústria audiovisual de pornografia, não sendo, portanto, dela originária. Pelo contrário, a própria indústria do sexo faz parte de uma sociedade sexista e reflete, como expressão cultural, os desequilíbrios de gênero existentes na sociedade (RUBIN, 2017). Segundo Biroli (2014),

Se ampliarmos essa percepção a discursos e representações difusos no universo simbólico contemporâneo, passamos da pornografia à publicidade corrente, do mercado do sexo ao da moda, em registros e formas distintos da construção das identidades de gênero que podem ser vistos, no entanto, como conectados pelo apelo à fusão entre feminino, corpo e sexo e pela apresentação das mulheres como mercadorias (BIROLI; MIGUEL, 2014, p. 135).

No mesmo sentido, Despentes (2016):

Dizem com frequência que a pornografia aumenta o número de estupros. Hipócrita e absurdo. Como se a agressão sexual fosse uma invenção recente, e como se tivesse sido introduzida em nossos espíritos através dos filmes. [...]. Isso sempre existiu, desde os primórdios das guerras de conquista. Parem de querer nos convencer de que a violência contra as mulheres é um fenômeno recente ou próprio de um grupo específico (DESPENTES, 2016, p. 30).

O feminismo antipornografia radical também é muito criticado por ter proposto um modelo cultural-ideológico que assumia que os homens são naturalmente propensos à dominação

violenta das mulheres e que a pornografia era a principal arma para exercê-la. Para feministas radicais dos anos 70 e 80, comportamentos como espancamentos, estupro, assédio, cárcere e outros, eram tidos como naturais, sendo que a raiz do problema das relações entre homens e mulheres seria a forma como homem “vê” a mulher (SULLIVAN; MCKEE, 2015). O perigo e o prejuízo desse raciocínio residem no efeito esmagador da cultura sobre a vida das pessoas e “as maneiras pelas quais os homens aprenderam que o abuso sexual de mulheres era um comportamento normal e aceitável na sociedade” (SULLIVAN; MCKEE, 2015, p. 85, tradução nossa).

Sabendo-se que comportamentos agressivos ou violentos não são características biológicas dos homens, tampouco de mulheres, por outro lado, é inegável que a pornografia, sendo um fenômeno cultural forjado em uma sociedade capitalista patriarcal, envolve relações que subordinam a condição e sexualidade feminina. Cornell (2015b) interroga:

Como pode uma abordagem feminista desafiar ao invés de replicar os estereótipos de gêneros a serem desenvolvidos? Como se pode conjuntamente reconhecer a realidade da indústria e o sofrimento que ela causa às suas trabalhadoras e ao mesmo tempo afirmar a necessidade de as mulheres explorarem livremente sua própria sexualidade? (CORNELL, 2015b, p. 551, tradução nossa).

Cornell (2015b) propõe um caminho razoável: teóricas feministas devem pensar de forma conjunta, tanto ações políticas a serem tomadas no campo sócio-jurídico, e também ações políticas no universo simbólico-cultural da pornografia, sem adotar o radicalismo utópico contido na ideia de que a existência de desigualdades de gênero e exploração de atrizes implica, necessariamente, na luta pelo banimento da indústria pornográfica como um todo (CORNELL, 2015b).

Rechaçar a criação de leis que proíbam a produção e circulação de material pornográfico não significa, de forma alguma, a desnecessidade da existência de proteção legal para as trabalhadoras que são exploradas na indústria pornô, bem como a regulamentação da prostituição e de outras profissões ligados ao mercado do sexo. Despentes (2016) afirma:

Os tipos de trabalho que as mulheres pobres exercem, os salários miseráveis pelos quais vendem seu tempo, isso não interessa a ninguém. É um destino de mulheres que nasceram pobres ao qual nos acostumamos sem problemas. Nenhuma legislação proíbe ninguém de dormir na rua aos quarenta anos. A mendicância é uma degradação tolerável. O trabalho é outra. Mas a venda de sexo preocupa todo

mundo, e as mulheres ‘respeitáveis’ sempre tem algo a dizer sobre isso (DESPENTES, 2016, p. 47).

É um contrassenso exigir que a mulher, vítima de diversas formas de opressão, inclusive sexual, tenha de sofrer mais uma penalização por sua condição de prostituta ou atriz pornô. Além do massacre que o sistema capitalista já impõe aos espíritos das pessoas, relegando-as a exercerem profissões desgostosas, inatas e mal remuneradas, que minam suas condições de saúde físicas e mentais, ainda nega-se à mulher medidas que garantam o direito mínimo ao exercício de sua profissão, como regulamentação profissional, piso salarial e outras medidas protetivas. Não se trata aqui de conformar-se com o sistema capitalista, ou com as desigualdades nas condições de trabalho. Mas, tão somente, de uma reflexão urgente decorrente de uma necessidade imediata de vidas que importam, para além de uma teoria social ideal.

Dessa forma, é preciso buscar, de forma incessante e urgente, que os Estados promovam proteção legal às profissionais que são exploradas na indústria pornô, fornecendo condições mínimas e dignas de trabalho. Pois, enquanto persistem as mazelas e o estigma em relação às trabalhadoras do sexo, há também de crescer a preocupação e atenção à saúde e segurança nos locais de trabalho dessa indústria (SULLIVAN; MCKEE, 2015).

No entanto, em um mundo cada vez mais globalizado, o comércio de imagens sexualmente explícitas levanta as mesmas questões de ética da cadeia de produção que todas as companhias enfrentam atualmente. Os trabalhadores dos países em desenvolvimento recebem o mesmo nível de consideração que os de pólos ocidentais como Los Angeles? Onde as liberdades sexuais são altamente restritas e os papéis de gênero permanecem rígidos, qual é o potencial político da pornografia? (SULLIVAN, MCKEE, 2015, p. 176, tradução nossa).

Muito embora as mudanças tecnológicas tenham criado um maior potencial exploratório global, há que se considerar a possibilidade do surgimento de novos corpos, novos “jogadores” no campo dos discursos pornográficos. Incluem-se aí praticantes feministas e *queer*, que revelam ao mundo novas formas de representação de corpos e práticas sexuais variadas, e defendem abertamente as práticas de trabalho éticas e a diferença entre consentimento e coerção na pornografia explícita (SULLIVAN; MCKEE, 2015).

Sullivan e McKee (2015) afirmam que, cada vez mais, artistas pornôs estão falando sobre suas experiências e suas razões para permanecer no ofício, quando contrastam sua experiência

na pornografia com outras condições de trabalho. Além do mais, os estudos que focam demasiadamente nos efeitos nefastos da pornografia, analisam-na como uma produção cultural excepcional, e se esquecem de abordar o mundo do trabalho ao redor, no qual muitas características são comuns.

A feministas antipornografia há muito afirmam que trabalhar com pornografia é prejudicial às mulheres. Se olharmos apenas para pornografia e ignorarmos todas as comparações, podemos encontrar exemplos – como discutimos no livro – de tratamento terrível das mulheres. Mas como isso se compara às experiências das mulheres em outros empregos? Quando *Griffith* et al. compararam pesquisas de 177 atrizes pornô com 177 mulheres não-profissionais do sexo pareadas por idade, etnia e estado civil, descobriram que: 'atrizes pornô tinham níveis mais altos de auto-estima, sentimentos positivos, apoio social, satisfação sexual e espiritualidade em comparação com as grupo combinado' (GRIFFITH et al, 2013, p. 621 APUD SULLIVAN; MCKEE, 2015, p. 182, tradução nossa).

Segundo Cornell (2015b), as políticas de representação empreendidas por esses corpos dissidentes (enquanto produtores e *performers*) desafiam os ditames da produção na indústria pornográfica convencional e são ações políticas e principal ferramenta de intervenção na produção de pornografia, isso no campo simbólico-cultural, visando ressignificar discursos que perpetuam as desigualdades de gênero e relegam à mulher o “lugar comum” da passividade e subserviência.

Nesse contexto, produções pornográficas feministas ou *queer* não são incongruentes com os objetivos principais que os feminismos contemporâneos perseguem. Conteúdos que se ocupem em expor o prazer feminino, a exploração de zonas erógenas incomuns, a perturbação da sequência ereção-penetração-ejaculação, desejos diversos e outras formas de excitação e prazer compartilhado, são instrumentos políticos capazes de modificar discursos sobre a sexualidade, como para, por exemplo, inscrever a mulher como sujeito desejante.

3.1.1. Características

É preciso assentar algumas características determinantes da produção audiovisual pornográfica alinhada com os princípios feministas, e que se apresentam como instrumentos políticos de resistência à pornografia tradicional (ALVES; FERNANDES, 2020). Utilizar-se-á a classificação proposta por Eaton (2017), que sugere, inicialmente, critérios negativos para caracterizar uma produção pornográfica como feminista. Os filmes não devem conter:

representações de violência e sexo não consensual, nem expressões de desprezo pelas mulheres e estereótipos de orientação sexistas. Além disso, a narrativa e a visualidade dos filmes não devem ser organizadas em prol do orgasmo masculino, mas focando no prazer e orgasmos femininos (ou de outras feminilidades). Prescindíveis as famosas cenas de *money shot*²⁵, que tipicamente, constituem o elemento em torno do qual os filmes pornô tradicionais se organizam.

Num segundo momento, para além do que as pornografias feministas não devem conter, também há muito a ser explorado sobre as performances que elas podem apresentar, embora os critérios positivos sejam mais flexíveis (e não obrigatórios) do que os anteriores (EATON, 2017).

Segundo Eaton (2017), algumas características aparecem com frequência nas produções feministas: a) as mulheres são representadas em papéis ativos, tanto no sentido de tomar a “iniciativa” quanto no sentido de conduzir a interação sexual. Esse papel de atividade é intrinsecamente ligado ao deslocamento da mulher vista como objeto de desejo para o de sujeito (agente) de desejo e prazer; b) as cenas dão ênfase genuína ao prazer feminino, com a exposição do sexo oral e da estimulação prolongada do clitóris e outras zonas erógenas. O homem, portanto, não é enaltecido pelo tamanho do seu pênis, mas por sua habilidade em provocar prazer na mulher; c) eventualmente, há a representação erótica de homens bissexuais, bem como de homens em papéis submissos e mulheres dominantes (não exatamente como a figura da dominatrix, mas por sua constituição e potência física robustas); d) preocupa-se com a exposição de corpos femininos reais, de todas as idades, pesos, etnias, de forma a não promover os estereótipos de padrões de beleza impostos na sociedade (ALVES; FERNANDES, 2020).

Ainda pensando nas narrativas desenvolvidas nas produções feministas, outra problemática pertinente é acerca da representação de fantasias sexuais que encenam comportamentos deletérios do cotidiano da mulher, como estupro, espancamento, enforcamento etc. Questiona-se se não seria o desejo da mulher deformado pelas hierarquias sexuais já existentes. Em outras palavras, o desejo feminino é realmente livre ou deformado com base em padrões misóginos que nos são apresentados em todos os cenários da vida, como a publicidade, moda, pornografia, novelas? Existiria uma constituída subjetividade sexual da mulher ou estaríamos

²⁵ Considerada a cena mais importante dos filmes pornográficos tradicionais, vinculada à ejaculação masculina.

agindo apenas como o espelho do “Outro” masculinizado e reproduzindo seus discursos ao léu (ALVES; FERNANDES, 2020).

De acordo com Srinivasan (2021), desde a década de 1980, há uma tendência nos estudos feministas de compreender os desejos sexuais femininos despidos de julgamento moral, sob o argumento de que a única restrição moral para agir de acordo com tais desejos é o limite do consentimento.

De fato, há mulheres que afirmam sentir prazer no tipo de pornografia *mainstream*, com uso de violência, *BDSM*, *Facial* e até com simulações de estupro. Há pornô para todos os gostos e isso não é exclusividade dos homens. Pelo contrário, é uma realidade que não pode ser negada e merece atenção. Qual seria a origem da sensação de prazer de algumas mulheres ao se depararem com a própria objetificação, humilhação e rendição? (ALVES, FERNANDES, 2020, p. 28-29).

Há algumas décadas, teóricas feministas do cinema, utilizando-se da psicanálise, buscaram apontar o nascedouro dessa característica do desejo feminino, a exemplo de Mulvey (2018) e Kaplan (1995). Mulvey (2018) traz dois instintos contrapostos no cinema narrativo tradicional, (mas que também podem ser explorados em outros gêneros fílmicos): o *instinto escopofílico* (prazer em olhar para uma outra pessoa como um objeto erótico) e a *libido do ego*, que atua formando processos de identificação e subjetividades, sobre os quais o cinema trabalha.

E. Ann Kaplan, no ano de 1995, lança o livro *A Mulher e o cinema: os dois lados da câmera* e apresenta novos *insights* no que se refere à liberalidade do desejo feminino. Analisando a fascinação das mulheres com os filmes de melodrama familiar, gênero dedicado especificamente às mulheres e que retrata relações de amor ilícito, relações entre mãe e filho, pai e filho, marido e esposa etc, ela considera esse tipo de filme eficiente para expor as restrições e limites que a família nuclear capitalista impõe às mulheres, bem como para educá-las, no sentido de naturalizar essas restrições. E, a partir daí, pergunta-se: “Então por que as mulheres se sentem atraídas pelo melodrama? Por que achamos nossa objetificação e nossa rendição prazerosas?” (KAPLAN, 1995, p. 47).

A autora tenta responder ao próprio questionamento baseada na noção psicanalítica da mulher constituída como objeto ou ausência,

depositária do desejo masculino, aparecendo de modo passivo e não ativo. Nesta posição, seu prazer sexual só pode ser construído em torno de sua própria objetificação. Além do mais, devido à estruturação masculina em torno do sadismo, a menina pode adotar o masoquismo correspondente (KAPLAN, 1995, p. 47).

Despentes (2016) afirma que a fantasia do estupro é um dispositivo cultural onipresente e preciso, que determina a sexualidade das mulheres a gozar de sua própria impotência, extraindo prazer da superioridade do outro e, ao mesmo tempo, a fazê-lo contra sua vontade, e não como mulheres “livres”, que amam o sexo.

Na moral judaico-cristã, mais vale ser tomada à força do que ser tomada por vadia, repetem-nos o tempo todo. Existe uma predisposição feminina ao masoquismo, e ela não surge dos hormônios ou do tempo das cavernas, mas de um sistema cultural preciso, e também não vêm sem implicações incômodas dentro do uso que podemos fazer de nossas independências. Voluptuosa e excitante, essa predisposição é também prejudicial: ser atraída por aquilo que nos destrói sempre nos separa do poder (DESPENTES, 2016, p. 43-44).

Outra crítica cabível é devido à aproximação, intencional ou não, dessa suposta liberdade moral defendida por algumas feministas com as normas do livre câmbio do capital, em que não é relevante “quais condições dão origem à dinâmica de oferta e procura - por que algumas pessoas precisam vender sua força de trabalho enquanto outras a compram -, mas apenas que o comprador e o vendedor tenham concordado com a transferência” (SRINIVASAN, 2021, p. 114).

Srinivasan (2021) afirma que as feministas da terceira onda estão certas em dizer que as profissionais do sexo precisam de suporte legal e material, proteção e segurança, não de serem salvas ou reabilitadas, uma vez que “trabalho sexual é trabalho e que pode ser melhor do que funções subalternas realizadas pela maioria das mulheres” (SRINIVASAN, 2021, p. 115).

Por outro lado, para além da afirmação de que o trabalho sexual é apenas trabalho, é urgente pensar também a dimensão política do trabalho em si, que é propriamente sexuada. Isso porque é preciso refletir acerca dos “atos físicos e psíquicos que estão sendo comprados e vendidos e por quem o faz é na maioria esmagadora mulher e quem paga é na maioria esmagadora homem” (SRINIVASAN, 2021, p. 115). Essa reflexão revela, sem dúvida, que o trabalho feminino tem aspectos peculiares ligados a funções de cuidado, ensino e exercício da

maternidade, por exemplo, e que a formação política dos desejos não é excluída do contexto material e econômico em que se dá.

Ressalte-se que essa reflexão não pode ser simplificada ao ponto de dizer que o movimento feminista pró-sexo foi cooptado pelo liberalismo, uma vez que gerações de feministas e ativistas LGBTQIA+ lutaram fortemente para que a sociedade aceitasse o sexo de uma forma mais livre, sem estigmas, abuso, vergonha, dor e preconceito (SRINIVASAN, 2021). O que é de fato, imprescindível, é continuar revolvendo questões essenciais para os feminismos, como o problema da formação política dos desejos.

O problema da representação dos desejos na pornografia diz respeito ao papel que se dá ao consentimento e se a encenação de comportamentos sociais violentos configura apenas liberdade de escolha da mulher ao “que lhe dá prazer”, ou também reproduz ou estimula discursos misóginos que circulam no imaginário coletivo:

Quando enxergamos o consentimento como sendo a única restrição ao sexo eticamente aceitável, somos levados a naturalizar preferências sexuais em que a fantasia de estupro seria um fato primordial, e não um fato político. Mas não só a fantasia de estupro. Considere a fodabilidade suprema de “vadias loiras gostosas” e mulheres do Leste Asiático, a comparativa falta de fodabilidade de mulheres negras e homens asiáticos, a fetichização e o medo da sexualidade masculina negra, a repulsa sexual expressa por corpos deficientes, trans e gordos. Esses fatos sobre “fodabilidade” - não sobre quais corpos são vistos como sexualmente disponíveis (nesse sentido, mulheres negras, trans e com deficiência seriam muito fodíveis), mas sobre quais conferem status a quem faz sexo com eles - são fatos políticos (SRINIVASAN, 2021, p. 116).

Na opinião de Srinivasan (2021), essas questões são extremamente importantes e devem ser levadas a sério por um “feminismo verdadeiramente interseccional” (SRINIVASAN, 2021, p. 116). Segundo ela, o feminismo pró-sexo não pode, simplesmente, usar a “livre escolha” ou “preferência pessoal” das mulheres para acobertar visões de mundo que reflitam misoginia, transfobia, capacitismo, racismo e outros sistemas opressores (SRINIVASAN, 2021).

Não há um consenso sobre essa questão e os debates estão ainda em construção. Outras acadêmicas, como Sullivan e Mckee (2015), apontam que negar o papel do consentimento é assumir uma posição em que as mulheres são perpetuamente vitimizadas e que a sexualidade dos homens é naturalmente e irrevogavelmente violenta:

Quando os críticos afirmam que a pornografia é inerentemente violenta – definida amplamente como prejudicial, degradante e coercitiva – e não oferecem o reconhecimento correspondente do papel do consentimento, eles assumem as definições tradicionais de sexualidade masculina agressiva e da sexualidade feminina passiva (SULLIVAN; MCKEE, 2015, p. 102, tradução nossa).

Por essa linha de pensamento, a formação dos desejos acontece de várias maneiras e em vários momentos, de acordo com os contextos de discursos e instituições em que vivemos. Perpetuar o pensamento de que a sexualidade feminina é frágil, passiva e carece de proteção é perpetuar também a violência que se quer evitar. Sendo assim, retirar a ênfase do consentimento e tentar apagar qualquer resquício da violência sexual é assumir que a violência sexual é inevitável e característica dos homens. Para os autores, “a violência, nesse sentido, precisa ser pensada mais como um contrato negociado, não como uma força monolítica e unidirecional imposta a mulheres desavisadas e vitimizadas (SULLIVAN; MCKEE, 2015, p. 100, tradução nossa)”.

3.1.2. Definição de pornografia feminista

A respeito de nomenclaturas e classificações é prudente lembrar que, de acordo com Cornell (2015a), “a pornografia não é um objeto pedagógico claramente designável” (CORNELL, 2015a, p.1). As defensoras do banimento da pornografia entendem que a combinação das palavras “pornografia” e “feminismo” seria incongruente, um oxímoro, pois todo tipo de pornografia, por si só, envolveria a exploração e objetificação da mulher. Essa questão foi ultrapassada linhas atrás, concluindo-se que é um dos objetivos dos Feminismos modificar os discursos que circulam na sociedade, legitimando a representação de sexualidades dissidentes na indústria pornográfica, sem desconsiderar a necessidade de uma luta conjunta em relação às demandas sobre a exploração do trabalho no mercado pornô. Além disso, demonstrou-se a inviabilidade e ineficácia dos movimentos que defendem a censura ou supressão de material pornográfico como solução à violência de gênero (ALVES; FERNANDES, 2020).

Para além do argumento dos grupos que consideram o termo um oxímoro, o próprio uso do termo como etiqueta, tal qual pornografia “feminista” ou “para mulheres”, revela outra dificuldade, pois envolve a noção de categorização, que fixa determinadas características próprias de certo estilo de filme, e, por consequência, exclui outros roteiros que fogem à categoria. É preciso cautela, pois a rigidez na designação, além de estigmatizar ou simplificar o funcionamento do desejo feminino, poderia associá-lo equivocadamente a um tipo específico de pornô, como romantizado ou *soft*, por exemplo (NAUGHTY, 2013).

Ms Naughty, produtora de pornografia alternativa desde os anos 2000²⁶, admite ter utilizado o termo “pornô para mulheres” durante toda sua carreira, mas adverte que a adoção do rótulo pode causar confusão:

Pornô para mulheres é um termo problemático, pois é muito amplo e sugere que há apenas uma forma de pornô que agrada a todas as mulheres. Isso é errado, certamente. O gosto erótico das mulheres é tão rico e diverso quanto o dos homens. Para alguns, o termo também se tornou prescritivo. Muitos concluíram que é apenas igual a uma pornografia romântica e suave e consideram isso questionável porque - para eles, pelo menos - incorpora a presunção de que as mulheres são muito fracas para serem capazes de lidar com as coisas difíceis (NAUGHTY, 2013, p. 76, tradução nossa).

O conceito de pornografia feminista está enraizado na década de 1980, durante a citada *Feminist Porn Wars*, quando feministas anticensura e do movimento *sex-positive* se uniram às trabalhadoras do sexo e às ativistas radicais, que consideravam o feminismo antipornografia um grande revés para o empoderamento de mulheres e minorias sexuais (TAORMINO et al, 2013). Desde então, outras modelagens estéticas e narrativas surgiram, como pornografia *queer*, pornô feito por mulheres e para mulheres, pós-pornografia, dentre outras.

Segundo Baltar (2019), os termos pós-pornô, pornografia feminista, pornô para mulheres, pornografias dissidentes, *queer*, dentre outras “categorias”, simbolizam uma intensa produção pornográfica emergente na qual “percebe-se a presença intensa e politicamente atuante de realizadoras mulheres e de outras feminilidades (pessoas trans e *queer*)” (BALTA, 2019, p. 4).

Baltar (2019) sugere uma espécie de classificação, mas também alerta sobre os riscos de seu reducionismo:

De modo muito esquemático (e por isso mesmo correndo sérios riscos de reduzir as coisas), podemos entender como *pornô feminino*, feito por mulheres e onde o prazer da mulher parece estar no centro da coreografia sexual, uma obra que adere ao campo do pornográfico (não tem dúvida que foi realizada para estar junto ao circuito de consumo da pornografia). O *pornô feminista* e *queer* tem em geral as mesmas características do pornô feminino, mas traz uma preocupação mais explícita e forte em colocar em cena prazeres e corpos dissidentes, além disso investe em circuitos alternativos de circulação e consumo, além de formas de produção usualmente

²⁶ Ver <<https://msnaughty.com/blog/about/>>.

operadas no campo do audiovisual independente (baixo orçamento, produção autoral, por exemplo). A pós-pornografia parte de um processo onde arte, modos de produção coletivo, ativismo e um uso político dos meios de comunicação se misturam para trazer a visibilidade modos de vida, sexualidades e corpos dissidentes. [...]. O pós-pornô acaba fazendo um outro circuito mais próximo dos ativismos artísticos (BALTAR, 2019, p. 9-11)

Embora o fenômeno da pornografia feminista esteja imerso nesse conglomerado de novas nomenclaturas e nichos de mercado, como femininas, feministas, para mulher, *queer*, pós-pornô, que muitas vezes se confundem, é relevante adotar uma definição que delimite o viés político-sexual das produções que dizem contrariar a hegemonia machista da pornografia convencional, injetando potencialidades de resistência no contexto do consumo de pornografia, ainda que essa definição seja simplificada e ideal.

Simplificada porque os estudos de gênero estão em efervescência e a forma tradicional de compreender as identidades foi colocada em xeque, já que não são mais consideradas sob a perspectiva de binômios opositivos como mulher/homem, heterossexual/homossexual, ativo/passivo e sim por parâmetros amplos, complexos e não rotuláveis, problematizando a noção de diferença sexual. E ideal, pois os filmes e as cineastas que se proclamam feministas, embora possam explorar questões importantes aos Feminismos, por vezes, podem também reproduzir discursos que reforçam a desigualdade de gênero ou a diferença sexual.

Nessa dimensão ideal e genérica, pornografia feminista pode ser conceituada como a produção audiovisual que busca, por meio da encenação de performances sexuais, “contestar e complicar as representações dominantes de gênero, sexualidade, raça, etnia, classe, habilidade, idade, tipo de corpo e outros marcadores de identidade” (TAORMINO et al., 2013, p. 9, tradução nossa), estimulando novas pedagogias do pornô capazes de ressignificar discursos da sexualidade atravessados por imaginários ligados a ideias de submissão/dominação, virilidade/fragilidade, penetração/passividade, dentre outros significados simbólicos que constituem as relações de poder e são por elas constituídos.

São instrumentos políticos que têm o potencial de desconstruir discursos em face da desigualdade de gênero e “contra seus limites, como heteronormatividade e homonormatividade” (TAORMINO et al., 2013, p. 9, tradução nossa), pois as narrativas que circulam na sociedade e que impulsionam o indivíduo “para relações heteronormativas, monogâmicas, íntimas e reprodutivas são nada menos do que injustiças de direitos humanos

contra sujeitos sexuais não normativos” (SULLIVAN; MCKEE, 2015, p. 162, tradução nossa).

A intenção dessa definição é delimitar um conjunto de filmes que estão inseridos em uma indústria de mercado competitiva e concorrem com demais produtos que operam na lógica da vulgaridade do entretenimento adulto²⁷ (SULLIVAN; MCKEE, 2015), mas que, por interesses exclusivamente lucrativos ou não, vertem ao mundo práticas e discursos que possibilitam a transgressão de estruturas simbólicas heteronormativas e misóginas. Tais práticas e discursos funcionam como desconstruções/transgressões de significados na medida em que se apresentam como novas pedagogias do pornô, conectando e convocando o espectador à experiência compartilhada em tela.

Além das características que se apresentam na estética dos filmes, é imprescindível acrescentar à noção de definição, ou delimitação desse conjunto de filmes, que a produção da pornografia feminista deve respeitar o trabalho dos artistas envolvidos no set. Práticas como abuso, coação, exploração de pessoas à prática de atos sexuais não devem ser tolerados e não se encaixam dentro da ideia de uma pornografia que, em última medida, tem como escopo a construção de uma sociedade equânime.

3.2. O problema da diferença sexual

Da mesma forma que a sexualidade não é algo existente *a priori* nem uma propriedade original dos corpos, Lauretis (2019) entende que o gênero é um conjunto de efeitos produzidos nos corpos, práticas e relações sociais, a partir de um emaranhado de tecnologias sociais, “como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana” (LAURETIS, 2019, p. 123).

Embora a análise de Foucault sobre a sexualidade não leve em consideração as diferenças conflitantes dos efeitos das tecnologias sociais em homens e mulheres, Lauretis (2019) afirma que isso não inviabiliza a criação do conceito de tecnologia de gênero, a partir do substrato teórico articulado por Foucault. Isso porque, embora a utilização do conceito de gênero como diferença sexual tenha sustentado inúmeros estudos feministas na área do conhecimento, é

²⁷ Como explicam Sullivan e Mckee (2015), a palavra vulgaridade, nesse contexto, está sendo utilizada no sentido de “pertencente às pessoas comuns”.

preciso desconstruí-lo, pois tal ideia e “seus conceitos derivados - a cultura da mulher, a maternidade, a escrita feminina, a feminilidade etc. - acabaram se tornando uma limitação, como uma deficiência do pensamento feminista” (LAURETIS, 2019, p. 121):

A primeira limitação do conceito de ‘diferença(s) sexual(ais)’, portanto, é que ele confina o pensamento crítico feminista ao arcabouço conceitual de uma oposição universal do sexo (a mulher como a diferença do homem, com ambos universalizados, ou a mulher como diferença pura e simples, e, portanto, igualmente universalizada), o que torna muito difícil, se não impossível, articular as diferenças entre mulher e Mulher, isto é, as diferenças entre as mulheres ou, talvez mais exatamente, as diferenças nas mulheres. Por exemplo, as diferenças entre mulheres que usam véu, mulheres que usam ‘máscara’ (nas palavras de Paul Laurence Dunbar, frequentemente citadas por escritoras negras americanas) e mulheres que se ‘fantasiam’ (a palavra é de Joan Riviere) não podem ser entendidas como diferenças sexuais (LAURETIS, 2019, p. 122).

Outra limitação alinhavada pela autora reside na dificuldade de conceber o sujeito social e as relações de subjetividade de maneira diversa, fora dos limites da ordem patriarcal, pois os códigos linguísticos e representações culturais aprisionariam o potencial teórico feminista. Necessário, portanto, que o conceito de gênero não seja tão preso à diferenciação sexual a ponto de confundir-se com ela e, por outro lado, que ele não se resuma apenas a um efeito de linguagem como puro imaginário discursivo (LAURETIS, 2019).

No mesmo sentido, Scott (2019) afirma que devemos rejeitar o caráter fixo e permanente da oposição binária, buscando uma historicização e desconstrução verdadeira dos termos da diferença sexual, de forma a entender como o gênero atua, de fato, nas relações sociais humanas e como ele direciona a organização e a percepção do conhecimento histórico. A resposta a esse desafio, segundo a autora, ainda está sendo pavimentada, e parte do reconhecimento do gênero como categoria de análise.

O sistema sexo-gênero é um “sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos inseridos na sociedade” (LAURETIS, 2019, p. 126). Representa não o sistema de relações reais que regem a existência do sujeito, mas a relação imaginária daqueles sujeitos com as relações reais em que estão inseridos, transformando sujeitos em homens e mulheres (LAURETIS, 2019).

Se o gênero existe na realidade, se ele existe nas ‘relações reais que governam a existência dos indivíduos’, mas não na filosofia ou na teoria política, o que, com efeito, representam essas senão ‘as relações imaginárias dos indivíduos com as relações reais em que vivem’? (LAURETIS, 2019, p. 127).

Lauretis (2019) explora a tensão existente entre a concepção da Mulher como representação fruto de construção social e, por outro lado, a mulher histórica, governada por relações sociais reais. Como lidar com a contradição de que as mulheres persistem em refazer a relação imaginária e continuam a se tornar Mulher, presas à representação e ao gênero, mesmo sabendo, “enquanto feministas, que não somos isso, e sim sujeitos históricos governados por relações sociais reais” (LAURETIS, 2019, p. 132)?

Para Lauretis (2019), estudos feministas não devem eliminar essa contradição incômoda nem a condição de estar dentro e fora da ideologia de gênero. Pelo contrário, para que se busque o desenvolvimento de uma teoria radical e uma prática de transformação cultural, é preciso que a ambiguidade do gênero permaneça, para que seja possível, por meio do discurso e representação, galgar no sentido de modificar as relações reais que nos governam (LAURETIS, 2019).

Essa consciência acerca da ambiguidade do gênero é extremamente relevante, especialmente quando se pensa na Mulher representada no cinema pornográfico, marcada rigorosamente pelos sistemas de representações de gênero em que fomos forjadas. A par da contradição apontada por Lauretis (2019), conseguimos pensar numa verdadeira subversão da vida “real” da mulher e de sua sexualidade histórica, mesmo que aparentemente presas à noção imaginária da Mulher e do gênero como representação, que se repete nas produções intituladas feministas.

É interessante revisar a visão dualista e binária homem *versus* mulher como conceitos opostos e complementares. Como afirma Louro (2020), ao elegermos a desconstrução como modo de análise, (no sentido de desfazer e não de destruir), está se apostando que esse modo de análise pode ser útil para desestabilizar binarismos conceituais, mesmo os mais certos, como homem e mulher, feminino e masculino:

A desconstrução das oposições binárias tornaria manifesta a interdependência e a fragmentação de cada um dos polos. Trabalhando para mostrar que cada polo contém o outro, de forma desviada ou negada, a desconstrução indica que cada polo carrega vestígios do outro e depende desse outro para adquirir sentido. A operação sugere

também o quanto cada polo é, em si mesmo, fragmentado e plural (LOURO, 2020, p. 197)

Scott (2019) afirma que as significações de gênero e poder se constroem de forma recíproca, sugerindo, portanto, que o gênero deve ser redefinido com base na visão de igualdade política e social que inclui não só o sexo, mas também a classe e a raça.

Temos que ficar mais atentas às distinções entre nosso vocabulário de análise e o material que queremos analisar. Temos que encontrar os meios (mesmo imperfeitos) de submeter, sem parar, as nossas categorias à crítica, nossas análises à autocrítica. Se utilizarmos a definição da desconstrução de Jacques Derrida, esta crítica significa analisar no seu contexto a maneira como opera qualquer oposição binária, revertendo e deslocando a sua construção hierárquica em lugar de aceitá-la como real, como óbvia como estando na natureza das coisas. (SCOTT, 2019, p. 64-65)

É nessa corda bamba do gênero que se passa a analisar a sexualidade nos filmes de pornografia feminista. Muitas vezes os significados encontrados poderão ser ambivalentes, ao mesmo tempo desconstruindo e reforçando imaginários machistas. É uma contradição que, embora inevitável, deve ser considerada. Até mesmo os instrumentos de análise podem ser ambivalentes ou alicerçados em uma abstração binária, por isso a necessidade constante de submeter, objeto e método, ao processo de autocrítica, como sinaliza Scott.

Pela contradição própria da análise do gênero, podem existir pornografias intituladas feministas que, embora proclamem a resistência à dominação masculina, agem também como um meio eficaz de cooptação ou manutenção dos indivíduos no *status quo*, pois reforçam imaginários misóginos e heteronormativos. A crítica feminista aos filmes pornográficos precisa ser cuidadosa, recortada, atenta às nuances que desafiam realidades opressoras e às que repisam esquemas de dominação, além de consciente de sua “dupla existência”, no patamar do gênero como representação da Mulher e no contexto das relações reais existentes na sociedade. O objetivo é de uma análise crítica feminista baseada na desconstrução das relações de gênero que nos autodeterminaram para, em substituição e na medida do possível, produzirmos nós mesmas em verdade, em vida, em toque, em autopoiese.

4. RESSIGNIFICAÇÕES DA SEXUALIDADE

Foucault (2019) afirma que a necessidade de garantir a sobrevivência da classe burguesa e sua hegemonia no final do século XVIII criou um conjunto de técnicas para expandir e organizar a vida, definido como tecnologia sexual. Desenvolve-se mecanismos próprios de repressão e “dominação” do sexo, tarefa difícil e custosa, tal qual se, para seu controle no plano real, tivesse sido preciso antes “reduzi-lo ao nível da linguagem, controlar sua livre circulação no discurso, bani-lo das coisas ditas e extinguir as palavras que o tornam presente de maneira demasiado sensível” (FOUCAULT, 2019, p. 19).

Novas regras de decência, filtragem de palavras, estabelecimento de regiões de silêncio absoluto ou elevada discricção para se falar de sexo (entre pais e filhos e educadores e alunos, por exemplo), ditaram uma economia restritiva na política das palavras (FOUCAULT, 2019). Entretanto, tal economia restritiva e o cerceamento das regras de decência causou, possivelmente, um efeito oposto, desencadeando a multiplicação dos discursos sobre sexo, “um contra-efeito, uma valorização e uma intensificação do discurso indecente” (FOUCAULT, 2019, p. 20):

A sociedade que se desenvolve no século XVIII — chame-se, burguesa, capitalista ou industrial — não reagiu ao sexo com uma recusa em reconhecê-lo. Ao contrário, instaurou todo um aparelho para produzir discursos verdadeiros sobre ele. Não somente falou muito e forçou todo mundo a falar dele, como também empreendeu a formulação de sua verdade regulada. Como se suspeitasse nele um Segredo capital. Como se tivesse necessidade dessa produção de verdade. Como se lhe fosse essencial que o sexo se inscrevesse não somente numa economia do prazer mas, também, num regime ordenado de saber (FOUCAULT, 2019, p. 78).

De acordo com Foucault (2019), portanto, no regime de produção de verdades sobre o sexo, seria insuficiente apreendê-lo apenas como experiência, mas essencial, além do prazer, o prazer em saber e “todo um jogo sutil que passa de um para o outro: saber do prazer, prazer de saber o prazer, prazer-saber; [...]” (FOUCAULT, 2019, p. 85).

A invenção do cinema, seguido dos conteúdos audiovisuais em formato online, foram, certamente, a magia mais poderosa para enfeitiçar a curiosidade sexual e a busca incessante por ver, ouvir e falar o sexo. Torna-se possível aos indivíduos “satisfazer sua curiosidade sobre o sexo diretamente, situando-se como *voyeurs* invisíveis posicionados para ver o sexo

"agir" por si só, ao invés de apenas ouvir sobre isso [...]" (WILLIAMS, 1999, p. 2, tradução nossa).

A sexualização do corpo da mulher é objeto favorito de estudo no campo da medicina, religião, justiça, etc., especialmente a partir das formulações desenvolvidas por Foucault. Porém, teóricas feministas na área do cinema, por exemplo, já desenvolviam pesquisas sobre a sexualidade da mulher, especialmente como determinadas técnicas cinematográficas construía sua imagem como objeto do olhar do espectador homem, antes mesmo da publicação do Volume I da História da Sexualidade de Foucault (LAURETIS, 2019).

Embora a teoria de Foucault busque combater a tecnologia sexual que produz a sexualidade hegemônica e a opressão sexual, falha em ignorar as relações sociais constituídas pelo gênero e que validam a opressão sexual das mulheres (LAURETIS, 2019). Lauretis (2019) aprimora a formulação de Foucault sobre a tecnologia sexual e propõe as tecnologias de gênero, das quais o cinema é uma delas. Para a autora, as tecnologias de gênero correspondem aos discursos e práticas institucionalizadas da vida cotidiana que constituem o gênero continuamente nas relações sociais (LAURETIS, 2019). Nesse contexto, o cinema é uma ferramenta na construção do gênero, pois produz as representações de gênero, ao mesmo tempo em que essas representações fornecem elementos para a construção subjetiva do gênero no espectador. O cinema é um veículo que constitui o gênero, pois atua simultaneamente como produto de sua representação e como processo de representação, criando meios de subjetivação do gênero no espectador, ressignificando e reconfigurando os imaginários sobre desejo e sexualidade.

Williams (1999) afirma que a pornografia é uma forma poderosa de conhecimento sobre a sexualidade, pois a partir de sua análise é possível mapear as mudanças de significado em seu interior, conforme o investimento da linguagem cinematográfica e do universo extradiegético. Isso porque, como mencionado no primeiro capítulo, a pornografia não é apenas a reprodução imagética dos atos sexuais, mas, sobretudo, a colocação convencional de encenações dentro de uma narrativa visando "não apenas "confessar" o sexo, mas reconstruir, no ato e em seu entorno, imagens, desejos, modulações e a qualidade do prazer" (FOUCAULT, 1978, APUD WILLIAMS, 1999, p. 151-152, tradução nossa), reconfigurando novas possibilidades de significados para o desejo e sexualidade.

Os textos acadêmicos dedicados ao estudo da pornografia começaram a surgir na década de 1970, quando duas fortes vertentes emergiram. A primeira diz respeito às pesquisas quantitativas da psicologia experimental, que buscam comprovar que o consumo de pornografia é prejudicial ao desenvolvimento sexual saudável. Paralelamente, a vertente dos estudos feministas radicais e “neo-antipornografia”²⁸, que também defende a periculosidade da pornografia, embora por outros argumentos, desponta como outra tradição importante nos estudos pornográficos (SULLIVAN; MCKEE, 2015).

Entretanto, para além dessas vertentes mais tradicionais que focam nos malefícios da pornografia, outras abordagens acadêmicas surgiram sobre o tema, especialmente nos estudos de cinema, estudos de mídia e estudos culturais, que analisam a pornografia por outras múltiplas perspectivas: por sua história, estéticas, recortes políticos e inseridas em diferentes comunidades sexuais (SULLIVAN; MCKEE, 2015).

De acordo com Baltar (2015), as mudanças na reflexão e análise no campo da pornografia decorrem da revolução tecnológica e também por uma nova configuração da lógica do capital, mais pautado em nichos, além das práticas dos movimentos sociais e, principalmente pela diversificação das narrativas que dizem respeito ao termo pornografia.

Dentre as abordagens acadêmicas não tradicionais, *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible* (1989), de Linda Williams, abre caminho para uma mudança de paradigmas nos estudos pornográficos. Atwood (2010) afirma que o exame inovador que Linda Williams faz sobre a pornografia *hardcore*, ainda na década de 1980, desafiou a visão anterior e inútil da pornografia como uma entidade monolítica com características e funções óbvias. Segundo Baltar (2010),

No livro percebe-se uma preocupação em empreender análises textuais e contextuais dos produtos da indústria pornô para se traçar os códigos do gênero e suas implicações na construção do processo de objetificação da mulher, bem como para compreender os mecanismos afetivos (sensoriais e sentimentais) que garantem sua eficácia pedagógica (no sentido de efetivamente conformar valores e atitudes) além da popularidade (BALTAR, 2010, p. 4).

²⁸ Segundo Sullivan e McKee (2015), uma nova geração de teóricos, a exemplo de Rebecca Whisnant, Gail Dines e um grande número de homens, que se dedicam ao combate da pornografia, associando-a com a violência.

Williams (1999) aduz que a problemática central das pesquisas em pornografia não deveria ser responder se a pornografia é misógina, embora muitos filmes sejam, ou se pode ser considerada arte, mas, ao invés disso, investigar as minúcias do gênero e compreender o que o faz tão popular (WILLIAMS, 1999). Para Williams (1999), a crítica feminista tem, além de comprometimento ideológico, aparatos suficientes para fornecer uma leitura sintomática da pornografia e romper com a perspectiva exclusivamente masculina que predomina nas práticas e discursos que dizem respeito à pornografia.

Williams (1999) afirma que o espetáculo da pornografia se aproxima dos espetáculos musicais, pois ambos contam com uma estrutura episódica de números, naqueles, sexuais, e, nestes, musicais. Nos musicais, é recorrente a divisão de números, repartindo o mundo entre masculino e feminino, para depois trazer os dois mundos juntos, “em algum tipo de felizes para sempre implicitamente monogâmico” (WILLIAMS, 1999, p. 135, tradução nossa). Segundo o raciocínio da autora, os números sexuais na pornografia também repartem o “mundo” em dois centros de poder opostos, masculino e feminino. A oposição primária de feminino *versus* masculino é gritante na pornografia e é também uma simbologia para expressar as relações de poder que imperam no pornô e no mundo. Enfatizando a semelhança entre os musicais típicos e a pornografia, Williams (1999) afirma que o desempenho sexual é coreografado, filmado e implantando dentro de uma narrativa, tal qual a dança em um musical, por isso foge da interpretação textual.

Retomando o contexto da produção audiovisual de pornografia, onde se inserem o pornô *mainstream* e também as pornografias feministas, interessa-nos as possibilidades de análise que essa última nos proporciona, por propagar tomadas de posições em favor da mitigação da dominação masculina no âmbito dos discursos sobre a sexualidade da mulher. Partindo do exame feito por Williams (1999), percebem-se algumas estratégias fílmicas recorrentes utilizadas na produção da pornografia tradicional, que podem ser utilizadas como categorias de análise a serem aplicadas aos filmes de pornografia feminista, objeto da pesquisa. Tais estratégias servirão como âncoras teóricas, a partir das quais faremos a observação e crítica dos filmes selecionados. As categorias de análise servirão, em última instância, como possíveis imaginários que a produção pornográfica feminista, de forma disruptiva, pretende ressignificar.

Williams (1999) afirma que a performance dos atos sexuais só pode ser filmada e gravada por meio do real acontecimento do sexo em si, e deve ser comunicada através de certas

convenções narrativas auditivas e visuais. Dentre essas convenções, há que se considerar o Princípio da máxima visibilidade, que norteia toda a coreografia de números sexuais e “vincula o explícito ao real, requalificando o sexo apresentado aos olhos do espectador (BALTAR, 2015, p. 137-138), bem como as convenções narrativas mais utilizadas na pornografia convencional, o *money shot* e o *close-up* (visual e sonoro) do gozo feminino.

O Princípio da máxima visibilidade, segundo Baltar (2015), é o fio condutor da visibilidade, da necessidade e do desejo de mostrar o “real”, orientando, portanto, toda a lógica da produção pornô tradicional. Já o *money shot* (ejaculação masculina) é, na maior parte das vezes, a performance sexual principal e determina o encerramento do filme. O *close-up* (visual e sonoro) do gozo feminino é uma estratégia fílmica encetada para organizar a narrativa fílmica de forma a imprimir “visibilidade” e “realidade” ao orgasmo da mulher, que não é visível e, quase sempre, fictício.

A par do conhecimento dessas convenções narrativas hegemônicas e dos significados simbólicos que elas vertem ao mundo, é possível empreender a análise dos filmes de pornografia feminista, sob a perspectiva subversiva que pretende ressignificar imaginários atrelados aos discursos ideológicos que reforçam a desigualdade de gênero.

4.1. Para além do Princípio da máxima visibilidade: um regime de visibilidades não falocrático

Skin (2009) foi dirigido por Elin Magnusson e integra o projeto feminista sueco *Dirty Diaries*, produzido por Mia Engberg. A diretora descreve o enredo:

Em uma sala no sétimo andar de uma cidade fria, duas pessoas estão acordando. Eles se abraçam com força, ainda assim, não basta esquecer onde um corpo começa e o outro termina. Nenhum deles tem sexo ou rosto e ambos usam mais camadas de pele do que deveriam. Velhas decepções e feridas gravemente curadas as transformaram nisso. A pele endurecida os faz pedir ajuda para lembrar a sensação de calor. Com uma tesoura, pedem permissão para expor, rasgar e entrar. Esta é uma pergunta para se livrar do que está morto há muito tempo. É cirurgia. Algo esquecido se transforma em uma memória que depois se transforma em dedos e, finalmente, em uma mão. O cabelo começa a cheirar e o suor está derramando. Em close-ups sobre proximidade, vemos o desejo de algo novo. A arte encontra a pornografia em um tesão rasgado e sem censura. *Skin* faz parte da coleção *Dirty Diaries* e é distribuída pela Filmform (Disponível em <<http://www.elinmagnusson.com/skin/>>. Tradução nossa. Acesso em 25/01/2020).

O curta inicia mostrando duas pessoas vestidas com um tecido de corpo inteiro, se acariciando e se beijando intimamente. A cenografia se consubstancia, basicamente, aos dois corpos vestidos com uma pele, em cima de uma cama coberta com lençóis brancos. As imagens são quase monocromáticas, em tons pastéis. A sonoridade é suave, com uma baixa música eletrônica ao fundo, que interage harmoniosamente com os leves sussurros de prazer dos atores.

Percebe-se, escancaradamente, o rompimento com o Princípio da máxima visibilidade. Tal princípio é um imperativo de evidência na pornografia tradicional, que visa confessar o “real”, garantindo o status de “verdade ao sexo” dentro do regime de produção de verdades da *scientia sexualis*, como afirma Foucault (2019). Concede também parte da eficácia da experiência estética à produção pornográfica (BALTAR, 2010).

Figura 15 – Rompimento com o Princípio da máxima visibilidade



Fonte: *Skin* (2009)

Figura 16 - Rompimento com o Princípio da máxima visibilidade



Fonte: *Skin* (2009)

Figura 17 - Rompimento com o Princípio da máxima visibilidade



Fonte: *Skin* (2009)

Williams (1999) aduz que as invenções ópticas do final do século XIX foram um ganho poderoso dos mecanismos de vigilância descritos por Foucault, bem como dos regimes de verdade produzidos pela *scientia sexualis*. Tais mecanismos de visibilidade se desenvolvem na pornografia até o ponto de tornarem-se regimes de verdade mais poderosos de que em outras artes visuais.

Williams chama esse conhecimento visual do prazer, produzido pela *scientia sexualis*, de "frenesi do visível" (WILLIAMS, 1999, p. 36, tradução nossa). O frenesi do visível não é, portanto, "uma aberração nem um excesso; em vez disso, é um resultado lógico de uma variedade de discursos da sexualidade que convergem e ajudam a produzir tecnologias do visível" (ibid, p. 36, tradução nossa). O frenesi do visível perfaz o vínculo entre a visibilidade e a realidade na pornografia convencional, produzindo "verdades" sobre o sexo que irão orientar as subjetividades. No audiovisual *hard core*, esse princípio opera de várias maneiras:

Para privilegiar close-ups de partes do corpo sobre outras; para iluminar genitais facilmente obscurecidos; para selecionar posições sexuais que mostram mais dos corpos e órgãos e, mais tarde, para criar convenções genéricas, como a variedade de "números" ou o pênis ejaculando externamente - tão importante para as manifestações longas do gênero na década de 1970 (WILLIAMS, 1999, p. 48-49, tradução nossa).

Na mesma toada, Baltar (2019) esclarece que o princípio da máxima visibilidade se manifesta na pornografia com o uso exacerbado de *close-ups* fragmentados das partes do corpo da mulher, a abundante iluminação sobre a genitália, e além disso, com o ajuste das "aberturas corporais" para se enquadrarem no olhar do espectador, orientando posições sexuais em que os corpos sejam amplamente visíveis.

O "frenesi do visível" do cinema pornô não é uma verdade evidente, mas "um sistema de representações com sua própria história de desenvolvimento e sua própria mudança histórica nas relações de gênero" (WILLIAMS, 1999, p. 267, tradução nossa). No entanto, esse "frenesi do visível" em que as representações sexuais contemporâneas são capturadas, é hostil às mulheres, porque seu foco obsessivo no corpo feminino é prova de um escape narcisista do "outro" feminino, pois retorna o olhar ao "eu" masculino (WILLIAMS, 1999).

A hiperexposição e a fragmentação do corpo da mulher revela, inegavelmente, sua objetificação exaustiva na estética da pornografia *mainstream*, que exhibe corpos femininos enfileirados como em uma prateleira. São expostos apenas fragmentos dos rostos femininos, supostamente deleitosos e genitálias escancaradas. A presença imagética masculina é prescindível, exceto pela imagem do falo, invariavelmente ereto e de excessivas dimensões.

Figura 18 – Capa do DVD *Mete Aqui* (2008)



Fonte: Brasileirinhas (2013)

Figura 19 – Capa DVD *Starlets of The Year* (2014)



Fonte: Erotik (2014)

Figura 20 – Página inicial (Xvideos)

XVIDEOS Pesquisar 10.143.058 vídeos **O MELHOR SITE DE PORNAS GRATUITO** Entre de graça Conecte-se

Brasil VIDEOS RED Live Cams melhores videos de Estrelas pornôs Canais Perfis Jogos Pornografia em português Amador Anal árabe Asiáticos ASMR Bunda BBW

Bi Bunda grande Pau grande Seios grandes Preto Loiro Boquete Morena Pornografia cam Creampie Ejaculação Fisting Família Fodida Gangbang Gapes Gay Indiano Interracial

Latina Legendado Lésbica Lingerie Maduro Milf Novinha Oleado Ruiva Travesti Só Esguichando Meias Adolescente Pornografia gay Porno Transsexual Todas as tags +

Acordei linda meia-irmã antes da facilidade e fodeu sua bucetinha... 1440p Mira Lime 3,2 milhões de visualizações 8 min

Cara com tesão fodeu sua madrasta - Alessialambardo 832,5 mil visualizações 8 min

Deixo o Croata me comer bem gostoso - https://denybarbie.com.br/ 1440p Deny Barbie 374,6 mil visualizações 5 min

Balançando muito quente! - Ellas4.com 1080p Ellas 4 - 102,4 mil visualizações 2 minutos

Eu convidei um negro para me foder na caixa da festa de swing e ele me fez... 1080p Lua Doidera 333,1 mil visualizações 9 min

FODA-ME DADDY DADDY - JOVEM PEQUENO ADOLESCENTE... 720p Bella.anal.adolescente 928,3 mil visualizações 11 min

Que loira gostosa, e até me deu o cuzinho! 1080p Mari E. Chell 403k visualizações 9 min

CASADO GANGBANG TRAI O MARIDO COM 5 COMEDORES 1080p Toda Hora Sem Parar 234,6 mil visualizações 7 min

Creampied sua MÃE sonhadora! 1080p Kathia Nobili 4,3 milhões de visualizações 15 min

ExxxtraSmall - Tiny Trespasser Natalia Queen fodida com força e áspera pel... 720p Exxxtra pequeno - 3.1m Visualizações 13 min

1080p 1080p 1080p 1080p 1080p

Fonte: Xvideos (2022)

Figura 21 –Página inicial (Pornhub)

After Opal Gangbanged and Creampied By 5 Guys 43:30 2.4M views 88%

Sexy Babe Stunning Leggings tries a Big Cock and Facial - Dickfortilly 16:27 2.5M views 88%

A gift for my girlfriend's husband. Lots of lubricant. 9:05 2.2M views 79%

Hot Babe Wants to Ride your Dick Today 15:06 1.7M views 89%

Real home sex tape filmed on phone with flashlight 17:44 1.6M views 88%

My fingers cannot make me squirt so I try out my new toys 8:27 188K views 91%

Making My Step Sister's Pussy Cum 10 Times - Passionate Morning Sex - 26:28

Blowjob and Doggystyle - Real Amateur Sex 9:07

Fucking Horny Teen while Oblivious Gamer Boyfriend Plays Skyrim - HOT 45:49

18-year-old girlfriend riding so hard on a thick cock. She always drain me 7:25

Risky Public Nudity Drive & Doggystyle Sex (I DONT GIVE A 15:02

SEE MORE

Ads By Traffic Junky

https://www.pornhub.com/view_video.php?viewkey=ph5f682b1d89c14... LuxuryGirl

Fonte: Pornhub (2022)

O regime de visibilidades acima, como em toda indústria do sexo tradicional, objetiva a mulher, mercantilizam-na e oferecem incontáveis possibilidades do uso apropriado (no sentido de propriedade) do seu corpo. É o espetáculo do regime de imagens falocrático, em que prepondera o olhar masculino, organizando o “olhar” da câmera com o ponto de vista do espectador, dentro da imaginária performance sexual masculina. A pornografia tradicional é falocrática não apenas porque é consumida majoritariamente por homens, mas também porque a organização visual incita o espectador a se projetar imagetivamente no lugar do ator.

A pornografia dominante é feita para homens, não só no sentido de que são sobretudo eles que consomem pornografia, mas também no de que a lógica visual da pornografia força o espectador a se projetar naquilo que Laura Mulvey, em seu inovador ensaio de 1975, “Prazer visual e cinema narrativo”, chama de “seu substituto na tela”: o ator (SRINIVASAN, 2021, p. 94-95).

Não há close-ups no rosto do homem (isso quando ele é mostrado) e a câmera muitas vezes é posicionada de forma a reproduzir o ângulo de visão dele. O corpo do homem é filmado apenas como agente ativo, fonte motriz do desejo e do desenvolvimento da narrativa (SRINIVASAN, 2021).

Considerando todas essas características do regime de visibilidades falocrático, os corpos velados de *Skin* (2009) escondem mais do que genitálias na pornografia. Escondem o jogo perverso do binário de gênero e da heteronormatividade. Em determinadas tomadas, não é sequer possível identificar o sexo biológico dos atores: veem-se apenas corpos desejanter e em equidade.

Assim como em *Skin* (2009), também é possível ver uma quebra do princípio da máxima visibilidade nos outros filmes, embora de forma mais modesta.

Landlocked (2018), por exemplo, foge ao formato dos pornôes tradicionais, de curta duração. O filme tem duração aproximada de quarenta e oito minutos e conta o romance de um casal branco que se conhece em Berlim: Joana, recém-chegada à cidade e Thomas, um jovem que expõe sua insegurança durante o envolvimento sexual que experimentam.

Inicialmente, o título, numa tradução livre, significa “sem litoral”, “sem saída para o mar” ou “incrustados”, “encravados”. A narrativa é dividida em dias, e o casal se conhece em uma loja de conveniências, quando Thomas convida Joana para uma reunião com seus colegas de apartamento. Eles vão construindo uma relação de intimidade e afeto antes do sexo, com cenas de flerte, toques, risadas e beijos. A construção da intimidade pré-sexo é bastante explorada em *Landlocked* (2018).

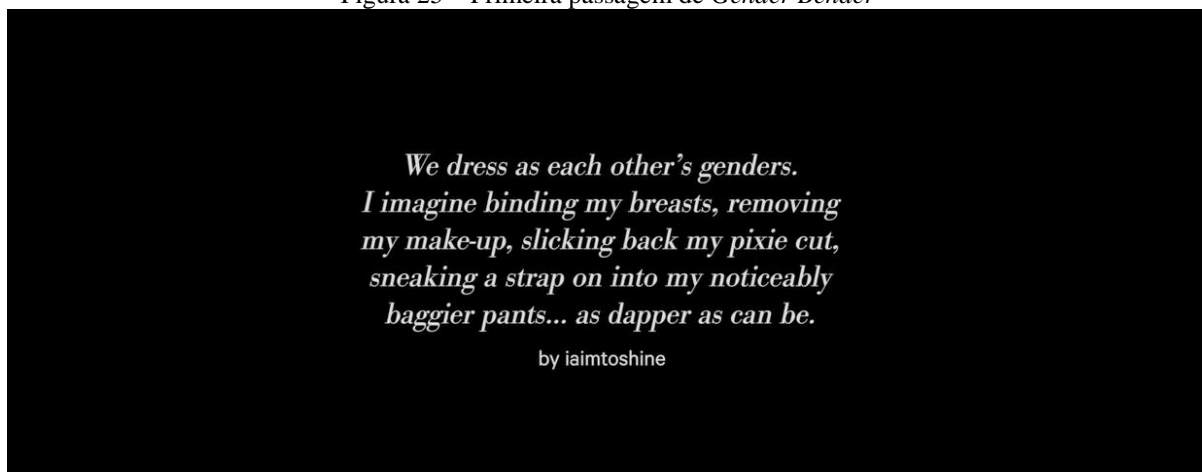
Figura 22 – Cena externa (*Landlocked*)Fonte: *Landlocked* (2018)Figura 23 – Cena externa (*Landlocked*)Fonte: *Landlocked* (2018)

Figura 24 – Construção da intimidade

Fonte: *Landlocked* (2018)

Em *Gender Bender* (2018), igualmente, há uma preocupação com a demonstração da conexão afetiva. O filme é baseado na fantasia sexual enviada por “iaimtoshine”, codinome escolhido pela usuária do *XConfessions*, portal erótico *online* mantido pela diretora Erika Lust.

Figura 25 – Primeira passagem de *Gender Bender*



Fonte: *Gender Bender* (2018)

Em tradução nossa, “Nós nos vestimos como o gênero do outro. Eu imagino atando meus seios, removendo minha maquiagem, alisando para trás meu ‘pixie cut’, enfiando um ‘strap on’ em minhas calças visivelmente mais largas... o mais elegante possível.”.

O curta é filmado em preto e branco e transmite uma atmosfera elegante, com cenas externas gravadas em cenários aconchegantes e música clássica atravessando os minutos iniciais do filme, o que já demonstra uma proposta visual e estética extremamente distinta da pornografia convencional.

Durante o primeiro ato há, novamente, a representação da intimidade e afeto entre o casal, por meio de olhares, carícias, risadas, sorrisos, beijos e cenas de mãos dadas. O curta mostra cenas em que os atores estão rindo, bebendo e brincando um com o outro.

Figura 26 – Cena externa (*Gender Bender*)



Fonte: *Gender Bender* (2018)

Figura 27 – Construção da intimidade (*Gender Bender*)



Fonte: *Gender Bender* (2018)

Figura 28 – Cena externa e afetividade



Fonte: *Gender Bender* (2018)

Como se pôde perceber, *Landlocked* (2018) e *Gender Bender* (2018) investem na utilização de cenas externas e pré-sexo, ao contrário do que acontece na pornografia comum. Em ambos os filmes, a utilização dessas cenas visam construir uma noção de afeto entre o casal e remetem à intimidade, naturalidade, descontração, trazendo a representação do sexo para uma realidade menos imediatista e automatizada. A “confissão” do sexo evocada pelo princípio da máxima visibilidade nos filmes tradicionais traduzem o olhar egóico de um ponto de vista que não enxerga a mulher como sujeito. Despreza, portanto, como o sexo acontece na realidade, entre dois sujeitos. As narrativas que usualmente acontecem na pornografia convencional remetem ao irreal, ao despropósito, por exemplo: filme que mostra mulher pedindo ajuda para trocar pneu e oferece sexo em retribuição; pessoas que começam a transar na academia, etc.

A construção da intimidade nesses filmes lentificam a trajetória sexual e podem, inclusive, arranhar o imaginário de que o processo de excitação da mulher acontece na mesma velocidade (imediatista) quanto o do homem. Bland (1981), citada por Lauretis (2019), afirma que as várias concepções de sexualidade da história ocidental, embora diferentes entre si, basearam-se na oposição entre o masculino e o feminino, sendo que, de acordo com o “senso comum” a sexualidade masculina é vista como espontânea, ativa, genital, facilmente suscitada por “objetos” e fantasias, enquanto a feminina é vista apenas em relação com o homem, como expressão e resposta à sexualidade masculina.

Incluir construções afetivas na pornografia não significa estigmatizar o comportamento sexual feminino como não-casual ou “emocional” demais, e sim dar visibilidade a narrativas do desejo que, atualmente, não são vislumbradas. Aproximando essas narrativas dos acontecimentos comuns e possíveis, como o encontro casual entre dois estranhos – tal qual ocorre em *Landlocked* (2018), os filmes encarnam desejos que se abrigam no corriqueiro, no cotidiano das pessoas, e esse espectro de desejo não pode ser entendido como associado a algum gênero específico.

Ainda em relação ao regime de visibilidades dos filmes, Baltar (2019) afirma que “a luta política é uma luta por visibilidades” (BALTAR, 2019, p. 8). De fato, um regime de visibilidades destinado a desmistificar e desestabilizar “uma ordem heteronormativa dos desejos e corpos” (BALTAR, 2019, p. 3) deve, definitivamente, atentar para a diversidade e a inclusão de corpos dissidentes em suas produções.

Dentre os três filmes analisados, não se observa a inclusão de qualquer corpo que fuja razoavelmente ao estereótipo padrão. Apenas em *Skin* (2009) destaca-se a presença de pelos pubianos e, em *Landlocked* (2018), notam-se alguns planos fechados focando nas estrias da atriz. A ausência de diversidade de corpos gordos e pretos, por exemplo, configura um distanciamento dos objetivos políticos dos feminismos, especialmente quando se considera o corpo como centralidade para uma política de visibilidades direcionada à atuação política (BALTAR, 2019).

4.2. Supressão do *money shot*: A penetração não é mais protagonista

Na década de 1970, o cinema alternativo norte-americano incorporava, crescentemente, a produção pornográfica dentro de seu catálogo, dado o banimento, em grande parte do país, da censura aos filmes pornô, que alcançaram “grande aceitação dentro da indústria cinematográfica principal, eram filmados com altos custos de produção, tinham bons lucros e alguns estreavam em cinemas comerciais para o grande público” (GERACE, 2015, p. 175).

O cinema pornográfico diversificava suas produções para acompanhar o lucrativo mercado de consumo adulto:

O realismo tornou-se mais explícito, ultrarrealista (mostravam-se mais e mais closes vaginais, anais, na ejaculação, nos orifícios todos); os filmes tinham algum mote dramático (o *plot*), geralmente de fundo sexual, que era desenvolvido na narrativa (como os problemas conjugais, de ereção e de orgasmo); as estéticas eram mais aprimoradas (edições paralelas, inserção de *flashbacks* de sonhos e lembranças, excertos em preto e branco, cenários e figurinos avantajados, locações luxuosas); uso de trilha sonora *pop*; paródias pornográficas de filmes conhecidos no circuito *mainstream* (de filmes como *Laranja Mecânica* [1971], *Alice no País das Maravilhas* [1951], *007* [1962]); inserção de elementos blasfemos e tabus (cruzes, símbolos religiosos, alusões demoníacas, sexo entre freiras e padres); (GERACE, 2015, p. 177).

O filme que marca a história do cinema pornô com a exibição da primeira imagem de uma ejaculação masculina, o *money shot*, exibida em um teatro regular dos Estados Unidos da América é *Garganta Profunda* (1972), de Gerard Damiano. O filme é considerado um ícone na indústria audiovisual e delimita a entrada dos discursos pornográficos no cotidiano norte-

americano, batendo recordes de arrecadação, mas também de vetos e proibições por parte do governo²⁹.

Em 1972, com o filme *Garganta Profunda*, um discurso científico sobre a sexualidade propondo evocar confissões ou verdades sobre o sexo mais uma vez encenou seu maior papel. A pornografia *hard-core* tornou-se então um tema doméstico e familiar [...], pois saiu das grandes telas com suas convenções e restrições para circular no espaço íntimo de quatro paredes (KÄMPF, 2008, p. 57-58, APUD GERACE, 2015, p. 177)

Essa “liberação” pornográfica e a incorporação de elementos do cinema alternativo no pornô (e o contrário também) foi aceita e consumida pela sociedade, o que favoreceu a multiplicação de discursos sobre o sexo e a sexualidade. Com o sucesso de *Garganta Profunda* (1972), a pornografia explícita se tornou acessível e mais presente no cotidiano das pessoas e, pela primeira vez, filmes que continham cenas de sexo explícito foram objeto de críticas e resenhas por veículos de imprensa e vistos por uma grande parte da população, principalmente por mulheres (WILLIAMS, 1999). Além disso, “iniciaram uma discussão científica da sexualidade, usada propositalmente para revelar verdades sobre o sexo” (WILLIAMS, 1999, p. 98).

O longa-metragem narra a história de Linda Lovelace, uma jovem que confessa nunca ter alcançado o orgasmo e, ao descobrir que seu clitóris ficava localizado no fundo de sua garganta, passa a procurar alcançar o orgasmo desesperadamente por meio de felações, cada vez mais profundas. Quando Linda finalmente alcança o orgasmo, o filme mostra uma sequência de explosões de fogos de artifício e a cena de *money shot*, “recurso visual da pornografia, no qual a ejaculação masculina ocorre no rosto, no corpo ou na boca da mulher” (GERACE, 2015, p. 181). O filme foi banido em mais de 23 estados dos Estados Unidos da América e o então presidente Richard Nixon solicitou um estudo completo que organizasse a influência da pornografia na cultura e na mente dos indivíduos (GERACE, 2015).

Ziplow (1977) descreve o *money shot* como o elemento mais importante de um filme pornográfico, afirmando a condição essencial da ejaculação masculina na narrativa pornográfica, apresentada como “clímax final de cada ato sexual heterossexual representado”

²⁹ Linda Boreman, atriz que interpretou a personagem Linda Lovelace, escreveu sua autobiografia *Ordeal* (1980), em que denuncia ter sido maltratada, estuprada e coagida a fazer cenas de sexo nas gravações do filme *Garganta Profunda*, pelo próprio marido (Chuck Traynor).

(WILLIAMS, 1999, p. 93, tradução nossa). Seu nome deriva de uma gíria utilizada na indústria *mainstream*, que significa a “imagem que custa mais dinheiro”, pois os produtores pagam um valor extra aos atores por ela.

O *money shot* é a cristalização visual do ápice do prazer sexual masculino, incontrolável, e também “o próprio limite da representação visual do prazer sexual” (WILLIAMS, 1999, p. 101, tradução nossa). O *money shot* também pode ser descrito como a tentativa obsessiva de uma economia visual fálica de confessar e “fixar” o momento exato da convulsão involuntária do prazer.

É, na pornografia tradicional, a cena que direciona a narrativa do filme para o final. Em regra, a variedade dos atos sexuais buscam culminar no clímax/gozo, de modo que se tornou essencial “produzir uma evidência visível deste gozo e convenciona-se o close da ejaculação masculina fora do corpo do parceiro sexual (o chamado *money shot* ou *cum shot*)” (BALTAR, 2015, p. 138).

Geralmente, o *money shot* é o último ato do filme pornográfico tradicional e estende as sequências de visibilidade descontínuas da penetração, indo diretamente à confissão visual do clímax masculino. No entanto, essa nova visibilidade se limita a apenas um conhecimento do funcionamento da ejaculação masculina, é um substituto escasso para o conhecimento das “confissões” femininas que a pornografia busca exibir (WILLIAMS, 1999).

Para Williams (1999), o *money shot* é claramente direcionado ao olhar masculino, pois o homem (enquanto *performer* e espectador), sempre se vê ejaculando, enquanto a mulher pode simplesmente fechar os olhos durante o ato ou não enxergá-lo, caso ele goze em suas costas ou nádegas. Seria uma perversão, no sentido literal e neutro da palavra, pois desvia o natural envolvimento sexual genital tátil para o simulacro visual. Não é de surpreender que o *money shot* seja o espetáculo, por excelência, da pornografia convencional heterossexual, considerando que essa é engendrada do ponto de vista exclusivamente masculino.

Para as mulheres, uma faceta mais perversa ainda do *money shot* é a incessante insistência de que esta evidência visual de “verdade” masculina coincida com a satisfação orgástica da mulher. Ressalte-se que esse é o conceito central de *Garganta Profunda* (1972): “a colocação do clitóris na garganta da protagonista feminina é um reposicionamento que alinha o orgasmo masculino visível com o poder de expressão do rosto feminino” (WILLIAMS, 1999, p. 101-

102, tradução nossa), sem a visualização da genitália feminina. Contudo, embora o *money shot* seja uma performance “grandiosa”, também é desesperadamente solitária e espelhada, pois se auto reflete no olhar masculino, que pretende ter o conhecimento do prazer feminino, mas visando apenas seu próprio clímax (WILLIAMS, 1999).

Fetichismo, para Freud, é o processo pelo qual um homem, visualizando a diferença do sexo feminino, "domina" a ameaça de castração representada por essa diferença por meio de um investimento compensatório no fetiche. Isso porque o corpo nu da mulher, quando visto pela primeira vez pelo menino, simboliza a "falta" de um pênis e o desejo inconsciente do homem é repudiar essa "falta", colocando um fetiche em seu lugar (WILLIAMS, 1999). O fetiche, pela teoria freudiana, “torna-se o substituto para o falo ‘em que o menino acreditava’ e no qual ele ainda quer acreditar” (Freud [1927] 1963, 214 APUD WILLIAMS, 1999, p. 41, tradução nossa).

Para Mulvey (2018), a exposição do corpo feminino, ao olhar masculino, evoca a ansiedade de castração, e uma forma comum para que o homem escape dela é pela rejeição completa da castração, com “a substituição por um objeto-fetiche ou a transformação da própria figura representada em um fetiche de forma a torná-la tranquilizadora em vez de perigosa (o que explica a supervalorização, o culto da *star* feminina)” (MULVEY, 2018, p. 447).

Embora a psicanálise frequentemente receba críticas por ser um sistema explicativo que não considera a subjetividade das mulheres, nesse ponto, a teoria é especialmente interessante para explicar a inevitabilidade dos desejos que impulsionam os fetiches e fantasias sexuais na pornografia (WILLIAMS, 1999):

Enquanto o poder explicativo do fetichismo no que diz respeito às fantasias masculinas do corpo feminino é inegável, o ponto crítico na compreensão dessas perversões, - a razão pela qual eles tiveram que ser contratados por uma perspectiva feminista em vez de simplesmente adotada sem questionamento -, baseia-se no fato inegável de que a própria teoria é construída a partir da perspectiva de um falo que percebe a anatomia feminina como "ausente". No entanto, o fetichismo continua a ter poder explicativo na pornografia porque aponta para a natureza notavelmente substitutiva do desejo: o fato de que qualquer coisa pode vir a substituir o objeto original de desejo (WILLIAMS, 1999, p. 270-271, tradução nossa).

No caso do *money shot*, o pênis real é que substitui o falo mítico de Freud. Os closes de pênis excessivamente grandes e perpetuamente duros, ejaculando, podem parecer personificações

literais deste falo idealizado e poderiam, neste contexto, ser usados para negar a castração, evitando associação visual com a genitália da mulher (WILLIAMS, 1999).

De acordo com Williams (1999), *Garganta Profunda* (1972) é especialmente interessante neste ponto, pois, ao colocar o clitóris na garganta de Linda Lovelace, o filme constrói uma narrativa sobre a importância deste órgão, mas, ao mesmo tempo, evita a necessidade de olhar para ele. É como se a imaginação fetichista masculina, dentre as tentativas do gênero pornô de capturar a "verdade" do prazer da mulher, não pudesse tolerar qualquer visão de ameaça de castração. Por um lado, é inegável que *Garganta Profunda* (1972) tentou, por meio do *money shot*, representar o clímax de um ato heterossexual sob um ponto de vista inteiramente fálico, exibindo um pênis ereto e poderoso produzindo evidências de seu prazer. Contudo, para aquela época, essa mudança de "exigência" de evidência visual de prazer atesta um mal-estar, uma falta de fé no padrão anterior para representação de prazer, uma vez que para os filmes pornográficos anteriores a ele, apenas a ereção masculina e a penetração bastavam. Novas narrativas de prazer e evidências de um prazer clitoriano (ainda que invisível) foram necessárias e decisivas para o padrão de filmes que se passou a produzir a seguir.

Isso atesta que a pornografia acompanha as transformações dos discursos que circulam no mundo, especialmente os que dizem respeito à sexualidade, e faz com que desejos dissidentes desafiem a lógica da indústria *mainstream*, operando rupturas, de tempos em tempos, nos padrões de sexualidade e dos desejos que constituem os indivíduos. Assim como o *money shot* e o *close-up* visual e sonoro do gozo feminino constituem soluções oferecidas pela pornografia tradicional para atender exigências do olhar masculino, "tais soluções estão repletas de contradições que podem abrir possíveis caminhos para a resistência dos prazeres sexuais hegemônicos" (WILLIAMS, 1999, p. 119, tradução nossa).

Landlocked (2018) tem ao todo três longas cenas de sexo, sendo que a última delas tem aproximadamente quatorze minutos. Quando transam pela primeira vez, há uma atmosfera bastante intimista entre os atores, com uma música sensual de fundo e com a exploração estendida dos closes dos corpos em excitação e das carícias entre eles. Há a preocupação em expor por bastante tempo o sexo oral praticado na atriz, seguido de cenas em que ela se senta por cima dele, com a estimulação clitoriana controlada pelos movimentos dela, até que os gemidos de ambos se intensificam, alcançam o clímax da cena, e arrefecem mutuamente, sem deixar claro se houve o gozo de algum dos parceiros. Interessante notar que o pênis não é mostrado nas cenas (não há penetração) e o ator sequer chega a despir suas calças.

Figura 29 – Sexo oral



Fonte: *Landlocked* (2018)

Figura 30 – Sexo oral



Fonte: *Landlocked* (2018)

Figura 31 – Primeiro ato sexual (*Landlocked*)



Fonte: *Landlocked* (2018)

Figura 32 – Sexo com “calças”



Fonte: *Landlocked* (2018)

Os *close-ups* dos corpos com excitação e das carícias entre eles são construídos sensualmente e se repetem ao longo do filme. As reações sensoriais à presença do parceiro são bastante exploradas, a exemplo de cenas que mostram o enrijecimento dos seios da atriz, arrepios da pele, etc. Na segunda cena de sexo, que ocorre após os vinte minutos de filme, os atos continuam a priorizar o prazer feminino, com o ator beijando e lambendo as coxas da atriz, clitóris, ânus, vagina, e masturbando-a com os dedos. Não há, novamente, a exibição do pênis do ator nem cena de penetração.

Figura 33 – Segundo ato sexual (*Landlocked*)

Fonte: *Landlocked* (2018)

Figura 34 – Sexo oral



Fonte: *Landlocked* (2018)

Figura 35 - Masturbação



Fonte: *Landlocked* (2018)

Figura 36 – Priorização do prazer da mulher



Fonte: *Landlocked* (2018)

Em seguida, há uma cena que representa uma virada afetiva em *Landlocked* (2018). Thomas se recusa a fazer sexo com Joana, afirmando ter medo de desapontá-la, pois sua ex-namorada havia terminado com ele devido ao tamanho do seu pênis, afirmando ter encontrado alguém “maior”.

Essa demonstração da “fraqueza” masculina é entendida como uma estratégia narrativa para desmistificar o poder simbólico do falo. A performance da masculinidade viril, tão evidenciada na pornografia tradicional, é desafiada, pois a heteronormatividade não estigmatiza somente os homens que se identificam como homossexuais ou bissexuais, “mas também marginaliza qualquer homem heterossexual que não se encaixe ‘perfeitamente’ nas expectativas desse modelo dominante” (ALMEIDA, 1995, APUD LEWIS, 2016, p. 244).

Segundo Almeida (1996), o patriarcado também pode ser entendido como a sociedade na qual masculinidades hegemônicas definem a inferioridade das feminilidades e das masculinidades subordinadas. Masculinidades, como a de Thomas, que não se encaixam em discursos de virilidade, agressividade, dominação, controle e poder são geralmente associadas à subordinação, tal qual a feminilidade. Ressalte-se novamente que masculinidades e feminilidades são esquemas de percepção (BOURDIEU, 2012) e metáforas de poder e de “capacidade de ação, como tal acessíveis a homens e mulheres. Se assim não fosse, não se poderia falar nem de várias masculinidades nem de transformações nas relações de gênero” (ALMEIDA, 1996, p. 162).

A última passagem de sexo, que ocorre após a confissão da masculinidade não hegemônica de Thomas, é bastante interessante. O ato sexual, diferentemente das outras vezes, inicia-se com a exibição do pênis ereto e com a atriz praticando sexo oral no parceiro.

Figura 37 – Exibição do falo



Fonte: *Landlocked* (2018)

Figura 38 – Terceiro ato sexual e felação



Fonte: *Landlocked* (2018)

Após a virada afetiva em *Landlocked* (2018), pela primeira vez, há a exibição do pênis ereto, em funcionamento, e a sequencia de penetração. Interessante notar que, embora as outras duas cenas rompam, evidentemente, com o papel da penetração como protagonista do ato sexual, demonstrando que o sexo pode significar uma miríade de performances prazerosas para além da penetração, infere-se da narrativa que isso só ocorre devido à insegurança de Thomas com o próprio falo.

A partir do momento em que Thomas confessou sua masculinidade não hegemônica (e isso é positivo) e recebeu o afago de sua parceira, o pênis aparece pronto para entrar em ação. É como se a narrativa ainda buscasse a referência central do falo para justificar a consumação de outros prazeres femininos.

Parece, portanto, que o esforço de Thomas em priorizar o prazer de Joanna nas cenas anteriores, com a exploração cuidadosa do clitóris e de outras zonas erógenas se deu pela insegurança em exhibir o tamanho do seu pênis para a parceira e pelo medo de ser julgado pelo seu “fraco” desempenho. Com o reforço positivo da parceira, que o tranquiliza em relação às suas inseguranças, a narrativa retorna aos parâmetros de visibilidade fálica e penetração, ainda que de maneira não centralizada como na pornografia hegemônica.

A crítica aqui é menos voltada à valoração do caráter feminista do filme e mais direcionada à reflexão sobre como algumas tentativas de ressignificações da sexualidade podem conter ainda significados que reforçam os discursos sexistas que deseja combater. É por isso que a análise aqui proposta jamais poderia ser feita de forma rígida e estritamente conclusiva, pois lida com questões complexas que podem gerar significados ambivalentes.

Apesar da reflexão suscitada, é possível afirmar que as cenas de sexo exibidas em *Landlocked* (2018) são direcionadas a demonstrar uma economia plural e diferenciada do prazer e tentam descentralizar o papel da penetração no ato sexual. Isso porque, apesar da centralidade do falo na metáfora extradiegética, a penetração é mostrada apenas na parte final do filme, reduzindo-a a um signo de importância coadjuvante, ao contrário do que é retratado nos filmes convencionais. Na pornografia tradicional, o falo ocupa o papel central das cenas, exuberantemente eretos, ativos e enormes, tal qual a definição de fetiche para Freud.

Além disso, as performances sexuais não obedecem à corriqueira sequência ereção-penetração-ejaculação, pois enriquecidas com outras curvas de excitação e não culminam no gozo masculino. Há interrupções, quebras de ritmo, mudanças de posições e de velocidade da penetração, outras cadências que deixam o clímax em suspensão. Os toques, as carícias e o sexo oral, por exemplo, são elementos de visibilidade contínuos e focos na representação do filme. O som do ranger da cama, que talvez fosse evitado na pornografia *mainstream*, é um elemento naturalizado no filme, contribuindo para a atmosfera intimista. O *close-up* nas genitálias é bastante presente, mas não único, pois é entrecortado por *takes* de outras partes dos corpos, de expressões faciais e de planos abertos gravando os corpos se movimentando.

Na última cena de sexo, apesar da presença do pênis, não há o *money shot*, mas infere-se a ejaculação masculina pelos gestos e movimentação dos atores, que vai aos poucos se tornando vagarosa. O clímax aqui é percebido de modo mais subjetivo e menos explícito, rompendo, ainda que parcialmente, com o Princípio da máxima visibilidade e com as convenções

narrativas do *money shot* e *close-up* do gozo feminino. O filme ainda mostra um breve pós-sexo, onde os atores estão abraçados, muito próximos um do outro, imprimindo novamente a ideia de intimidade.

Figura 39 – Pós-sexo em *Landlocked*



Fonte: *Landlocked* (2018)

Em *Skin* (2009), também é possível perceber a intenção de descentralizar o papel da penetração na narrativa, pois essa é mostrada apenas nos dois últimos minutos (o filme tem aproximadamente treze minutos). Não há, aliás, qualquer insinuação de orgasmo, o que conduz a pensar novos percursos da sexualidade, não alicerçados no gozo como prática-fim e no sexo como concretização imediata do desejo, mas, estabelecendo, talvez, novos patamares de satisfação, destacando as sensações de prazer nos estímulos, propiciando a ideia de um estado de manutenção e sintonia com o prazer, ao invés da convencional perseguição pela prática-fim de satisfação orgástica.

Lauretis (2019) afirma que as primeiras feministas, na virada do século, partiram da concepção de sexualidade pela oposição entre masculino e feminino e significaram o sexo como relação heterossexual e, principalmente, como penetração. Apenas com os feminismos contemporâneos “surgem os conceitos de sexualidade feminina diferente ou autônoma e de identidades sexuais femininas não relacionadas ao homem” (LAURETIS, 2019, p; 137). Apesar disso, “deslocar o ato sexual, como penetração, do centro da atividade sexual constitui uma tarefa com a qual nos defrontamos ainda hoje” (BLAND, 1981, APUD LAURETIS, 2019, p. 137).

4.3. Encenar orgasmo pra quem? Por uma economia plural de prazeres

Como visto, a representação de atos sexuais obedecem a uma economia sexual fálica e são comunicados aos espectadores “apenas por meio de certas convenções visuais e orais de representação” (WILLIAMS, 1999, p. 121). Em relação às representações visuais, existem balizas cinematográficas, como o Princípio da máxima visibilidade, por exemplo, que servem para confessar as “verdades” visíveis do sexo, que se traduzem em discursos sobre a sexualidade, ou, como afirma Foucault (2019), centros de transferência de saber e poder. No que tange à sonoridade na pornografia, pode-se pensar nas formas audíveis de falar sobre o sexo também como discursos da sexualidade, mas enquanto metáforas. Todos os sons inseridos na narrativa visam reforçar a imaginação de um espaço-tempo fictício em que estão inseridos os corpos em ação (WILLIAMS, 1999).

Todo som, seja música, efeitos sonoros ou fala, funciona para reforçar a ilusão diegética de um espaço-tempo imaginário e do lugar do corpo humano dentro dele. Música extradiegética vinda de fora da cena representada pode potencializar o clima e estabelecer ritmos que complementam os movimentos dos corpos e suavizam as lacunas temporais espaciais criadas pela edição. Os efeitos sonoros dão solidez e dimensão espacial para a representação do mundo diegético. E a fala sincrônica liga o corpo à voz (WILLIAMS, 1999, p. 122, tradução nossa).

Os sons de prazer que prevalecem na pornografia *mainstream* são principalmente os gemidos e gritos das mulheres. Ainda que seja possível ouvir gemidos dos homens, esses nunca são tão altos ou dramáticos (WILLIAMS, 1999). Outros sons de prazer incluem o estalo de um beijo ou tapa, o sorvo de felação e cunilíngua, sons de penetração fricativa, das molas da cama, etc. Também podem ser frases faladas durante o sexo, “me coma”, “me fode mais forte”, “coma sua putinha”, com variações infinitas.

Seguidos *close-ups* de rostos de mulheres acompanhados de uma voz "desencarnada" (gemendo "ooh" e "aaah") são o “significante mais proeminente de prazer feminino, na ausência de outras garantias mais visuais” (WILLIAMS, 1999, p. 123, tradução nossa).

O *close-up* (visual e sonoro), como apresentado acima, é a organização erótica orquestrada para forjar a visibilidade do gozo feminino, uma dentre as convenções narrativas citadas por Williams (1999) para comunicar o sexo na pornografia. O Princípio da máxima visibilidade é pouco eficaz quando se trata de representar o prazer sexual da mulher. Isso porque “anatomicamente, o orgasmo feminino ocorre, conforme anotam Dennis Giles (1977) e Yanne

Lardeau (1978), em um ‘lugar invisível’ que não pode ser facilmente visto” (WILLIAMS, 1999, p. 49, tradução nossa), ao contrário do prazer físico do homem, representável, até certo ponto, através da visualização da ereção e ejaculação. Uma vez que o gozo feminino não pode ser filmado, convencionou-se uma “organização erótica da visibilidade” (WILLIAMS, 1999, p. 49, tradução nossa) como estratégia da pornografia tradicional para fazê-lo visual e realístico:

Para tanto duas estratégias principais são colocadas em ação (uma delas veremos no filme de Warhol): repetidos closes nas expressões faciais, cuja gama de ações devem parecer acompanhar a trajetória do clímax; e o uso hiperrealista do som (sobretudo dos gritos e sussurros) numa espécie de “close up sonoro” (BALTAR, 2010, p. 08)

O *close-up* sonoro do gozo feminino tenta proporcionar espetáculo auditivo semelhante ao espetáculo dos closes do *money shot*. No entanto, a "ejaculação auditiva" de prazer não dá a mesma chancela de verdade que a ejaculação visual oferece:

Como Mary Ann Doane aponta em "The Voice in the Cinema" (1980, 39), o som não pode ser "enquadrado" como a imagem, pois o som está em todo o teatro, ele ‘envolve o espectador’. [...] O fascínio dos sons do prazer reside, pelo menos em parte, no fato de que eles vêm de dentro do corpo e muitas vezes não são signos articulados (combinações significativas de som e sentido), mas, sim, sons inarticulados que falam, quase pré-verbalmente, de prazeres primitivos. Embora pareçam surgir espontaneamente, eles não são involuntários como o "frenesi do visível" do orgasmo masculino (WILLIAMS, 1999, p. 125-126, tradução nossa).

Nesse contexto, a capacidade da mulher de fingir o orgasmo, ausente no homem (pelo menos de acordo com certos padrões de evidências), parece sustentar todas as tentativas da pornografia convencional em exigir o que não pode ser certo: a confissão incontrolável do prazer feminino, um radical "frenesi do visível" (WILLIAMS, 1999).

A lógica falocrática da pornografia tradicional deseja garantir ao espectador masculino que ele é testemunha, não do desempenho voluntário do prazer feminino, mas de sua confissão involuntária. Segundo a teórica, não seria descabido pensar, portanto, que por conta da busca pela confissão involuntária do prazer feminino, tantas fantasias *mainstream* girem em torno de situações em que o prazer sexual da mulher é provocado muitas vezes contra sua vontade, em cenários de estupro, abusos e violência (WILLIAMS, 1999).

De acordo com Williams (1999), a fantasia masculina no pornô *hard-core* pode ser descrita como “a (impossível) tentativa de capturar visualmente o frenesi do visível em um corpo

feminino cuja excitação orgástica nunca pode ser medida objetivamente” (WILLIAMS, 1999, p. 50, tradução nossa).

A organização da cena em torno do orgasmo fálico submete o prazer feminino à temporalidade linear do orgasmo masculino, com a intensificação gradual dos sons, somada aos planos detalhes cada vez mais rápidos dos genitais no movimento da penetração, acelerando na medida em que o orgasmo do homem se aproxima, e também no som, quando vão se intensificando e acelerando gradualmente os gemidos femininos. O clímax é o plano da ejaculação, e os gemidos femininos, bem como quaisquer movimentos dos corpo das mulheres cessam assim que o homem goza.

Logo, essas estratégias sonoras e visuais utilizadas para confessar o prazer involuntário da mulher podem ser entendidas como tentativas de equiparar o prazer masculino ao feminino. Essas tentativas são organizadas de acordo com os parâmetros masculinos, como já mencionado, e falham em representar, ou talvez reconhecer, qualquer diferença entre o prazer do homem e da mulher:

Quanto mais o investigador masculino investiga os mistérios da sexualidade feminina para capturar o único momento revelando o segredo de seu mecanismo [...], mais ele consegue apenas reproduzir o prazer da mulher com base no seu modelo e medi-lo em relação ao padrão próprio. Isso é uma constante nos discursos masculinos sobre sexualidade (WILLIAMS, 1999, p. 53, tradução nossa).

Irigaray (2017) sugere que pode ser possível reconhecer a existência de uma economia plural dos prazeres femininos:

Sua sexualidade, [...], é ainda *plural*. [...]. Realmente, o prazer da mulher não deve escolher entre atividade clitoriana e passividade vaginal, por exemplo. O prazer da carícia vaginal não deve se substituir ao da carícia clitoridiana. Um concorre com o outro de maneira insubstituível para o prazer da mulher. Entre outras coisas... A carícia dos seios, o toque vulvar, o entreabrir dos lábios genitais, o vai-e-vem de uma pressão exercida sobre a parede posterior da vagina, o roçar do colo do útero, etc (IRIGARAY, 2017, p. 38).

Segundo Williams (1999), para se pensar em uma economia plural de prazer é preciso abandonar o tipo de dicotomia (ativo/passivo) pensada por Freud, que opõe o prazer clitoriano ativo a um prazer passivo, vaginal e infantiliza a mulher que tem orgasmos clitorianos. A variedade de zonas erógenas da mulher, como mencionado por Irigaray (2017), “ajudam a

quebrar as dicotomias que fundamentam economias sexuais fálicas” (WILLIAMS, 1999, p. 115-116, tradução nossa).

É irônico que o mercado pornô tradicional tenha tanto fascínio pela exibição do prazer feminino, mas tenha tanta dificuldade em representar esse prazer para as próprias mulheres. De fato, não há identificação das mulheres com o *close-up* sonoro ensaiado na pornografia tradicional. Geralmente, os sons de prazer femininos acompanham o ritmo e a coreografia da penetração, se intensificando com estocadas mais fortes e cessando logo após a ejaculação, indicando que a trajetória do clímax de prazer da mulher coincide com a do homem e que seus orgasmos são simultâneos. Todavia, estudos demonstram que a maioria das mulheres não alcança o orgasmo apenas com a penetração³⁰. Mais improvável ainda que alcancem no mesmo instante que o homem.

Essa conclusão decorre também dos filmes analisados na pesquisa, uma vez que nenhuma das cenas de sexo exibidas trouxe a arquitetura do *close-up* sonoro, com escopo de simular o gozo feminino.

Em *Skin* (2009), além de não haver qualquer demonstração visual objetiva ou subjetiva de orgasmo, só se ouve o som da tesoura cortando a malha que cobre os parceiros, beijos, carícias e o som da respiração acelerada dos atores, tudo isso atravessado por uma sóbria melodia eletrônica. Dentre os sons percebidos nas cenas de sexo de *Gender Bender* (2018) e *Landlocked* (2018), predominam os gemidos femininos, embora estejam presentes também manifestações sonoras de prazer masculinas. Em *Gender Bender* (2018), por exemplo, sobressai a cena em que o ator Dante Dionys é penetrado pela atriz Khali Sudhra, e simula uma sequência de sussurros e gemidos. Contudo, o fato mais contundente a ser considerado na análise da sonoridade, é que nenhum dos filmes feministas chegou ao ponto de simular o orgasmo feminino. Não houve acentuação dos gemidos em compasso com a penetração até o alcance do orgasmo masculino, sobretudo pelo fato de que a ejaculação masculina só é exibida em *Gender Bender* (2018), e desacompanhada de *close-up* sonoro.

³⁰ Alfred Kinsey e outros (1965); Helen Kaplan (1974); Seymour Fisher (1973); William Master e Virginia Johnson (1970), todos citados por Shere Hite (1982) em “O Relatório Hite: um profundo estudo sobre a sexualidade feminina”, pesquisa na qual ela conclui que “esses estudos levam a um consenso de que a maioria das mulheres não tem orgasmo automaticamente no coito - no sentido de uma simples penetração com movimentos, sem estímulos adicionais” (HITE, 1982, p. 154).

Nesse passo, além da ausência da simulação de orgasmo, é importante analisar também a exploração de desejos e sensorialidades dissidentes a respeito do prazer feminino, para que se possa vislumbrar, de fato, a representação de uma economia plural de prazeres na pornografia feminista.

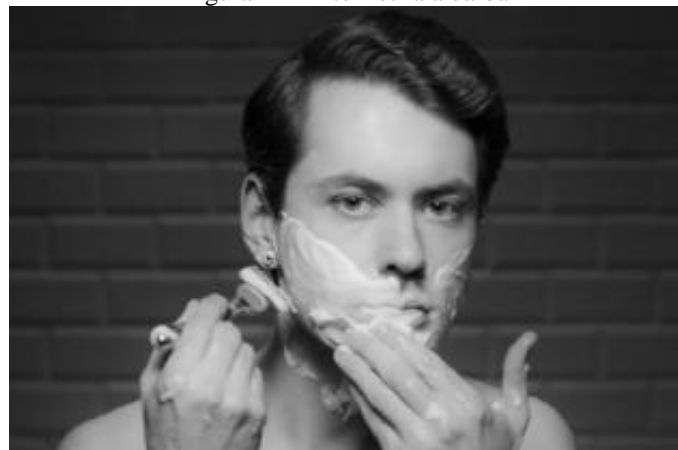
No primeiro ato de *Gender Bender* (2018), os atores Khali Sudhra e Dante Dionys retiram do corpo os elementos que compõem o gênero com o qual se “vestem”: roupas, maquiagem, cabelo comprido, barba, brincos:

Figura 40 – Atriz limpa maquiagem



Fonte: *Gender Bender* (2018)

Figura 41 – Ator retira a barba



Fonte: *Gender Bender* (2018)

Na sequência, começam a se montar com itens do gênero oposto. A atriz usa o cabelo preso, *binder* (tecido ou atadura usado para prender as mamas) e um pênis emborrachado. O ator

passa maquiagem, usa brincos e veste um *lingerie* e uma coleira (acessório comumente usado nas práticas de BDSM³¹):

Figura 42 – *Binder*



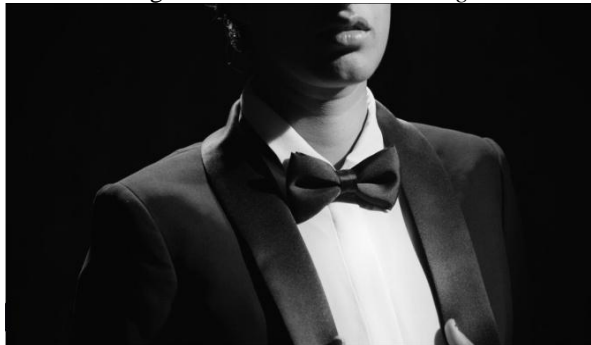
Fonte: *Gender Bender* (2018)

Figura 43 – Pênis de borracha



Fonte: *Gender Bender* (2018)

Figura 44 – Atriz veste *smoking*



Fonte: *Gender Bender* (2018)

³¹ *Bondage*, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo e Masoquismo.

Figura 45 – Brincos e maquiagem



Fonte: *Gender Bender* (2018)

Figura 46 - Lingerie



Fonte: *Gender Bender* (2018)

Figura 47 – Vestimentas femininas



Fonte: *Gender Bender* (2018)

A atriz é a narradora e fala em primeira pessoa: “Às vezes eu nos imagino como pessoas mais livres, que estão mais confortáveis na própria pele e mais expressivas sobre as muitas facetas de quem somos [...] Nós nos sentamos em um bar e tomamos uma taça de vinho juntos” (tradução nossa). Nesse momento, a atriz é filmada de pé fazendo o pedido ao dono do estabelecimento:

Figura 48 – Atriz faz o pedido no bar



Fonte: *Gender Bender* (2018)

O filme é baseado em uma fantasia sexual enviado por uma usuária do *website* de Erika Lust e pode-se perceber a intenção da diretora em representar as inversões das funções que são atribuídas aos gêneros. Mais adiante, a narradora afirma: “Não vejo a hora de levá-lo para casa, eu quero chamá-lo de boa garota. Isso me faz ficar molhada, isso o faz ficar duro” (tradução nossa). À masculinidade é atribuído socialmente o papel ativo de dominância e controle. Não à toa, a atriz aparece fazendo o pedido dos vinhos e sinalizando a intenção de levar o parceiro para casa, subvertendo a lógica da representatividade tradicional em que a mulher é posicionada como passiva, submissa e obediente.

Findas as cenas externas, os atores começam a se acariciar em um ambiente aconchegante, que parece ser a casa do casal ou de algum deles. Ele chupa delicadamente o pênis que estava na cueca da atriz.

Figura 49 – Pênis de borracha



Fonte: *Gender Bender* (2018)

A cena principal do curta-metragem ocorre quando a atriz penetra o ator usando um cintaralho. *Pegging* é o termo que designa a prática sexual na qual uma mulher penetra um homem pelo ânus usando um cintaralho (LEWIS, 2016).

Figura 50 – Frames de *Pegging*



Fonte: *Gender Bender* (2018)

A exploração de práticas como o *Pegging* proporciona a oportunidade de ofuscar as definições “rígidas” de sexualidade baseada no gênero do parceiro, rompendo com discursos tradicionais da sexualidade. A representação do prazer anal em homens cisheterossexuais desestrutura a crença de que a verdadeira masculinidade é associada à coragem, controle, força, agressividade, heterossexualidade e impenetrabilidade, pois esse discurso “não somente estigmatiza homens que se identificam como homossexuais, mas também limita as possibilidades para homens que se identificam como heterossexuais performarem masculinidades não-heteronormativas e não-hegemônicas” (LEWIS, 2016, p. 290).

Como mencionado em linhas anteriores, feminilidade e homossexualidade comumente são associadas, pois a passividade é vinculada à imagem da penetração anal, “reduzindo” o sujeito à condição feminina. Já a imagem do ativo, penetrador, é vinculada à masculinidade, afirmação, virilidade e potência. Segundo Lewis (2016), o termo “homem” e seu imaginário são correlacionados às referências de como ele deve se comportar na cama: como ativo e penetrador, independentemente de seus parceiros serem homens ou mulheres. Na Roma antiga, embora relações sexuais entre quaisquer parceiros fossem aceitas, elas deveriam obedecer “a ordem simbólica de dominação da época: a penetração do homem na mulher, do mestre no escravo e do homem romano no estrangeiro” (LEWIS, 2016, p. 241). Outrossim, a masculinidade daquela época não era organizada de acordo com o gestual ou características físicas, mas pelo comportamento de penetrador nas relações sexuais, uma vez que a virilidade era associada à condição de ativo nas relações sexuais.

A condução principal da atriz na cena de *pegging*, e também nas cenas pré-sexo, ressignifica discursos acerca do papel de dominância e controle masculino presentes nos roteiros tradicionais, além de possibilitar o reconhecimento de novas possibilidades de desejos, ainda pouco explorados entre casais heterossexuais.

Para Williams (1999), discurso é uma forma de falar sobre algo, que constrói o que aquela coisa é. As estratégias filmicas da pornografia tradicional, a exemplo do “*close-up* visual e sonoro”, que é construído para dizer a “verdade” sobre o orgasmo feminino (pelo ponto de vista especulativo masculino), são maneiras de falar e construir as “verdades” do sexo.

A constatação da busca pelo involuntário e confessional “frenesi do visível” revela que, talvez, seja necessária uma especulação sobre o “pouco problematizado” prazer masculino, ou seja, uma revisão feminista dedicada a sondar a natureza e a qualidade do prazer masculino (WILLIAMS, 1999). De fato, para desconstruir a noção de economia fálica do prazer, forçoso reconhecer que tão somente a sequência ereção-penetração-ejaculação não é a “manifestação mais primária e autoevidenciada de prazer masculino” (WILLIAMS, 1999, p. 276, tradução nossa). Inúmeras formas de repensar o prazer masculino, como o prazer anal, por exemplo, são pouco faladas e intencionalmente evitadas no regime atual de “verdades” sobre o sexo.

Contudo, faz-se aqui, novamente, outro apontamento crítico em relação ao perigo do reforço do binarismo de gênero e da diferença sexual, pois, se por um lado, o filme sabe jogar muito bem com a “inversão de papéis” de gênero, pode reforçar estereótipos hegemônicos atribuídos

às “feminilidades” e “masculinidades”. Isso porque, durante a cena de *pegging* as performances de masculinidade e feminilidade continuaram a ser construídas em um aspecto dicotômico, em que a atriz, exercendo a função de penetradora, “ativa”, encarna gestos associados à agressividade, como tapas e puxões de cabelo. O mesmo ocorre nas cenas pré-sexo, quando ela assume a frente do pedido no bar, encarnando o papel de controladora e dominadora da situação.

Isso ocorre porque a subversão dos discursos misóginos e heteronormativos pode acontecer simultaneamente ao reforço de discursos hegemônicos, devido a ambiguidade de significados relacionados às questões de gênero, como tratado no subcapítulo que fala sobre o problema da diferença sexual. Não se trata, portanto, de invalidade ou ineficácia da potencial ressignificação de discursos produzida a partir dos filmes.

Todavia, é importante a análise atenta e crítica de pornografias e performances que digam respeito ao gênero. Poder-se-ia pensar, hipoteticamente, em uma cena de *pegging* que não se baseasse em estereótipos de gênero, por exemplo, sem expor o penetrador, necessariamente, como o sujeito ativo dominador e agressivo, e o penetrado como passivo e frágil. Nesse caso, a representação não estaria limitada à inversão dos papéis de gênero, mas também dedicada ao embaçamento das fronteiras que dividem as funções simbólicas atribuídas aos gêneros.

REFLEXÕES FINAIS

Durante o tempo de pesquisa pude perceber que as discussões midiáticas sobre pornografia feminista foram se intensificando. Também na academia e nas produções e festivais pornográficos, percebe-se um movimento contínuo, em andamento: um espaço de desterritorializações ou ressignificações dos sentidos com os quais navegamos no mundo, que reivindica outros modelos de sexualidades, desejos, prazeres e corpos.

A resistência dentro do movimento feminista em reconhecer a legitimidade de uma pornografia que se aproxime dos objetivos feministas foi um problema crucial para a pesquisa. Embora eu reconheça as injustiças existentes na indústria pornográfica, a imposição de censura ou restrição legal sobre o imaginário pornográfico é, além de inviável, ineficaz, e seus argumentos se baseiam na falsa suposição de que a pornografia é o ponto de origem da violência de gênero, quando, na verdade, é um dos reflexos da violência de gênero existente na sociedade (RUBIN, 2017). Além do mais, as pesquisas que focam somente nos aspectos cruéis da indústria de trabalho pornográfica não fazem um comparativo com a realidade do mercado de trabalho ao redor (SULLIVAN; MCKEE, 2015).

Por outro lado, algumas aproximações entre Feminismos e Pornografia permanecem em tensão, a meu ver. Como, por exemplo, o problema da formação política dos desejos e da legitimação do consentimento como única condição para chancelar o que pode ser representado nos filmes. Concordo com o argumento de Sullivan e McKee (2015) quando consideram que o consentimento das atrizes é essencial e confere respeito aos indivíduos e à sua capacidade de autodeterminação. Seria também uma forma de pensar a pornografia pelo lado dos artistas, sem se esquivar das condições de risco em que vivem os trabalhadores sexuais.

Entretanto, o consentimento deve ser mesmo o único limitador para definir o conteúdo produzido por pornógrafas feministas? Creio que a questão merece mais reflexões. A encenação de cenas de estupro e enforcamento, por exemplo, me causa estranheza. Não por duvidar do potencial de excitação de tais cenas ou por desacreditar do fato de que mulheres sintam desejo nesse conteúdo, mas pelo receio de que esses desejos sejam deformados em sua origem, conformados pela hierarquia de poder até então existente nas relações sociais. Sendo assim, a representação de desejos motivados por violências corriqueiras contra a mulher corre o risco de tratar como naturais fatos que são, na verdade, políticos. Aqui reside o principal

problema em aceitar o consentimento como a única restrição à representação do sexo dentro da produção feminista.

Penso que uma pornografia realmente comprometida com o feminismo deve estar atenta aos fenômenos sociais, como a violência de gênero. Como manifestado em outros momentos, essa pesquisa não pretende oferecer uma resposta pronta ou uma solução única para os problemas decorrentes da intersecção entre pornografia e teorias feministas. Isso porque as duas áreas de estudo encontram-se em efervescência e em contínua transformação, de modo que soaria pretensioso “fechar” um posicionamento em tão pouco tempo de pesquisa dedicado ao mestrado. Todavia, o levantamento de problemáticas e questões em aberto torna-se útil porque faz o convite para a reflexão.

Por isso, a compreensão de como a sociedade patriarcal estabelece discursos da sexualidade a partir de determinadas instâncias: médicas, religiosas, jurídicas e, no que tange ao objeto de pesquisa, pornográfica, é fundamental para que seja possível envidar esforços no sentido de perseguir a equidade de gênero nas relações sociais. Ao mesmo tempo em que a pornografia reproduz as representações de gênero e práticas institucionalizadas do cotidiano, ela também pode esculpir as próprias representações da sexualidade, que serão interpretadas e reconfiguradas subjetivamente pelo espectador, abrindo-se fissuras para a desconstrução de discursos hegemônicos.

Muitos elementos observados nos filmes rompem, certamente, com os discursos sexistas existentes nas pornografias tradicionais. Por exemplo, as cenas que priorizam as “preliminares” e exploração do clitóris e outras partes do corpo, bem como as que denotam autodeterminação da mulher e gerência do próprio prazer. Tais representações encenam o protagonismo do prazer da mulher e também exaltam seu deslocamento da condição de objeto desejado para o de sujeito desejante. O fato de não haver uma exaltação exacerbada à visibilidade da genitália e do corpo feminino também é um ponto de destaque nos filmes analisados. Essas narrativas, sem dúvida, possibilitam alguma mudança de paradigma no imaginário hegemônico sobre as sexualidades.

Contudo, muitos elementos ainda se aproximam da pornografia *mainstream*. Uma crítica contundente diz respeito ao padrão de corpos escolhidos para os filmes, não somente aos selecionados como objeto da pesquisa, mas dentre a maioria que teve contato até hoje, especialmente os produzidos por Erika Lust. O biótipo dos atores é semelhante, os homens

musculosos ou torneados e as mulheres magras e brancas. A aparente falta de diversidade de corpos é um ponto de convergência com a pornografia *mainstream* e de afastamento dos ideais do movimento feminista. Na verdade, os filmes selecionados são uma amostragem pequena ante a variedade de material pornográfico produzido atualmente. Existem outras pornógrafas que exploram brilhantemente essa temática da diversidade dos corpos, como La Bala Rodriguez, Courtney Trouble, Karla Lane e Chelsea Poe, todas comentadas por Baltar (2019).

A crítica que deve ser traçada é a respeito de a pornografia feminista ser uma “indústria dentro de uma indústria” (WHISNANT, 2016, p. 02, tradução nossa) e ter limitações de produção próprias do mercado capitalista. Taormino (2014 APUD WHISNANT, 2016) comenta que há poucas produções feministas circulando devido à dificuldade de conseguir financiamento. Para Whisnant (2016), as restrições do mercado afetam as possibilidades de representatividade de corpos na produção de pornografia feminista, pois acabam direcionando-a para o público principal *mainstream*, sendo que as categorias que incluem mulheres gordas ou com pelos, por exemplo, acabam se constituindo como um tipo de nicho/fetichismo específico.

Outro ponto que precisa ser levantado é a respeito do perigo de reforço do caráter fixo e permanente da oposição binária da categoria homem/mulher. A cena de *pegging* exibida no filme *Gender Bender* (2018), ao subverter os discursos dominantes sobre os papéis de gênero tradicionais, contribui, simultaneamente, para reforçar essa crença. A própria ideia de “inversão” sugere que certos papéis são supostamente inerentes aos homens ou às mulheres. Logo, a tentativa de “inversão”, ao mesmo tempo em que expande as fronteiras do sexo rígido e convencional, é amparada no reforço da ideia de heteronormatividade, dando a entender que atribuições de masculinidade e feminilidade serão apenas “troçadas” durante o ato sexual. A atriz, quando assume a função de penetradora, encarna gestos comumente associados à masculinidade e controle, puxando o cabelo do parceiro e dando-lhe tapas.

Frequentemente, pesquisas e produções pornográficas feministas terão de lidar com essa ambivalência de significados. No meu modo de pensar, o reforço das categorias binárias não invalida a implantação de novas perspectivas sexuais, como o prazer anal masculino em relações heterossexuais, principalmente porque desconstruções discursivas envolvem fragmentação e interdependência e ocorrem, não pela destruição do discurso anterior, mas pelo seu deslocamento e reconfiguração (LOURO, 2019). Isso decorre também da própria

teoria feminista, que tem de lidar com a contradição de ver situada a Mulher no gênero, enquanto representação ideologizada e como mulher real e histórica, que pretende ver-se livre da posição de sujeito Outro (LAURETIS, 2019).

No caso do *pegging*, por exemplo, embora exista o reforço da heteronormatividade, a ideia de inversão de papéis permite encarnar a experiência sexual a partir do ponto de vista do parceiro, proporcionando acesso a prazer similar que o outro sentia, ressignificando a experiência sexual como uma oportunidade para conhecer melhor o parceiro sexual (LEWIS, 2016). Além disso, permite que a mulher se mantenha no controle do ato sexual e experimente desejos e prazeres que escapam ao imaginário comum. Essas estratégias ganham mais importância quando consideramos que as pornografias feministas podem ser ferramentas políticas potencialmente pedagógicas no sentido de proporcionar ao espectador novos aprendizados em relação aos seus desejos e práticas sexuais.

Nesse sentido, em que pese as limitações apontadas, a circulação de pornografias dissidentes, dentre elas as pornografias feministas, é um instrumento político de resistência que apresenta, em humilde analogia às palavras de bell hooks, uma proposta de olhar opositivo³² e incômodo, que resiste aos “lugares comuns”. Os contra-discursos das pornografias feministas resistem ao olhar falocêntrico, renegam o papel de não-sujeito atribuído à mulher e reivindicam um local de representação, fértil e acolhedor, para as espectadoras.

Embora muitos estudos a favor da emancipação sexual tenham despontado recentemente, ainda há muito a ser feito (ou desfeito), a respeito da desconstrução de discursos e imaginários sociais marcados pelo patriarcado. Sendo assim, não se pode esquecer-se da opressão sexual que atravessa a história das mulheres, que dificulta sua constituição enquanto sujeito corporificado e digno de receber prazer, pois “ainda vivemos entre gerações de mulheres que jamais souberam o que é prazer sexual, mulheres para quem o sexo somente significou perda, ameaça, perigo, aniquilação” (hooks, 2018, p. 128).

³² HOOKS, Bell. “O olhar opositivo: a espectadora negra”. Fora de quadro. Tradução de Carol Almeida. Disponível em <<https://foraquadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/>> , acesso em 25/05/2020.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Gabriela Santos; FERNANDES, Liliana Rocha. Produção audiovisual de pornografia feminista: apontamentos a partir do filme *Skin* (2009). In. DIOTTO, Nariel e outros (org.). **Estudos de gênero e feminismos na sociedade contemporânea: diálogos interdisciplinares**, Cruz Alta: Editora Ilustração, 2020. p. 23-38.
- ATTWOOD, Feona (Ed.). **Porn. com: Making sense of online pornography**. New York: Peter Lang, 2010.
- ATTWOOD, Feona. Conclusion: Toward the study of online porn cultures and practices. In. HARRISON, Katherine (Ed.). **Pornographies: Critical Positions**. Chester: University of Chester, 2018. p. 236-243.
- ATTWOOD, Feona. Women's Pornography. In HARRISON, Katherine (Ed.). **Pornographies: Critical Positions**. Chester: University of Chester, 2018. p. 49-69.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2011.
- BALTAR, Mariana. Atrações e prazeres visuais em um pornô feminino. Significação: **Revista de Cultura Audiovisual**, 2015, Vol. 42, p. 129-145.
- BALTAR, Mariana. **Pornografia sf [substantivo feminino]: coisa de mulher, para mulher**. 28º Encontro Anual da Compós. Porto Alegre. jun. 2019.
- BALTAR, Mariana. **Frenesi da Máxima Visibilidade**: ou como o diálogo do documentário e da pornografia constrói o sentido da vanguarda de *Blow Job* de Andy Warho. Compós, 2010, Rio de Janeiro.
- BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luiz Felipe. **Feminismo e política**: uma introdução. São Paulo: Boitempo, 2014.
- BORDO, Susan R. O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. In. JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R.; DE FREITAS, Britta Lemos. **Gênero, Corpo, Conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 19-41.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2012.
- CORNELL, Drucilla. **Feminismo and pornography**. Lexington: Oxford Readings, 2015.
- CORNELL, Drucilla. Pornography's Temptation. In: _____(org.). **Feminismo and pornography**. Lexington: Oxford Readings, 2015. p. 551-568.
- COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo**: pensar com Foucault. São Paulo: Editora Vozes Limitada, 2013.
- DE ALMEIDA, Miguel Vale. Gênero, masculinidade e poder: Revendo um caso do sul de Portugal. **Anuário antropológico**, v. 20, n. 1, p. 161-189, 1996.

DEEP Throat (Garganta Profunda). Pornografia. Direção: Gerard Damiano. Produzido por William J. Links, Lou Peraino e Phil Peraino. 60 minutos. Estados Unidos da América, 1972.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. São Paulo: edições n-1, 2016.

DIMEN, Muriel. Poder, sexualidade e intimidade. In. JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R.; DE FREITAS, Britta Lemos. **Gênero, Corpo, Conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 42-61.

EATON, Anne. Feminist pornography In. MIKKOLA, Mari (Ed.). **Beyond speech: Pornography and analytic feminist philosophy**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2017. p. 243-257.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. Vol. 1: A vontade de saber. Rio de Janeiro e São Paulo: Paz & Terra, 2019.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. 27ª Edição. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GENDER Bender. Direção: Erika Lust. Intérpretes: Kali Sudhra, Dante Dionys. LUST Films, 13 min. 2018.

GERACE, Rodrigo. **Cinema explícito: representações cinematográficas do sexo**. São Paulo: Editora Perspectiva SA, 2015.

GREGORI, Maria F. **Prazeres perigosos: erotismo, gênero e limites da sexualidade**. Rio de Janeiro: Editora Companhia das Letras, 2016.

HAESBAERT, Rogério. Da desterritorialização à multiterritorialidade. **Boletim Gaúcho de Geografia**, v. 29, n. 1, 2003.

HARDING, Sandra. A instabilidade das categorias de analíticas na teoria feminista. In. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 95-118.

HITE, Shere. **O relatório Hite: um profundo estudo sobre a sexualidade feminina**. São Paulo: Difusão Editorial S.A., 1982.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

HOOKS, Bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. São Paulo: Editora Perspectiva SA, 2019.

HUNT, Lynn. **A Invenção da Pornografia**. São Paulo: Hedra, 1999.

IRIGARAY, Luce. **Este sexo que não é só um sexo: sexualidade e status social da mulher**. Tradução: Cecília Prada. São Paulo: Editora Senac, 2017.

KÄMPF, Rachel. **Para uma estética na pornografia**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem na Universidade do Sul de Santa Catarina), Palhoça, 2008.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LANDLOCKED. Direção: Livia Cheibub. Produzido por Angélica Abe. 49 minutos. Alemanha, 2018.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento Feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 121-155.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**. São Paulo: Cultrix, 2019.

LEWIS, Elizabeth Sara. **ACHO QUE ISSO FOI BASTANTE MACHO PRA ELA**: Reforço e subversão de ideologias heteronormativas em performances narrativas digitais de praticantes de pegging. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

LHOMOND, Brigitte. Sexualidade. In. Helena Hirata; Françoise Laborie; Hélène Le Doaré; Danièle Senotier (orgs.). **Dicionário Crítico do Feminismo**. São Paulo: Editora da UNESP, p. 231-235, 2009.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. In. HOLLANDA, Heloisa B., **Pensamento feminista hoje**: sexualidades no sul global. 1 ed. - Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 187-204.

MCLAREN, Margaret A. **Foucault, Feminismo e Subjetividade**. São Paulo: Intermeios, 2016 (Coleção Entregêneros).

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In. XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Editora Paz e Terra, 2018. p. 437-453.

NAUGHTY, Ms. My decadent decade: Ten years of making and debating porn for women. In. TAORMINO, Tristan; SHIMIZU, Celine Parreñas; PENLEY, Constance e MILLER-YOUNG, Mireille. **The feminist porn book**: the politics of producing pleasure. The feminist press: New York, 2013. p. 71-78.

O'CONNELL, Helen E.; SANJEEVAN, Kalavampara V. e HUTSON, John M. Anatomy of the clitoris. **The Journal of urology**. V. 174, no. 4 (2005): 1189-1195.

PARREIRAS, Carolina. Altporn, corpos, categorias e cliques: notas etnográficas sobre pornografia online. **Cadernos pagu**, p. 197-222, 2012.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**; tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2017.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Ática, 1993.

RAGO, Margareth; PELEGRINI, Mauricio. **Neoliberalismo, Feminismos e Contracondutas**: perspectivas foucaultianas. São Paulo: Intermeios, Casa de Artes e Livros, 2019.

ROYALLE, Candida. Porn in the USA. In: CORNELL, Drucilla (org.). **Feminismo and pornography**. Lexington: Oxford Readings, 2015. p. 540-550.

RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

SARMET, Érica; BALTAR, Mariana. Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo. **TEXTURA-Revista de Educação e Letras**, v. 18, p. 38, 2016.

SANTOS, Milton. O Retorno do território. In: SANTOS, Milton, SOUZA, Maria Adélia A de, SILVEIRA, Maria Claudia. (orgs) **Território, Globalização e Fragmentação**. 4ª ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento Feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 49-80.

SKIN. Direção: Elin Magnusson. Coleção Dirty Diaries. Distribuído por Filmform. 14 minutos. Suécia, 2009.

SOHN, Anne-Marie. O corpo sexuado. In CORBIN, A.; COURTINE, JJ; VIGARELLO, G.(Coords.). **História do corpo**: as mutações do olhar-o século XX. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 109-154.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. French feminism in an international frame. **Yale French Studies**, n. 62, p. 154-184, 1981.

SRINIVASAN, Amia. **O direito ao sexo**: Feminismo no século XXI; tradução Maria Cecília Brandi - I ed. - São Paulo: Todavia, 2021.

SULLIVAN, Rebecca; MCKEE, Alan. **Pornography**: Structures, agency and performance. I ed. - Malden: Polity Press, 2015.

TAORMINO, Tristan; SHIMIZU, Celine Parreñas; PENLEY, Constance e MILLER-YOUNG, Mireille. **The feminist porn book**: the politics of producing pleasure. The feminist press: New York, 2013.

WHISNANT, Rebecca. “But what about feminist porn?” Examining the work of Tristan Taormino. **Sexualization, Media, & Society**, v. 2, n. 2, 2016.

WILLIAMS, Linda. **Hard Core: Power, pleasure and the “frenzy of the visible”**. Los Angeles: University of California Press, 1999.

ZIPLOW, Stephen. **The Film Maker’s Guide to Pornography**. Nova York: Drake, 1977.

Websites:

BRASILEIRINHAS. Brasileirinhas Hd. Mete Aqui. 2013. Disponível em: <<https://brasileirinhashd.uol.com.br/filme-porno/mete-aqui-313.html>>. Acesso em 01 de fev. de 2022.

EROTIK. DvdErotik. 2014. Disponível em: <<https://www.dvderotik.com/en/series/devils-film/starlets-of-the-year>>. Acesso em 01 de fev. de 2022.

PORNHUB. Pornhub. Página inicial (versão em português). 2022. Disponível em: <<https://pt.pornhub.com>>. Acesso em: 29 jan. 2022.

XVIDEOS. Xvideos. Página Inicial (versão em português). 2022. Disponível em: <www.xvideos.com>. Acesso em 29 jan. 2022