

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL**

Julia Dias Alimonda

**EFEITO DE AUTENTICIDADE NAS PORNOGRAFIAS FEMINISTAS:
UM PACTO ÉTICO**



Niterói/RJ

2023

EFEITO DE AUTENTICIDADE NAS PORNOGRAFIAS FEMINISTAS: UM PACTO ÉTICO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Cinema e Audiovisual. Linha de pesquisa: Narrativas e Estéticas.

Orientadora: Prof. Dra. Mariana Baltar Freire

Niterói/RJ

2023

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

A398e Alimonda, Julia Dias
Efeito de autenticidade nas pornografias feministas : um pacto ético / Julia Dias Alimonda. - 2022.
145 f.

Orientador: Mariana Baltar Freire.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2022.

1. Pornografia. 2. Feminismo. 3. Autenticidade. 4. Ética. 5. Produção intelectual. I. Freire, Mariana Baltar, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa da mestranda **JULIA DIAS ALIMONDA**, na forma em que se segue:

Aos 19 dias do mês de maio de dois mil e vinte e três às 15:30 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A, São Domingos – Niterói/RJ (banca formada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **JULIA DIAS ALIMONDA** formada pelos seguintes professores doutores: Mariana Baltar Freire (orientadora - presidente da banca), Karla Holanda (UFF), Ramayana Lira (UNISUL). Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra à aluna para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **“EFEITO DE AUTENTICIDADE NAS PORNOGRAFIAS FEMINISTAS: UM PACTO ÉTICO”**. Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem a aluna, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca destaca a qualidade do texto e a robustez da pesquisa ao abordar de modo complexificado o campo da pornografia audiovisual feminista. Ressalta ainda a potencialidade da dissertação em ampliar o debate e reflexão para outras áreas, estimulando o desenvolvimento em futuras pesquisas.

Assim, a banca considerou a aluna APROVADA (X) NÃO APROVADA().

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Mariana Baltar Freire, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca



Documento assinado digitalmente
MARIANA BALTAR FREIRE
Data: 22/05/2023 11:58:54-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Mariana Baltar Freire (Orientadora)



Documento assinado digitalmente
KARLA HOLANDA DE ARAUJO
Data: 19/05/2023 19:05:09-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Karla Holanda – UFF



Documento assinado digitalmente
RAMAYANA LIRA DE SOUSA
Data: 19/05/2023 21:40:19-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Ramayana Lira - UNISUL

AGRADECIMENTOS

Escrever uma dissertação é um trabalho solitário, principalmente ao longo de uma pandemia. Os encontros que tive com os colegas da turma de mestrado e com o corpo docente foram atravessados por telas. Quando me inscrevi no processo seletivo de mestrado, a pandemia de COVID-19 estava começando e não imaginava que faria todo o mestrado online, sem ir presencialmente à UFF nenhuma vez. Contudo, apesar da falta de proximidade dos corpos físicos, tenho muito a agradecer pelos encontros que aconteceram através da internet porque eles foram permeados de afetos. Sem eles, essa pesquisa seria impossível.

Gostaria de agradecer à minha orientadora, Mariana Baltar, por ter me acompanhado ao longo dos anos de pesquisa, foi indispensável para a escrita da dissertação poder trocar de maneira horizontal os nossos interesses pelo tema. Em muitos momentos Mari me mostrou que eu já sabia coisas que eu nem sabia que sabia, se tornando quase que uma tradutora dos meus pensamentos. E também agradeço às membras da banca Karla Holanda e Ramayana Lira por todas as sugestões trazidas na qualificação. Agradeço a todo corpo docente do PPGCINE, principalmente à India Mara Martins pela bolsa concedida de assistente de coordenação. E também agradeço à Erica Sarmet.

Agradeço à minha mãe, Célia Dias, por todas as trocas intelectuais e afetivas neste processo tão estressante, sempre me estimulando a seguir com a pesquisa. Agradeço, em memória, ao meu pai, Hector Alimonda, que me fez amar o cinema. Agradeço à todas as minhas tias pelo carinho. E agradeço ao meu gato, Frederico Fellini, pelos miados, ronronados e passagens pelo teclado enquanto escrevia os capítulos mais cansativos.

Agradeço à todas as minhas amigas que sempre me incentivaram nos momentos em que não acreditava na minha trajetória acadêmica. Agradeço ao Miguel Mendes, por ter me ouvido durante anos os meus entusiasmos e desesperos ao longo das descobertas da pesquisa. Também agradeço aos membros da OCA-UFF pelas trocas, certamente nossas videochamadas construíram uma rotina afetiva ao longo do percurso acadêmico. E agradeço aos meus amigos que fiz na turma de mestrado: Hugo Katsuo e Isadora Krummenauer.

Por fim, gostaria de agradecer à todas as pornógrafas, trabalhadoras sexuais e pesquisadoras citadas na pesquisa, afinal, não se faz pesquisa sozinha. Em alguns momentos é solitário estudar pornografia por ser um tema tão cercado de tabus. Porém, estar acompanhada por tantas artistas e pesquisadoras me fez perceber como o tema é riquíssimo e como existem muitas pessoas produzindo artes incríveis e pesquisas maravilhosas sobre pornografia.

*Deito-me com quem é livre à beira dos abismos
e estou perto do meu desejo.*

Olga Savary

*Meu coração bate desamparado
onde minhas pernas se juntam.*

É tão bom existir!

Adélia Prado

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo refletir sobre o campo da chamada pornografia ética ou feminista a partir da análise de filmes pornográficos dirigidos por mulheres e pessoas não-binárias. Investigando os recursos utilizados pelas cineastas e cineastes para se distanciar das produções *mainstream*, percebe-se que os pontos de distinção se ancoram em aspectos relacionados à linguagem e conteúdo das imagens, mas também em modos de produção e relações de trabalho éticas e igualitárias que se materializam em aspectos textuais nas obras e em produtos paratextuais em torno delas: exposição do antecampo, vídeos de *making of*, entrevistas e publicações nas redes sociais são elementos construídos para explicitar tais práticas éticas. Para as agentes do campo, a ética é o maior pilar de uma produção feminista e se sustenta através da categoria autenticidade, reivindicada pelas agentes como base de legitimação destas narrativas como produções éticas. A partir das análises das obras e também de aspectos paratextuais, percebemos como a autenticidade é uma ferramenta estética e de marketing utilizada para construir a chancela de um discurso ético em torno das produções pornográficas. Através da análise fílmica, percebemos que as estratégias e práticas do campo documental foram recorrentemente utilizadas pelas pornógrafas para construir esteticamente ideias de autenticidade e ética. Para levantar tais reflexões, analisamos obras *Bed Party* (2014) e *Documenting Desire* (2018) veiculadas no portal *PinkLabel.TV*, considerando não apenas as obras em si, mas o próprio portal como objeto significante no campo da pornografia.

Palavras-chave: pornografia; feminismo; autenticidade; ética.

ABSTRACT

This dissertation analyzes to reflect on the field of so-called ethical or feminist pornography based on the analysis of pornographic films directed by women and non-binary people. Investigating the resources used by filmmakers to distance themselves from *mainstream* productions, it is clear that the points of distinction are anchored in aspects related to the language and content of the images, but also in modes of production and ethical and egalitarian work relations that are materialize in textual aspects in the works and in paratextual products around them: off-camera, making of videos, interviews and publications on social networks are elements constructed to explain such ethical practices. For the field agents, ethics is the main pillar of a feminist production and is sustained through the authenticity category, claimed by the agents as a basis for legitimizing these narratives as ethical productions. From the analyzes of the works and also from paratextual aspects, we realize how authenticity is an aesthetic and marketing tool used to build the seal of an ethical discourse around pornographic productions. Through film analysis, we realized that the strategies and practices of the documentary field were recurrently used by pornographers to aesthetically construct ideas of authenticity and ethics. To raise such reflections, we analyzed works *Bed Party* (2014) e *Documenting Desire* (2018) published on the *PinkLabel.TV* portal, considering not only the works themselves but the portal itself as a significant object in the field of pornography.

Keywords: pornography; feminism; authenticity; ethic.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Página inicial do site *PinkLabel.TV*

Figura 2: Imagem promocional do filme *Bed Party: Eden Alexander and Sebastian Keys*

Figura 3: Frame do site *PinkLabel.TV*

Figura 4: Página do livro *Sonetos Luxuriosos* (1527), de Pietro Aretino

Figura 5: Pintura encontrada em Pompéia

Figura 6: Frame do filme *El Satario* (1907)

Figura 7: Poster do filme *Garganta Profunda* (1972)

Figura 8: Fotografia de Dona Ann McAdams

Figura 9: Frame do filme *Deep Inside Annie Sprinkle* (1982)

Figura 10: Frame do filme *Herstory of Porn: Reel to Real* (1999)

Figura 11: Frame do filme *Femme* (1984)

Figura 12: Frame do filme *Crashpad 269: La Muxer Diosa and Nikki Darling* (2018)

Figura 13: Imagem promocional de *Crashpad 269: La Muxer Diosa and Nikki Darling* (2018)

Figura 14: Frame do filme *Women Reclaiming Sex on Film* (2011)

Figura 15: Frame do filme *Women Reclaiming Sex on Film* (2011)

Figura 16: Frame do filme *Sex With Friends – Behind The Scenes* (2019)

Figura 17: Frame do filme *Behind the Scenes with Adara Love and Edu* (2021)

Figura 18: Frame do filme *Breathless* (2020)

Figura 19: Frame do filme *Breathless* (2020)

Figura 20: Frame do filme *Better Than Clean* (2020)

Figura 21: Frame do filme *Better Than Clean* (2020)

Figura 22: Imagens postadas por Maria Riot na rede social *Instagram*

Figura 23: Imagens postadas por Maria Riot na rede social *Instagram*

Figura 24: Publicação da página *thecrashpadseries* na rede social *Instagram*

Figura 25: Frame do filme *Documenting Desire: Play-by-Play* (2018)

Figura 26: Frame do filme *Documenting Desire: First Thing* (2018)

Figura 27: Frame do filme *Documenting Desire: First Thing* (2018)

Figura 28: Frame do filme *Documenting Desire: First Thing* (2018)

Figura 29: Frame do filme *Documenting Desire: Play-by-Play* (2018)

Figura 30: Frame do filme *Documenting Desire: Play-by-Play* (2018)

Figura 31: Frame do filme *Documenting Desire: Play-by-Play* (2018)

Figura 32: Frame do filme *Bed Party: Jack Hammer XL & Nikki Darling* (2014)

Figura 33: Frame do filme *Bed Party: Jack Hammer XL & Nikki Darling* (2014)

Figura 34: Frame do filme : *Bed Party: Eden Alexander and Sebastian Keys* (2014)

Figura 35: Frame do filme : *Bed Party: Eden Alexander and Sebastian Keys* (2014)

Figura 36: Frame do filme : *Bed Party: Eden Alexander and Sebastian Keys* (2014)

Figura 37: Frame do filme *Bed Party: Jack Hammer XL & Nikki Darling* (2014)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
Construindo metodologia e objetivo.....	6
1. FEMINISMOS E PORNOGRAFIAS: APROXIMAÇÕES DOS CAMPOS.....	16
1.1. Contextualizando o conceito de pornografia.....	17
1.2 Pornografia <i>mainstream</i> : algumas características relevantes.....	28
1.3 <i>Feminist Sex Wars</i> : perspectivas feministas em torno da pornografia.....	29
1.4 Definindo as pornografias feministas: expandindo os prazeres com a câmera.....	38
2. CONSTRUÇÃO DA AUTENTICIDADE COMO FORMULAÇÃO ÉTICA E FEMINISTA.....	47
2.1 Reflexões sobre autenticidade a partir da perspectiva das pornógrafas: estética, marketing e política.....	51
2.2 Práticas de testemunho e diálogos amigáveis: análises de cenas.....	55
2.3 A autenticidade é a melhor estratégia feminista? Um olhar crítico à produção de autenticidade.....	62
2.4 Antecampo e <i>making of</i> : revelar o trabalho pornográfico.....	65
2.5 Redes sociais como elementos paratextuais.....	74
3. ÉTICA E PRÁTICAS FEMINISTAS NAS PORNOGRAFIAS.....	79
3.1. As questões éticas nos documentários.....	82
3.2. Ética feminista.....	88
3.3 Pornô <i>vérité</i>	91
3.4 <i>Documenting Desire</i> (2018)	97
3.4 <i>Bed Party</i> (2014)	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	125
FILMOGRAFIA.....	133

INTRODUÇÃO

Ao analisar o mito de Pandora, Laura Mulvey (1996) observa como a curiosidade feminista é impulsionada pelo desejo de conhecer. O gesto de Pandora de abrir a caixa, vem da curiosidade de investigar os enigmas sobre a própria feminilidade que foi temida e reprimida. A personagem do mito tem a coragem de olhar para os demônios do mundo. Contudo, não basta só olhar para o que está na caixa, é preciso descodificá-la, e é isso que a teoria do cinema feminista faz com as imagens e os sons, utilizando a curiosidade como um impulso político e criativo. Abrir a caixa de Pandora é um ato de transgressão e enfrentamento feminista motivado não só pelo desejo de ver, mas pela vontade de entender os monstros.

As análises dos filmes pornográficos se voltam para aquelas representações da dita baixa cultura que muitas vezes não são consideradas dignas de serem olhadas e muito menos estudadas. Através de uma hierarquização da cultura e dos gostos, os materiais pornográficos costumam ser percebidos como um discurso ruim e superficial da sexualidade. Os estudos feministas sobre o tema, não só tem a coragem de olhar os demônios da caixa, como também revelam que a pornografia não é intrinsecamente masculina e violenta, é um gênero que pode abarcar os prazeres das mulheres, enquanto produtoras, espectadoras e investigadoras. Além disso, percebem que a pornografia pode possuir um valor artístico e intelectual. Embora saibamos que nem sempre é assim, é importante não perder de vista a complexidade, ambivalência e multiplicidade do domínio do pornográfico. Como aponta Linda Williams (1999) ignorar que a pornografia também afeta as mulheres reforça a dicotomia entre mulheres boas - aquelas que não sentem prazer ao olhar o sexo - e as más, aquelas que confessam que são mobilizadas pelas imagens. Portanto, ao analisar a pornografia sob uma ótica feminista devemos refletir sobre as possibilidades de construir prazeres através dessas imagens.

Para Susan Paasonen (2011) a pornografia é perigosamente eficaz em nos mover, ela tem o poder de nos tocar e interagir com o nosso corpo, rompendo a nossa fantasia de controle. O processo de afeto da pornografia sensibiliza o corpo do espectador antes dele conseguir compreender de forma racional o processo. Como uma caixa de ressonância carnal, o corpo reverbera de acordo com a imagem presente na tela, mobilizando nosso imaginário a partir de experiências sensoriais. O corpo na tela e o corpo do espectador vibram juntos em uma mesma frequência, se conectam de forma visceral. Contudo, os afetos mobilizados pelas imagens pornográficas não são só relacionados à excitação sexual, elas podem causar nojo, vergonha ou até curiosidade.

Enquanto a pornografia cria proximidade entre a imagem e o espectador, alguns estudos sobre o tema tendem a distanciar-se. Fazer uma pesquisa científica que trabalhe com e através do afeto é entender que o corpo também é matéria, também produz conhecimento. As intensidades afetivas são muitas vezes ignoradas quando se fala da pornografia, principalmente a partir de uma ótica anti-pornografia. Este movimento, que reúne uma série de teóricas e ativistas, acredita que devem existir mecanismos estatais de controle que acabem com as produções e circulações de materiais pornográficos. Para esta corrente feminista, a pornografia é um produto legitimador do patriarcado e a única coisa que estas imagens produzem é a violência contra as mulheres.

Contudo, a pornografia é um campo riquíssimo de estudos acadêmicos. Como nos lembra Madita Oeming (2021), levar o pornô a sério não é intelectualizá-lo em algo que não é, mas valorizá-lo pelo o que é: uma ferramenta de prazer. Os estudos acadêmicos sobre o tema devem analisar as imagens pensando que estes filmes são construídos para afetar o corpo do espectador através de códigos que se distanciam do cinema clássico narrativo. Tradicionalmente, as análises fílmicas utilizam ferramentas investigativas que são úteis aos filmes narrativos, contudo, tais princípios (de roteiro, decupagem e montagem) não são os mais importantes de serem observados nos filmes pornográficos. Para Paasonen (2011) é preciso pensar em outros métodos de pesquisa que privilegiem o engajamento sensorial do espectador com a imagem, afinal, o objetivo dos filmes é afetar o espectador. Além de perguntar o que as imagens pornográficas significam, temos que questionar o que elas produzem em termos de experiência através do ritmo, do movimento e da performance dos corpos.

Por este motivo, para Ramayana Souza (2018), devemos entender o afeto como a forma pornográfica. Diferente dos manuais de análise fílmica ou dos métodos científicos que propõem um distanciamento dos objetos de estudo, “a pornografia apresenta um caso-limite em que as sensações e o corpo não aparecem como intrusos e entraves ao pensamento, mas são o modo mesmo de pensar.” (Souza, 2018, p.493). O que mais importa no gênero pornográfico não é a narrativa, e sim, a performance sexual e sua capacidade de afetar o espectador. Os filmes *hardcore*, portanto, consistem de ação sexual *na e como* narrativa (Williams, 1999).

Meu interesse no tema surgiu exatamente pelo poder que as pornografias possuem de afetar de forma contraditória o meu corpo de espectadora, cinéfila e pesquisadora, tencionando a racionalidade e a neutralidade esperada da ciência e até mesmo de alguns feminismos. Durante a minha graduação em antropologia, sempre foram bem-vindas as críticas à neutralidade da ciência. Jeanne Favret-Saada (2005) elabora a ideia de que o pesquisador precisa deixar-se

afetar, sem se preocupar em entender ou pesquisar, já que a experiência humana faz parte da pesquisa científica. Ser afetado é abrir uma comunicação involuntária com o Outro utilizando o afeto como instrumento de pesquisa. É compreender que a comunicação se dá através do corpo todo, de formas não-verbais que não são imparciais. Muitas vezes, deixar-se afetar é ver seu projeto de conhecimento ameaçado ou destruído, contudo, dar errado faz parte da construção de uma pesquisa.

O crescente interesse pelo feminismo a partir de 2015, fez com que as pornografias, as produções feitas por mulheres e os debates feministas em torno do tema, voltassem a ocupar os espaços e minha pesquisa se insere neste contexto. Durante minha graduação em cinema, comecei a me interessar pelos estudos feministas e suas relações com as imagens que consumimos e por quem construiu os discursos produzidos nestas imagens. Além de perceber o poder das imagens pornográficas de afetar, gerava um grande desconforto assisti-las, não só pelo tabu que envolve o sexo, mas pelas representações machistas e relações de violência na indústria que eu sabia que existiam. Contudo, meu interesse por cinemas feministas e dirigidos por mulheres me fizeram perceber que, pelo menos nos outros gêneros cinematográficos, as mulheres poderiam criar outras narrativas.

Mas como poderia a pornografia, um dos maiores ícones da opressão sexual da mulher, se tornar feminista? *Pornografia e feminismo* pareciam duas palavras opostas. Estas contradições presentes nos estudos pornográficos são também uma grande motivação que fizeram com que decidisse seguir com esta pesquisa em um mestrado. Como aponta Glória Anzaldúa (2019), as contradições devem ser toleradas e incluídas porque as ideias não devem ser cristalizadas em conceitos rígidos. É necessário ser flexível, derrubando as fronteiras que mantem ideias indesejáveis do lado de fora.

Para Verônica Gago (2020), a contradição deve ser sustentada como prática feminista. Converter uma coisa em conflito é o primeiro passo para tornar algo político. Os feminismos desconstroem a ideia de que só se faz política de um jeito ou só existe uma solução revolucionária. Expor as contradições presentes no campo pornográfico que envolvem violência, prazer, machismos, feminismos, explorações capitalistas, lutas trabalhistas e uma série de discursos que produzem verdades sobre a sexualidade é desafiador e não possui necessariamente uma resposta certa.

Segundo Heather Berg (2021), no campo dos estudos pornográficos, a contradição deve ser um recurso da pesquisa, e não uma limitação. A típica dicotomia das análises feministas radicais que unifica tudo que existe na pornografia como algo ruim, só limita os debates e

empobrece as análises. Berg (2021) utiliza o conceito “dialética pornô” como ferramenta conceitual que reconhece as violências da mesma forma que valoriza as intervenções políticas dos artistas nesta indústria. Como propõe o pensamento dialético, tudo é fruto de uma luta de forças, e elas não são eternas, estão sempre em transformação.

Essa dualidade, entre prazer e exploração, é sustentada por exemplo, pelas feministas marxistas às suas críticas aos trabalhos domésticos e reprodutivos. O amor aos filhos e a família são importante, mas também pode ser uma forma de explorar os corpos femininos. Como apontam Verônica Gago (2020) e Silvia Federici (2019), as feministas têm desafiado o conceito de trabalho, ampliando-o para novas experiências. Muitas das críticas do Sul global à teoria marxista foram em direção a ideia de homogeneidade e universalismo da classe trabalhadora. Alguns trabalhos relacionados historicamente com o universo feminino, como a maternidade o trabalho doméstico e o trabalho sexual, não foram reconhecidos como trabalho devido à visão hegemônica do que é considerado trabalho. Além de não serem reconhecidos como trabalho, algumas ocupações foram proibidas pelo Estado por conta do patriarcado, e isto inclui o trabalho sexual, ofício importante na produção de pornografias.

Portanto, reconhecer o trabalho sexual como trabalho pode romper com o imaginário de proletariado. Federici (2019) argumenta que o sexo pago ou não-pago são um problema para o sistema capitalista porque a energia das pessoas deve estar direcionada ao trabalho assalariado, o prazer seria uma alienação. Ao incorporar o prazer como uma ferramenta indispensável ao trabalho, os trabalhadores sexuais podem produzir reflexões às explorações capitalistas. Para a autora, o controle dos corpos femininos foi fundamental para a construção do sistema capitalista.

Meu desejo e interesse pela investigação também surgiram por um impulso de utilizar a pesquisa científica como uma ferramenta que pode transformar a sociedade. Pensar, olhar e dar visibilidade a outros cinemas, produzidos por outros corpos e para outros corpos é fundamental. Para Gago (2020), a potência feminista é a potência desejante do corpo de transformar tudo. É o desejo do corpo que move as militâncias feministas, as pesquisas científicas, as trabalhadoras sexuais e as pornógrafas. Produzir uma ciência que inclua as contradições e o desejo significa encarar as imagens de forma crítica, questionadora, pensando no prazer desconfortável que é gerado porque o olhar não é passivo (bell hooks, 2019).

Esta dissertação tem como objetivo investigar, através da análise fílmica, as obras pornográficas feministas pensando em como a categoria de ética se presentifica esteticamente nos filmes e permeia todo o contexto das produções: as relações de trabalho, as estratégias de

marketing e as atuações militantes das pornógrafas feministas. Por este motivo, além dos filmes, os sites pornô, as redes sociais e textos produzidos pelas pornógrafas também serão utilizados como ferramenta de pesquisa. Acredito que realizar uma pesquisa movida por afetos é dar espaço ao meu corpo como um lugar de experiência intelectual, mas também as outras fontes de conhecimento que não se limitam ao texto acadêmico. Muitas diretoras de pornô e trabalhadoras sexuais produzem reflexões que são tão importantes para minha pesquisa quanto as intelectuais.

Os estudos sobre os filmes pornográficos podem abrir espaço para uma série de questionamentos a respeito das construções de prazeres, violências e possibilidades de filmagem do ato sexual. É fundamental investigar este gênero cinematográfico que, assim como muitos assuntos relacionados à sexualidade, foram considerados menos importantes dentro dos estudos acadêmicos.

Atualmente, as pesquisas pornográficas entendem o gênero como uma categoria da cultura e tem percebido que não é possível analisá-la separada das outras esferas midiáticas. Nesta dissertação, me alinho aos estudos feministas que entendem a pornografia como um discurso ficcional da sexualidade que pode e deve ser narrado pelas minorias político-visuais. Os discursos sobre o sexo foram construídos de forma hegemônica, assim como todos os outros discursos. A misoginia não é inerente às imagens pornográficas, ela está presente em todas as demais representações e relações de trabalho porque elas estiveram sob o rígido controle do patriarcado.

O sexo é considerado um tabu e a pornografia é privilegiada neste sentido, porque se constituiu como um dos poucos espaços em que o sexo é mostrado abertamente, de forma exageradamente explícita. Por isso, é importante investigar, dada a centralidade das imagens nos tempos atuais, aqueles que estão usando o aparato cinematográfico para produzir novos saberes sobre o prazer, valorizando corpos, práticas sexuais e sexualidades não-hegemônicas. Se o cinema reflete as práticas e significados sociais, e ao mesmo tempo os constrói, os filmes pornográficos que querem se distanciar esteticamente das produções *mainstream* produzem uma pedagogia afetiva e militante do prazer, o que pode construir uma sexualidade mais positiva.

Para Michael Foucault (1988), o poder não é só repressivo, ele também é articulado através do saber-poder que constrói verdades. A sexualidade foi regulada através de um padrão normativo. Os discursos, e isso inclui a pornografia, produzem verdades sobre os corpos e as práticas sexuais. Teresa De Lauretis (1987), usando a visão foucaultiana de tecnologia do sexo,

entende o gênero como uma relação entre os indivíduos, um conjunto de efeitos produzidos nestes corpos, sendo produzido por diferentes tecnologias sociais, como os discursos, vida cotidiana ou o cinema. O cinema não só representa os gêneros sexuais, mas os constrói. É exatamente por isso que as disputas acerca das representações são fundamentais, porque os sujeitos podem se reapropriar das tecnologias do sexo e produzir reflexões sobre seus próprios corpos.

Para Paul B. Preciado (2007), atualmente, os grupos dissidentes possuem o capital simbólico e material para produzir uma arte própria, que pode ter um caráter emancipatório para a sexualidade. A melhor forma de atuar contra a pornografia dominante, portanto, é produzir representações alternativas, criadas por olhares divergentes. Além disso, o interessante das produções contra-hegemônicas é que elas não pretendem ter uma resposta única sobre os gêneros e as práticas sexuais, mas prezam pelas pluralidades de representações (PRECIADO, 2007).

Construindo o objeto e metodologia

A metodologia utilizada na pesquisa será prioritariamente a análise fílmica de obras que estão presentes no site de pornografia *queer PinkLabel.TV*¹. Além disso, os elementos paratextuais, como as descrições dos vídeos no site, as *tags* utilizadas, as publicações das cineastas em suas redes sociais, os vídeos de *making off*, também serão utilizados como ferramenta de análise porque fazem parte da construção da pornografia ética e feminista enquanto movimento político. O site de streaming *PinkLabel.Tv* foi criado por Shine Louise Houston em 2012 e é um dos sites que reúne o maior número de produções pornográficas independentes. Shine Louise Houston é uma produtora e cineasta estadunidense, graduada em artes, que fundou em 2005 a produtora pornográfica de filmes *queer Pink & White Productions*. Ela também organiza o *San Francisco Porn Film Festival*, um festival de filmes que abordam a sexualidade de forma criativa. Houston acredita que dirigir pornografias não é exploração, é mais que necessário uma mulher negra e *queer* como ela produzir discursos sobre a sexualidade.

Inspirada nos festivais de pornografia independente, a cineasta tinha interesse em criar uma plataforma online em que as pessoas pudessem assistir filmes adultos no qual os corpos, as relações e os prazeres não fossem os mesmos que aparecem nas pornografias convencionais. No *PinkLabel.TV* existem curtas-metragens e longa metragens, filmes *softcore*, *hardcore*, com enredo, sem enredo, filmes que ganharam festivais de pornografia, clássicos pornográficos,

¹ Site: <https://pinklabel.tv/on-demand/> . Acesso em: 27/03/2023

documentários e filmes de educação sexual. Além disso, o site possui um blog com matérias sobre os filmes lançados, festivais de pornografia, chamada para publicações em revistas, artigos e entrevistas com artistas.

Para Alessandra Mondin (2014) o *PinkLabel.TV* tenta construir um modelo de negócios de pornografia que fale e opere através de uma ética feminista para assim, atrair o público feminista e fortalecer uma comunidade que se reúne em torno de valores e identidades semelhantes. Estas produções atendem a uma demanda do mercado que está insatisfeita com os produtos *mainstream* e que desejam consumir outro tipo de conteúdo. As produções pornô operam através de uma ética sustentável, seguindo a lógica do faça você mesmo, em que as produtoras, diretoras e performers parecem todos seguir os mesmos valores. Para a performer e produtora Syd Blakovich, a maioria das pessoas que começa a produzir pornografias éticas não tem um grande capital inicial, o que resulta em uma divisão de trabalho e de lucros entre todos aqueles envolvidos nas produções. Não se trata de um ganho financeiro de um único indivíduo, mas de toda uma comunidade que trabalha em conjunto².

Como parte da missão da *PinkLabel.TV* é criar um espaço concentrado para filmes independentes, eles também oferecem uma *newsletter* por e-mail para cineastas, atores e o público, com oportunidades de produção, inscrição em festivais, notícias e lançamentos de filmes. O site possui um calendário em que são anunciados o início das inscrições e quando serão os maiores festivais de pornografia. Qualquer um pode ler as matérias, as descrições dos vídeos e assistir aos trailers, contudo, para assistir aos filmes é preciso pagar uma assinatura de US\$: 9,99 por mês. Segundo Modin (2014), o modelo de comércio justo do site reforça alguns valores culturais e econômicos. O site deixa explícito a informação de que os lucros são distribuídos entre os criadores e que os artistas não são tratados como mercadorias. Com a assinatura é possível criar uma *playlist* com os filmes que você deseja ver. O site investe na segurança contra a pirataria dos filmes e permite que as cineastas distribuam seus conteúdos em outros sites.

Assim como outros sites de streaming, o *Pinklabel.TV* é separado por algumas categorias como os filmes que você assistiu, filmes lançados recentemente e filmes mais vistos. O usuário pode navegar por essas categorias, ver os vídeos disponíveis na página inicial ou ele mesmo buscar os vídeos que deseja na parte de pesquisa.

² Fonte: *Ethics & Business: Sustainable Porn*: <http://www.pinklabel.tv/on-demand/ethics-business-sustainable-porn/>

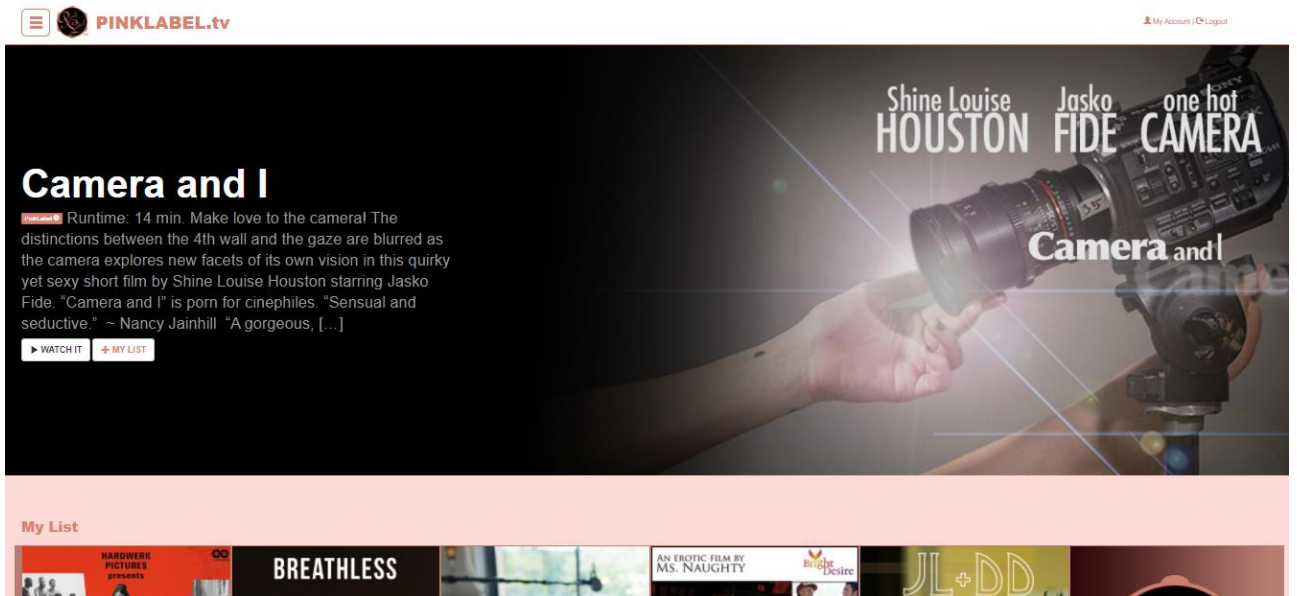


Figura 1: Página inicial do site PinkLabel.TV.

Todos os filmes possuem imagens promocionais de *still*. Em algumas delas, é possível ver as interações entre a equipe e os atores. Estas imagens são uma ferramenta de marketing interessante para vender o produto e criar a aura ética das produções.



Figura 2: Imagem promocional do filme *Bed Party*: Eden Alexander and Sebastian Keys (2014). No centro da imagem, a diretora, Shine Louise Houston segura a câmera. Ao lado, o ator Sebastian Keys e a diretora de fotografia Shae Voyeur.

A maioria dos sites tradicionais de pornografia separam os conteúdos midiáticos por gênero, orientação sexual, partes do corpo, atividades sexuais ou posições. Através de *hashtags* e subcategorias, os sites pornográficos constroem a forma com a qual o público irá se relacionar com as obras e com os corpos apresentados na tela. Grande parte das *tags* apresentadas nos sites *mainstream* categorizam os corpos femininos apresentados nos filmes. O público escolhe quais corpos querem ver nos filmes a partir de algumas categorias como *coroas*, *novinhas*, *negras*, *peitudas*, *anal* etc.

As divisões no site *PinkLabel.Tv* não seguem as mesmas categorias dos sites *mainstream*. O público, ao navegar pelo site pornô, é forçado a entrar em contato com as obras a partir de outras categorias, porque o site não tem divisões de categorias que separam as obras por partes do corpo, orientações sexuais ou posições sexuais. Além disso, existem algumas categorias focadas nos festivais de cinema pornográfico como o *PorYes*, *Porn Film Festival Berlin* e *San Francisco Porn Film Festival*. Dividir os filmes em categorias diferentes dos sites de pornografia tradicional é uma mudança significativa que acaba direcionando a forma como o espectador irá assistir as obras, construindo um recorte que conduz a forma de entender os filmes, os corpos e as sexualidades apresentadas. O público entra em contato com as obras e acaba tendo que escolher que filme assistir a partir de outra lógica.

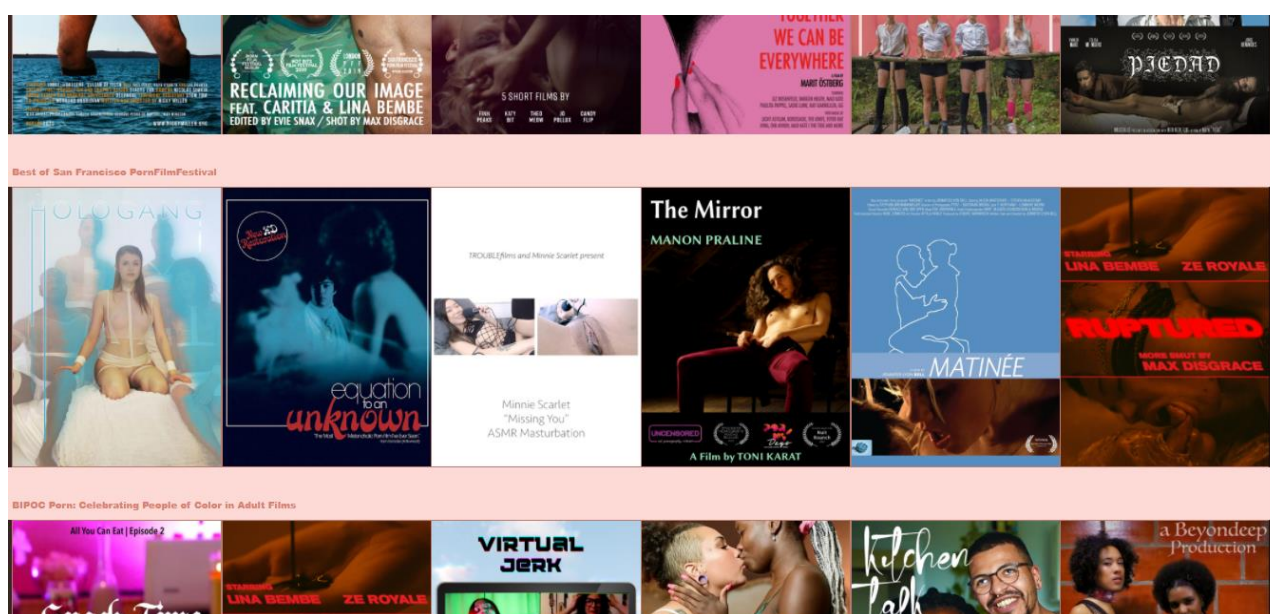


Figura 3: Categorias do site *PinkLabel.TV*.

A sessão chamada *BIPOC Porn: Celebrating People of Color in Adult Films*, por exemplo, reúne uma série de filmes feitos por pessoas não-brancas. Os filmes são muito

variados, alguns são explícitos, outros são documentários, podem ter pessoas lésbicas, casais inter-raciais, longas-metragens, curtas-metragens, clássicos pornográficos, filmes recentes feitos e protagonizados por pessoas negras, latinas, asiáticas. O próprio título da categoria já apresenta um olhar menos fetichizado do que aqueles encontrados em sites pornográficos *mainstream* e enfatiza a celebração das pessoas não-brancas na indústria pornográfica. Outro exemplo é a categoria *Boygasm: masculine sex appeal* que é voltada a filmes que enfoquem o prazer masculino. A maioria dos filmes tem como protagonistas homens *cis* e gays, mas também existem filmes com homens *trans*, héteros ou bissexuais.

As *tags* utilizadas para rastrear os filmes são extremamente diversas e um pouco confusas. Algumas utilizam as práticas sexuais, orientações sexuais, detalhes dos corpos como *tatuagem, cabelo raspado*. Outras utilizam *tags* como *arte, close up, experimental, preto e branco* ou *documentário*, utilizando aspectos da linguagem cinematográfica como marcadores. Não consegui entender a partir de quais unidades as *tags* são criadas, talvez, os realizadores sejam livres para criarem as suas próprias categorias, o que pode ampliar o próprio entendimento do filme e do conceito de *tags*.

Por exemplo, o filme *Bed Party: Eden Alexander and Sebastian Keys* (2014), dirigido por Shine Louise Houston, possui algumas *tags* como: *documentary, giggling, kink, laughter, real couple, vaginal penetration*. Além de *Bed Party: Eden Alexander and Sebastian Keys* (2014), a série tem mais um curta-metragem que é *Bed Party: Jack HammerXL & Nikki Darling* (2014). Apesar de também ser um documentário com casais reais que riem e que realizam uma prática sexual *kink*³ com penetração vaginal, o filme, diferente do outro episódio da série, não possui as *tags* *documentary, giggling, kink, laughter, real couple e vaginal penetration*.

Além disso, *Bed Party: Jack HammerXL & Nikki Darling* possui 25 *tags*, dentre elas heterossexual, pansexual e *queer*. O sexo entre os personagens, uma mulher *cis* e um homem *cis*, pode interessar o público que deseja ver filmes heterossexuais e pode ser lido como um filme hétero. Contudo, os personagens no filme não se identificam como heterossexuais. Eles falam que são pansexuais, *queer*, fluidos, o que pode interessar o público que deseja consumir histórias com personagens *queer* e pansexuais. Por tanto, ao colocar o filme em três categorias que parecem opostas, as *tags* podem ampliar as próprias noções de orientação sexual e as rígidas convenções em que os filmes pornográficos costumam estar divididos.

Ademais, o filme está em duas categorias muito semelhantes, uma chamada *analingus* e outra *ass licking*. Ambas se referem à prática sexual de lambar o ânus e não consegui

³ O termo *kink* é utilizado para se referir às práticas sexuais não convencionais.

compreender as diferenças entre os filmes presentes em cada uma das categorias. Tanto em *analingus*, como em *ass licking*, é possível encontrar vídeos de casais heterossexuais, gays ou lésbicas, evidenciando que a *tag* da prática sexual não restringe a orientação sexual.

A série *Bed Party* será objeto de análise no terceiro capítulo. Esta série é dirigida por Shine Louise Houston e apresenta como personagens casais de atores pornô. Além disso, no terceiro capítulo, também irei analisar a série *Documenting Desire*, dirigida por Mahx Capacity e Parts Authority. Nesta série, em uma espécie de documentário, assim como em *Bed Party*, os atores pornô são convocados a fazer uma performance através de signos visuais realistas. Tanto *Bed Party*, quanto *Documenting Desire*, são objetos de análises que convocam uma ética feminista na pornografia. As formulações éticas em torno destas obras direcionam o nosso olhar e modificam a nossa experiência ao assistir os filmes.

Acredito que dentro do campo de estudos pornográficos as questões que envolvem se é possível ou não produzir novas representações pornográficas que priorizem o prazer feminino já foram superadas pelas artistas e pelas pesquisadoras. Atualmente, os paradigmas são outros e penso que um dos principais é através de que ferramentas essas novas representações são apresentadas e como elas rompem e sustentam a normatização. Os estudos pornográficos atuais estão cientes das ambiguidades e contradições do campo, que não se limitam às concepções binárias de prazer *versus* violência.

As pornografias feministas podem ser definidas como produções midiáticas que tem como objetivo apresentar outros corpos, práticas sexuais e prazeres que foram excluídos dos discursos hegemônicos. Os atores e personagens não costumam ser reduzidos às suas características físicas ou terem seus corpos relacionados a estereótipos fetichizados. Além disso, existe uma preocupação com a segurança e conforto dos trabalhadores sexuais no set, priorizando o prazer destes atores. As produtoras costumam ser independentes e fazem filmes de baixo orçamento em relação às produções *mainstream*. Para Mariana Baltar (2019a), a agenda feminista pró-pornografia se expressa através de três aspectos fundamentais:

1. a dimensão consensual (o que tenho chamado em meus escritos mais centrados na análise estética das obras visuais e audiovisuais de "construção narrativa do consentimento");
2. a ideia de coparticipação entre parceirxs⁴ (desejo e prazer como partilha, encontro entre corpos);

⁴ A letra X foi utilizada pela autora para demarcar a linguagem neutra. Ao longo da dissertação, utilizarei a linguagem neutra para se referir às pessoas não-binárias. A letra "U" ou "E" no final dos pronomes, substantivos, adjetivos e artigos será utilizada visando me comunicar de uma maneira a não demarcar gênero no discurso linguístico, indicando neutralidade.

3. exaltação do prazer feminino a partir das noções de empoderamento e de pornificação de si (ou seja, reivindicar o direito e o prazer em se pornificar, fugindo assim da ideia heteronormativa de que ser “objeto” do prazer é ser passivo e ser passivo é, além de associado a diminuir-se enquanto sujeito, culturalmente identificado com performatividades de feminilidades). (BALTAR, 2019a, p. 307)

Estes aspectos fazem parte do corpo fílmico, são elementos visíveis na imagem. Acredito que além destes aspectos, as condições de realização do filme também são características das pornografias feministas. A busca por uma pornografia ética molda as práticas de produção pornográfica, determinando as formas de trabalho e também influencia os conteúdos apresentados. Existem muitas formas de se produzir pornografias feministas. Normalmente, as produções apresentam mudanças que aparecem explicitamente na tela, e que estão fora de quadro, nas relações de trabalho da indústria cinematográfica. As pornografias feministas propõem outros modos de se produzir os filmes, repensando a organização de um set de filmagem e modificando as representações e a linguagem pornográfica.

O termo pornografia ética tem sido usado com frequência pelas agentes do campo. Esta palavra aparece nas redes sociais das pornógrafas, nos sites de pornografia independente e até mesmo, nos sites *mainstream*. Os termos *pornografia feminista* e *pornografia ética* acabam se confundindo e muitas vezes aparecem como sinônimos. Acredito que o termo pornografia feminista gere um grande desconforto mesmo para aqueles dentro do meio, devido à dificuldade de definir uma obra como feminista e das polêmicas que envolvem feminismo e pornografia. É possível que as contradições envolventes entre pornografia e feminismo fizeram com que muitas agentes do campo tenham preferido definir suas obras como pornografia ética.

As pornografias éticas se centram na ideia de que os modos de produção do filme devem ter sido realizados de forma ética, respeitando a segurança e os direitos humanos e trabalhistas dos trabalhadores sexuais, o termo está ligado principalmente a forma de se realizar o filme. Contudo, a ética também é um dos elementos mais importantes para a construção de uma pornografia feminista. Além da importância dos modos de produção, as imagens devem apresentar outros corpos, práticas sexuais e prazeres que rompam com os estereótipos apresentados na pornografia *mainstream*. Desde o surgimento das pornografias feministas, as condições de realização do filme são elementos fundamentais nas articulações das pornógrafas. Ou seja, as pornografias feministas e éticas são criadas a partir de posições de trabalho éticas, contudo, as pornografias feministas também tem um compromisso com as ideias feministas, tentando mudar as representações sexuais.

Os filmes são o produto final de uma longa cadeia de produção em que uma série de relações sociais complexas existem. A ética é um desses elementos que fazem parte do processo

de trabalho e que não são possíveis de se enxergar na tela após finalização do produto. Contudo, alguns filmes utilizam recursos que explicitam a ética das produções e pretendo analisar estes filmes e os discursos produzidos pelas diretoras. As pornografias feministas utilizam alguns recursos estéticos para legitimar suas obras enquanto produtos éticos. As estéticas realistas, a produção de autenticidade e a exibição do antecampo são alguns recursos estéticos que aparecem em algumas pornografias feministas como elementos legitimadores da ética das produções.

A ética na pornografia também passa por uma relação distinta de consumo⁵. Segundo Mondin (2014), mudar o mercado é um dos objetivos das pornografias feministas. Os filmes são produzidos a partir da ideia de que as espectadoras querem consumir materiais que respeitem e deixem os trabalhadores sexuais seguros, criando uma relação distinta de consumo em que o consumidor paga pelo conteúdo que consome. Os produtos midiáticos são cada vez mais encontrados gratuitamente na internet, principalmente a pornografia. Contudo, pagar pela pornografia que se consome é uma forma de apoiar estes pequenos estúdios que não tem dinheiro suficiente para liberar seus filmes gratuitamente. Isto faz com que estes produtos não sejam tão acessíveis ao grande público. Contudo, é uma forma de valorizar e reconhecer o trabalho sexual como trabalho, que merece e deve ser pago, assim como todos os outros trabalhadores do setor audiovisual. Muitos sites de pornografia independentes funcionam através de assinaturas e conseguem retroalimentar suas produções dessa forma.

A dissertação será dividida em três capítulos. O primeiro capítulo será uma análise teórica sobre o conceito de pornografia, os debates feministas em torno do tema e a apresentação das pornografias dirigidas por mulheres. A pornografia é uma manifestação da cultura ocidental e sua definição se transforma de acordo com as mudanças da sociedade moderna. Neste capítulo, apresento a construção histórica do conceito de pornografia, mostrando como ela foi sendo modificada ao longo dos anos, como sua definição passa por valores subjetivos e como esta categoria sempre esteve sujeita à uma repressão moral. Além disso, pretendo analisar as principais ideias feministas em relação à pornografia e como as pornografias dissidentes começaram a ser produzidas.

No segundo capítulo, irei explorar o conceito de autenticidade nas pornografias feministas. Uma das formas de materializar a ética nas produções feministas é a partir do

⁵ Fonte: *Le Tag Parfait at PornFilmFestival Berlin: Adult film artists discuss 'Ethical Porn'*: <https://pinklabel.tv/on-demand/le-tag-parfait-pornfilmfestival-berlin-adult-film-artists-discuss-ethical-porn/>; *What is Ethical Porn?:* <https://www.bellesa.co/collective/820/what-isethicalporn/>; *3 ways to start watching porn ethically:* <https://www.dailydot.com/via/how-to-watch-ethical-porn/>. Acesso em: 28/06/23.

conceito de autenticidade. A autenticidade consiste na certeza da verdade ou originalidade. Aquilo que é autêntico é considerado natural, não passou por nenhum processo de modificação. Apesar da autenticidade fazer parte da linguagem pornográfica tradicional, a garantia de que as performers estão sentindo prazer é uma forma de legitimar as obras como feministas e como produções éticas. A autenticidade para as pornógrafas do campo, apesar de esteticamente ser semelhante à autenticidade apresentada nas pornografias *mainstream*, é utilizada com uma estratégia diferente nas pornografias feministas. O uso dos artifícios de autenticidade tem como objetivo legitimar as obras como feministas, tencionando ainda mais o campo pornográfico.

Para Tim Gregory (2022), faz parte de um movimento global utilizar a autenticidade na pornografia para mostrar como esta pode ser consumida e produzida de forma saudável, ética e prazerosa. Através de uma postura feminista, que reflete sobre as mudanças possíveis nas produções pornográficas, as técnicas que enfatizam a autenticidade são utilizadas para confrontar os estereótipos de que toda pornografia é exploração. Meu objetivo não é apontar quais representações sexuais são verdadeiramente autênticas, mas pensar em como o conceito da autenticidade é usado como estratégia para a formulações éticas. A autenticidade não é a realidade, é um artifício estético e uma promessa que as pornógrafas constroem de que o prazer em tela é verdadeiro. A autenticidade é utilizada como um valor feminista e ético que é usado como elemento de distinção, diferenciando estes produtos das pornografias *mainstream*.

No terceiro capítulo, pretendo analisar as relações entre documentário e pornografia, sobretudo a partir do conceito de ética. O compromisso com a veracidade é um dos componentes que criam um diálogo entre o domínio da pornografia feminista e do documentário. Apesar de parecerem distintos, estes dois gêneros cinematográficos possuem algumas coisas em comum. De forma geral, a pornografia costuma utilizar alguns recursos que também são utilizados na linguagem documental, expandindo as divisões entre ficção e não-ficção. A pornografia, apesar de utilizar parâmetros artificiais, também se sustenta através do universo realista. O realismo presente nas imagens pornográficas complexifica o lugar de fala do gênero nos discursos sobre o sexo. As imagens explícitas se apresentam como a verdade sobre o sexo, além de satisfazer a curiosidade de conhecer algo da esfera privada.

Através de signos que se convencionaram como marcas do documentário, o discurso de realidade é legitimado nas pornografias feministas. Entrevistas com os atores, vídeos de *making off*, a câmera na mão, a exibição do antecampo são estratégias utilizadas pelas cineastas que aproximam mais ainda a pornografia do campo documental. Assim como nos documentários,

as produções constroem pactos de intimidade em que a verdade sobre os personagens é revelada. Contudo, essa aparente realidade é construído através de artifícios do espetáculo.

Para Preciado (2021) a relação entre sexualidade e cinema não é só da ordem da representação, mas da produção. O problema não é quais imagens representam verdadeiramente a sexualidade, mas sim, quais ficções da sexualidade são produzidas. Pensando na construção política do olhar, o autor diz que não é relevante produzir representações reais, que representem a verdade sobre o sexo, mas pensa na importância de se construir contra-ficções visuais capazes de questionar os modos dominantes, ou seja, é preciso que outras pessoas fora dos discursos hegemônicos narrem suas ficções e fantasias através das imagens.

Apesar dos filmes analisados na dissertação possuírem elementos documentais e trabalharem com a categoria de autenticidade, eles devem ser lidos como ficções que foram produzidas por pessoas historicamente excluídas das produções de discursos sexuais. O que me moveu a começar a pesquisa foi pensar em como a autenticidade é usada como estratégia para criar o que Preciado (2021) chama de contra-ficções. As pornógrafas feministas utilizam o campo pornográfico para construir ficções que apresentam outras representações sobre a sexualidade, práticas sexuais não-normativas, e dinâmicas relacionais de amor e a amizade distintas dos códigos tradicionais da pornografia.

1. FEMINISMOS E PORNOGRAFIAS: APROXIMAÇÕES DOS CAMPOS

Neste capítulo pretendo apresentar a construção histórica da pornografia, evidenciando como sua definição passa por ambiguidades e disputas políticas. Estas disputas, também permeiam os debates feministas e pretendo contextualizá-los, apresentando os principais questionamentos que os movimentos feministas construíram em torno da pornografia. Os feminismos não apresentam as mesmas interpretações sobre a pornografia *mainstream* e nem uma solução hegemônica para os problemas apresentados.

A partir dos anos 1980, alguns autores como Walter Kendrick (1995), Richard Dyer (1993), Linda Williams (1999) começaram a pesquisar a relação entre corpo, olhar e prazer nas representações pornográficas, a partir das hipóteses de Foucault (1988), na qual a sexualidade moderna não é só fruto da repressão, mas de configurações de um saber-poder que fabricam a verdade sobre o sexo. Estas pesquisas, que pensam a pornografia a partir de uma construção política do olhar e da sexualidade, fundariam mais tarde o *Porn Studies*, um campo de estudos pornográficos, principalmente nos Estados Unidos e na Europa, que pensa a pornografia a partir dos efeitos da mídia e das questões culturais. No Brasil, os estudos acadêmicos sobre pornografia encontram-se nas obras de Eliane Robert Moraes e Sandra Lapeiz (1984), Nuno César Abreu (1996), Jorge Leite Jr (2006), Maria Elvira-Díaz Benítez (2010) e Mariana Baltar (2011). Não pretendo fazer uma revisão detalhada dos *Porn Studies*, mas é importante demarcar que este campo de estudos existe há algumas décadas e meu olhar sobre o tema foi influenciado por estas correntes de estudo.

O excesso é uma das marcas do que a pesquisadora Linda Williams (2004) observa nos gêneros do corpo, ou seja, aqueles filmes, como a pornografia ou o horror, que exibem o corpo na tela como espetáculo, e convidam o corpo do espectador a se mobilizar sensorialmente. Um dos traços fundamentais do excesso é se dirigir ao público sensorialmente, criando um engajamento afetivo com os espectadores. A expressividade visual forte e as repetições excessivas são, para Williams (2004), um modo de narrar muito utilizado pelas matrizes culturais de massas. O fator excessivo nas narrativas pornográficas, trabalhados a partir da visualidade espetacular do corpo e da repetição, fazem com que as narrativas mobilizem os corpos daqueles que a assistem.

O que os pesquisadores dos Estudos Pornô têm em comum é pensar a pornografia como uma categoria que não é fixa, tentando enxergar a complexidade do gênero. Para Feona Attwood (2002) as pesquisas sobre pornografia entre os anos 1960 e 1990 tentavam encontrar

uma relação causal entre as representações e as consequências do mundo real, mas nunca conseguiram preencher as lacunas entre o real e a representação. A autora observa mudanças de paradigmas nas pesquisas pornográficas atuais. Os pesquisadores saíram de uma preocupação reducionistas dos efeitos negativos da pornografia para pensá-la como um produto da cultura, focando na dimensão política da imagem, refletindo sobre suas relações de poder e as potencialidades de resistência das narrativas.

Attwood (2002) sugere que uma das mudanças de paradigmas nos estudos pornográficos é pensar que a pornografia faz parte das mídias, a sexualidade faz parte da cultura de massas e que a pornografia não deve ser lida de forma binária e reducionista. Além disso, a autora aponta que os estudos pornô entendem que existem muitas formas de se produzir e consumir pornografia, afinal, a sexualidade pode ser vivenciada e representada de formas diferentes. Este será um fator determinante ao longo do trabalho, já que pretendo analisar produções pornográficas não-hegemônicas.

1.1 Contextualizando o conceito de pornografia

A pornografia é um fenômeno da sociedade ocidental moderna e o seu significado varia de acordo com o período histórico, além de passar por valores subjetivos dos sujeitos. Como nota Bernard Arcand (1993), inúmeras culturas possuem representações sobre o sexo, a maioria delas reconhece o sexo como algo importante e poderoso, contudo, na maioria das culturas os discursos sobre sexualidade não tiveram a mesma origem baseada nas obsessões religiosas e morais, como aconteceu na sociedade ocidental. Segundo o autor, talvez tenham sido essas condições que criaram a pornografia e asseguraram seu êxito. Seu surgimento não foi espontâneo, passou por um longo processo de conflitos e os esforços das autoridades de controlar e censurar os materiais pornográficos contribuíram para a definição do termo.

A pornografia é um produto cultural, fruto de um longo processo de disputas marcado pelas forças criativas e repressivas da sociedade. Por este motivo, determinar o que é pornografia é um trabalho difícil, já que a definição do termo passa por posições discursivas distintas. A dificuldade em tentar definir o conceito foi bem resumida na célebre frase do juiz da Suprema Corte americana, Potter Stewart, quando em julgamento em 1964 sobre materiais pornográficos, afirmou que sabe reconhecer o que é pornografia quando vê uma. Para Arcand (1999, p.26), o juiz Stewart enunciou com muita simplicidade uma definição bem precisa do que é pornografia. Reconhecemos o que é pornografia quando vemos uma devido ao olhar censurador da sociedade ocidental, identificamos a obscenidade porque a pornografia é aquilo

que ultrapassa os limites do aceitável. Os materiais pornográficos são aqueles que nós definimos como tal e seus efeitos podem ser reconhecidos no corpo. A pornografia nos move, e para Williams (1999, p.16), essa é uma das características principais do gênero.

Normalmente, o senso comum utiliza o termo *pornografia* de maneira pejorativa para se referir às obras artísticas que apresentam o sexo e o corpo de forma que é considerada vulgar, suja, ruim. Como aponta Attwood (2002), a pornografia costuma ser definida por sua capacidade de prejudicar as pessoas e a sociedade. A forma como o gênero representa o sexo é utilizada para justificar sua condenação (Attwood, 2002, p. 96). Contudo, ao analisar a construção histórica do termo, será possível compreender que a conotação negativa passa por uma série de preconceitos morais e artísticos.

O termo *pornográfico* confunde-se facilmente com o *erótico*. Para Léa Santana (2014), o senso comum entende que “o erótico sugere a sublimação e a purificação dos prazeres, representados por metáforas comparando o corpo feminino a flores, moradas e luas. No caso da pornografia, afirma-se não existir espaço para a imaginação, que suas imagens e discursos são explícitos e diretos.” (SANTANA, 2014, 22). De maneira geral, o senso comum separa as representações pornográficas das eróticas devido ao caráter explícito das obras. Se o sexo e o corpo aparecem de maneira explícita, o material é pornográfico e, por tanto, vulgar e com baixo valor artístico. A pornografia é entendida como “o discurso por excelência veiculador do obsceno: daquilo que se mostra e deveria ser escondido” (MORAES; LAPEIZE, 1984, p. 110).

Para André Breton *apour* Arcand (1999, p.32), a pornografia é o erotismo dos outros, ou seja, é aquilo que os que imorais gostam, nunca nós mesmos. A definição dos dois termos, como aponta Abreu (2012), depende não só da mensagem, mas também da recepção da onde a obra artística aparece, e do que é considerado admissível ou inadmissível no contexto. Contudo, é evidente que o que é considerado vulgar, explícito, de bom gosto ou artístico passa por valores subjetivos.

Para Paula Findlen (1999) a separação entre pornografia e erotismo passou por questões relacionadas a gosto e, conseqüentemente, à classe, sendo semelhante às delimitações que separavam a cultura erudita da cultura de massas, ou seja, uma mais baseada em mercado e a outra, no valor artístico da obra. Para Attwood (2002, p.6), as distinções entre pornografia e erotismo existem por conta de um sistema representacional que hierarquiza as representações sexuais, e separa a alta cultura da baixa cultura. Por este motivo, alguns autores como Maria Filomena Gregori (2003), Maria Elvira Díaz-Benítez (2010) e Jorge Leite Júnior (2012), não utilizam as distinções entre os termos pornografia e erotismo. Segundo Leite Junior:

[Qualquer] tentativa de distinguir esses dois campos demonstra o esforço para legitimar certas expressões sócio-culturais em detrimento de outras, seguindo a lógica da hierarquização das diferenças dessas mesmas expressões, visando a conquista, manutenção ou perda de capital cultural e social. (LEITE JÚNIOR, 2012, p. 101).

Como aponta Érica Sarmet (2015), os diálogos entre pornografia, arte e política sempre existiram, sendo utilizados para controlar e regular o corpo social e político. Foram muitas as tentativas de classificar, regular e censurar a pornografia ao longo da história. E até os dias de hoje, persistem as tentativas de delimitar obras artísticas como pornográficas ou não. Para Sarmet, “essas disputas discursivas em torno do pornográfico são possíveis porque nossa cultura ainda opera em uma lógica que distingue e hierarquiza arte e pornografia como formas de representação do corpo nu” (Sarmet, 2015, 23). Essa hierarquização vem de uma tradição que valoriza a mente em relação ao corpo, e considera a pornografia inferior por sua capacidade de afetar o corpo.

Atualmente, a pornografia costuma ser entendida como imagens de corpos nus e/ou atos sexuais explícitos. Contudo, o que hoje é considerado pornográfico, nem sempre o foi. É interessante analisar historicamente o conceito para entender as transformações que a representação explícita dos atos sexuais sofreram ao longo dos séculos. A definição de pornografia pode mudar, mas ela continua existindo como categoria obscena e fantasiosa. Kendrick (1995), alerta que chega a ser risível e egoísta achar que nossos pais ou avós ingenuamente não sabiam o que era pornografia ou não viam perversidade nas coisas. Como afirma o autor:

A palavra pornografia já designou tantas coisas no seu um século e meio de existência, que qualquer intenção de definir o que agora ela significa corre o risco de degenerar muito rapidamente no absurdo. Em meados do século XIX os afrescos de Pompéia foram julgados como “pornográficos” e encerrados em câmeras secretas fora do alcance das mentes virginais; não muito tempo depois, Madame Bovary foi levada a julgamento por ensejar um perigo semelhante. Um após o outro, ao longo de um século, tem desfilado sobre os tribunais casos nos quais se delibera sobre a natureza perniciosa de *Ulisses*, *O amante de Lady Chatterley*, *Trópico de Câncer* e uma vintena de obras literárias, muitas das quais figuram hoje em dia nas listas de leitura das universidades. Todas essas coisas foram “pornográficas” alguma vez e agora deixam de ser; nesse momento o estigma do “pornográfico” recai sobre as fotografias, as películas e as fitas de vídeo que encenam de maneira explícita matérias sexuais (Kendrick, 1995, p. 15).

Para Jean Goulemot (2000), nem toda representação do sexo, mesmo que se esforce para isso, pode ser considerada pornográfica. Não basta uma descrição detalhada ou um texto bem construído, os materiais pornográficos devem ter *enunciação pornográfica*, ou seja, devem ter

o objetivo consciente de despertar os desejos sexuais no leitor. O público desses livros (o autor se refere aos livros, mas podemos incluir aqui os filmes pornográficos) deseja usufruir dos efeitos excitantes da leitura: “tem uma finalidade fisiológica: despertar no leitor o desejo de gozar, deixá-lo num estado de tensão e de falta do qual ele deverá se libertar por um recurso extra-literário” (GOULEMOT, 2000, p.149). Esta definição de pornografia é interessante porque considera a intenção dos artistas ao realizar as obras.

Para Lynn Hunt (1999) a definição da pornografia está associada com a sua regulação e com a instauração de lugares próprios para o seu consumo, fazendo uma distinção entre o público e o privado, construindo uma privatização das experiências sexuais. Como categoria distinta da literatura e da representação visual, a pornografia nasceu no século XIX na Europa, mas não significa que antes dessa data a sociedade não produzisse e consumisse materiais que representassem as genitálias e o sexo. Antes do século XIX, a pornografia era mais do que a representação explícita dos órgãos e práticas sexuais, era uma forma de contestar as autoridades políticas e religiosas. Se hoje o conceito de pornografia é definido como sexo explícito, até o século XVIII qualquer texto imoral poderia ser considerado pornográfico:

Se a considerarmos como representação explícita dos órgãos e das práticas sexuais para estimular sensações, então, até meados ou final do século XVIII, a pornografia era quase algo além. Na Europa, entre 1500 e 1800, era mais frequentemente um veículo que usava o sexo para chocar e criticar as autoridades políticas e religiosas. Porém, emergiu lentamente como categoria distinta nos séculos entre o Renascimento e a Revolução Francesa, por causa, em parte, da difusão da própria cultura impressa. 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 (HUNT, Lynn, 1999, pag 10).

Para Findlen (1999), o desenvolvimento da pornografia começou no século XVI, e foi nesta época que surgiu a necessidade de separar o erótico do pornográfico. O advento da imprensa, unido ao maior número de alfabetizados, fez com que o conhecimento circulasse de forma mais ampla pela sociedade, formando um público leitor urbano que consumia a cultura antes restrita à elite social e intelectual. O mercado de obscenidades da época fez com que as gravuras impressas de Marcantonio Raimondi e os livros de Pietro Aretino, que antes eram restritos aos ricos, circulassem pela sociedade e tornaram-se uma demanda do mercado consumidor. A nova tradição artística pornográfica foi inovadora porque atraiu um público maior, graças à novidade da impressão e, além de representar o ato sexual de maneira escancarada, usou o sexo como sátira política.

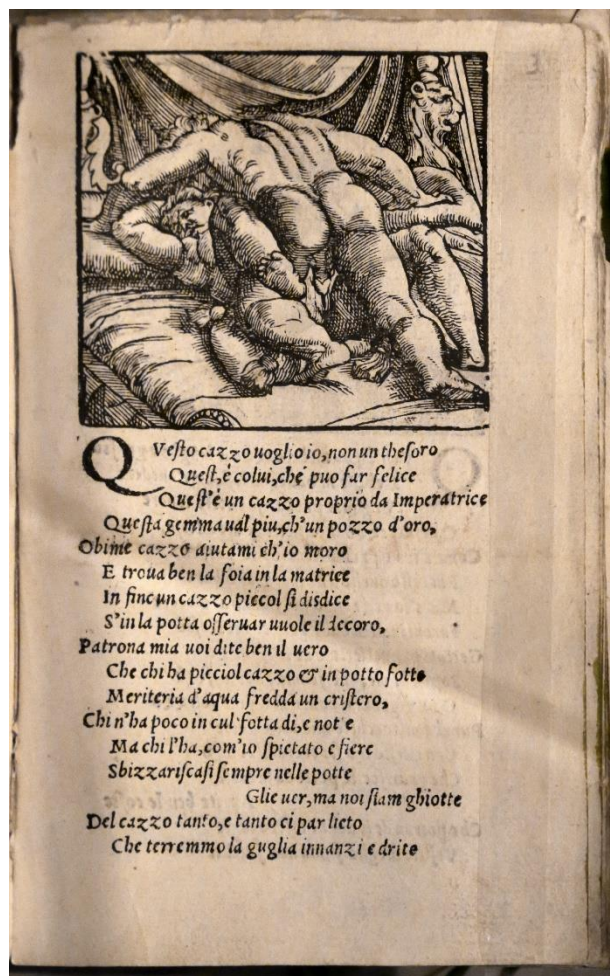


Figura 4: Página do livro *Sonetos Luxuriosos*, de Pietro Aretino. Ilustração de Giulio Romano, publicada em 1527.

Segundo Findlen (1999), a pornografia surge como conflito de classe, emerge quando as figuras impressas e manuscritos eróticos privados se tornam públicos, e começa a preocupar a elite e a autoridade, principalmente no século XVIII, quando a impressão de textos estava completamente consolidada. Quando a cultura é democratizada ela se torna um problema porque os pobres, mulheres e jovens podiam ser corrompidos com os materiais pornográficos. Foi por este motivo que os mecanismos de censura começaram a atuar para definir o que era permitido à moralidade ou não. O obsceno surge para distinguir o público do privado e a pornografia se consolida como um problema social para a burguesia que via a democratização do conhecimento como um potencial subversivo.

Pietro Aretino é considerado um dos primeiros autores pornográficos. Seus livros eram acompanhados de imagens sexuais e utilizavam um vocabulário mais acessível às pessoas menos letradas, fazendo com que seus livros, segundo Findlen (1999), fossem populares. Em

Diálogo das Prostitutas e *Sonetos Luxuriosos*, seus dois livros mais famosos, é possível observar algumas características do gênero pornográfico que estão presentes até hoje na literatura pornográfica e nas obras pornográficas audiovisuais. Além de falar explicitamente dos órgãos genitais e descrever o ato sexual de forma clara, em *Diálogo das Prostitutas* a protagonista é uma mulher. Se nos filmes pornográficos atuais é o corpo feminino e seus prazeres que costumam aparecer em quadro, nos livros de Aretino, as personagens femininas confessavam suas histórias sexuais detalhadamente em primeira pessoa. Contudo, apesar das protagonistas femininas, os livros eram voltados para o público masculino.

Além do protagonismo feminino, a fetichização de relacionamentos entre mulheres, sodomia e a virgindade apareciam nas obras pornográficas dos séculos anteriores e são comuns até hoje nas pornografias *mainstream*. Além disso, as narrativas, costumavam apresentar o sexo fora dos ideais do amor romântico, como se nos pares amorosos não existisse a possibilidade de ter uma vida prazerosa, tal qual os filmes pornográficos atuais. As personagens femininas dos livros pornográficos costumavam se recusar à uma vida familiar, o que era subversivo para a época, segundo Hunt (1999). Afinal, os textos médicos ou outras obras literárias nem sequer reconheciam que mulheres eram seres sexuais. Para a autora, algumas personagens pornográficas tinham muito mais controle de suas vidas do que aquelas de narrativas de outros gêneros literários. Contudo, seu corpo e prazer estavam a serviço dos prazeres masculinos.

Nos séculos XVII e XVIII, as obras pornográficas eram usadas para chocar e criticar as autoridades políticas e religiosas. Os artistas usavam o corpo e o sexo para criticar a hipocrisia cristã e as relações políticas da época. Dessa forma, até 1790, a censura sobre a pornografia não se dava exclusivamente por uma questão moral, mas também por seu caráter político. Depois desse período, no fim do século XVIII e início do século XIX, as produções pornográficas perderam seu caráter político e foram se tornando obras comerciais com o exclusivo objetivo de excitar o leitor.

Como nos lembra Hunt (1999), foi no período pós-revolução francesa que o conceito de pornografia começou a ganhar estabilidade e a pornografia surgiu como a categoria que conhecemos hoje - representação explícita dos órgãos sexuais. Segundo a autora, o primeiro uso moderno do termo é datado de 1806 na França. Foi no século XIX que surgiram as primeiras leis modernas sobre obscenidade, e a pornografia começou a ser condenada apenas por uma questão moral. Segundo Gayle Rubin (2003, p.4), a primeira lei anti-obscenidade nos Estados Unidos foi aprovada em 1873. Para a autora, desde o século XIX, quando começaram as leis

contra a obscenidade, o Estado começou a reprimir os comportamentos considerados desviantes, como a homossexualidade, a masturbação, a pornografia e a prostituição.

O historiador Walter Kendrick (1995) sugere que a noção moderna de pornografia surgiu na Europa no século XVIII com o descobrimento das ruínas de Pompéia. As escavações arqueológicas da cidade revelaram esculturas de humanos nus e de genitais que pareciam ocupar publicamente toda a cidade italiana. As ruínas de Pompéia revelaram uma sociedade que possuía outro modelo de conhecimento a respeito do corpo e dos prazeres muito distinto da cultura europeia no século XVIII. Todos aqueles artefatos eram materiais importantes de serem preservados porque eram uma fonte de conhecimento sobre a própria História da civilização europeia, contudo, não poderiam ser vistos por qualquer um. As obras possuíam um valor histórico, mas eles temiam que os artefatos suscitasse comportamentos obscenos nas pessoas.

Por este motivo, foi criado um “museu secreto”, um espaço fechado em que o olhar era regulado através da vigilância e do controle. Só era permitida a entrada no museu de homens da aristocracia. Mulheres, crianças e as classes populares eram proibidas de entrar. Foi construído, por tanto, uma hierarquia de gênero, classe e idade que controlava que corpos podiam ter acesso aos prazeres e quais corpos deveriam ser controlados. Conscientes do poder do conhecimento e do poder da sexualidade, os grupos dominantes excluíram os grupos marginalizados do acesso ao saber. Para Kendrick (1995), a pornografia surge como forma de segregar e privar o conhecimento. Hoje em dia, estas obras encontram-se disponíveis para visitaçao no Museu Arqueológico de Nápoles.

Segundo Arcand (1993, p. 125), o senso comum vê a pornografia como algo perigoso porque pode influenciar negativamente crianças, mulheres e pobres, grupos que historicamente precisaram ser protegidos e tutelados pelos grupos dominantes. É possível perceber como até os dias de hoje, os debates que giram em torno dos perigos da pornografia centram-se suas preocupações em como as imagens podem afetar negativamente crianças e mulheres. Segundo Rubin (2003, p.10), a proteção das crianças foi uma tática muito usada pelo Estado para reprimir os comportamentos sexuais considerados desviantes, como a homossexualidade ou o consumo de pornografia.

Para Kendrick (1995), o “museu secreto” é fundamental para entender o conceito de pornografia porque ele foi criado como uma ameaça à democratização da cultura, separando o público do privado, regulando o espaço público como aquele que deve ser limpo de obscenidades e sobretudo, criando estratégias políticas que controlam quais corpos tem direito ao que Preciado (2017) chama de hegemonia político-visual e político-orgástica. As mulheres,

crianças e pessoas marginalizadas tiveram suas sexualidades reguladas nos espaços públicos, proibidas de terem acesso àquilo que excitava o olhar.

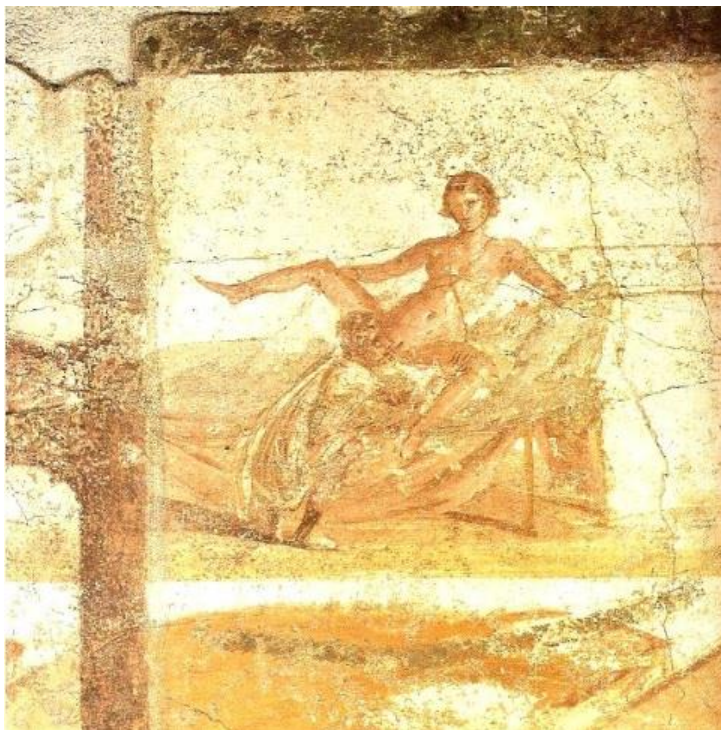


Figura 5: Pintura que fazia parte da Terma Suburbana de Pompeia. Na imagem vemos um homem praticando cunnilingus.

Apesar da pornografia ser uma expressão obscena da sexualidade, ela também foi utilizada no século XIX com uma retórica higienista. Segundo Preciado (2017), se o obsceno começou a ser regulado nos espaços públicos, as práticas sexuais consideradas indecentes pelas elites começaram a se tornar uma questão de higiene pública. Foram as políticas urbanistas e sanitaristas que começaram a ver o trabalho sexual como práticas sujas e obscenas que deveriam desaparecer dos espaços públicos das cidades. Como lembra Rubin (2003, p. 35) a perseguição legal da prostituição é justificada através de uma ideologia elaborada que classifica as trabalhadoras sexuais como perigosas e inferiores. Segundo Preciado (2017, p.28), esta técnica de vigilância e domesticação das políticas do corpo, faz parte de um amplo dispositivo biopolítico de controle e privatização da sexualidade feminina na cidade moderna. Por este motivo, para o autor, a pornografia não é intrinsecamente masculina, mas as mulheres foram historicamente e culturalmente excluídas das técnicas masturbatórias e dos espaços públicos.

No final do século XIX surgem novas tecnologias de captação ótica e mecânica da realidade. A fotografia e o cinema encontraram um mundo efervescente de inovações e

transformações sociais que apontavam para um frenesi de visualidade. O projeto de modernidade do século XIX foi construído a partir de um bombardeio de estímulos, construindo uma multiplicidade de discursos sobre a sexualidade que convergiram na produção das tecnologias óticas. Para Williams (1999, p.47), o frenesi do visível é o resultado dos discursos da sexualidade e ajudaram a produzir as tecnologias de visualidade.

Segundo Williams (1999) os pornôis se relacionam com a construção de saberes sobre o corpo e com o desejo de ver o prazer sexual. Ao longo do século XIX, a sociedade começou a se estruturar cada vez mais a partir de uma cultura visual. A máxima visibilidade garantida através do desenvolvimento tecnológico permitiu que as câmeras pudessem captar minuciosamente partes do corpo humano em detalhes. Esta intimidade revelada de forma explícita através da câmera faz parte da experiência estética da pornografia, construindo discursos que se apresentam como a verdade sobre o sexo. As convenções narrativas que organizam o gênero pornográfico são construídas a partir da visualidade, consolidando a relação entre aquilo que é explícito e o que é real. É o princípio da máxima visibilidade, desenvolvido por Williams (1999), um dos elementos que definem a pornografia.



Figura 6: Frame do filme El Satario. Considerado um dos primeiros filmes pornográficos. Provavelmente foi filmado na Argentina em 1907.

Segundo Abreu, as lentes estavam fascinadas pela captura do movimento dos corpos, recortando as formas humanas e o mundo, possuindo uma afinidade com a sexualidade desde seu nascimento (Abreu, 2012, p.38). Como aponta Williams (1999), o desejo de ver e conhecer

o corpo atravessa a história do cinema e a história do cinema pornográfico se relaciona com a construção de novos conhecimentos sobre o corpo.

Na primeira década do século XX, surgiram os *stag movies*. Eram filmes curtos, sem som, em preto e branco, que foram comprados por muitos países, inclusive o Brasil, e possuíam as mesmas características dos outros filmes da época (pouca variação de planos, descontinuidade na montagem), apresentando cenas explícitas de sexo, feita por atrizes e atores amadores. Foram as primeiras narrativas fílmicas envolvendo a visibilidade de órgãos sexuais e eram exibidos ilegalmente em lugares fechados. Os filmes saíram de moda depois dos anos 1920. Na década de 1930 foram produzidos pouquíssimos filmes eróticos, já que foi o período em que os Estados Unidos criaram o Código de Hays⁶. Nos anos 1940, alguns filmes chamados *exploitation*, exibiam conteúdo erótico sem cenas de sexo explícito e nos anos 1950 surgiu uma grande onda de nudez naturalista, sem apelo erótico. Já na década seguinte, o corpo nu voltou a aparecer nas telas com mais frequência (Abreu, 2012).

Nos anos 1970, *Garganta Profunda* (1972) foi lançado, se tornando uma das bilheterias mais lucrativas da história americana, transformando a indústria do cinema pornográfico e a relação que o público tinha com os filmes *hardcore*. O longa-metragem ficcional possui uma série de números sexuais, um roteiro narrativo bem desenvolvido e foi inicialmente exibido legalmente nos cinemas, mas depois que 500 mil pessoas já haviam visto o filme, a justiça proibiu sua exibição⁷.

Garganta Profunda apresenta algumas características que hoje são consideradas essenciais para as representações do gênero, como a ejaculação masculina feita para a câmera, o *money shot*. *Garganta Profunda* (1972), junto com *Atrás da Porta Verde* (1972) e *O Diabo na Carne de Miss Jones* (1972) fizeram com que a pornografia iniciasse sua era de ouro nos Estados Unidos e começasse a ser vendida como cultura de massa, tal qual a conhecemos hoje. Os filmes desta década inauguraram um regime de pornografia *hardcore* que seria seguido nas décadas seguintes. Para Lynn Comella (2015, p.445), *Garganta Profunda* deixou de lado a ideia de que só pervertidos frequentavam os cinemas pornográficos, popularizando os materiais pornográficos entre as pessoas comuns.

⁶ O Código de Hays foi um conjunto de normas morais que foram aplicados nos filmes lançados nos Estados Unidos entre 1930 e 1968. Este código explicitava o que não era aceitável aparecer em um filme. A nudez e a perversão sexual se tornaram proibidas pelo Código de Hays.

⁷ A atriz Linda Lovelance, além de ganhar pouquíssimo em relação ao lucro total do filme, atuou como atriz pornô porque o marido, produtor do filme, a obrigou. Anos depois, Linda Lovelance escreveu um livro sobre suas terríveis experiências na indústria e se transformou numa ativista anti-pornografia.

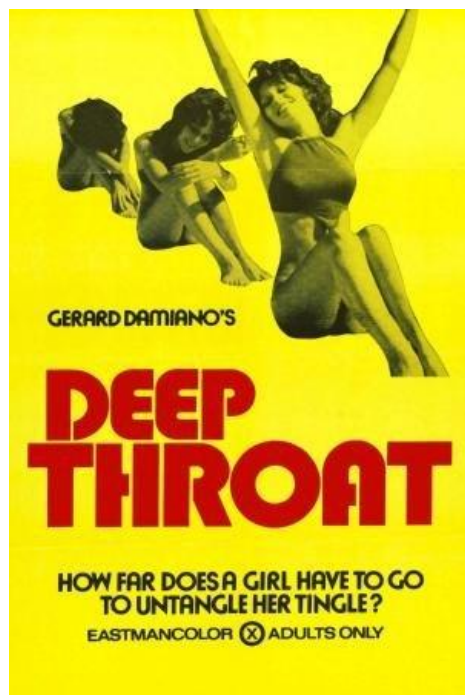


Figura 7: Poster do filme Garganta Profunda (1972).

Nos anos 1980, com o desenvolvimento tecnológico e o advento das televisões houve uma grande mudança na forma como as pessoas começaram a consumir os filmes pornográficos. Segundo Abreu (2012), a pornografia foi o primeiro gênero cinematográfico que passou a ser realizado somente em vídeo. A indústria pornô rapidamente migrou suas produções para o formato televisivo e as vendas se deram por meio de VHS e aluguéis em videolocadoras. Os videocassetes mudaram de forma drástica a relação entre os produtores e os consumidores de pornografia porque os clientes podiam comprar e alugar os materiais de forma mais discreta.

A partir de 1990, a pornografia sofreu os impactos das revoluções tecnológicas dos computadores e internet. Com o surgimento da *web* a troca de conteúdos pornográficos através da internet começou a ser recorrente. Bilton *apud* Parreiras (2017) aponta que a pornografia é pioneira na experimentação de novas tecnologias e sempre se destacou como um *test-drive* para novas mídias. Carolina Parreiras (2017) lembra que os sites pornôs foram os responsáveis por inaugurar a cobrança de mensalidades on-line e foram os pioneiros do sistema de pagamentos de cartão de crédito. Para Roberto Ceccarelli e Antônio Neto (2015), o mundo on-line modificou os modos de produção, distribuição e recepção da pornografia, oferecendo a privacidade necessária para o consumo desse produto que sempre foi estigmatizado. Se o consumo da pornografia nos cinemas coletivizou a experiência, nos dias de hoje, a recepção

dos materiais pornográficos se tornou privada e o público consome os produtos de forma individual em seus próprios computadores e celulares.

1.2 Pornografia *mainstream*: algumas características relevantes

Abreu (2012) aponta que um gênero cinematográfico apresenta um sistema de signos que o identificam como tal. A pornografia é uma narrativa que possui apresentação, desenvolvimento e clímax, como qualquer gênero, e ostenta convenções muito rígidas sobre o que deve ser mostrado. Os vídeos pornográficos devem expor as genitálias, atos sexuais e um gozo masculino no final. Faz parte da estrutura do gênero também a relação sexual que rejeita a estrutura monogâmica. É preciso entender que a essência do gênero é o sexo, é isso que deve ser mostrado, faz parte da estrutura narrativa dessa produção. Além disso, Para Díaz-Benítez, as estruturas do gênero são rígidas devido às demandas do mercado:

Ela se organiza segundo fórmulas e parâmetros comerciais que se enquadram em um conjunto de signos bastante restrito, respondendo a convenções e estilos que não se destacam, apesar das variações, pela criatividade, muito ao contrário visam à maximização do rendimento em prol de vendas maciças. Seus esquemas e imagens repetitivas obedecem a um repertório que transita por fronteiras simbólicas aceitas e estabelecidas, e mesmo quando exhibe performances sexuais menos comuns, conserva e afirma, na maioria das vezes, a estrutura típica das relações de gênero. Nessas representações, também predominam corpos que respondem a gostos e paradigmas hegemônicos de beleza (DÍAZ-BENÍTEZ, 2010, p. 19).

A narrativa pornográfica é ansiosa, não faz rodeios, sabe que deve mostrar o que o público quer ver: o sexo. Para Maria Júlia Veiga (2015), os cortes secos, as mudanças abruptas de planos e o número variado de posições em poucos minutos evidenciam a inquietação da pornografia. Díaz-Benítez (2010) observa que os profissionais da área fazem uso dos signos corporais que mostram marcas e estruturas normativas binárias de gênero e relações sexuais. Os atores masculinos precisam expressar seu potencial ativo/penetrador, enquanto as atrizes exibem seu corpo anunciando seu papel passivo/penetrado. Segundo Benítez, a pornografia *mainstream* exagera essas estruturas de gênero e produzem o que ela chama de um “hipergênero”:

O pornô cria um discurso sobre o excesso: excesso de curtição e efervescência. Há excesso também nas práticas, no uso do próprio corpo, nos limites da elasticidade física. (...) Eu diria que a pornografia produz um “hipergênero”: *masculinidades excessivas* e sua contrapartida, *feminilidades excessivas* (Benítez, 2010, p.119).

Para Díaz-Benítez (2010), o fato das atrizes pornô suportarem uma penetração vigorosa por muito tempo ressignifica o corpo feminino, na medida em que transgride os modelos da sexualidade feminina, porque simbolicamente as masculiniza, já que as relaciona com a violência ou vigor. Segundo a antropóloga, o material pornográfico também é transgressor por apresentar um sexo distante dos ideais românticos e por produzir filmes excluídos dos padrões culturalmente aceitos pelo gosto legítimo. Além disso, para as atrizes, o trabalho pornô também vai contra as expectativas sociais e morais do que as famílias esperam das mulheres. A sexualidade pornográfica é transgressora na medida em que relaciona sexo ao dinheiro e trabalho, deslocando o ato sexual as expectativas do amor romântico. (Díaz-Benítez, 2010, p.20).

1.3 *Feminist Sex Wars*: perspectivas feministas em torno da pornografia

Desde os anos 70, os feminismos têm estudado as sexualidades femininas e percebido como a pornografia *mainstream* constrói e molda uma sexualidade baseada em práticas misóginas que reproduzem comportamentos machistas presentes nas outras esferas sociais. Isso representa uma ameaça à igualdade sócio-política de gêneros, uma vez que, para os feminismos, a sexualidade é vista como ponto fundamental para o entendimento das reproduções sistêmicas do machismo. Diversas correntes feministas debateram, sobretudo, entre os anos 1970 e 1980, sobre os valores associados ao gênero, as consequências de seu consumo e como a liberdade sexual feminina poderia ser alcançada.

A *Feminist Sex Wars* aconteceu nos Estados Unidos e dividiu as feministas entre aquelas que eram anti-pornografia, acreditavam que a pornografia era obrigatoriamente violenta e o seu combate através da censura era a solução para acabar com a opressão sexual feminina, e as pró-sexo, que pensavam que as mulheres deveriam transformar os modos de pensar a pornografia, já que ela, sendo uma linguagem, poderia ter um carácter emancipatório para a sexualidade feminina, ou seja, o problema não estava nos filmes em si em si, mas no uso deles e na forma como eram feitos. É preciso reconhecer que os movimentos anti-pornografia e pró-sexo não são necessariamente incompatíveis. As principais diferenças entre as duas correntes feministas estão na forma de lidar com os problemas apresentados na pornografia *mainstream*.

Segundo Gregori (2003), este debate aconteceu durante um período de efervescência cultural no país: por um lado o movimento feminista ganhava força lutando contra a descriminalização do aborto, as pílulas anticoncepcionais ganhavam espaço, assim como os valores de amor livre do movimento *hippie*. Por outro lado, estava o movimento da *New Right*

americana, liderado por políticos da direita e religiosos que usavam suas ideias conservadoras para lutar contra os direitos das mulheres e dos homossexuais em prol da família.

As feministas anti-pornografia seguiam majoritariamente a corrente do feminismo radical. Este movimento interpretava que a subordinação feminina existia devido ao sistema patriarcal, que operava em todas as estruturas sociais. A pornografia, assim como o Estado ou a família, seria uma categoria criada por homens que deveria ser abolida. Assim como a prostituição, elas concretizam a dominação masculina sobre a sexualidade feminina. Um dos principais argumentos dos grupos anti-pornografia era que estas imagens não seriam mera fantasia, a pornografia seria algo real que define os gêneros a partir de uma perspectiva masculina. Segundo Andrea Dworkin “Na pornografia, essa fetichização do corpo feminino, a sua sexualização e desumanização, é sempre concreta e específica, nunca é abstrata e conceitual⁸” (DWORKIN, 1993, s/pag).

As feministas anti-pornografia lideraram campanhas e manifestações sociais defendendo que deveria existir um mecanismo estatal que extinguisse a produção e o consumo de pornografia. Elas criaram grupos que realizavam conferências, performances e manifestações e se concentravam em alertar as relações entre as representações midiáticas e a violência contra as mulheres.

Andrea Dworkin (1979), uma das maiores ativistas do feminismo radical, acreditava que não existiam relações heterossexuais consentidas, todo sexo heterossexual seria um estupro, visto que a natureza masculina naturalmente associava sexo à violência. Práticas sexuais como as que existiam no BDSM⁹ também eram degradantes e serviam para violentar as mulheres, por mais que elas aceitassem tais práticas. Além disso, a não-monogamia era vista como algo promíscuo e masculino. A autora via a lesbianidade como uma opção política que as mulheres deveriam adotar para se libertar da opressão sexual masculina. Segundo a autora, a pornografia apresentava a presença de papéis fixos para homens e mulheres e uma relação de dominação em que os homens eram sempre os dominadores, e as mulheres, as dominadas. Os homens, assistindo pornografia, aprenderiam um comportamento violento que colocariam em prática nas suas relações sexuais com as mulheres.

⁸ Tradução do original “In pornography, this fetishizing of the female body, its sexualization and dehumanization, is always concrete and specific; it is never abstract and conceptual”.

⁹ BDSM se refere à uma subcultura sexual que se interessa por trocas eróticas de poder e experimentações com dor. Todas as atividades são consensuais. A sigla é uma abreviação das práticas de Bondage, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadomasoquismo e Masoquismo. A comunidade BDSM acredita que os jogos eróticos devem ser feitos de forma sã, segunda e consensual (Rego Barros, 2019).

O consentimento, para as feministas anti-pornografia, não existia dentro do patriarcado, ele era apenas aparente, então uma mulher mesmo desejando ter relações sexuais com um homem, estaria submissa à vontade dele. O mesmo argumento explicaria porque existiriam mulheres trabalhando na indústria pornográfica: seu desejo e o consentimento não eram verdadeiros. Por este motivo, toda pornografia era, para estas feministas, um estupro filmado. Não existia a reivindicação de certos espaços e práticas para o feminismo radical, porque ocupar estes espaços seria se submeter às ideias misóginas da estrutura opressora. Filmar uma cena de sexo, independente do conteúdo, era considerado misógeno por si só.

Robin Morgan, uma das fundadoras da organização *Women Against Pornography* (WAP), sintetiza a ideia do feminismo anti-pornografia ao afirmar que “a pornografia é a teoria, o estupro a prática” (MORGAN, 1980). Morgan (1980) acreditava que a sexualidade feminina estava ligada ao sentimento e ao carinho, enquanto a sexualidade masculina estaria ligada à promiscuidade e violência. A pornografia, por tanto, reforçaria a sexualidade do ponto de vista masculino: frio e sem respeito, afirmando a dominação sexual masculina. Fica evidente que, apesar de criticarem as estruturas de gênero, o movimento de feministas radicais reforçava os estereótipos e universaliza as experiências.

Para Gustavo Razzera (2016), a pornografia, para as feministas radicais, era a responsável direta pela subordinação feminina. Segundo o autor, o conceito de pornografia elaborado pela teórica Catharine MacKinnon é rígido e não dá espaço para outras interpretações ou mudanças. Ao constatar que a pornografia apresentava relações desiguais de gênero, a autora desenvolveu uma teoria que interpreta a pornografia como a responsável pela subordinação e violência sexual feminina. Segundo a MacKinnon (1988), a pornografia seria o conceito capaz de explicar todas as situações de opressão sexual feminina e, por este motivo, deveria ser o alvo que as feministas tinham que combater. A pornografia era a responsável por definir os gêneros e criar a subordinação feminina no mundo.

Segundo Rubin (2003), foi dentro do feminismo lésbico que as feministas radicais receberam grande parte das críticas na *Feminist Sex Wars*. As feministas anti-pornografia acreditavam que práticas sadomasoquistas eram “incorretas” e uma forma humilhação e violência contra as mulheres. Contudo, as lésbicas sadomasoquistas defendiam uma nova leitura da sexualidade e das relações de poder, afirmando, por exemplo, que é possível ser lésbica e sadomasoquista, porque a dor e o prazer não poderiam ser analisados como categorias opostas em todas as relações. Elas acreditavam que a sexualidade feminina deveria ser vista como positiva para as mulheres, diziam que a censura à pornografia ia contra os valores de

liberdade de expressão e que as relações sexuais não poderiam ser vistas como meras extensões dos privilégios masculinos. Segundo Maria Eduarda Ramos (2015, p.107), o *sex positive*, grupo que fazia oposição às feministas anti-pornografia, é um movimento de contracultura que vê a sexualidade humana de forma positiva. Segundo Rubin (2003), os movimentos pró-sexo ou *sex positive* se manifestaram a favor da educação sexual, dos direitos reprodutivos, dos direitos das trabalhadoras sexuais e da comunidade LGBT.

Em 1982, na Universidade de Columbia, foi organizado um fórum de debates sobre a sexualidade, chamado *Barnard Sex*, em que surgiram muitas perspectivas interessantes sobre o tema. Depois da conferência, foi lançado o livro *Pleasure and Danger* (1984), organizado por Carole Vance, sendo este um marco neste campo de debates. Segundo Léa Santana (2014, p. 37), os artigos presentes no livro são considerados pioneiros na tentativa de criar uma nova teoria da sexualidade. Para Gregori (2003, p.102), o livro organizado por Vance, problematiza e também recusa a associação da sexualidade aos modelos coercitivos de dominação, se posicionando a favor da liberdade sexual e do prazer.

No artigo *Pleasure and Danger: Toward a Politics of Sexuality*, Carol Vance (1984) afirma que a sexualidade feminina sempre esteve no limbo entre o prazer e o perigo. A liberdade sexual feminina gera prazer, descobertas e desconstrói o estereótipo de que o ato sexual serve para reproduzir, mas no exercício dessa liberdade as mulheres encontram perigos e violências. A repressão da sexualidade feminina foi usada como forma de proteção contra os perigos. Vance via o prazer como algo central e acreditava que mostrar que mulheres eram seres sexuais era importante para a libertação sexual feminina. Segundo a autora, “o feminismo deve servir para o crescimento do prazer e felicidade da mulher, não apenas para diminuir nossa miséria¹⁰” (VANCE, 1984, p. 24). Para a autora, a aliança das feministas radicais anti-pornografia com o movimento de direita da *New Right* era uma forma de manter a lógica punitivista à liberdade sexual feminina, reprimindo e ridicularizando de forma moralista as mulheres.

Grande parte das críticas que o feminismo radical recebeu se deu por esta visão essencialista dos gêneros, pela interpretação rígida das relações de poder e ausência de agência por parte dos grupos vitimizados. O pensamento anti-pornografia universalizava a sexualidade e o gênero pornográfico. Para Rubin, “o movimento das mulheres [anti-pornografia] pode ter produzido alguns dos mais retrógrados pensamentos sobre sexo deste lado do Vaticano” (RUBIN, 2003, p. 60). Como aponta Attwood e Smith (2013), até hoje os movimentos anti-

¹⁰ Tradução livre do original: “Feminism must increase women’s pleasure and joy, not just decrease our misery”.

pornografia consideram que o trabalho sexual é igual ao tráfico sexual¹¹, afirmam que a pornografia vicia e a veem como um problema de saúde pública, sem fontes científicas concretas para isso.

Na conferência *Barnard Sex*, a antropóloga Gayle Rubin apresentou seu célebre texto *Pensando o Sexo: notas para uma teoria radical das políticas da sexualidade* (2003), em que a autora traça uma distinção entre gênero e sexualidade, defendendo a liberdade sexual. Rubin afirma que uma teoria radical do sexo deve denunciar a opressão sexual e evidenciar que a sexualidade não é puramente biológica, ela é produto da atividade humana. Segundo a autora, é a partir da sexualidade que muitas opressões de gênero nascem, se medem e se constituem. Para a autora, é preciso distinguir os estudos de gênero dos estudos de sexualidade porque, apesar de existirem pontos em comum, são categorias diferentes.

Rubin aponta que a sociedade ocidental moderna organiza os atos sexuais de acordo com um sistema hierárquico de valores sexuais, criando um padrão sexual singular (RUBIN, 2003, p. 22). Os casais heterossexuais, brancos e monogâmicos fariam o sexo bom e saudável, estariam no topo da hierarquia sexual. Já trabalhadores do sexo, fetichistas e transexuais seriam os grupos desviantes que estariam no lugar mais desprezado por esta hierarquia sexual que constrói o que a Rubin chama de estigma erótico.

Segundo Maria Eduarda Ramos (2015), Rubin sofreu protestos por parte de feministas anti-pornografia durante sua apresentação na conferência, já que afirmava que as feministas radicais viam o gênero de maneira biológica e desconsideravam a complexidade da sexualidade humana. Para Rubin (2003, p.52), as feministas anti-pornografia excluía as minorias sexuais quando afirmavam, sem evidências contundentes, que as pornografias sadomasoquistas causavam violência contra as mulheres. A autora apontava como as feministas anti-pornografia viam todos os comportamentos sexuais desviantes como não feministas, construindo um sistema de exclusão. Transexualidade, sadomasoquismo, trabalho sexual, relações sexo-afetivas entre pessoas de idades diferentes, não monogamia eram considerados desvios falocêntricos para as feministas radicais. Segundo Rubin:

[o discurso sobre a sexualidade construído pelas feministas radicais] apresenta a maioria dos comportamentos sexuais em seu pior aspecto possível. Suas descrições do comportamento erótico sempre usam o pior exemplo disponível como se ele fosse

¹¹ Trabalho sexual é a venda de serviços sexuais feitas por pessoas adultas que consentiram com o ato. Tráfico sexual e exploração sexual são crimes em que as vítimas não consentiram com o ato. É importante diferenciar os dois termos e aclarar que os movimentos das trabalhadoras sexuais não defendem o tráfico de pessoas ou a exploração infantil, elas defendem que pessoas adultas que consentiram possam exercer o trabalho sexual livremente com segurança, direitos humanos e trabalhistas. A diferença entre os termos está no consentimento.

representativo. Ele apresenta a pornografia mais repugnante, as formas de prostituição mais exploradas e as menos aceitáveis ou as mais chocantes manifestações da variação sexual.

[...]A propaganda contra a pornografia afirma que o sexismo tem origem dentro da indústria do sexo e em seguida contamina todo o resto da sociedade. Do ponto de vista sociológico, isso é um contra-senso. Não se pode dizer que a indústria do sexo seja uma utopia feminista. Ela reflete o sexismo que existe na sociedade como um todo. Precisamos analisar e combater as manifestações de desigualdade de gênero característica da indústria do sexo. Mas isto não é o mesmo que procurar eliminar o sexo comercial.

[...]Boa parte da literatura feminista atual atribui a opressão das mulheres às representações realistas de sexo, à prostituição, à educação sexual, ao sadomasoquismo, ao homossexualismo masculino e transexualismo. E onde ficam a família, a religião, a educação, a mídia, o Estado, a psiquiatria, a discriminação no mercado de trabalho e a falta de paridade salarial? (RUBIN, 2003, p.58-59).

No artigo *Misguided, Dangerous and Wrong: na analysis of antipornography politics*, publicado originalmente em 1993, Rubin se dedica a destrinchar os principais pontos das análises anti-pornográficas. Segundo a autora, quando a pornografia foi vista como um problema, ela começou a ser tratada de forma totalmente diferente dos outros produtos midiáticos igualmente misóginos. A antropóloga defende que a pornografia é misógina tanto quanto os outros produtos culturais e frisa que a violência contra as mulheres existia muito antes da pornografia se tornar popular na cultura de massas. Além disso, a antropóloga reflete que se o problema é a violência, o que deveria ser combatido deveria ser a violência na mídia, e não as imagens sexualmente explícitas.

Neste artigo, Rubin (2011, p.278) sinaliza que é preciso ler a pornografia como uma obra de ficção. É preciso entender as distinções entre sexo e violência, assim como realidade e ficção, já que as feministas anti-pornografia entendem como se fosse a mesma coisa e confundem o conteúdo das imagens com o contexto de produção. As análises anti-pornografia acreditam que se uma imagem mostra uma cena de violência sexual, é porque para a realização daquela cena, uma mulher foi violentada, o que reforça o estereótipo de que trabalhadoras sexuais são sempre vítimas e ignora que as atrizes pornô estão atuando em um filme de ficção. Rubin questiona a retórica anti-pornográfica:

O que distingue a pornografia de outras mídias é o nível de explicitação sexual, não a quantidade de violência em suas imagens ou a qualidade de sua consciência política. Por que, então, a pornografia sozinha foi considerada além da redenção feminista e sua erradicação posta como condição para a liberdade feminina?¹² (RUBIN, 2011, 276).

¹² Tradução do original: "What distinguishes pornography from other media is the level of sexual explicitness, not the quantity of violence in its imagery or the quality of its political consciousness. Why, then, has pornography alone been considered beyond feminist redemption and its eradication posited as a condition for female freedom?".

Para a autora, as feministas anti-pornografia pegam exemplos específicos que não representam a pornografia como um todo só para afirmar seu ponto de vista e deslegitimar as pessoas que trabalham na indústria pornográfica. Ao invés de contribuir para estigmatizar o trabalho sexual, as feministas deveriam garantir os direitos das trabalhadoras sexuais e combater as violências não-consensuais. Afinal, a exclusão de imagens sexualmente explícitas não garante a liberdade feminina.

Percebendo como as feministas anti-pornografia apresentavam ideias conservadoras a respeito da sexualidade, trabalhadoras sexuais e ativistas se uniram para defender a liberdade de expressão e a possibilidade de se criar um outro tipo de pornografia. Segundo Léa Santana, “as feministas pró-sexo defendiam a livre expressão sexual como parte fundamental da libertação do patriarcado, inclusive afirmando que a pornografia é um produto pensado para homens, mas que esta também carrega um potencial subversivo que não foi totalmente aproveitado.” (SANTANA, 2014, p.40). Dessa forma, as feministas pró-sexo não acreditavam que a pornografia era intrinsecamente violenta ou masculina e observavam que os problemas apresentados na pornografia se dão por causa da estrutura de dominação da sociedade, já que “são resultado de um amplo regime político de controle e privatização da sexualidade das mulheres a serviço de um desejo que reproduz historicamente os valores de uma masculinidade tóxica” (GONÇALES, 2017, p.7).

Além disso, as representações misóginas atuam em toda a esfera cultural, estão em campanhas publicitárias, filmes, livros e músicas e só poderão ser transformados através do discurso crítico. A ideia das feministas pró-sexo é que devemos combater as representações misóginas na cultura como um todo. Afinal, não existe nada de errado em representar o corpo nu e o ato sexual, o problema é que as representações pornográficas *mainstream* são entendidas como o único discurso legítimo das fantasias sexuais.

Em 1984, as atrizes pornô Annie Sprinkle, Veronica Hart, Gloria Leonard, Kelly Nichols, Candida Royalle e Veronica Vera criaram o Club 90. A ideia do grupo era criar um espaço para que elas pudessem falar sobre as suas experiências de trabalho sexual, mas logo o grupo começou a estudar pornografia, refletindo sobre o conceito e as possibilidades de ser mulher e trabalhar na indústria. As integrantes do grupo criaram performances artísticas, vídeos pornográficos educativos e filmes que priorizavam o prazer feminino. Enquanto movimento cultural, a pornografia feminista não tem um marco definido, mas o Club 90 e as atrizes pornô Annie Sprinkle e Candida Royalle são consideradas as primeiras mulheres a dirigir filmes

pornôs. Depois de anos trabalhando na indústria comercial, elas começaram a construir outras pornografias a partir de um modelo contra-hegemônico que se alinhava esteticamente e politicamente com o pensamento feminista.

Segundo Taormino, Shmizu, Penley e Miller-young (2013, p.12), em 1984 o coletivo feminista Carnival Knowledge convidou o Club 90 para criar uma performance a partir da pergunta “é possível existir uma pornografia feminista? ”. As atrizes pornô do Club 90 foram as primeiras a utilizar o termo pornografia feminista e discutir abertamente os desafios de atuar nesta indústria. Em entrevista para a revista Jump Cut, Veronica Hart, afirmou que o contato com o coletivo Carnival Knowledge foi muito importante porque era a primeira vez que elas viam o feminismo como algo interessante. Seu contato com o movimento feminista se limitava aos movimentos anti-pornografia, que as viam como vítimas¹³.



Figura 8: Fotografia Carnival Knowledge – Feminists and Porn Stars (1984), de Dona Ann McAdams.

¹³ Fonte: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC32folder/PornWomenInt.html> . Acesso em:29/06/23.

Esta queixa é comum por parte dos movimentos das trabalhadoras sexuais¹⁴. A trabalhadora sexual e ativista brasileira Monique Prada afirma que “o feminismo convencional não chega nos prostíbulos e, quando chega, é ou na forma de salvacionismo, ou na de discurso de ódio (...) o feminismo chega ao puteiro, então, como algo que quer nos tirar a fonte de renda, o trabalho, nunca como um aliado na busca por melhores condições de vida” (PRADA, 2018, p.68-69). Os modelos abolicionistas e proibicionistas¹⁵ defendidos pelas feministas radicais acabaram afastando as trabalhadoras sexuais dos movimentos feministas, já que estas, até hoje, são excluídas dos debates a respeito de suas próprias vidas. Por este motivo, Prada defende o putafeminismo: “um feminismo que esteja aberto para as demandas das trabalhadoras sexuais (...) e uma possibilidade de repensar toda a estrutura da prostituição, identificando e combatendo as opressões existentes nela” (PRADA, 2018, p.37).

Para a ex-trabalhadora sexual e jornalista Meliisa Gira Grant (2021), o Estado e seus aliados na sociedade civil (como as feministas radicais e movimentos religiosos conservadores) têm piorado a qualidade de vida das trabalhadoras sexuais. Para a autora, as violências contra as trabalhadoras sexuais se desencadeiam da tentativa de salvá-las, o que retroalimenta o estigma da prostituição e justifica a normalização da violência contra as pessoas que trabalham com isso. Os grupos salvacionistas acabam dando argumentos para que a polícia possa usar as estratégias de repressão e controle contra as prostitutas e normalizam as violências sofridas por elas. E como aponta a antropóloga Ana Paula da Silva (2015), as políticas proibicionistas acabam incidindo com maior intensidade e violência nos corpos negros, *trans*, de imigrantes e de pessoas das classes mais baixas. Por este motivo, é necessário reconhecer a agência das trabalhadoras sexuais, dando espaço para que elas formulem as políticas de melhoria para a sua profissão, afinal, são elas que sabem quais são as suas demandas. Desde os anos 70, quando começaram a se formar os primeiros movimentos organizados de trabalhadoras sexuais, as prostitutas repudiam os movimentos feministas que as tratam como vítimas (Carolina Guerra, 2019).

¹⁴ Trabalho sexual é o nome geral utilizado para designar pessoas que trabalham com a comercialização de atividades sexuais. O trabalho sexual envolve prostituição, atuação em filmes pornôns, camgirls, acompanhantes, dançarinas, massagistas etc.

¹⁵ Os modelos proibicionistas e abolicionistas, assim como o modelo regulamentarista, fazem parte de modelos legais que discutem o trabalho sexual. O modelo regulamentarista propõe que o Estado regulamente o trabalho sexual, como uma forma de garantir direitos e segurança para todos que trabalham com a indústria sexual. O sistema proibicionista, que é utilizado nos Estados Unidos, pretende criminalizar tanto as prostitutas, quanto os clientes, os agentes e os hotéis. Já o sistema abolicionista entende a prostituta como uma vítima social que não deve ser criminalizada, ao contrário dos demais agentes envolvidos no processo de troca comercial do sexo (GUERRA, 2019, p.25). Ao entender as trabalhadoras sexuais como vítimas ou criminosas, os modelos abolicionistas e proibicionistas excluem as vontades e a capacidade das mulheres de ter escolha e consentimento, inclusive excluindo seu lugar de fala dos debates em torno de sua própria profissão.

Para a antropóloga Saba Mahmood (2006) a noção de agência é central para as discussões feministas. O conceito foi pensado como a autonomia moral e política dos sujeitos em relação ao poder. Contudo, para a autora, este modelo de agência pode ser facilmente captado pelo pensamento liberal e não se enquadra em todos os contextos de opressão, fazendo parte de uma tendência do feminismo ocidental de universalizar a opressão das mulheres e as soluções que as mulheres devem ter para os seus problemas.

Mahmood pensa o conceito de agência de uma forma singular que é útil para entender o trabalho sexual. A autora sugere que “pensemos na agência não como um sinônimo de resistência em relações de dominação, mas sim como uma capacidade para a ação criada e propiciada por relações concretas de subordinação historicamente configuradas” (MAHMOOD, 2006, p.139). Mahmood se distancia do modelo binário que pensa que os sujeitos só podem ser livres ou oprimidos e pensa que as mulheres criam modelos de resistência dentro dos contextos de opressão. Às vezes a agência permite mudança progressiva, já em outros momentos e contextos, a agência é a capacidade de persistir. Nem sempre a única forma de autonomia desejada ou possível para uma mulher é uma subversão revolucionária. A capacidade de agir nas relações de subordinação, desafiando as normas, são válidas.

Pensando no contexto da pornografia, é possível pensar que a agência não se limita a uma simples liberdade sexual. Para Miller-Young, “agência pode então ser vista como uma capacidade dialética de prazer e dor, exploração e negação, para mudança progressiva, bem como sobrevivência cotidiana ¹⁶” (MILLER-YOUNG, 2014, p.13). É possível analisar que algumas pornografias feministas e até mesmo os movimentos políticos de direito das trabalhadoras sexuais, não precisam ser revolucionários, mas eles subvertem os estereótipos de gênero e sexualidade, desafiando as normas e trazendo qualidade de vida para aqueles que estão inseridos na indústria pornográfica.

1.4. Definindo as pornografias feministas: expandindo os prazeres com a câmera

As integrantes do Club 90 foram importantes militantes em prol da defesa dos direitos das trabalhadoras sexuais e suas contribuições são fundamentais para entender os debates em torno da pornografia a partir de uma perspectiva feminista. Grande parte das preocupações que pessoas que se consideram feministas têm em relação à indústria pornográfica é em relação ao

¹⁶ Tradução minha do original “Agency then might be seen as a dialectical capacity for pleasure and pain, exploration and denial, or for progressive change as well as everyday survival”.

tratamento que as atrizes pornôs recebem no set. Relatos de abuso e violência são conhecidos e fazem com que as consumidoras questionem os modelos de trabalho da indústria pornográfica. Meu objetivo neste trabalho não é problematizar a violência na indústria pornográfica, meu interesse está em como segmentos feministas reivindicam um espaço na pornografia construindo uma base ética, justamente para se contrapor às violências. Por este motivo, é muito importante frisar que o desejo de utilizar a linguagem pornográfica para construir um outro imaginário sexual veio das próprias atrizes pornôs.

A atriz Annie Sprinkle, ao perceber que muitos colegas de profissão estavam sendo infectados com o vírus do HIV e notando que a indústria não dava suporte para eles, decidiu criar filmes educacionais para conscientizar as pessoas contra a IST¹⁷. Ela também criou grupos de apoio para pessoas com HIV para que elas pudessem pensar as suas sexualidades de forma positiva. Além disso, a diretora é reconhecida por fazer o primeiro filme pornográfico com um homem *trans* (Taormino, Shmizu, Penley e Miller-young, 2013, p.12). Até hoje Sprinkle trabalha como cineasta, palestrante e educadora sexual. Segundo Sprinkle:

A pornografia é como um espelho em que podemos nos observar. Às vezes o que descobrimos não é muito bonito de se ver e pode nos deixar bastante desconfortáveis. Mas que oportunidade maravilhosa de se conhecer, de se aproximar da verdade e de aprender. A resposta ao pornô malfeito não é proibir o pornô, mas fazer filmes pornôs melhores (ANNIE SPRINKLE *apud* DESPENTES, 2016, p.74).

O filme *Deep Inside Annie Sprinkle* (1981) é considerado um dos primeiros filmes pornográficos dirigidos por uma mulher. Segundo Rounthwaite (2011), foi o segundo filme pornô com a maior bilheteria dos Estados Unidos em seu ano de lançamento. No filme, a própria Annie Sprinkle, que atua e dirige o longa-metragem, narra sua própria história, desde a infância até o estrelato. A performer olha para a câmera, conta piadas para o espectador e o ensina sobre questões sexuais. Em uma cena, Annie Sprinkle instrui de maneira didática como estimular o ânus de um homem. Só depois de estimular o ânus de seu parceiro de cena que o ator pode tocar no ânus dela. Em outra cena, a performer observa dois homens nus transando e explicita verbalmente seu prazer ao ver aquele encontro homoerótico.

¹⁷ IST significa Infecção Sexualmente Transmissível. O termo passou a ser adotado em substituição de DST (Doenças Sexualmente Transmissíveis) porque destaca a possibilidade de uma pessoa ter e transmitir uma infecção, mesmo sem sintomas.



Figura 9: Frame de *Deep Inside Annie Sprinkle* (1982), Annie Sprinkle aparece vestida erotizando homens nus.

Muitos de seus filmes têm um tom pedagógico e utilizam a paródia e o bom humor para subverter os códigos da pornografia *mainstream*. Williams destaca que diferente de outras pornografias, Sprinkle “injeta elementos na narrativa que rompem com o paradigma ativo masculino/passivo feminino da pornografia convencional” (WILLIAMS, 2017, s/p). Para Rounthwaite (2011), *Deep Inside Annie Sprinkle* tem elementos que se tornaram marcas da filmografia de Sprinkle, dentre elas, a ênfase autobiográfica e a celebração do auto prazer feminino.

Em uma outra cena de *Deep Inside Annie Sprinkle* (1981), Annie Sprinkle se masturba sozinha durante 6 minutos. Ela está deitada em uma cama, com a vulva exposta para a câmera e se masturba com um vibrador até ter vários orgasmos. Em outra longa metragem, *Herstory of Porn: Reel to Real* (1999), a performer faz uma retrospectiva de sua vida na pornografia e fala especialmente da masturbação solo que fez em *Deep Inside Annie Sprinkle*. Ela afirma que queria mostrar um orgasmo verdadeiro de uma mulher, porque muitos diretores de pornografia não acreditavam que o orgasmo feminino era importante ou era possível de existir. Mas agora, era ela que estava dirigindo e queria mostrar um orgasmo feminino de verdade. De forma bem-

humorada, ela brinca que por sorte eles tinham muitos rolos de filme na câmera, porque ela atingiu longos orgasmos múltiplos.



Figura 10: Frame do filme Herstory of Porn: Reel to Real (1999). Em primeiro plano está Annie Sprinkle como narradora do filme e em segundo plano está a imagem da própria Annie Sprinkle em Deep Inside Annie Sprinkle (1981). A performer narra a história e brinca com a imagem atrás dela. Nesta cena, com um vibrador na mão, ela finge que está masturbando a sua própria vulva e fala “Uau! Ela ama isso!”.

Para Rounthwaite (2011,p.68), Sprinkle posiciona a ideia de realidade do orgasmo como um desafio às práticas masculinistas de produção pornográfica. A respeito do debate da realidade do orgasmo feminino nas performances de Sprinkle, Williams aponta que:

O debate demonstra a insistência da pornografia em alcançar seus espectadores na impossível questão da realidade ontológica do prazer. Cada um de nós tem uma fantasia dessa realidade correspondente aos nossos ideológicos investimentos no prazer. Eu vejo que Sprinkle joga com as convenções do consistente “frenesi do visível” e mostra um papel ativo na paródia das ejaculações masculinas. (...) A questão importante, porém, não é a de determinar a verdade daquilo que o corpo feminino experimenta, mas sim a variedade de diferentes verdades que podem ser criadas aqui por uma pornógrafa mulher que está claramente no controle. A pornografia trata das supostamente verdadeiras e naturais, mas, na verdade, construídas confissões corporais do prazer. Annie Sprinkle mostra a que ponto a prostituta presa ao contrato de agradar o cliente, fazendo confissão das coisas “despudoradas” do sexo, pode falar de forma diferente – mas não necessariamente de forma mais sincera – sobre estas coisas (WILLIAMS, 2017, s/p).

Williams (1999) observa que a pornografia se relaciona com o desejo de conhecer e ver o corpo, construindo discursos que se apresentam como a verdade sobre o sexo. Como o

orgasmo feminino acontece em um lugar que não pode ser medido objetivamente pelas tecnologias óticas, ele não possui uma evidência visual do prazer, da mesma forma que é o orgasmo masculino. Para a autora, “o frenesi sexual do visível é, portanto, um desejo contraditório em ver a involuntária e convulsiva prova de que o prazer da mulher ocorre regulada em relação ao padrão de uma “norma” masculina” (WILLIAMS, 2017, s/p).

Em suas performances, Annie Sprinkle tem longos orgasmos, sendo uma das marcas de suas obras que desestabilizam os saberes masculinistas sobre o sexo. O propósito destes orgasmos não é serem reais ou representativos. Sprinkle, como aponta Williams (2017), desestabiliza esses saberes sobre o sexo. Mostra que está no controle e que a pornografia pode ser experienciada de outras formas. Como aponta Rounthwaite (2011), Sprinkle utiliza a pornografia para construir imagens sexualmente positivas, desestruturando os discursos sobre prazer em torno de real/não real. O que importa é como algo é experimentado subjetivamente através das experiências. Meu objetivo ao estudar a autenticidade nas pornografias dissidentes não é encontrar a verdade destas performances, mas refletir sobre o valor empregado neste conceito e em como as experiências de se assistir uma pornografia são transformadas a partir desta promessa de autenticidade.

A ideia de autenticidade como estratégia para se distinguir das representações *mainstream* heteropatriarcais será analisada no próximo capítulo, mas é interessante pensar que a necessidade de se mostrar o orgasmo feminino *real* faz parte das narrativas feministas pró-pornografia desde os anos 1980. Além disso, como observa Williams, determinar se o orgasmo é real não é o que deveria ser o relevante, mas sim, pensar como as mulheres falam sobre o corpo e o prazer através das narrativas pornográficas.

Enquanto Annie Sprinkle foi caminhando para as performances artísticas que abordavam a sexualidade feminina, fundando o movimento de pós-pornografia, Candida Royalle, em parceria com a fotógrafa Lauren Neimi, decidiu formar em 1984 sua própria produtora de vídeos pornográficos criados a partir de uma perspectiva feminina: a *Femme Productions*. Royalle se sentia desconfortável com a forma como a sexualidade feminina era representada nos filmes dirigidos por homens, mas acreditava que a pornografia poderia ser usada para apresentar noções de educação sexual e fazer com que os casais refletissem sobre o seu prazer, de uma forma divertida. Entretanto, foi difícil se inserir no mercado de distribuição, já que as empresas não acreditavam que existia um mercado consumidor de mulheres para as produções pornográficas. Os filmes foram um sucesso de vendas quando lançados, mostrando que o público estava interessado em outras formas de se produzir pornografia (Royalle, 2013).



Figura 11: Frame do filme Femme (1984), o primeiro filme dirigido por Candida Royalle. Na cena, o personagem masculino tira a roupa lentamente. Essa erotização do corpo masculino e este tempo longo de plano não são comuns na pornografia mainstream.

Seus filmes possuíam atrizes menos plastificadas e maquiadas, os atores podiam participar da construção do roteiro e escolher com quem preferiam trabalhar, o que, segundo os atores e atrizes, faz toda diferença no trabalho¹⁸. As pornografias de Royalle quebraram uma das principais convenções da pornografia porque nem todos apresentavam a ejaculação masculina. Os filmes possuíam uma boa qualidade de produção, um roteiro desenvolvido e focavam no prazer feminino e no romantismo. Segundo Taormino, Shmizu, Penley e Miller-young (2013, p.13) o êxito de Candida Royalle influenciou a indústria pornográfica tradicional a produzir filmes para casais heterossexuais nos anos 1990, o que foi uma mudança muito grande, já que era uma forma de reconhecer que haviam espectadoras femininas.

As pornografias feministas, por tanto, se definem como produções midiáticas que tem como objetivo apresentar outros corpos, práticas sexuais, prazeres e fantasias que foram excluídos dos discursos hegemônicos. Existe uma preocupação com a segurança dos trabalhadores sexuais, e os filmes costumam apresentar uma diversidade um pouco maior na escolha desses trabalhadores, além de priorizar o prazer destes. As produções apresentam mudanças que aparecem explicitamente na tela, e que estão fora de quadro, nas relações de trabalho da indústria cinematográfica.

¹⁸ Fonte: Podcast Mamilos, n.188, *A pornografia é vilã?*.

Segundo Taormino, Shmizu, Penley e Miller-young (2013, p.11), a pornografia feminista cria imagens alternativas, desenvolvendo uma estética própria e expandindo os discursos e normas sexuais estabelecidos, reconhecendo que os espectadores não são um bloco único. Cabe lembrar que estas autoras pensam a pornografia feminista a partir do contexto norte-americano e europeu. E fica claro, através das análises fílmicas presentes nos próximos capítulos, que muitas vezes as pornografias feministas não cumprem suas promessas de subversão às normas em termos de gênero, classe, raça, orientação sexual e padrões corporais. Segundo as autoras:

Como os estabelecidos e emergentes gêneros da pornografia, o pornô feminista usa imagens explícitas para contestar e complicar as representações dominantes de gênero, sexualidade, raça, etnia, classe, habilidade, idade, tipos de corpos e outros marcadores de identidade. Explora conceitos de desejo, agência, poder, beleza e prazer em suas complexidades e dificuldades, incluindo prazer dentro e através da desigualdade, em face da injustiça e contra os limites de gênero como heternormatividade e homonormatividade. Busca desestabilizar as definições convencionais de sexo, expandir a linguagem do sexo como atividade erótica, expressão de identidade, intercambio de poder, patrimônio cultural e inclusive como um novo espaço político ¹⁹ (TAORMINO, SHMIZU, PENLEY, MILLER-YOUNG, 2013, p.9-10).

Uma das diretoras mais famosas de pornografia feminista é Erika Lust. A cineasta é sueca e atualmente mora em Barcelona, onde fundou sua própria produtora. Seu primeiro filme pornô *The Good Girl*, lançado em 2004, venceu o *Barcelona International Erotic Film Festival* do ano e desde então, a diretora vem colecionando prêmios nos festivais pornográficos. Em seu site, a cineasta afirma que a ética faz parte dos valores de trabalho²⁰. A partir de uma reflexão crítica, a sueca afirma que a pornografia, assim como qualquer manifestação cultural, é um discurso sobre a sexualidade e, sendo um discurso, pode ser abordada a partir de uma ótica feminista:

Se nós mulheres não participarmos do discurso da pornografia como criadoras, o pornô só será a expressão do que pensam os homens sobre o sexo. Devemos participar para explicar como somos, como é nossa sexualidade e como vivemos a experiência do sexo. Se deixarmos que os homens façam tudo, seguiremos sendo sempre representadas nos pornôs como as fantasias masculinas nos veem (LUST, 2008, p.49).

¹⁹ Tradução livre do original: “As both an established and emerging genre of pornography, feminist porn uses sexually explicit imagery to contest and complicate dominant representations of gender, sexuality, race, ethnicity, class, ability, age, body type, and other identity markers. It explores concepts of desire, agency, power, beauty, and pleasure at their most confounding and difficult, including pleasure within and across inequality, in the face of injustice, and against the limits of gender hierarchy and both heteronormativity and homonormativity. It seeks to unsettle conventional definitions of sex, and expand the language of sex as an erotic activity, an expression of identity, a power exchange, a cultural commodity, and even a new politics.”

²⁰ Fonte: <https://erikalust.com/about> . Acesso em: 29/06/23.

As pornografias independentes utilizam muitas nomenclaturas diferentes para se posicionar no campo. Pornografia feita para mulheres, pornografia feminista, pornografia *queer*, pós-pornografia e pornografia ética são os nomes que mais aparecem. Estas categorias são fluídas e o mesmo filme, produtora ou cineasta podem utilizar mais de uma categoria para definir seu filme. Acredito que o termo pornografia feminista gere um grande desconforto mesmo para aqueles dentro do meio, devido à dificuldade de definir uma obra como feminista e das polêmicas que envolvem colocar as palavras *feminismo* e *pornografia* juntas. Por este motivo, mais recentemente vejo que as agentes do campo estão usando os termos pornografias éticas ou pornografias *queer*. Contudo, todas estas designações são usadas em conjunto e fazem parte de um grupo coeso de artistas e ativistas que se distanciam das produções *mainstream*. Pensar na pornografia como um discurso, como mostra a cineasta Erika Lust, é interessante para refletir que os conteúdos dos materiais pornográficos podem ser modificados e enunciados por pessoas diferentes. As visões de sexualidade presentes na pornografia *mainstream* não são as únicas que existem.

Assim como qualquer outra expressão artística, é difícil definir o que caracteriza uma obra como feminista. Por estes motivos, pairam algumas questões: o que seria uma pornografia feminista? Ela possui características estéticas ou políticas definidas? Quem a produz? Quem são os sujeitos deste feminismo? Para que grupos feministas estas produções são desenvolvidas? A pornografia feminista subverte à norma ou é um produto de mercado? Estas perguntas não têm necessariamente uma resposta. Qualquer prática sexual feita de forma consensual pode ser considerada feminista, por exemplo. Algumas cineastas, como Candida Royalle e Erika Lust, reforçam em suas produções que uma pornografia voltada para mulheres deve ser romântica, possuir uma história, possuir poucos planos focados nas das genitálias e uma qualidade artística em termos de direção de arte, fotografia e edição.

Me distancio da noção de que uma pornografia voltada para mulheres ou feminista precisa passar necessariamente pela reformulação estética para se legitimar enquanto material artístico, reforçando a dicotomia classista entre arte e cultura de massas, assim como os binarismos homem/mulher, onde as mulheres se relacionam ao belo e se importam com a estética ou até mesmo são românticas. Afinal, não é a beleza da iluminação, a criatividade do roteiro ou a ausência de genitálias explícitas que fazem com que uma obra seja relevante aos prazeres e estudos feministas.

Teresa De Lauretis (1987), propõe que as produções feministas no cinema devem ser narrativas e edipianas como vingança, trabalhando contra e a favor da narrativa. Ao invés de destruir a narrativa e o prazer visual, como algumas feministas e cineastas propunham nos anos 1970, a autora considera que as narrativas são mecanismos de coerção e podem ser empregados estrategicamente para construir cinemas feministas. Cinemas estes que devem ser pensados como processos, não como uma categoria estética. Seguindo a estratégia de De Lauretis, é possível pensar a pornografia como uma ferramenta que pode ser utilizada na construção de desejos feministas. Por este motivo, as características estéticas dos filmes pornográficos *mainstream* não podem ser descartadas facilmente como propriedades machistas.

Alguns agentes do campo utilizam o termo pornografia ética para definir suas produções. Considerando que definir práticas sexuais ou estéticas feministas é difícil, o termo ética se centra nos modos de produção. A pornografia ética promete ser feita de maneira ética, respeitando os direitos trabalhistas dos trabalhadores sexuais e dos demais membros da equipe, independente do conteúdo produzido. É importante frisar que nem toda pornografia ética precisa ser feminista, existem produções *mainstream* que são feitas de maneira ética. Contudo, toda produção feminista, para estes movimentos de pornografia, deve ser ética. A pornografia ética será analisada com maior profundidade no capítulo três.

Outro termo bem utilizado no meio é a pornografia *queer*. Segundo Maria Eduarda Ramos, “os filmes pornô *queer* procuram subverter corpos em conformidade com o modelo dicotômico do sexo e também saem da ideia de orientação sexual baseada na ficção do sexo e do gênero (heterossexual, homossexual e bissexual) como formas fechadas de práticas e desejos sexuais.” (RAMOS, 2015, p. 116). A pornografia *queer* é considerada feminista e os pornô tem participantes que se identificam com a identidade ou a sexualidade *queer*, questionando os papéis da pornografia hegemônica. Algumas pessoas envolvidas nestas produções, não tem como principal motivador o lucro, o fazem porque estão interessadas em incluir outros corpos na pornografia. Jiz Lee (2013), por exemplo, afirma que fazer pornografia é poder expressar a sua sexualidade, liberdade, e com isso ajudar outras pessoas que se beneficiem de outras representações. Apesar da pornografia feminista e da pornografia *queer* serem conceitos que se misturam, as pornografias *queer* se distanciam mais do regime heteronormativo.

Não é objetivo da dissertação fazer um aprofundamento teórico tão grande nas principais cineastas de pornografia feminista e *queer*. Algumas autoras brasileiras como Léa Menezes Santana (2014), Maria Eduarda Ramos (2015), Carolina Ribeiro Pátaro (2014) e Camila Martins Santana (2016) fazem um estudo aprofundado sobre o tema.

2. CONSTRUÇÃO DA AUTENTICIDADE COMO FORMULAÇÃO ÉTICA E FEMINISTA

Tradicionalmente, a pornografia utiliza uma linguagem que se sustenta e se legitima nas convenções realistas, ao mesmo tempo em que introduz aspectos extremamente artificiais e fantasiosos. Esta dualidade permeia a linguagem pornográfica como um todo, mesclando as fronteiras entre ficção e não-ficção. Se por um lado, a fotografia, a direção de arte e o som utilizam alguns recursos realistas, por outro, os roteiros e os atos sexuais são performados de forma exagerada. Para Díaz-Benítez (2010), o sexo pornográfico é muito específico, obedece a um estilo, conserva regras de sequência, posição e tempo. Deve mostrar o sexo como algo voraz carente de afetos românticos, com posições sexuais difíceis que demandam muita força, alongamento e precisão, fazendo com que o sexo pareça uma performance de malabaristas. Os vídeos devem parecer minimamente reais, mas são consumidos exatamente por não serem, por fugirem do sexo comum praticado pelos expectadores:

O que está em jogo são as pretensões de realidade, embora um de seus principais detonadores simbólicos seja a encenação de fantasias e o exagero (na duração da transa e no tamanho das genitálias, por exemplo), transgredindo a ideia de um sexo cotidiano. Tal conceito refere-se, especialmente, aos modos como as práticas sexuais são captadas: de uma maneira tal que os detalhes possam mostrar como elas “realmente” estão acontecendo (DÍAZ-BENÍTEZ, 2010, p.104).

Como aponta Díaz-Benítez, o gênero pornográfico está vinculado ao universo da não-ficção, mas também trabalha com categorias do universo ficcional. Os atos sexuais são performados como se fossem reais e devem ser realizados em posições que permitam que se capte todos os detalhes de forma explícita. A câmera tenta documentar e tornar visível o prazer corporal que costuma fazer parte da vida privada. A pornografia se constrói como uma espécie de registro do cotidiano, se aproximando do campo do documental.

A autenticidade é um conceito importante na pornografia. Como foi citado na introdução, ela consiste na certeza da verdade ou originalidade de uma coisa, se configurando como sinônimo de evidência explícita do real. Para Vinícios Ribeiro, Fernanda Carrera e Beatriz Polivanov (2001), o conceito de autenticidade ainda não foi totalmente resolvido, mas passa pela relação de acreditar e ser acreditado. A autenticidade possui um caráter relacional e dialoga com o universo da performance.

Para Odair Camati (2014), o ideal de autenticidade surgiu no século XVIII, período em que a noção de indivíduo se tornou relevante. A autenticidade, para o autor, seria a noção

moderna de ser fiel a si mesmo, pensamento que se relaciona à ideia de um *self*. Cada indivíduo é original e possui uma maneira de ser e isso interfere nos modos de vida de cada um. O que importa é a criação da identidade individual, mais do que a classe ou o papel que a pessoa ocupa na sociedade. Segundo Camati:

A autenticidade, visto que essa trata da relação do indivíduo consigo mesmo, do quanto ele está sendo si mesmo ou está assumindo o papel de outrem. Isso não significa que o ideal de autenticidade não esteja preocupado com a relação entre indivíduos. Pelo contrário, tal preocupação é central, visto que somente a partir do momento em que sou autêntico comigo mesmo é que posso ser para os outros, conseqüentemente posso ser sincero (CAMATI, 2014, p.39).

Ao analisar as práticas midiáticas, Paula Sibilia (2015) observa a complexidade da produção do *eu* no mundo contemporâneo. As novas tecnologias permitem a exposição dos sujeitos e estas construções subjetivas de identidade fazem com que a intimidade seja transformada em um espetáculo. A teoria da autora é que a intimidade exibida no mundo contemporâneo não é só reivindicada como autêntica, mas reconhecida como legítima. A autenticidade não é baseada em uma essência imutável dos sujeitos ou em uma identidade fixa, a veracidade está em sua capacidade de se apresentar como legítimo em determinados contextos. Não se espera que os sujeitos encenem algo que eles não são, mas é preciso criar uma subjetividade real que existe na medida em que se mostra para o seu público. A autenticidade contemporânea exalta a capacidade das pessoas de criarem um espetáculo realista. A produção do *eu* contemporâneo constrói sujeitos que são autênticos porque eles se mostram dessa forma através de uma performance de autenticidade.

Sarah Banet-Weiser (2012) observa que a cultura norte-americana do século XXI anseia por qualquer coisa que seja autêntica. Existe uma ideia de que nada mais é real. Tudo é artificial, o que faz com que as pessoas tentem desesperadamente ter um selo de autenticidade. A identidade dos sujeitos e os espaços criativos são lugares que, para a autora, acreditamos que exista autenticidade. Ao analisar o mercado das artes, Banet-Weiser (2012, p.6), observa que o que é entendido e vivenciado como autêntico é considerado como tal por não ser comercial. O ideal de autenticidade construiria uma divisão entre o eu exterior, performático e corrompido, e um eu interior que é verdadeiro, original. Este espaço interior é onde residiria a verdadeira criatividade, espaço em que surgiriam as criações artísticas. Contudo, a autora aponta que a autenticidade não é algo puro, ela é uma relação entre indivíduos e mercado. A criatividade artística é um espaço comercial e a autenticidade é também, mas não só, uma estratégia de marketing.

Apesar não estarem falando das performances pornográficas, as noções de autenticidade para Sibilia (2015) e Banet-Weiser (2012) são interessantes para a pesquisa por pensarem a autenticidade como algo fabricado. Entender a autenticidade como uma performance que faz parte da construção dos sujeitos contemporâneos pode ser útil ao analisar os filmes pornográficos, já que estes filmes dialogam com a ideia de performances autênticas, palavras que em um primeiro momento podem parecer opostas. Além disso, é importante destacar que apesar da autenticidade fazer parte da criatividade artísticas, as obras de arte fazem parte de um mercado.

Paasonen (2011) observa que no século XXI, onde as tecnologias imagéticas se desenvolveram rapidamente, o interesse do público em observar a vida privada aumentou. Reality shows e webcams redesenharam os limites da privacidade e da observação da vida íntima através das câmeras. Neste contexto, o senso de realidade da pornografia se tornou mais importante do que já era, porque a autenticidade capta a audiência, sendo associada à ausência de mediação e representação.

O estilo amador na pornografia constrói a ilusão de que o público está tendo acesso a algo autêntico e do domínio da esfera privada. As performances consideradas amadoras são entendidas como espontâneas, sendo valorizado exatamente por isso. As pornografias amadoras possuem um valor documental porque espera-se que o filme seja apenas um registro da vida mundana. Além disso, Paasonen (2011) observa que a estética pornográfica transita entre autenticidade e a hipérbole. Ao mesmo tempo em que a linguagem amadora é utilizada, o exagero nas formas de transmissão sexual é uma marca do gênero. As dualidades entre autenticidade e artifício, caseiro e comercial, sexo por prazer e sexo por dinheiro fazem parte dos cenários pornográficos.

Para Paasonen (2011) a autenticidade é crucial na pornografia, fazendo com que o público se interesse pela obra. O senso de realidade é associado à uma ausência de mediação que faz com que o sexo que aparece na tela seja entendido como real. Para Berg (2021, tanto nas pornografias *mainstream*, quanto nas pornografias feministas, a realidade é uma categoria estética e de marketing do produto. Contudo, nas produções que priorizam a ética como valor feminista, a autenticidade é também uma ferramenta política utilizada para romper os discursos sobre o sexo e até mesmo, os imaginários sobre como funciona a indústria pornográfica.

Para Baltar (2014), as pornografias que rejeitam o artificialismo do *mainstream* criam um novo artificialismo que é o da performance de si. Uma das formas de se construir a autenticidade nas pornografias feministas é deixar que os atores interpretem eles mesmos, não

existem personagens, os performers constroem suas atuações através de suas próprias identidades. A autenticidade precisa ser criada pelos sujeitos, o que pode tornar o trabalho sexual mais trabalhoso, e se transforma em um valor ético das produções, porque os atores, ao terem espaço para serem eles mesmos, estão teoricamente consentindo com as relações sexuais previstas.

A autenticidade é uma ferramenta da política feminista, mas também deve ser utilizada para vender o produto, porque a pornografia é um produto e um trabalho. Gerenciar política com o mercado pode ser difícil. Para Berg (2021), a pornografia revela profundas contradições do sistema capitalista. Uma delas está no valor da autenticidade. Este pode ser uma ferramenta anti-alienação do sistema capitalista, em que os trabalhadores sexuais se recusam a trabalhar com aquilo que não lhes dá prazer, ou até mesmo mais uma forma de exploração, em que o trabalho se torna mais trabalhoso porque é preciso construir um sujeito autêntico.

Em outras palavras, a demanda por autenticidade pode ser mais uma forma do capital explorar novas mercadorias, mas também uma recusa ao trabalho alienado. Os trabalhadores sexuais sustentam essa contradição e não tem interesse em solucioná-la. Para Berg (2021), o desejo dos trabalhadores sexuais de levar o prazer a sério é, muitas vezes, maior do que a tentativa do capitalismo de capitalizar este prazer, podendo ser então uma resistência ao trabalho alienado.

As diretoras de pornografia buscam formas de imprimir esteticamente a autenticidade em quadro porque ela é uma demanda do mercado. Diferente de um ator de outro gênero cinematográfico, a atuação na pornografia, seja ela *mainstream* ou alternativa, é considerada mentira e até mesmo exploração sexual. Apesar de parecer contraditório, eles precisam performar autenticidade. Suprindo as demandas por conteúdos que possuem um estatuto de autenticidade, os bons atores pornô são aqueles que realizam performances que são fiéis a quem eles são de verdade. Nas pornografias éticas, espera-se que os atores sintam prazer de verdade ou atuem de uma forma que transpareça isso. Estas produções se colocam como materiais mais autênticos, que apresentam o prazer verdadeiro, em distinção aos prazeres artificiais da pornografia *mainstream*. Segundo Giovanna Maina (2014):

A ideia de autenticidade – concebida como a representação realista de corpos, práticas e prazeres – parece ser particularmente significativo para os performers e empresários engajados na produção de pornografia feminista. Autenticidade é o que diferencia esses produtos daqueles rotulados como '*mainstream*', embora a subsequente rejeição

do *mainstream* como falso, com base em estereótipos e (frequentemente) coercivo também pode ser questionado²¹ (MAINA, 2014, p. 182).

2.1 Reflexões sobre autenticidade a partir da perspectiva das pornógrafas: estética, marketing e política

É por conta do exagero das performances que a pornografia *mainstream* é criticada. Espectadoras e diretoras de pornografia afirmam que não se sentem identificadas com os corpos, práticas sexuais e expressões de prazer apresentadas nos filmes convencionais. A artificialidade destes filmes é utilizada para deslegitimar o valor criativo e ficcional da obra artística. Como a pornografia é um dos poucos espaços onde se vê o sexo abertamente, isso poderia criar expectativas irreais sobre as experiências sexuais daqueles que a assistem e até mesmo limitar a experiência prazerosa de assistir ao filme.

A atriz pornô Dylan Ryan (2013) achava que as imagens tradicionais não representavam sua sexualidade e nem o sexo que fazia, ela tinha dificuldade de se relacionar com as imagens e ver corpos tão diferentes do seu. Os filmes pareciam inautênticos e vazios, para ela. Ryan se tornou amiga de Shine Louise Houston e ambas compartilhavam pensamentos semelhantes sobre a pornografia e um desejo em produzir imagens que representassem suas experiências sexuais reais. *The Crash Pad* (2005) foi a estreia de Houston como cineasta e de Ryan como atriz. Ambas seguiram a carreira pornográfica e continuam trabalhando juntas até hoje. *The Crash Pad* é considerado um grande clássico da pornografia *queer* e feminista. A diretora realizou as filmagens com pessoas lésbicas que não eram atrizes. O uso de não-atores, para este segmento de realizadoras, é um dos fatores que legitimam o filme como autêntico.

Ryan (2013), que desejava fazer uma performance autêntica, afirma que gostou da experiência, mas percebeu o quão difícil era fazer um sexo real com refletores, câmeras, maquiagem e uma equipe inteira olhando. Ela não foi pressionada a fingir um orgasmo ou a fazer determinada posição sexual, mas como era inexperiente, sentiu dificuldade em transar com toda a dinâmica de set que envolve um filme pornográfico. Seu relato é interessante para pensar como a produção de autenticidade é trabalhosa, não é algo natural.

Para a atriz Dylan Ryan (2013), devido ao seu desejo de transformar as relações da indústria pornográfica e as representações, a autenticidade é seu objetivo enquanto performer.

²¹ Tradução livre do original: “The idea of authenticity – intended as the realistic depiction of bodies, sexual practices and pleasures – seems to be particularly significant for performers and entrepreneurs engaged in the production of self-defined feminist pornography. Authenticity is what differentiates these products from those labelled ‘*mainstream*’, although the subsequent dismissal of the *mainstream* as fake, based on stereotypes and (often) coercive might also be questioned”.

Ela utiliza o termo para explicar sua posição enquanto atriz pornô que prioriza sua sexualidade. Ela observa que isto se tornou o Santo Graal das pornógrafas e atrizes. Se elas conseguissem alcançar a autenticidade teriam transcendido as restrições conhecidas no universo pornográfico. Existe uma busca por parte das performers e pornógrafas em que elas tentam encontrar a melhor maneira de transmitir a realidade.

O desejo de tentar alcançar a autenticidade, mesmo estando ciente das limitações dessa busca, é semelhante ao que André Bazin (2016) entende como cinema. Apesar de não se referir ao cinema pornográfico, o crítico francês rejeita a ideia de que o cinema se constitui como arte através da ficção, discutindo a possibilidade de o realismo ser uma condição essencial ao cinema. O cinema maneja seus recursos expressivos e constrói uma linguagem que sustenta a sua experiência estética. Alguns elementos cinematográficos permitem que se crie uma linguagem realista. Essa linguagem, é uma invenção, não é uma simples reprodução da realidade. Além disso, o realismo cinematográfico também depende do espectador, ele realiza escolhas e produz o sentido do filme.

Nos textos reunidos no livro *O Realismo Impossível*, Bazin (2016) defende um cinema que respeite o mundo e as relações cósmicas entre os seres. A realidade pode ser restituída através do trabalho do diretor em escolher alguns elementos do real para fazer parte do filme. Captar todo o real é impossível, mas o cineasta pode escolher captar uma parte dele, tudo depende de como o realizador constrói sua postura do olhar em relação ao mundo. Distante de pensar na captura do real como uma ação simples e passiva, o autor acredita que o realismo, que pode estar tanto na ficção quanto na não-ficção, depende da interferência do artista, são produzidas por ele. A concepção baziniana de um cinema realista defende, por tanto, as interferências dos artistas como uma condição necessária ao realismo no cinema. Apesar de parecer um paradoxo, a reprodução fiel da realidade não é arte. É preciso haver interferências, escolhas e imperfeições.

A forma como os atores são tratados nos sets de filmagem é uma das possibilidades que a diretora Tristan Taormino encontrou para construir a realidade do prazer sexual. A cineasta é bem influente no meio pornográfico e começou sua carreira escrevendo sobre literatura lésbica em revistas e editoras. Depois, começou a produzir filmes, porque sentia que existiam poucos pornôs educativos e divertidos (SANTANA, 2014). Taormino (2013) afirma que começou a dirigir pornografia com o desejo de produzir filmes autênticos nos quais as mulheres gostassem de sexo e os atos sexuais pudessem acontecer de modo orgânico no set de filmagem. Apesar de considerar difícil definir o que é uma pornografia feminista, a diretora acha que a ética é

indispensável. Ela entende a autenticidade como um conceito poderoso e deseja que as atrizes em seus filmes assumam o controle do seu prazer e expressem seus desejos livremente.

Taormino (2013) aponta que o cuidado no set de filmagem com os atores e a liberdade para que eles possam se expressar a partir das práticas sexuais que desejam é fundamental. A tentativa de captar o real, por tanto, está relacionada com todo o ambiente de filmagem. As ações anteriores ao momento em que a câmera está ligada são determinantes para que o prazer real possa ser construído diante da câmera. O cuidado com os performers é determinante ao construir uma pornografia ética e é uma das formas de criar a realidade. Ou seja, para construir uma pornografia autêntica não basta ligar a câmera. Assim como Bazin (2016) concebe o cinema, as diretoras de pornografia constroem o ambiente, existem escolhas. A autenticidade no cinema pornográfico é uma invenção construída a partir de convenções estéticas que só são possíveis por conta das intervenções das cineastas nos sets de filmagem.

Existem inúmeras formas de tentar imprimir a realidade nos filmes pornográficos: utilizando não-atores, atores que não sejam tão plastificados, escrevendo roteiros que apresentam histórias mais mundanas, apresentando narrativas que mostrem a diversidade sexual e de gênero, coreografias do ato sexual menos exageradas, filmando este ato sexual de forma não tão invasiva, ou até mesmo tentando captar o prazer real dos atores em cena.

Todos estes recursos podem ser considerados marcas de autenticidade utilizadas nas obras dirigidas por mulheres para legitimar seus produtos como feministas. O realismo é uma ferramenta utilizada na pornografia *mainstream*, mas vira um conceito em disputa dentro do campo porque as produções feministas tentam utilizar o realismo como uma forma de se distanciar das produções convencionais, para fazer com que o público, através das autênticas expressões de prazer, tenha experiências sexuais mais positivas. A autenticidade, neste contexto, mantém “a interminável busca da pornografia por realismo” (Williams, 1999, p.124).

É interessante notar que a autenticidade do prazer é cobrada especialmente das mulheres *cis*. Já que o orgasmo destes corpos não é necessariamente expressado através de fluidos corporais que podem ser comprovados pela visualidade, é especialmente deste orgasmo que se espera uma autenticidade. Para Williams (1999, p.60), o orgasmo feminino acontece em um lugar invisível, não pode ser objetivamente medido, sendo um mistério para as investigações masculinistas que não conseguem capturar e entender o prazer das pessoas com vulva. Como estes orgasmos não se manifestam através de um fluido corporal, não existe nenhuma comprovação visual que pode ser captada através das tecnologias óticas. Segundo Williams (1999), isso fez com que a pornografia criasse estratégias para superar essa invisibilidade. Se

convencionou que o orgasmo dos corpos femininos deveria ser representado através de hipérboles sonoras e expressões faciais.

A performer e diretora Vex Ashley (2016) compara o gozo dos atores pornôns com as lágrimas dos atores não-pornográficos. Ambos processos, gozar e chorar, são respostas emocionais e fisiológicas do corpo que podem ser trabalhadas pelos atores. Um ator pode realmente chorar em cena, mas se ele só fingir que está chorando, isso não compromete sua carreira, afinal, é esperado que um ator saiba fingir. As lágrimas e o gozo são ferramentas importantes para contar histórias, são expressões artísticas que produzem reações nos espectadores. Se um ator consegue criar uma personagem, chorar ou fingir que está chorando de forma convincente, sua capacidade artística é celebrada. Contudo, quando isso acontece na pornografia, a performance é desacreditada, os atores pornôns não devem fingir que estão sentindo prazer, devem verdadeiramente senti-lo.

Maria Elvira Díaz-Benítez (2010), em sua pesquisa no Brasil, e Heather Berg (2021), em sua pesquisa nos Estados Unidos, realizaram entrevistas com produtores e diretores da indústria *mainstream* e relataram que o prazer que os atores sentem no set de filmagem é determinante para avaliar se eles são bons profissionais ou não. Fazer o trabalho apenas pelo dinheiro não é bem visto dentro da indústria. Os atores pornôns bons para o trabalho são aqueles que realmente gostam de fazer sexo na frente das câmeras. Fazer sexo por dinheiro, ou seja, encarar o sexo como apenas um trabalho, pode ser uma forma de entrar em conflito com os produtores. Para Berg (2021), isso acontece pelo estigma que o sexo pago carrega, até mesmo dentro da indústria pornográfica. Ou seja, gozar de verdade é o que faz um bom ator pornô.

Nas produções *mainstream*, assim como nas feministas, a autenticidade é uma categoria estética e também uma estratégia de marketing para vender os produtos, já que o público deseja consumir conteúdos que pareçam reais. Contudo, nas produções dirigidas por mulheres, a autenticidade é o que faz com que os filmes sejam uma alternativa ética às produções hegemônicas. Ao considerar o sexo dos filmes *mainstream* artificial, as produções feministas legitimam suas representações sexuais como a verdade sobre o sexo. A autenticidade é, portanto, usada como estratégia ética e como forma de distinção no campo artístico, moldando as formas de produção e o conteúdo apresentado nos vídeos.

Contudo, penso que a ideia de que existe um sexo real e outro irreal pode acabar restringindo a sexualidade humana, contrariando a própria crítica a partir da qual a pornografia feminista se desenvolve, afinal, como está inserida nos debates feministas pró-sexo, os movimentos pornográficos feministas costumam defender uma maior diversidade sexual,

considerando que devemos ampliar as experiências sexuais, sem ter vergonha ou culpa por sentir prazer em determinadas práticas sexuais. Acredito que separar as representações sexuais entre reais/naturais e irrealis/antinaturais é uma forma de regular a sexualidade e excluir a performatividade de qualquer ato sexual, seja ele pornográfico, ou não.

Como já foi citado no primeiro capítulo, para Rubin (2017), a hierarquia das práticas sexuais utilizadas por algumas correntes feministas, que separa o bom sexo dos outros, é puramente moral e é usada para fundar um modelo hegemônico de sexualidade. O sexo normal e natural é heterossexual, monogâmico, reprodutivo e não comercial. Qualquer sexo que viole essas regras é considerado ruim. Para Foucault (1988), não existe nada no sexo que seja natural, os desejos não são entidades biológicas, são construídos socialmente e historicamente. Por este motivo, ao conchamar uma representação autêntica, as pornógrafas podem estar contribuindo para construir hierarquias nas representações sexuais e nas formas com que o público sente prazer ao assistir as obras.

2.2 Práticas de testemunho e diálogos amigáveis: análises de cenas

Segundo a diretora Shine Louise Houston (2014), em sua série de filmes *CrashPad*, são os performers que tomam as decisões, eles fazem as práticas sexuais que desejam, mas ela controla a câmera e a edição, então é uma representação construída. A diretora afirma não estar interessada em representar o sexo real, mas sim, desconstruir a ideia de que a sexualidade e o gênero são categorias fixas e pré-determinadas. Mais do que captar a realidade, seu objetivo é produzir belas representações sexuais *queer* que façam com que o seu público, assistindo aos filmes, tenha a possibilidade de construir sua sexualidade de forma autêntica. Segundo a autora:

Se “autêntico” significa “realmente aconteceu”, então é tão verdadeiro para o sexo que filmamos quanto para qualquer pornô. Ou para nos dar um pouco mais de crédito, se “autêntico” significa “essas pessoas fazem sexo assim”, então é verdade que pelo menos no dia em que filmamos, as modelos estavam fazendo o sexo de sua escolha. (...) não oferecemos representações genuína da real sexualidade *queer*, mas de sua incrível possibilidade. Acreditamos que a vida *queer* em muitas de suas diversas formas pode permitir maneiras de experimentar sexo e gênero que se afastam de algumas das ideias coercitivas e prejudiciais do sexo, romance, amor e beleza com as quais muitos de nós crescemos²² (HOUSTON, 2014, p.118).

²² Tradução livre do original: “If “authentic” means “it really happened,” then it is as true for the sex that we film as it is for any porno. Or to give us a little more credit, if “authentic” means “these people have sex this way,” then it is true that at least on the day we shot, the models were having the sex of their choosing. (...) We offer representations not of the genuine reality of queer sexuality, but of its incredible possibility. We believe queerness in many of its diverse forms can allow for ways to experience sex and gender that move away from some of the coercive and damaged ideas of sex, romance, love, and beauty that so many of us grew up with”.

As formulações em torno do que é a performance são relevantes para refletir sobre a autenticidade na pornografia porque é possível pensar na expressividade dos atores pornô e na relação entre o processo de produção e recepção das obras. Para Jéssica Frazão (2018), a performance implica em “uma apresentação da ação por um performer habilitado e treinado para executá-la por intermédio do corpo humano (em presença ou com auxílio de aparato técnico) para uma determinada recepção, geralmente com contexto interdisciplinar, de ensaio e readaptação a cada nova performance” (FRAZÃO, 2018, p.79). A performance, por tanto, se relaciona com a interação comunicativa entre os atores sociais e o público e costuma sugerir algum tipo de ação do corpo humano. Para Rounthwaite (2011) a pornografia pode ser definida como a documentação de uma performance. O filme pornô documenta uma experiência, registra uma performance que aconteceu com o objetivo de causar uma sensação corporal futura nos corpos daqueles que a assistem. A documentação da performance tem um vetor afetivo, que dá origem a novos prazeres corporais. A análise de Rounthwaite é interessante porque inclui o caráter documental da captação de imagens pornográficas, mas sem excluir a produção de performance.

A representação sexual do filme *CrashPadSeries Episode 269: La Muxer Diosa and Nikki Darling* (2018), dirigido por Shine Louise Houston, apresenta uma possibilidade do que pode ser o sexo entre pessoas com vulva e pode ser pensado com uma documentação da performance daquelas atrizes. O filme faz um convite ao público para que ele experimente sua sexualidade, desconstruindo a ideia de que não é possível realizar sexo seguro se você tem vulva, de que só corpos brancos são desejáveis, de que o desejo só se constrói através do envolvimento romântico e de que é preciso ter a penetração de um pênis ou vibrador para que o sexo seja prazeroso. Como Houston afirma, o filme não apresenta a representação real da vida *queer*, mas uma possibilidade do que pode ser a vida sexual entre duas mulheres.

As performers Muxer Diosa e Nikki Darling conversam ao longo das práticas sexuais. Essas conversas, expressam emoções que não passam só pela excitação sexual, como é comum nas pornografias *mainstream*. Além disso, as próprias expressões de excitação sexual são diferentes e envolvem piadas e uma dinâmica de amizade. Como exemplo, em um momento Nikki Darling, ao beijar o pé de La Muxer Diosa, comenta que o pé dela está suado e La Muxer Diosa responde que o dia está quente.

Em outro momento, Nikki Darling tira o sutiã da parceira e questiona “como você está com mais roupa que eu?”. Outro exemplo é quando Nikki Darling está fazendo sexo oral em La Muxer Diosa e La Muxer Diosa pergunta se ela está conseguindo respirar. Nikki Darling

responde “eu não sei, isso importa? ”, e as duas riem. Estas interações entre as atrizes são feitas de maneira carinhosa e amigável, sem envolvimento romântico. Os diálogos entre as duas são uma forma de atuação diferente daquela esperada nas pornografias *mainstream* e é utilizada por Houston para construir o estatuto de autenticidade. Raramente os filmes *mainstream* apresentam este tipo de dialogo ao longo do ato sexual.



Figura 12: Frame de CrashPadSeries Episode 269: La Muxer Diosa and Nikki Darling. La Muxer Diosa e Nikki Darling estão se masturbando em conjunto com um vibrador. O vibrador está protegido com um plástico filme e as duas performers estão usando luva.

Segundo o site <https://crashpadseries.com/queer-porn/>, todas as performances que aparecem nos vídeos são feitas com consentimento e os atores podem escolher se querem utilizar camisinha. Em *CrashPadSeries Episode 269: La Muxer Diosa and Nikki Darling* (2018), as performers realizam todas as práticas sexuais de maneira protegida. A penetração de dedos é feita com luvas, o sexo oral e a fricção entre vulvas são feitas com uma barreira de plástico filme e os vibradores são utilizados com camisinha. As pausas do ato sexual para botar a camisinha e passar o lubrificante, estão presentes no filme. Em um determinado momento em que La Muxer Diosa está recebendo sexo oral protegido da parceira de cena, ela comenta que não sabia que receber sexo oral protegido podia ser tão bom.

Foi a primeira vez que vi um filme pornô em que pessoas com vulva recebiam e faziam sexo oral protegido. Além disso, cabe frisar que Nikki Darling é uma mulher negra e pansexual e La Muxer Diosa é pansexual, poliamorosa e latina. Realizar um sexo seguro também é uma

opção política que pode fazer com que o público aprenda a como realizar sexo seguro entre pessoas com vulva, apesar da pornografia não ter o objetivo e não substituir a educação sexual, através destas imagens o público pode ter contato com outras formas de praticar suas sexualidades.

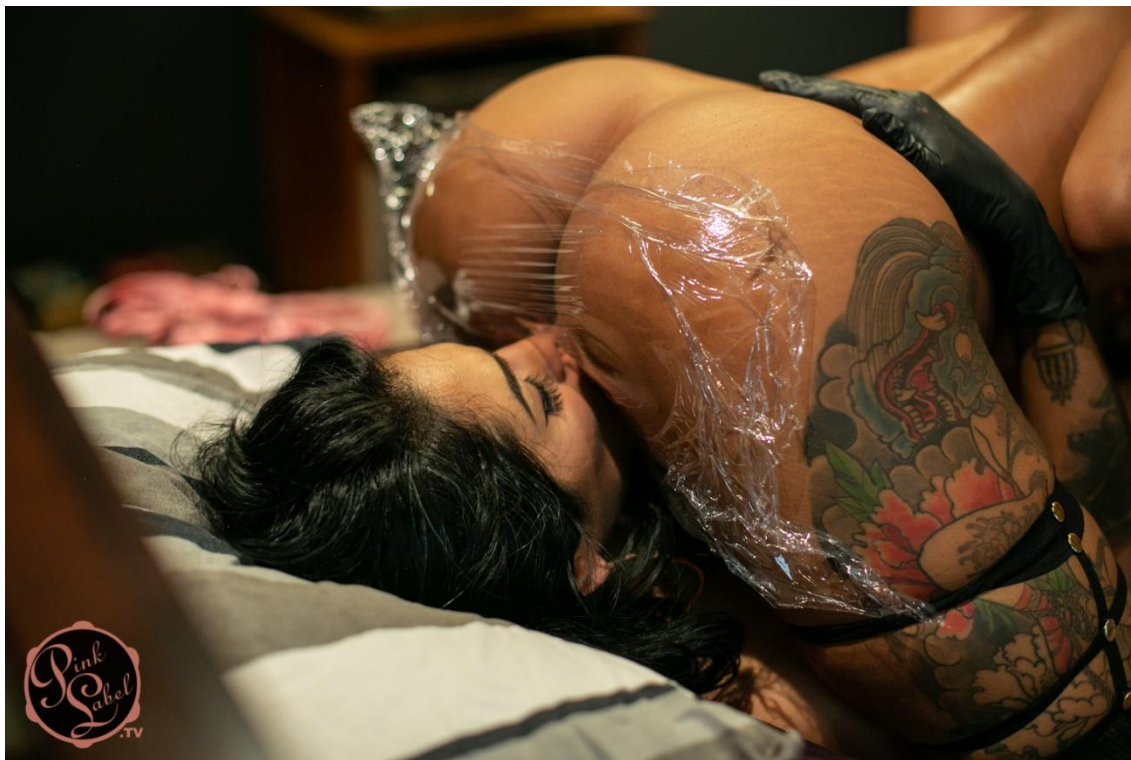


Figura 13: Foto promocional de Crashpad 269: La Muxer Diosa and Nikki Darling. A performer La Muxer Diosa faz sexo oral em Nikki Darling de forma protegida. Imagem promocional presente no site Pinklabel.TV.

Para a atriz e diretora Madison Young (2013), uma forma de criar uma pornografia feminista é se aproximar da realidade e criar espaços em que os performers possam expressar seu prazer de forma autêntica. Segundo ela, a autenticidade aparece na pornografia feminista como um princípio operacional revolucionário. Ao invés de representar o prazer, as atrizes podem verdadeiramente senti-lo através daquilo que lhes faça bem, sempre buscando a comunicação verbal e corporal com o parceiro. É uma escolha da realizadora valorizar o desejo e construir um espaço seguro para que o prazer possa surgir. A diretora, que se considera uma documentarista do sexo, pensa a autenticidade como categoria política que pode mudar radicalmente a pornografia. Para Young, a autenticidade é o que torna a pornografia feminista, feminista.

Em *Women Reclaiming Sex on Film* (2011), filme de 60 minutos da *Madison Young Productions*, Madison Young intercala entrevistas com as atrizes pornô e as cenas

pornográficas. Os relatos das atrizes servem para legitimar a autenticidade das performances que aparecem em seguida. O filme começa com a própria realizadora sentada em um ambiente externo e diurno, perto de uma árvore. Durante aproximadamente 10 minutos, ela se apresenta, fala como começou a fazer pornografia e explica seu objetivo de criar uma pornografia autêntica.

As cenas sexuais possuem uma estética de vídeos caseiros devido à baixa qualidade da imagem e a câmera na mão, um recurso tecnológico muito utilizado nas pornografias. A baixa qualidade de imagem e os discursos produzidos pelas próprias performers são construções de realidade. A tecnologia e os discursos políticos produzem o real. Se antes as atrizes pornô eram apenas objetos de olhar, aqui Young é quem direciona o olhar das cenas pornográficas, além de fazer com que o público conheça as narrativas das atrizes pornô sobre seus próprios trabalhos.



Figura 14: A diretora e atriz Madson Young relata sua experiência como performer e diretora. Primeira cena de Women Reclaiming Sex on Film.

Em outra cena, Madson Young e outra performer transam diante das câmeras. É importante destacar que a valorização da autenticidade não significa uma recusa as reiteraões que usualmente consolidam as narrativas pornográficas. As atrizes performam seus prazeres através de gemidos e existem planos das genitálias, alguns códigos simbólicos mais comuns das pornografias. Apesar de apresentar uma performance e uma linguagem estética semelhante às pornografias *mainstream*, as atrizes pedem autorização antes de fazer algumas coisas, perguntam se a parceira está bem, trocam carinhos de forma amigável e se elogiam. As

performers são carinhosas e cuidadosas uma com a outra e estes pequenos detalhes transformam a experiência de assistir ao pornô. O cinegrafista aparece em um determinado momento da filmagem, assim como o boom utilizado pelo microfonista.



Figura 15: Kimberly Kane e Madson Young conversam sobre suas preferências sexuais antes de começarem a performance pornográfica. É possível ver que a parede é um cenário montado. O microfone aparece na parte superior da tela. Esta é a segunda cena de Women Reclaiming Sex.

Durante todo o filme, as cenas variam entre coreografias pornográficas e entrevistas com as atrizes pornôs que relatam como começaram a fazer pornografia, como elas utilizam a pornografia de forma política e contam como foi aquele dia do set. Os relatos das atrizes funcionam como uma espécie de testemunho íntimo em que elas atestam que estão na indústria pornográfica porque sentem muito prazer transando diante das câmeras e desejam ocupar este espaço de forma feminista. Estes testemunhos demarcam como verdade aquelas falas que são íntimas. Além disso, para Rothberg (2004), o desenvolvimento tecnológico e as novas políticas de descolonização utilizam a vida íntima como desenvolvimento dramático, formando um espaço onde as experiências pessoais podem ser comunicadas como testemunhos do real.

As câmeras de baixa qualidade e os testemunhos das atrizes em *Women Reclaiming Sex on Film* (2011) são usadas dessa forma. Embora os discursos sejam destinados à esfera pública, eles são articulados na esfera privada, as entrevistas e as performances sexuais acontecem em ambientes domésticos. O relato da atriz Maxine Holloway, em que ela fala que é através da pornografia que ela reivindica sua sexualidade, parece ser gravado em sua própria webcam. A atriz Dominique Aiden aparece em sua entrevista sentada em um sofá. Em alguns momentos

desta entrevista, a imagem fica torta e treme, evidenciando que a entrevista foi feita com uma câmera na mão da cinegrafista, que provavelmente é a própria Madison Young. Em determinadas entrevistas, ouvimos a voz de Madison Young fazendo perguntas, falando que está animada com a gravação do filme. Tanto nas performances, quanto nas entrevistas, as personagens olham para a câmera e, conseqüentemente, para o público. Esse jogo de olhares também são marcas materiais da realidade.

Estas práticas de testemunho íntimo também são utilizadas em *Em Another Beautiful Creature* (2020), curta dirigido por Mahx Capacity, da produtora AORTA Films. No filme, um homem *trans* grávido relata as mudanças de seu corpo e de seu prazer por conta da gravidez e fala sobre seu desejo de gravar um pornô assim, já que nunca assistiu um pornô com um corpo como o dele naquele momento. Muitos filmes utilizam as entrevistas como dispositivo legitimador da realidade. Em *Devourable* (2017), dirigido por Ms. Naughty, da produtora Ms. Naughty's Bright Desire, casais lésbicos contam sobre suas experiências sexuais e amorosas e transam para as câmeras. O amor real atesta que a produção é ética e que os casais consentiram com a produção.

Outro exemplo é o filme *Mes Chéris* (2020), dirigido por Ethan Folk e Ty Wardwell, da produtora Cutenon Films, o ator *trans* Jamal Phoenix relata as suas experiências positivas e negativas com seu antigo corpo antes da transição. O ator cria um ritual de despedida antes da sua mastectomia e decide gravar um pornô onde ele irá interpretar pela última vez uma personagem feminina. As entrevistas são gravadas no modelo tradicional de documentário. Jamal Phoenix está sentado de frente para uma câmera relatando suas experiências. Suas falas, apresentadas a partir da linguagem típica documental, recuperam uma ideia de um discurso verdadeiro ou até mesmo real.

Já em *Doing it Ourselves: The Trans Woman Porn Project* (2010), a diretora Tobi Hill-Meyer mescla as discussões sobre fazer um pornô com mulheres *trans* e para mulheres *trans* com as cenas sexuais. Ao longo da narrativa, as personagens produzem discursos sobre o projeto de Tobi Hill-Meyer, criando uma representação política e prazerosa de corpos que foram historicamente excluídos das produções de discursos de prazer. Estas falas, também aparecem em uma linguagem típica da linguagem documental. Os personagens olham para a câmera e relatam como estão animados com o projeto.

2.3 A autenticidade é a melhor estratégia feminista? Um olhar crítico à produção de autenticidade

Fica claro que a busca por autenticidade não existe só por uma preocupação relacionada às representações “artificiais”, ela também é uma forma de demonstrar respeito às atrizes, uma preocupação central nas críticas feministas à indústria pornográfica. Ao realizar uma longa pesquisa com atores pornô, Berg (2021, p.80) aponta que as pornografias feministas são uma oportunidade para as trabalhadoras sexuais controlarem suas condições de trabalho. As atrizes entrevistadas afirmaram que essas produções realmente valorizam o consentimento e as preferências sexuais delas, se esforçando para criar um ambiente de trabalho agradável. As atrizes inseridas nas produções feministas veem seu trabalho como uma extensão de seus desejos e de seus pensamentos políticos, produzindo representações que intervêm nos rígidos códigos *mainstream* relacionados à sexualidade, gênero e raça.

Berg (2021, p.2) faz uma crítica ao fato dos estudos sobre pornografia se focarem só nas representações e ignorarem as relações sociais que produzem estas obras. O objetivo da cientista social é analisar o trabalho sexual sob a ótica do trabalho, pensando nas abordagens criativas que os trabalhadores da indústria pornográfica produzem nas lutas de classe. Segundo a autora, trabalhadores sexuais têm uma visão bem menos romântica do trabalho do que aqueles que possuem empregos estáveis. Contudo, eles falam do prazer como uma ferramenta do trabalho. Independente se atuam nas produções *mainstream* ou nas produções feministas, os atores pornô afirmam que não trabalham só por dinheiro, eles escolheram essa profissão também pelo prazer. Isso pode ser uma ferramenta interessante para pensar em como eles rejeitam a alienação do trabalho no sistema capitalista. As pornografias que valorizam o prazer, por tanto, podem ser uma forma de criar espaços de resistência às normas de trabalho.

Contudo, a autora aponta que se os feminismos não se preocuparem com questões relacionadas à classe, o capitalismo pode facilmente se apropriar do conceito de autenticidade para explorar mais os trabalhadores. Afinal, existe uma tendência dentro do capitalismo tardio de que as pessoas devem amar o seu trabalho, ele constitui uma parte importante da identidade do sujeito, principalmente em trabalhos criativos. Amar o trabalho pode ser mais uma forma de disciplina e de estender as horas de trabalho ou pagar menos, afinal, a pessoa está fazendo aquilo que gosta. Da mesma forma, Gregory (2022) pensa que a autenticidade no trabalho sexual pode ser entendida como uma extensão das práticas neoliberais de trabalho, borrando os conceitos de trabalho/não trabalho, crença/contrato, já que se espera que o prazer exista em harmonia com a produtividade trabalhista.

Além disso, as produtoras feministas costumam realizar filmes com orçamentos menores, então os performers recebem bem menos do que quando trabalham em produções *mainstream*. A exigência de que os atores realmente sintam prazer no set de filmagem também pode ser mais trabalhoso para eles, porque sentir prazer é trabalhoso, e eles podem se sentir pressionados a trabalhar por algo mais puro, como se ser ator pornô só pelo dinheiro fosse algo sujo (Berg, 2021, p.71-72).

Berg (2021) observa que o pensamento anti-pornografia permeia a pornografia feminista quando o sexo pago é desvalorizado como trabalho. O estigma do trabalho sexual é tão grande que as produções éticas vendem suas obras como se os trabalhadores que aparecem na tela não fossem trabalhadores, estivessem ali por prazer. A premissa anti-pornografia que toda pornografia *mainstream* é abusiva, faz com que os consumidores não se sintam bem assistindo os filmes pornográficos, eles não conseguem se excitar com o sexo feito por dinheiro. As pornografias feministas se vendem como mais éticas e naturais pelo fato de que os trabalhadores não estarem fazendo sexo só por dinheiro, como se o dinheiro fizesse com que o sexo não fosse real. Então, o desconforto com o sexo pago se funde com a estratégia capitalista que devemos amar o trabalho. A autora, então, se questiona se amar o trabalho faz com que ele seja mais ético, e pergunta: é um orgasmo que define a ética trabalhista? Segundo a autora:

Essa pressuposição – a pornografia feminista é autêntica e, portanto, ética, enquanto a *mainstream* é artificial e antiética – é impressionante por algumas razões. Primeiro, aceita a premissa antipornográfica de que produções *mainstream* são abusivas; nas argumentações tanto dos movimentos anti-pornografia quanto da pornografia ética, os artistas *mainstream* são vistos como símbolos a serviço de um argumento, em vez de trabalhadores que lutam (e às vezes ganham) em seus próprios termos. Segundo o performer e autor Mikey Way: “Para a pornografia ter uma contrapartida feminista, implicaria que em primeiro lugar, algo era inerentemente anti-feminista”. Como a estudiosa de mídia Julie Levin Russo aponta, a ideia de que existe uma sexualidade não performativa também contraria o entendimento da crítica *queer* e feminista, a base reivindicada pela pornografia para delinear sua linguagem e política. O prêmio para autenticidade, escreve a performer e autora Vex Ashley, “demonstra um equívoco mais amplo de que ‘sexo real’ não é e não pode ser performativo.” Ashley apresenta outra – abordagem mais *queer*: “Em vez de rejeitar a fantasia e a performance, pode-se expandir; mais vozes, mais ideias.” (...) Esforços para distanciar a ética da pornografia convencional também são carregados de políticas de classe ²³ (BERG, 2021, 69).

²³ Tradução livre do original: “This setup—feminist porn is authentic and therefore ethical, while *mainstream* is artificial and unethical—is striking for a few reasons. First, it accepts the antiporn premise that *mainstream* productions are abusive; in antiporn and ethical-porn arguments alike, *mainstream* performers become symbols in service of an argument rather than struggling workers (and sometimes winning) on their own terms. performer and author Mikey Way put it this way: “For porn to have a feminist counterpart, that would imply something about it was inherently anti-feminist in the first place.” As media scholar Julie Levin Russo points out, the idea that there is such a thing as nonperformative sexuality also runs counter to the insights of *queer* and feminist critique from which ethical porn claims to draw its language and politics. The premium on authenticity, writes performer and author Vex Ashley, “demonstrates a wider misconception that ‘real sex’ is not and cannot be performative.” Ashley

Como citado anteriormente, a atriz e diretora Vex Ashley (2016) questiona se o prazer autêntico é o que deveria ser utilizado para definir um trabalho ético, apontando como ética e feminismo são valores subjetivos. A autenticidade como forma da pornografia ser aceita pode limitar a criatividade dos criadores e performers. Para a autora, tudo em um filme é mentira porque é uma ficção, dessa forma, o sexo que aparece na câmera também é falso. Porém, diferente de outros gêneros cinematográficos, as ficções criadas pelos atores pornô não são reconhecidas como uma expressão artística que pode se comunicar com o público.

Nos filmes de sua produtora, *Four Chambers*, Ashley afirma que não exige posições específicas ou orgasmos, o filme praticamente não tem direção, o que pode ser considerado uma marca de autenticidade. Contudo, na pós-produção, ela monta o filme de uma forma que ele fique mais excitante, retira os momentos em que os atores conversam ou mudam de posição. Apesar de reconhecer a autenticidade como uma ferramenta interessante para questionar as representações hegemônicas, a performer não acha que deva ser um recurso que restrinja a criatividade. Para ela, as disputas contra a pornografia *mainstream* deveriam se voltar a criação de novas fantasias, produzidas por vozes descentralizadas.

De maneira semelhante, Karly-Lynne Scott (2016) pensa que os materiais de *making of*, recursos utilizados pelas pornógrafas éticas para provar que as relações de trabalho na pornografia se deram de maneira ética, podem acabar sendo utilizadas para excluir o trabalho de performance das atrizes pornô. Ao revelar que os atores realmente sentiram prazer, estes recursos podem contribuir para a estigmatização do trabalho sexual, como se fazer sexo por dinheiro não fosse algo aceitável, ou como se a atuação pornográfica não fosse um trabalho, construindo uma hierarquia entre as práticas sexuais e as opções de trabalho. Segundo a autora:

A pornografia ética certamente deve ser elogiada por promover práticas de produção éticas, mas ela pode, na verdade, resultar em práticas espectatoriais acrílicas e, portanto, antiéticas, sugerindo ao espectador que ele é capaz de determinar a verdade da experiência do performer apenas observando o texto. Dessa forma, a retórica da pornografia ética pode inadvertidamente promover um espectador ingênuo, acrílico e passivo que aceita que, se uma performance parece e afirma ser prazerosa e consensual, então a experiência foi prazerosa e consensual para o intérprete. Em vez de lutar por espectadores sem culpa, gerados por uma falsa sensação de certeza sobre as condições de trabalho que advém da aceitação das convenções de produções pornográficas éticas como autênticas, devemos aceitar que a incerteza é mais eticamente correta. Esta incerteza força o espectador a uma posição espectatorial mais ativa, encorajando que questionem continuamente que performances acham

poses another— queerer— approach: “Instead of rejecting fantasy and performance, it can be expanded; more voices, more ideas.” This has implications for porn texts but also for the work of making them. (...)Efforts to distance ethical from *mainstream* porn are also loaded with the politics of class”.

prazerosas e por que, lendo e ouvindo o que os artistas e outros trabalhadores disseram além dos limites do set pornô, estar atento às discussões sobre as condições de trabalho pornô e ao apoio aos direitos dos artistas pornográficos. Mirar uma espetatorialidade sem culpa atrelada exclusivamente ao texto, acaba por levar a passividade e absolve o espectador de responsabilidade. Em vez disso, devemos procurar gerar espectadores críticos e engajados que se esforçam para desenvolver suas próprias práticas éticas ao lado daquelas já conquistadas a serviço da produção de pornografia ética²⁴ (SCOTT, 2016, p. 130).

Minha intenção não é descobrir quais representações sexuais são verdadeiramente autênticas ou não, e sim, pensar em como o vocabulário da autenticidade é usado como estratégia que explicita a ética das pornografias feministas. As colocações de Scott são fundamentais e acredito que o levantamento dos debates em torno de como fazer e consumir uma pornografia ética podem gerar um espectador mais engajado politicamente e crítico. O consumo de imagens autênticas pode realmente produzir um público acrítico. A promessa de autenticidade é um tema rico para pesquisa porque se constrói a partir do limiar entre a certeza e a dúvida de que aquilo que se assiste é verdadeiro - o que acaba intensificando ainda mais as fronteiras entre verdade e artificialidade na pornografia. Os artifícios de autenticidade, mais do que serem fabricações da realidade do prazer, também são uma construção de como é um set de filmagem pornô. O antecampo e o *making of* são ferramentas utilizadas para a construção de filmes que estão interessados em construir uma imagem positiva dos sets de filmagem pornográficos.

2. 4 Antecampo e *making of*: revelar o trabalho pornográfico

No campo pornográfico, algumas cineastas produzem vídeos de *making of* ou expõem o antecampo em seus filmes como uma forma de questionar as práticas pornográficas tradicionais. O desejo de utilizar algumas estratégias típicas da linguagem documental, se liga à necessidade de refletir sobre as relações hierárquicas entre as funções no set de filmagem.

²⁴ Tradução livre do original: “Ethical porn should certainly be commended for promoting ethical production practices, but it may actually result in uncritical and thus unethical spectatorial practices, allowing the viewer to believe that they are able to determine the truth of performer’s experience by merely watching the text. In this way, the rhetoric of ethical porn may inadvertently promote naive, uncritical, passive spectatorship that accepts that if a performance looks and claims to be pleasurable and consensual, then the experience was pleasurable and consensual for the performers. (...) Rather than striving for guilt-free spectatorship granted by a false sense of certainty regarding labour conditions that comes with accepting ethical porn productions’ conventions as authentic, we may wish to accept that uncertainty is more ethically sound. This uncertainty forces the viewer into a more active spectatorial position, encouraging them to continually question what performances they find pleasurable and why, to read and listen to what performers and other workers have said beyond the confines of the porn set, to be attentive to discussions about porn labour conditions, and to be active in their support of pornography performers’ rights. Aiming for a position of guiltfree spectatorship that is tethered to the text alone enables passivity and absolves the viewer of responsibility. Instead we should be seeking to engender critical and engaged spectatorship that strives to develop its own ethical practices alongside those already advanced in the service of ethical porn production”.

Principalmente, devido aos relatores de abuso e violência sexual contra atrizes pornôs existentes na indústria pornográfica.

A revelação do antecampo é uma das formulações éticas das pornografias feministas. Ao expor o que está por trás da câmera, as cineastas pretendem atestar como aquela produção foi feita, criando um pacto ético com o público, que consome a obra sabendo como a produção foi realizada. Além do antecampo materializado nas obras, os filmes de *making of*, assim como as redes sociais, são elementos paratextuais que consolidam os materiais como éticos. Os elementos textuais presentes nos filmes, assim como os elementos paratextuais presentes nas redes sociais e no site *PinkLabel.Tv*, merecem ser observados com atenção porque são convenções utilizadas para legitimar as obras como éticas no mercado pornográfico. Assim como a autenticidade, as formulações estéticas da ética nos filmes são construções. Elas são criadas para reforçar a narrativa que as cineastas desejam construir.

Para André Brasil (2013) o antecampo é o “espaço atrás da câmera, com os sujeitos que abriga (o realizador, a equipe, os equipamentos)” (Brasil, 2013, p. 249). A exposição do antecampo acontece quando este espaço passa para frente da câmera se posicionando internamente à cena. Para o autor, no domínio do documentário, a exposição do antecampo cria uma abertura ao dialogismo e uma reflexividade. O cinema moderno é um dispositivo relacional, do diálogo. Filmar o outro é sempre filmar-se a si mesmo, é uma forma de expressar o modo de olhar. Ao expor o diálogo entre equipe e personagens, o antecampo reivindica o que Jean Louis Comolli (2008, p.60) chama de *mise-em-scène* compartilhada. Enfatiza que o olhar da câmera é situado, interfere e sofre interferências. É através deste diálogo com o outro que a cena é criada.

Ao expor o diálogo entre personagem e diretor, o antecampo produz reflexões sobre o processo fílmico em que as espectadoras podem assistir a ficcionalização do real acontecer, revelando os processos de construção da verdade documental. Nas pornografias feministas estas ferramentas, além de reforçarem o pacto de que o sexo ali é real, o antecampo é apropriado para formulações feministas: a vinculação entre verdade e visão é utilizada como prova, não só de que o sexo é real, mas de que ele foi verdadeiramente prazeroso e ético. Mostrar o processo de construção do filme é um pacto utilizado para dar credibilidade à obra.

Para Brasil (2013), o antecampo é um lugar no qual atua o regime performativo, sendo o espaço de permeabilidade entre o real e a representação. A performance do real é convocada quando se é filmado. Se antes o diretor ficava oculto, agora ele aparece como mediador dividido entre real e espetáculo. Ele não é só quem direciona o olhar, ele também é olhado. O antecampo

também revela as formas como a performance é elaborada diante da câmera, se unindo ao caráter performático da autenticidade. A equipe e os atores interpretam a si mesmos, criando uma nova performance realista que atesta a veracidade das imagens e o seu valor ético.

As pornógrafas utilizam algumas convenções, como revelar o antecampo, o *making of* e erros de gravação, para tornar visível a condição do trabalho dos filmes. Como uma maneira de aumentar a transparência entre produto e consumidores, estes momentos são retratados como provas documentais das práticas trabalhistas. Entender as condições de produção do filme é incorporado ao prazer de assisti-lo, configurando uma chancela que permite às espectadoras que desfrutem do produto sabendo que o material foi desenvolvido de maneira ética.

Contudo, como nos lembra Frazão (2018, p.86), no senso comum, os documentários significam tudo aquilo que não é performance, o que dá uma capacidade objetiva à imagem. Porém, analisar as ações e falas dos documentários como performance pode enfraquecer a ideia de que este gênero cinematográfico é um espelho da realidade, o que é útil para pensar nos *making of* dos vídeos pornô como um elemento tão performático quanto as coreografias sexuais.

Como aponta Scott (2016, p.120), as convenções documentais são úteis na construção de representações sexuais consensuais e prazerosas, mas é preciso reconhecer seu valor limitado como evidência documental e as consequências prejudiciais de excluir a performance como parte do trabalho pornográfico. Para a autora, as convenções documentais devem ser entendidas como parte da performance pornográfica. Expor os bastidores e realizar entrevistas são performances das relações de trabalho. Para Scott:

Apesar de entrevistas e outros materiais de bastidores serem apresentados como provas documentais, elas ainda envolvem elementos de performance. No entanto, o modo de desempenho adotado no material de bastidores difere daquele visto no desempenho sexual, tornando-o menos reconhecível como desempenho. Isso incentiva os espectadores a lê-lo como uma expressão real e autêntica em vez de uma performance ²⁵(SCOTT, 2016, 125).

O curta-metragem *Sex With Friends – Behind The Scenes* (2019) apresenta o *making of* do filme *Sex With Friends* (2019), dirigido por Rosy Glow, da produtora inglesa JoyBear. O pornô conta a história de um grupo de amigos da universidade que se encontram depois de

²⁵ Tradução livre do original: “Despite the fact that interviews and other behind-the-scenes material are presented as documentary evidence, they still involve elements of performance. However, the mode of performance adopted in behind-the-scenes material differs from that seen in sexual performance, making it less recognizable as performance. This encourages viewers to read it as a real, authentic expression rather than a performance.”.

muitos anos e acabam transando²⁶. Em *Sex With Friends – Behind The Scenes* (2019) os atores falam sobre seus personagens e suas opiniões pessoais sobre não-monogamia, orgias e *swing*, já que o filme envolve estas experiências. Em um formato clássico de entrevista, a atriz Kali Sudra fala que quando tinha um relacionamento aberto participava de *swing*, festas sexuais e fazia orgias com seu parceiro. Segundo ela, o mais importante para que este acordo funcione é o consentimento, comunicação clara e confiança entre os parceiros. Como o pornô tem cenas em que os personagens utilizam brinquedos sexuais, os atores em entrevistas falam sobre suas experiências com vibradores e quais foram seus primeiros vibradores. Algumas performers falam de travesseiro ou chuveirinho como os primeiros objetos masturbatórios que elas utilizaram na infância.



Figura 16: Em *Sex With Friends – Behind The Scenes*, Dante Dionys e Kali Sudra são entrevistados. Em primeiro plano é possível ver a equipe e os equipamentos.

Os atores Lucia Fernandes e Emílio Ardana afirmam que foram tratados muito bem no set e que todos da produtora JoyBear estiveram atentos com o conforto dos atores. Esta entrevista é intercalada com imagens no set de filmagem em que os atores e a equipe estão rindo. Em outra entrevista, com Kali Sudra e Julia Roca, as atrizes afirmam que foram tratadas

²⁶ No início de *Sex With Friends* (2019), aparece um letreiro escrito: “Pratique sexo seguro. As pessoas que não fazem sexo seguro, especialmente com múltiplos parceiros, têm mais chances de contrair HIV e outras infecções sexualmente transmissíveis. Sempre utilize camisinha.” E aparece um site em que o público pode obter mais informações sobre HIV. Ao longo do filme, todas as performances, incluindo as que utilizam vibradores, são feitas com camisinha. Esta opção atesta uma preocupação da equipe com os atores pornôs e com o público. Esta pode ser uma forma de incentivar o público, através da ficção e do letreiro, que façam sexo seguro, utilizando a pornografia como um espaço para debater a educação sexual.

bem. Kali Sudra diz que se tivesse que resumir a produtora JoyBear em algumas palavras seria divertida, ética e tranquila.

O *making of* pode ser considerado um elemento paratextual que serve como ferramenta auxiliar para construir o valor ético das produções. Exibir os bastidores do set são uma forma de construir um discurso sobre o trabalho na indústria pornográfica. Como afirma a diretora Tristan Taormino: “é importante dar aos trabalhadores sexuais a oportunidade deles falarem por eles mesmos, uma coisa que a pornografia *mainstream* raramente faz (...) [devemos apresentar os performers] como seres humanos tridimensionais”²⁷ (Taormino, 2013, p.249) .

Contudo, como aponta Scott (2016), estas entrevistas podem ser lidas como uma parte da performance pornográfica que passa por valores de atuação diferentes das performances sexuais, mas são uma habilidade do ator. Nas entrevistas, os atores pornôs precisam sorrir, se comportar de uma determinada forma. Mais que uma confissão autêntica, é uma habilidade de atuação própria, típica dos filmes documentais, faz parte do trabalho do ator pornô que atua em produções éticas. Estas cenas dos bastidores são uma estratégia das pornografias para promover uma cultura do consentimento. Espera-se que o consumidor acredite na autenticidade do prazer filmado e na autenticidade das condições de trabalho apresentadas.

Para Fernão Ramos (2012, p.26), nos documentários, as encenações confundem-se com o estar no mundo, ou seja, os sujeitos, no cotidiano, são de acordo com sua personalidade e os contextos em que estão inseridos. Os personagens dos documentários, por tanto, encenam, mas de uma forma diferente dos atores, porque é uma encenação que faz parte da sua constituição enquanto sujeitos. Se a *mise-em-scène* pode ser entendida como as atitudes e o deslocamento dos atores em quadro, no documentário, os sujeitos encenam a si mesmos, expressando afeto e manifestando o que pensam sobre si ou sobre o mundo.

O curta-metragem *Behind the Scenes with Adara Love and Edu* (2021) apresenta os bastidores do pornô *Meet Adara Love and Edu* (2021), dirigido por Irina Vergara, cineasta espanhola que produz pornografia *indie*. Adara Love e Edu são um casal de venezuelanos que atuam na pornografia *mainstream*. Em *Behind the Scenes with Adara Love and Edu* (2021) os performers estão transando no sofá e Vergara os filma. Edu pergunta em que posição a diretora gostaria que ele gozasse, e ela responde que na posição que ele faz normalmente, o que ele ficar mais confortável. A diretora também pergunta como a atriz costuma gozar.

²⁷ Tradução livre do original: “It’s important to give sex workers an opportunity to speak for themselves, something that *mainstream* media rarely does. ... [present performers as] three-dimensional human beings”.



Figura 17: Os performers e a diretora conversam sobre como será a cena de ejaculação em *Behind the Scenes with Adara Love and Edu*.

Eles continuam a filmagem e em um determinado momento, Adara Love fala que já gozou, Edu fala que já gozou duas vezes e a diretora fala que nem percebeu, eles riem. Essa risada, além de construir a moldura de autenticidade no filme, nos convidam, enquanto espectadoras, a uma outra relação afetiva com os filmes pornográficos e com a própria cena. O riso provoca novas sensações de espectadorialidade, quebram uma expectativa de que a sensação provada pelo filme será só a excitação. Além disso, faz com que o público reflita sobre o que é um filme pornô e como ele é feito. Existe uma quebra de expectativa ao perceber que nem a diretora que filmava a cena havia percebido o gozo dos performers.

Depois, eles conversam sobre como gravarão a próxima cena em que Adara Love fará sexo oral no namorado. Eles perguntam como a diretora gostaria de filmar a cena e falam como se sentem mais confortáveis. Revelar estes momentos são uma forma de construir um discurso sobre o que é o trabalho pornográfico, ocupação que muitas vezes as consumidoras desconhecem. As conversas entre a cineasta e os atores legitimam a postura ética de Vergara e mostram como um filme pornô ético possui acordos, pausas e conversas que visam proteger a segurança, a saúde e o bem-estar dos atores. Na descrição do vídeo no site *PinkLabel.TV* é relatado que o pornô *indie* requer organização e que é preciso prever o que pode acontecer e

gerenciar os problemas que aparecem ²⁸. Esta descrição do vídeo é um elemento paratextual que auxilia o público a ler o *making of*.

O antecampo também pode se fazer presente em um determinado momento da narrativa, como acontece em *Breathless* (2020), dirigido por Mahx Capacity. No curta-metragem da produtora AORTA Films, os atores transexuais Jamal Phoenix e Manon Praline interpretam papéis de submisso e dominadora em jogos de BDSM. Manon Praline asfixia Jamal Phoenix com um saco plástico e com sua vagina. Depois, Jamal Phoenix coloca uma mordaca com um dildo e penetra sua dominadora. A parceira fala que quer um pau maior e Jamal Phoenix, amordaçado, pega um vibrador que está no cenário e apresenta para Manon Praline. Contudo, o vibrador não tem encaixe para ser colocado na mordaca. A atriz, de forma ríspida, pergunta se ele acha que aquele pau cabe na boca dele. A rispidez de Manon Praline surpreende Jamal Phoenix, que sai do personagem e começa a rir. Ele fala baixo que acha que não tem um pau maior. Manon Praline, de forma grossa, pergunta se ele está falando com ela. Jamal Phoenix ri olhando para alguém que está fora de quadro, provavelmente algum membro da equipe. Manon Praline também sai um pouco de seu papel de dominadora e ri. O ator fala que não tem pau maior no cenário e a dominadora ordena que ele vá buscar um pau maior, não importa aonde. O submisso sai de quadro e depois volta, com um pau maior.



Figura 18: Frame de *Breathless* (2020). Momento em que Jamal Phoenix olha para fora de quadro

²⁸ Fonte: <https://pinklabel.tv/on-demand/film/behind-the-scenes-with-adara-love-and-edu/?search=edu>. Acesso em: 19/03/23.

Este pequeno jogo de olhares transforma a maneira como assistimos o filme. Tanto a dominadora, quanto o submisso, saem de seus papéis interpretados no jogo. Estas risadas descontraem o tom sério do jogo de dominação, contribuindo para pensar a prática de asfixia e dominação como espaços que são permeados de afeto, cuidado e bom humor. O olhar de Jamal Phoenix para a equipe é uma quebra na narrativa ficcional, seu olhar denuncia a existência do processo fílmico e nos lembra que aquele jogo é uma performance para a realização do filme. Depois deste pequeno momento, o filme volta com seu caráter de ficção.



Figura 19: Frame de Breathless (2020). O filme termina com os dois performers abraçados de maneira carinhosa.

Better Than Clean (2020) também possui um momento específico em que o antecampo é revelado. O curta é dirigido por Cochon de Cauchemar e Torri Lisek e é da produtora alemã Insatiable Pictures. A atriz Lina Bembe interpreta uma personagem que depois de levar um fora do homem que iria se encontrar, decide contratar um misterioso serviço de jantar que envolve trabalho sexual. O filme é construído como uma ficção, mas em um determinado momento, a personagem interpretada por Cochon de Cauchemar está masturbando o dildo preso no cintaralho²⁹ de Lina Bembe até que o dildo pula da cinta e cai no chão. As duas atrizes começam a gargalhar e ouvimos alguém fora de quadro falar com elas. No plano seguinte, a narrativa segue nos modelos típicos da ficção. Contudo, neste pequeno fragmento, em que acontece uma

²⁹ Cintaralho é uma cinta acoplada com um dildo e que deve ser amarrada no quadril.

coisa inesperada no set, as atrizes saem de seus personagens. Normalmente, filmes feitos de forma mais tradicional cortariam este *take* ou o colocaria como erro de gravação no final, mas aqui, este imprevisto, que poderia ser considerado um erro, está inserido no meio do filme, faz parte da narrativa.



Figura 20: Frame de Better Than Clean (2020). Os alimentos do banquete fazem parte da performance sexual.

A opção por manter este plano no corte final, constitui uma forma de expor o antecampo para exibir a forma como o filme pornô foi feito. Mostrar este momento alegre constrói um discurso de que a produção pornográfica foi divertida. Como espectadora, o riso das atrizes pareceu autêntico, me fez sentir empatia por elas e, por ter sido um momento surpreendente, me fez rir também. Não esperava que o dildo fosse pular do cintaralho, então houve uma quebra de expectativa da narrativa. O riso também serve para construir outras representações sexuais, pensando que é possível fazer e representar o sexo através de variadas expressões emocionais. A excitação é uma emoção importante, mas não é a única.



Figura 21: Momento de *Better Than Clean* em que o dildo de Lina Bembe cai de seu cintaralho. A performer gargalha.

2.5 Redes sociais como elementos paratextuais

Além das entrevistas, do antecampo presente nos filmes e dos vídeos *de making of*, as redes sociais são elementos centrais para construir a relação entre consumidores e produtores de pornografia ética. As redes sociais podem descentralizar as produções dos discursos hegemônicos. Por este motivo, as pornografias feministas utilizam a internet como uma ferramenta de marketing e também como uma ferramenta política. Na rede social *Instagram*, por exemplo, é possível acompanhar as postagens das cineastas, performers e dos estúdios pornográficos. Acompanhar o dia a dia das atrizes pornôas pode ser uma forma de desestigmatizar o trabalho sexual, na medida em que o público tem acesso ao cotidiano das trabalhadoras sexuais.

Além disso, o *Instagram*, por ser uma rede social em que se postam imagens do dia-a-dia, é possível acompanhar os bastidores das produções pornográficas, constituindo uma forma de antecampo em que o público tem acesso ao que será lançado proximamente. Na publicação abaixo, postada nos *storys* do perfil do *Instagram* de Maria Riot, é possível ver os registros que ela compartilhou estando no set de filmagem de *XConfession*, série desenvolvida por Erika Lust:



Figura 22 e 23: Storys postados por Maria Riot em 5/10/22. A performer escreveu que está no set de XConfessions trabalhando como coordenadora de intimidade. Maria Riot costuma trabalhar como atriz pornô e prostituta. Contudo, foi chamada para trabalhar em um episódio da série de XConfessions como coordenadora de intimidade. O fato da produção ter uma coordenadora de intimidade para auxiliar os atores pode ser uma forma de construir um ambiente de trabalho seguro e confortável. A publicação de Maria Riot em sua rede social constrói um elemento paratextual que legitima a obra como ética porque comprova para o público que o set foi seguro.

Recentemente, Paulita Pappel, fundadora do site de pornografia *Lustery*, realizou um curta metragem chamado *PornograHERs: the woman+ who make porn* (2022)³⁰, em que, de forma educativa ela explica o início do movimento de pornografia feminista e a importância de mulheres narrarem seus desejos através da arte. No final do documentário, que está disponível gratuitamente na internet, Pappel, de forma ativista, aparece na tela e fala que quem deseja assistir uma pornografia mais diversa deve pagar pelo conteúdo que consome. Aparece na tela a hashtag *#payforyourporn*³¹, muito utilizada pelos trabalhadores da indústria pornográfica. O curta de Paulita Pappel tem um viés ativista e foi compartilhado por uma série de pornógrafas em suas redes sociais.

As redes sociais funcionam como elementos paratextuais que são úteis para compreender os filmes pornográficos feministas e como o próprio valor de autenticidade é negociado. No site e na página do *Instagram* de *Crashpad*, série com mais de 300 episódios

³⁰Fonte: <https://lustery.com/pov/pornograhers-film> . Acesso em: 05/07/23.

³¹ Tradução: pague pela sua pornografia.

dirigidos por Shine Louise Houston, os performers relatam seus prazeres ao realizar uma pornografia mais diversa. A ideia da série é fazer filmes em que os atores pornô são livres para escolherem com quem querem transar e quais práticas querem fazer. Existe uma grande variação de corpos, orientações sexuais e gêneros. Os posts nas redes sociais, em que os performers afirmam que colocam seus corpos não normativos diante da tela de uma forma política, são utilizados como prova ética de que eles consentiram e fazem os filmes por uma questão política e por prazer. Assim com os filmes de *making of*, os testemunhos das atrizes pornô nas redes sociais são um veículo utilizado para comunicar a ética dos filmes. Os relatos são um instrumento político que clamam por uma pornografia diversa, mas também fazem parte do marketing do produto.

A necessidade de uma representação que inclua corpos historicamente excluídos das narrativas de desejo, faz com que os performers e o público se unam de forma política para a produção e consumo dos filmes. A página no site *Instagram* da série *Crashpad* faz diversas publicações com os testemunhos dos performers. Os discursos produzidos pelos performers atestam que eles realizam pornografias por um desejo de transformar as representações sexuais, e apresentam comentários sobre o set.

Baltar (2019a) reflete sobre a pornografia feminista, pensando como alguns ativismos utilizam uma estratégia típica do campo artístico feminista que é utilizar a performance e o cotidiano como para demarcar politicamente suas obras. As artistas constroem uma gestão ativista de performances de si. Ao expor seus corpos nos filmes e nas redes sociais, as atrizes pornô constroem uma gestão ativista de performances de si, reconstruindo o campo pornográfico de uma forma política. A autora aponta como as pornografias feministas utilizam a prática testemunhal como virada metodológica e dispositivo de ação política.

As performances testemunhais na internet legitimam as obras como feministas, criando uma rede de discursos ativistas. Ao criar uma gestão de si, as pornógrafas utilizam seus próprios corpos como dispositivo de marketing e de ação política. Ao postarem, curtirem e compartilharem as publicações umas das outras, elas constroem um espaço de afeto e de trabalho. Elas se tornam amigas dos companheiros de trabalho e compartilham isso em suas redes sociais. Além disso, é interessante notar que as próprias atrizes dirigem e produzem filmes. Isso não significa que elas deixem de atuar, mas possuem o desejo de comandar as produções do olhar.

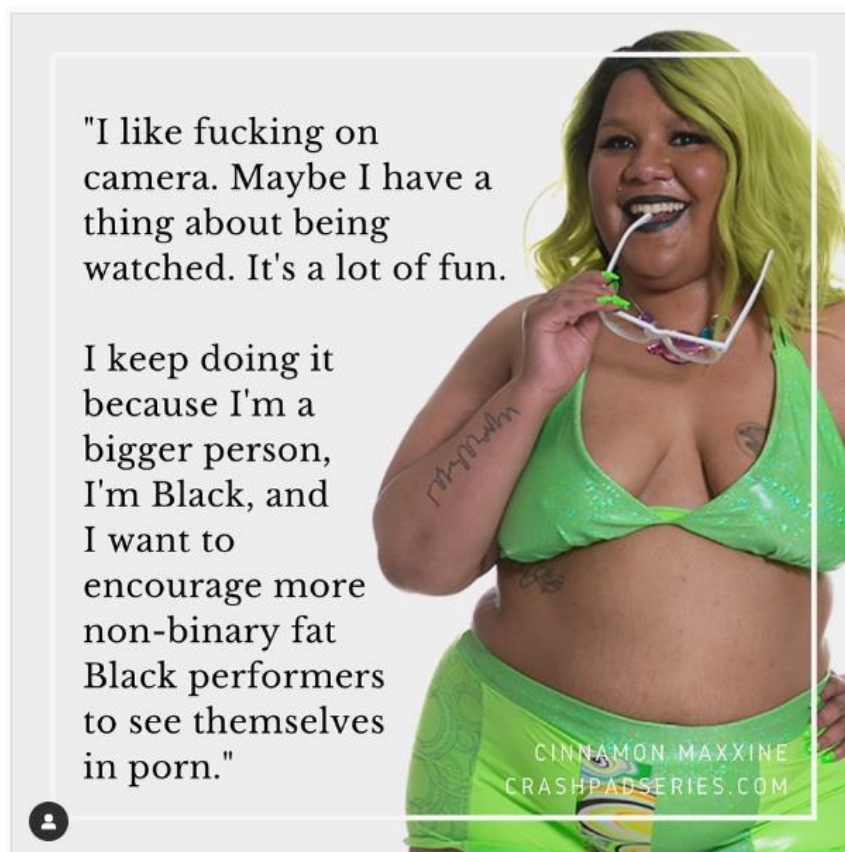


Figura 24: Publicação da página do Instagram thecrashpadseries postada no dia 10/08/21. A performer Cinnamon Maxxine afirma: "Eu gosto de transar nas câmeras. Talvez eu goste de ser vista. É muito divertido. Eu continuo fazendo porque sou gorda e negra e quero encorajar mais performers não-binários, gordes e negres para se verem na pornografia"³².

A performance, por tanto, não está presente só nos filmes, também faz parte do universo midiático em que as agentes do campo estão presentes. Os corpos e os testemunhos íntimos podem ser um instrumento que politiza o cotidiano e as relações privadas. Contudo, para Baltar (2019a), é uma construção ambivalente porque a performance de si também é um efeito e um instrumento da valorização do espetáculo e hipertrofia do eu. As publicações nas redes sociais, se unidas ao conceito de autenticidade, podem tencionar ainda mais as disputas políticas em torno da pornografia, porque ao utilizar os corpos e as narrativas de si como prática feminista, elas também valorizam o espetáculo.

É claro que não podemos pensar os posts em redes sociais ou até mesmo as pornografias feministas de forma só celebratória, positiva, como se não existissem problemas pelo simples fato de serem feitas por mulheres que se dizem feministas. As publicações em redes sociais são fabricadas e envolvem marketing, assim como a produção dos filmes. Por este motivo, ao estudar a autenticidade e as formulações éticas que aparecem nestas obras, é preciso ter cuidado

³² Fonte: <https://www.instagram.com/p/CSapgxuFY9e/>. Acesso em: 27/03/2023.

e entender que são filmes construídos desta forma justamente para convencer o público de que estes produtos merecem ser comprados. Apesar das intenções políticas das pornografias éticas, existe um interesse comercial. Contudo, ao longo da pesquisa pude perceber que este recorte ético é interessante por exibir a pornografia como um trabalho, além disso, as relações entre a pornografia e documentário se tornaram muito visíveis, o que será desenvolvido ao longo do próximo capítulo.

3. ÉTICA E PRÁTICAS FEMINISTAS NAS PORNOGRAFIAS

Linda Williams (1999) observa que a pornografia organizou um conjunto de convenções narrativas. O ato sexual deve ser performado através de posições estilizadas que servem para que a câmera consiga ver tudo, através do princípio da máxima visibilidade. Para a autora, a pornografia associa o explícito ao real, utilizando códigos que evidenciam essa relação. Por exemplo, os close-ups do corpo, as posições sexuais que possibilitam uma maior visibilidade das genitálias para a câmera, a iluminação, a ejaculação explícita, são utilizados para revelar a verdade sobre o corpo e a sexualidade. Esses códigos servem como evidências de realidade.

A pornografia se relaciona com o desejo de ver e conhecer o corpo, tentando documentar e tornar visível o prazer corporal. O projeto de modernidade foi atravessado pelo frenesi do visível, o desenvolvimento do prazer de olhar se relacionou com a construção de saberes sobre o corpo, no qual a câmera pornográfica pode ver a verdade visível sobre o sexo. Os planos detalhes e a intimidade excessivamente explícita fazem com que exista uma associação entre imagem e verdade. A pornografia intensifica a relação entre explícito e real, existe uma necessidade de ver a verdade sobre o corpo e o sexo que pode ser comprovado e experimentado através da visão.

Para Baltar (2014), tanto na pornografia, quanto no documentário, o princípio da máxima visibilidade é central para garantir o estatuto do real. Através da utilização de primeiros planos, ambos os gêneros constroem pactos de intimidade que colocam o espectador como cúmplices de um momento íntimo, incitando o desejo de ver e conhecer a verdade dos corpos. Apesar de serem experiências estéticas diferentes, os dois gêneros cinematográficos possuem algumas interseções que serão exploradas ao longo do capítulo. Como aponta Baltar (2014), o real se torna um fetiche do público, que quer consumir imagens cotidianas, e uma promessa dos realizadores, criando um pacto entre aqueles que filmam e o espectador. Para Baltar:

Tanto documentário quanto pornografia gravitam em torno da noção – e dos modos de sustentar tal noção – de que ao dar a ver a verdade, corpórea, do sujeito, dá-se a ver o sujeito naquilo que lhe mais próprio: seu sexo, sua existência. Este é, portanto, o pano de fundo sócio-político que articula para documentário e pornografia os códigos regidos pelo princípio da máxima visibilidade (BALTAR, 2011, p.479).

O espectador satisfaz seu desejo de ver a intimidade exposta e os realizadores utilizam a linguagem documental como ferramenta para legitimar aquela narrativa como verdade. As pornografias que rejeitam a artificialidade do *mainstream* criam novos artifícios e novas formas

de construir a realidade através da performance. Esses filmes reiteram e sustentam a tríade do *excesso de visibilidade – intimidade – real* que, de formas distintas, são o que legitimam o campo do documentário e da pornografia como discursos do real. Essa tríade, mobiliza os saberes e prazeres das espectadoras e garantem sua eficácia. Segundo a autora:

É preciso ressaltar que tal ênfase na noção de evidência visível corrobora um princípio caro ao projeto da modernidade: o vínculo quase atávico entre dar a ver (ou seja, a visibilidade) e a ideia de comprovação, fazendo desta um signo de verdade/realidade. É real o que é visível, pois o que pode ser visto (sobretudo pelo olhar maquínico) pode ser experimentado, racionalizável, verificável. No contexto da contemporaneidade, de um modo mais adensado ainda, ser visível (em especial, dar-se a ver) é existir (BALTAR, 2014, p. 4).

Bill Nichols (1997) foi um dos primeiros autores a pensar os paralelos entre as pornografias e os documentários. Assim como a pornografia, os documentários também se legitimam como reais a partir das evidências visíveis, criadas através do vínculo entre ver e comprovar. A ciência e os filmes documentários se legitimaram como portadores do olhar, aqueles que apresentam o verdadeiro discurso sobre o mundo. A opção da pornografia de utilizar uma linguagem que se sustenta em convenções documentais contribui para que os vídeos sejam lidos como a verdade sobre o sexo, e não como uma fabricação ficcional.

Apesar de ser considerado, especialmente no contexto mais geral e comum da espetatorialidade, como representações do real, o campo do documentário corriqueiramente aciona reivindicações de autenticidade. Tanto a pornografia, quanto o documentário se legitimam como portadores do real através das evidências visíveis na imagem, o que produz um vínculo entre verdade e visão. Aquilo que é real, como o suposto prazer dos atores pornôs, pode ser comprovado pela visualidade. Apesar de serem experiências sensoriais distintas, a eficácia da experiência de assistir pornografia e de assistir documentário são garantidos pela visualidade.

Tradicionalmente, para o senso comum, os documentários se legitimaram como discursos do mundo real que organizam a experiência da realidade. Para Nichols (1997, p.32), os discursos de sobriedade, como os documentários, partilham de um mesmo imaginário que constroem expectativas sociais a respeito do lugar de fala destes discursos. Existe em nosso imaginário a ideia de que os documentários e os discursos científicos são construções da realidade que enunciam uma verdade que pode ser comprovada. As narrativas documentais, portanto, articulam um efeito de real que as legitimam como discursos da verdade. A imaginação documental é construída através de algumas estratégias narrativas, como a entrevista ou a câmera na mão. Estes recursos se tornaram marcas da verdade que fazem com

que o público se relacione com os filmes como realidade, reivindicando para si o lugar de fala de verdade.

Para Baltar (2019b), os documentários foram historicamente determinados como o gênero que relaciona a arte aos questionamentos sociais. Existem pornografias feministas que utilizam as estratégias narrativas do documentário para criar suas obras, construindo discursos sociais que reeducam o público para o prazer, usando a imagem como uma ferramenta que une educação sexual ao entretenimento. Ao relacionar visão, saber e poder, as pornografias feministas utilizam a imagem para construir saberes sobre o sexo que desestabilizam as relações de poder machistas e putafóbicas³³.

Algumas cineastas utilizam recursos cinematográficos para construir um efeito de real que se assemelha ao papel que Barthes no texto *O Efeito de Real* (2004) dá às descrições literárias. O autor não se refere às pornografias e nem aos documentários, contudo Baltar (2011), faz uma aproximação entre o efeito de real das descrições literárias apresentadas por Barthes e as estratégias estéticas das pornografias para criar a realidade. As entrevistas, a câmera na mão, os primeiros planos e fragmentos dos cenários são recursos utilizados para referenciar o mundo real e assim, legitimar as obras como discursos verdadeiros sobre o sexo.

Roland Barthes (2004, p.181) argumenta que as análises estruturais dos textos literários costumam ignorar o papel das descrições como elementos que ajudam a construir os significados das narrativas. Apesar de serem subestimados, os detalhes descritivos produzem um efeito de real e de beleza nos textos. O autor observa que as descrições literárias fazem referências ao mundo e se vinculam à evidência. Estes detalhes descritivos, que não contribuem necessariamente para o desenvolvimento da ação narrativa, servem para criar uma verossimilhança realista. Os elementos que servem para caracterizar os personagens e os ambientes podem parecer insignificantes, mas servem para desenhar a realidade, fazendo com que o leitor, mesmo sem perceber, interprete aquele texto como real. Para Barthes, as descrições são um artifício que, a partir da referência ao mundo real, constroem o efeito de real. A eficácia deste artifício está no fato de que estes detalhes são passados para o leitor sem que ele perceba que as descrições estão sendo utilizadas para construir a ilusão do real.

Beatriz Jaguaribe (2010), percebe que na cultura midiática do século XXI, o estatuto de real possui um lugar central. As imagens e narrativas realistas podem ser definidas como aquelas obras que buscam retratar a realidade tal como ela é percebida pelo senso comum, se

³³ Putafobia é um termo utilizado pelos movimentos de trabalhadoras sexuais brasileiras para designar a aversão e preconceito às prostitutas e demais trabalhadoras sexuais.

apoiando na representação da realidade naturalizada e construindo retratos da realidade com um forte poder de persuasão. As novas estéticas realistas participam da cultura do espetáculo ao mesmo tempo em que legitimam suas ficções como interpretações de realidade. *Reality shows*, filmes e relatos autobiográficos utilizam estéticas realistas que informam sobre a realidade do mundo ao mesmo tempo que entretêm o público através do espetáculo.

Ao refletir sobre a demanda por realidade nos produtos midiáticos, Jaguaribe (2010) pensa que o efeito de real contemporâneo não depende só dos detalhes verossímeis, mas sim, da força de intensificação da imagem que cria uma ilusão de realidade. As estéticas do realismo camuflam os mecanismos de ficcionalização e é pelo fato de serem dirigidas, que elas conseguem oferecer uma moldura que torna o cotidiano mais convincente. Apesar de não citar a pornografia, é possível pensar o gênero pornográfico como parte desta cultura do espetáculo que utiliza a estética realista e os artifícios dos documentários.

Ao questionar o papel do documentarista, Nichols se pergunta “que responsabilidade tem o cineasta para garantir que as técnicas persuasivas não enganem ou distorçam fatos estabelecidos, manipulem cronologia ou causalidade, ou desconsiderar as regras básicas de evidência?” (Nichols, 2016, p.168). As intersecções entre documentário e pornografias também passam pelos conflitos éticos em torno das representações e relações entre documentarista e personagem. As pornógrafas feministas tentam garantir um ambiente seguro e confortável para que as atrizes possam expressar sua sexualidade de maneira positiva, considerando estas ações como práticas relevantes para o feminismo.

Em algumas séries, como *Documenting Desire* (2018) e *Bed Party* (2014), que serão analisadas com maior profundidade ao longo do capítulo, as realizadoras constroem retratos que tomam emprestadas estratégias estéticas do documentário. Os filmes documentam o que é fazer um filme pornô e como as relações sexuais entre casais e amigos se dão na cotidianidade. Estes mecanismos são utilizados com o objetivo de legitimar as obras como feministas e criar uma pedagogia do olhar que permite que o público construa novos saberes sobre o que é pornografia e o que é uma sexualidade positiva. Os artifícios documentais, principalmente alguns recursos utilizados pela tradição do cinema *vérité*, são uma forma de legitimar os filmes como produtos éticos, o que será analisado ao longo do capítulo.

3.1. As questões éticas nos documentários

Neste subcapítulo, irei fazer uma breve introdução às questões éticas no documentário, mas não vou me aprofundar nas problemáticas da teoria, já que não é meu foco. Vou me referir

à algumas questões que são operacionais para a análise dos filmes pornográficos que circunscrevem sobre autenticidade e ética feminista.

Em primeiro lugar, é importante definir o que é ética. Segundo o Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa (1988, p.280), a ética é definida como o “estudo dos juízos de apreciação referentes à conduta humana suscetível de qualificação do ponto de vista do bem e do mal, seja relativamente a determinada sociedade, seja de modo absoluto.”. Para Yumi Miyamoto (2012, p.27), a ética é compreendida como a filosofia da moral que se propõe à criticidade e à indagação da moral promovendo a desconstrução tanto das regras morais quanto dos valores culturais cristalizados na temporalidade, no contexto e na historicidade de cada realidade social. A ética pode ser entendida como o conjunto de valores utilizado por uma pessoa ou grupo que ajuda às pessoas a agir de forma justa.

As definições de o que é um documentário têm sofrido alterações desde a origem do gênero cinematográfico, contudo, as narrativas documentais costumam manter um certo vínculo com a realidade distinta das obras ficcionais. Por este motivo, o debate sobre o elemento da realidade e sua relação com a noção de verdade, seu conceito e as formas de representação e materialização de sua problemática são centrais para o campo do documentário. Para Cristina Melo (2013, p.26), os documentários são discursos pessoais de um evento, constroem uma interpretação da realidade, constituindo um processo ativo de fabricação de valores e significados.

Para Frazão (2018, p.58), o efeito de realidade do documentário é criado através da harmonia resultante entre a linguagem documentária, a representação do mundo histórico e a questão ética. Todas estas questões guiam os cineastas que fabricam suas narrativas de maneira subjetiva. Para John Grierson o documentário é o tratamento criativo da realidade (Nichols, 2005, p.51), o que é útil para destruir a pretensão de verdade e autenticidade da qual os documentários dependem.

Para Nichols (1997) a diferença entre a ficção e a não-ficção está na representação do mundo construída através do argumento. As práticas cinematográficas, as questões éticas, as estruturas e os estilos de filmagem são distintos. O autor entende que os filmes de não-ficção são representações do mundo em que vivemos. O cineasta interpreta e organiza a realidade material e encoraja que os espectadores se convençam com seu ponto de vista. Esta crença na realidade apresentada depende de como nós reagimos ao discurso apresentado.

Além disso, como aponta Nichols (2005), as disputas entre as formas de documentários centraram-se na questão da voz, ou seja, como transmitir o ponto de vista. Este tipo de

enunciação tem uma característica singular na narrativa documental. Segundo o autor, as fronteiras entre os gêneros cinematográficos são nebulosas e não se deve pensar nos documentários através de aspectos totalizantes porque as características constitutivas do documentário possuem mais elementos flutuantes do que fixos:

Porque abordam o mundo em que vivemos e não um mundo imaginado pelo cineasta, os documentários diferem, de maneira significativa, dos vários tipos de ficção (ficção científica, terror, aventura, melodrama etc.). Eles estão baseados em suposições diferentes sobre seus objetivos, envolvem um tipo de relação diferente entre o cineasta e seu tema e inspiram expectativas diversas no público.

Essas diferenças, como veremos, não garantem uma separação absoluta entre ficção e documentário. Alguns documentários utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à ficção, como, por exemplo, roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e interpretação. Alguns filmes de ficção utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à não ficção ou ao documentário, como, por exemplo, filmagens externas, não atores, câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo (imagens filmadas por outra pessoa) (NICHOLS, 2005, p.17).

Para Silvio Da-rin (2006) a tradição documentária se baseia na crença em algum tipo de verdade sobre o mundo. Contudo, os enunciados sobre o mundo social e histórico, construídos pelos documentários, são permeados pelo olhar subjetivo do realizador. Para o autor, não existe técnica perfeita para garantir o acesso privilegiado ao real. É na maneira como o documentarista apresenta os fatos, a partir do seu ponto de vista, na relação entre conteúdo e forma, que reside o caráter autoral do documentário.

Para Fernão Ramos (2008, p.22) os documentários são narrativas com imagens-câmeras que estabelecem asserções sobre o mundo feitas através das indexações do autor. Asserções são formas específicas de representação (como por exemplo, a tomada, o enquadramento, a montagem). Diferente das ficções, eles se caracterizam como narrativas que possuem vozes diversas que falam sobre o mundo, e dependem também da intenção do cineasta, daquilo que o autor chama de indexações (2008, p.24).

Segundo Baltar (2019b, p.37), o termo documentário foi usado pela primeira vez para designar filmes não ficcionais em 1926. Ao longo das décadas de 1920 e 1930 foi se estruturando as bases do processo de institucionalização do documentário, através de filmes que se legitimavam como discursos sobre o mundo real. Os filmes de Robert Flaherty, *Nanook of the North* (1922) e *Moana* (1926), foram inovadores na medida em que romperam com a tradição de filmes não ficcionais da época ao incorporar a dramatização à narrativa (Baltar, 2019b, p.65). O início da tradição documentária associava o tom poético e o drama humano à realidade, acreditando em uma união entre a arte e os questionamentos sociais.

Os estudos de documentário costumam esquematizar a história do gênero em três conjuntos distintos nos quais em cada período histórico um conjunto de valores que fundamenta a intervenção do documentarista na cena varia, assim como as formas de expressão da intervenção da materialidade fílmica. Segundo Baltar (2019b), No início da tradição documentária, os documentários clássicos eram entendidos como discursos organizadores da experiência humana que tinham um valor educativo. As reivindicações dos documentários clássicos eram como conhecer e educar através do cinema.

Com o desenvolvimento tecnológico, os documentaristas começaram a explorar situações de não intervenção, expondo a realidade sem interferência. Esta tradição, conhecida como cinema direto, evita a *voice over*, entrevistas e olhares para a câmera. Como aponta Fernão Ramos (2008, p.36), o sujeito que enuncia no documentário clássico, começa a ser questionado. Por este motivo, a partir dos anos 1960, a tradição documentária começou a tentar trazer a realidade de forma imparcial.

Contudo, a tentativa de representar a realidade de forma neutra fez com que os documentaristas refletissem sobre as questões éticas e a forma de imprimir a realidade no filme. O cinema *vérité* intervém na realidade, e acredita que a verdade é obtida através da interferência do cineasta e da interação entre os cineastas e os entrevistados. Ao não acreditar na imparcialidade, os documentaristas expõem as interações entre os personagens e a câmera. Os personagens costumam interagir direto com a câmera, respondendo perguntas ou dando seus depoimentos de maneira espontânea. A câmera na mão é um recurso utilizado com frequência, assim como a exposição da equipe em quadro. Esta exposição das marcas de intervenção é pensada como uma espécie de salvaguarda ética. Como foi exposto no segundo capítulo, expor as relações de interação são uma ferramenta que acionam o antecampo como espaço ético nos documentários e nas pornografias. O cinema *vérité* acredita que revelar ao público a interação entre os sujeitos filmados e os realizadores é uma maneira de construir discursos, representações e relações de trabalhos mais éticas.

Como os documentários possuem um caráter persuasivo, os debates éticos são relevantes dentro do campo. Para Nichols (2016, p.181), os códigos de ética profissionais servem para proteger os interesses adquiridos do grupo de profissionais e assegurar o bem-estar daqueles que entram em contato com aqueles trabalhadores. Ao contrário de outras áreas, como a psicologia ou as ciências sociais, não existe um código de conduta ou um conjunto de padrões que rege a realização dos documentários. Por este motivo, os documentaristas têm uma responsabilidade considerável das decisões éticas de seus filmes, e os valores éticos nos

permitem abordar os desequilíbrios de poder entre os cineastas, seus assuntos e o público. Para João Moreira Salles (2005), é a responsabilidade ética que faz com que os documentários sejam distintos das ficções e de outros discursos não-ficcionais, como o jornalismo.

Para Nichols (2016), a ética documental deve respeitar os sujeitos filmados e os espectadores, reconhecendo que as questões éticas estão situadas em um contexto flexível. O que deve ser feito varia em relação aos motivos, objetivos institucionais e contextos históricos. Para o autor, as construções das representações das personagens fazem com que as questões em torno da ética no documentário sejam fundamentais:

O conceito de representação é aquilo que nos leva a formular a pergunta “por que as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário?” que também poderia ser expressa como “o que fazemos com as pessoas quando filmamos um documentário?” Nos filmes de ficção, a resposta é simples: pedimos que façam o que queremos. As “pessoas” são tratadas como atrizes. Seu papel social no processo de filmagem é definido pelo papel tradicional do ator (...)

No caso da não ficção, a resposta não é assim tão simples. As “pessoas” são tratadas como atores sociais: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. Seu valor reside não nas formas pelas quais disfarçam ou transformam comportamento e personalidade habituais, mas nas formas pelas quais comportamento e personalidade habituais servem às necessidades do cineasta (NICHOLS, 2005, p. 31).

As questões éticas são importantes para regular a conduta dos cineastas nas suas realizações, responsabilizando os cineastas pelos efeitos de seus atos na vida daqueles que são filmados. Para Nichols (2005, p.35), as considerações éticas são úteis para tentar minimizar os efeitos negativos que as representações podem ter e tornam-se uma medida de negociar as relações entre os cineastas e os atores sociais. Para o autor, qualquer documentarista, independente do estilo de filmagem utilizado, pode correr o risco de alterar os acontecimentos, explorar as pessoas ou representar de maneira irresponsável o ponto de vista dos entrevistados. Por este motivo, “os códigos de ética parecem ser pré-condições necessárias para responsabilizar as formas de interação e representação quando a vida dos outros é a substância significativa do filme” ³⁴(Nichols, 2016, p. 155).

Ao se afastar da tentativa de definir o documentário através do campo monolítico da verdade, Fernão Ramos (2008, p.34) pensa em como a voz documental passa por conflitos éticos ao enunciar as verdades. As narrativas documentárias aparecem vinculadas à dimensão moral dos realizadores. Segundo o autor, “o conceito de ética pode ser entendido como o

³⁴ Tradução livre do original: “ Ethical guidelines would seem to be a necessary precondition to responsible forms of interaction and representation when the lives of others are the signifying substance of a film.”.

conjunto das regras morais de conduta que são valorizados positivamente dentro de determinado período histórico” (Ramos, 2005, p.168). O autor divide os documentários clássicos, modernos e contemporâneos através das posições éticas relevantes em cada período histórico. Para ele, a questão ética no documentário possui uma prioridade que não existe na ficção. O conceito de ética varia em cada período histórico e determina como o sujeito e a câmera se posicionam na tomada, como o sujeito se relaciona com o mundo e com o espectador.

Os quatro conjuntos éticos na história do cinema documental, segundo Fernão Ramos (2008, p.35-39) são: a ética educativa, a ética da imparcialidade, a ética modesta e a ética interativa/reflexiva. Os documentários que seguem a ética educativa, o estilo dominante do documentário clássico, tem a função de educar a população. Não questiona as condições nas quais o saber é formado, não encontram dilemas em assumir a sua forma de propaganda ou falar pelos outros. Já os filmes que seguem os princípios éticos da imparcialidade, articulam o campo de valores éticos a partir da defesa de um recuo do sujeito que sustenta a câmera. Acredita que um documentarista ético é aquele que extrai a verdade do mundo sem interferir, só observando de forma neutra. Já a ética modesta, para o autor, aparece em documentários em primeira pessoa, é valorizado positivamente os realizadores que falam de questões particulares porque com isso, reduz todos os problemas existentes ao falar pelos outros e sobre os outros.

A ética interativa/reflexiva sustenta a intervenção e a interação do sujeito da câmera, acreditando que a interação aberta e assumida do documentarista com os personagens é inevitável. Esta posição ética, tradicional no cinema *vérité*, pensa que o que é eticamente correto é mostrar como se deu a relação entre o enunciador e o mundo, porque não existe neutralidade. O modo de construir e representar a intervenção do sujeito que enuncia é vista como positiva. Não apresenta problemas morais com o fato da sua intervenção determinar consequências na tomada, pelo contrário, exibir estas intervenções é o que faz o documentário ser ético. Para Ramos:

A reflexão teórica e a própria produção imagética que cerca essa ética são carregadas pela preocupação com a posição da voz que enuncia. Se a intervenção articuladora do discurso é inevitável, a narrativa deve jogar limpo e exponenciá-la, seja através de procedimentos interativos na tomada, seja na própria articulação discursiva (montagem/mixagem) (RAMOS, 2008, p. 37).

É possível observar que em alguns pornôis feministas, como nas séries *Documenting Desire* e *Bed Party*, a posição ética interativa é predominante. As realizadoras possuem uma preocupação com os enunciados que se constroem na tela. Expor a forma como a imagem foi construída revela para o público que a relação entre a equipe e os atores se deu de maneira

consensual. Já que as relações de trabalho da indústria pornográfica são um dos principais problemas da pornografia para a maioria das ativistas feministas, revelar como se deu a interação entre os sujeitos é uma ferramenta utilizada pelas cineastas para construir uma pornografia considerada ética.

3.2. Ética feminista

Uma pornografia considerada feminista, além de apresentar questionamentos e posições que fazem parte dos universos das práticas documentais, também questiona a noção de ética e pensa este conceito a partir de uma visão feminista. A ética feminista se baseia na suposição de que a ética ocidental desconsiderou as experiências das mulheres, partindo do princípio que todas as experiências humanas são racionais e universais. A ética feminista tenta reformular alguns aspectos da ética tradicional, ampliando suas preocupações centrais. Se a ética ocidental acredita que existe um acordo entre todos para que se siga os mesmos valores morais, os pensamentos feministas acreditam que é preciso olhar para as relações humanas em cada contexto, considerando que existem “outras condições da existência humana, outras verdades sobre a vida, que foram omitidas por organizações sociais, como o patriarcado, e expostas pelo feminismo” (PEREIRA, 2020, p.11). Para Viviane Pereira:

Uma ética baseada no tipo de condição observada em homens é similar ao modelo kantiano que anunciei anteriormente, segundo o qual uma espécie de acordo, em torno dos valores morais que nos permitem saber e esperar que os outros reconheçam, constitui a coisa certa a fazer, enquanto uma ética baseada no tipo de condição observada em mulheres configuraria uma ética do cuidado, segundo a qual tentar compreender a situação pela qual o outro está passando e buscar encontrar uma maneira de manter uma teia de relações em que todos/as possam desenvolver sua humanidade, deve ser o objetivo principal (PEREIRA, 2020, p. 10).

É importante destacar que a ética feminista não defende que as práticas realizadas por mulheres são melhores do que as dos homens, mas demonstram que ambos têm capacidade de praticar tais ações, pensando que a a ética pode ser algo subjetivo e que leva em consideração os demais. Para Marciano Vidal (2005), a ética feminista se baseia no feminismo da diferença, partindo do princípio de que as experiências de homens e mulheres são assimétricas. Segundo o autor, a ética feminista:

Utiliza a hermenêutica particular de todo feminismo: a denúncia da “assimetria” de que padece a mulher por sua condição feminina (alienação causada pelo “sexismo”) e a reivindicação da dignidade da mulher e de seu igual direito à realização em todos os âmbitos do humano, incluindo o público e o social. Essa ética feminista pode ser realizada tanto por mulheres como por homens (VIDAL, 2005, p. 46).

Para Aimée Montiel (2011), a ética feminista ampliou as questões relevantes para ética, e introduziu temas como a igualdade de gênero, o trabalho doméstico, os direitos reprodutivos, a pornografia e a representação nos meios de comunicação. A ética feminista é renovadora na medida em que coloca no centro da ação moral o compromisso e a responsabilidade com os outros. As ações éticas devem ser tomadas levando em conta a experiência coletiva dos demais adicionando aos debates éticos questões relacionadas à alteridade:

O trabalho de Carol Gilligan, *In a Different Voice* (1982), foi o primeiro a demonstrar empiricamente as formas como mulheres e homens pensam as questões éticas, concluindo que o gênero determina visões diferentes sobre essas questões. A ética do cuidado tem suas origens neste trabalho. De acordo com as evidências, enquanto os homens constroem sua identidade no princípio da diferenciação dos demais, as mulheres a constroem a partir de suas relações com esses outros. Isso nos permitiu supor que a ética do cuidado, produto da lógica das relações, que contrasta com a lógica formal da imparcialidade, típica da ética da justiça. Enquanto a ética da justiça deriva da premissa do individualismo, a ética do cuidado repousa na premissa da responsabilidade com os outros. Podemos afirmar que a contribuição central da ética do cuidado está em ter colocado o compromisso e a responsabilidade para com os outros no centro da ação moral (MONTIEL, 2011, p.7).

As investigações sobre desenvolvimento do raciocínio moral produzidas pela filósofa e psicóloga Carol Gilligan contribuíram para modificar os pensamentos éticos e foram relevantes, segundo Pereira (2020, p.8), porque observaram que existem vozes diferentes, e não um único saber neutro. Segundo Pereira (2020, p.9), Gilligan desconstrói um estudo clássico de Kohlberg que acreditava que as mulheres tinham um pensamento moral infantil, ao demonstrar que na verdade, as bases epistemológicas do autor que eram tendenciosas, centradas em uma visão masculina de moral.

O estudo da autora demonstrou que o pensamento ético feminino considera o contexto e leva em consideração o outro e comprovou que justiça e cuidado não são categorias opostas. Segundo Montiel (2011, p.7), o trabalho de Gilligan é relevante na medida em que expõe que não existe saber totalmente racional, os sentimentos são importantes nas tomadas de decisão. Estas decisões são parciais e passam pela coletividade e subjetividade. A ética feminista acredita que as decisões éticas não devem ser tomadas só pela racionalidade e imparcialidade.

Este trabalho de Gilligan foi precursor no desenvolvimento da teoria da ética do cuidado, quebrando o paradigma do sujeito moral neutro. A ética do cuidado, central para o pensamento feminista, percebe que o cuidado passa por uma cadeia de ações de afeto, todos nós já fomos cuidados por alguém ou cuidamos do outro, o cuidado, por tanto, seria a base do desenvolvimento da sociabilidade. Segundo Guedes de Castro e Costa (2022), “a ética do

cuidado como proposta político-feminista se debruça sobre as formas de relacionamento comunitário, acerca do modo de ser das pessoas em um mundo pautado por relações que se estabelecem tanto com os humanos como com os não humanos.” (GUEDES DE CASTRO; COSTA, 2022, p. 140).

De certa forma, os estudos de ética feminista podem acabar destacando um essencialismo de gênero, definindo que as condutas passam necessariamente pelas marcações de gênero, o que pode ser problemático. As teorias da ética feministas são interessantes e úteis para esta pesquisa, mas não acredito que exista uma essência feminina que permeie as condutas éticas. O interesse aqui é pensar como os estudos feministas pensam que a ética passa por questões subjetivas, leva em consideração os demais e tem como objetivo lutar por uma igualdade entre os gêneros. Esta postura ética é relevante para se pensar em como construir um ambiente de filmagem seguro para os atores.

A teoria do ponto de vista feminista, desenvolvida por Donna Haraway (1995), é útil para o desenvolvimento de uma ética feminista, dada a sua atenção de como todo conhecimento é socialmente situado. Assim como a ética feminista analisa que as decisões morais não são universais, a teoria do ponto de vista feminista reconhece que os saberes são situados e construídos a partir de pontos de vistas subjetivos. A epistemologia do ponto de vista feminista aponta que os contextos históricos e culturais do conhecimento são significativos. Para a autora, a ideia de que existe uma ciência neutra e universal não existe. Isso não é problema, já que a igualdade ou o relativismo recusam a visão crítica e o interesse na posição do olhar. Para Haraway (1995), o olhar é sempre ativo, e os saberes localizados, isto dá ao feminismo o privilégio das perspectivas parciais.

Para Montiel (2011), a ética feminista mostra que a comunicação é uma ferramenta fundamental para ampliar os direitos humanos das mulheres, por este motivo, é importante que os meios de comunicação utilizem uma ética feminista. Já que os meios de comunicação são uma parte central da cultura, é importante que os feminismos construam soluções éticas para melhorar as práticas e os conteúdos produzidos por esta indústria.

Linda Steiner (2008) pensa como a ética feminista pode ser aplicada nos meios de comunicação. Para a autora, a ética feminista se preocupa com o funcionamento do poder e se compromete com a eliminação da opressão em as suas manifestações. Para construir uma ética de mídia feminista, a autora acredita que é preciso ter esforço ativo para acabar com o sexismo e a violência sexual. A autora define quatro áreas que a ética feminista poderia ser aplicada à comunicação: aplicar a ética feminista em pesquisas na área de comunicação; aplicar a ética

feminista nos dilemas éticos que os profissionais midiáticos enfrentam, mudar as representações sexistas na mídia, garantir o acesso igualitário das mulheres na indústria e a tentativa de erradicar as desigualdades de gênero.

3.3 Pornô *vérité*

Pensar nas questões éticas envolvidas na teoria e prática documental, assim como nas questões feministas relacionadas à ética é relevante para esta pesquisa, na medida em que os debates em torno da ética nas produções pornográficas possuem pontos de convergência com aquelas apresentadas nos debates documentais e feministas. Para Paasonen, as condições materiais da produção de imagens fazem parte da pornografia:

Além das propriedades das imagens ou das reações viscerais que elas evocam, a realidade também é uma questão de produção e de suas condições materiais. Em termos de ética e pornografia, os contextos de produção e circulação de imagens pornográficas não podem ser evitados. Todo tipo de pornografia se concentra na materialidade dos corpos, nas ressonâncias entre os corpos e nas tecnologias de gravação, circulação e consumo de imagens da mídia ³⁵(PAASONEN, 2011, p.241-242).

Além disso, como aponta Manuela Penafria, “a principal questão que se coloca ao documentário não é a da realidade, fidelidade ou autenticidade da representação, mas a ética da representação” (PENAFRIA, 2011, p.344). É possível pensar em um paralelo com as práticas pornográficas na medida em que a ética se torna um dos principais pilares das produções que se consideram feministas. O campo da pornografia feminista pensa a ética como ação e prática cotidiana que se relaciona à autonomia das trabalhadoras sexuais e à uma equidade de gênero e de funções dentro da indústria. São conhecidos os relatos de abuso que permeiam a indústria *mainstream*, então, por este motivo, as diretoras e produtoras feministas se esforçam para construir representações e relações de trabalho éticas. Para Taormino, Shimizu, Penley e Miller-Young:

As produtoras de pornografia feministas enfatizam a importância de suas práticas laborais na produção e seu tratamento de profissionais do sexo; em contraste com as normas nos setores dominantes da indústria de entretenimento adulto, eles se esforçam para criar um ambiente de trabalho justo, seguro, ético e consensual e muitas vezes criam imagens por meio da colaboração com seus sujeitos. Em última análise, a

³⁵ Tradução livre do original: “In addition to the properties of the images or the gut reactions that they evoke, realness is also a question of production and its material conditions. In terms of ethics and pornography, the contexts for producing and circulating pornographic images cannot be avoided. All kinds of pornographies dwell on the materiality of bodies, the resonances between bodies, and the technologies of recording, circulating, and consuming media images”.

pornografia feminista considera a representação sexual – e sua produção – um local de resistência, intervenção e mudança ³⁶ (TAORMINO; SHIMIZU; PENLY; MILLER-YOUNG, 2013, p.10).

Para as produções feministas a ética de trabalho é o elemento fundamental que faz uma produção ser considerada feminista. Mais do que representações não-hegemônicas, as condições de como se realiza o filme, por mais que não apareça na tela, é o que é mais valorizado dentro das mudanças propostas por estas pornografias. Como apontam Taormino, Shimizu, Penley e Miller-Young (2013), as condições de trabalho justas estiveram presentes desde a origem do movimento da pornografia feminista, nos anos 1980. O ex-ator pornô Danny Wylde, ao entrevistar atores pornôs, aponta que:

Os artistas me contaram o que diferencia um ambiente de trabalho seguro de um que é degradante ou desempoderador: negociações abertas e comunicação entre os performers, uma boa relação de trabalho com o diretor, e conhecer as expectativas e os limites de todos de antemão. Eles citam a diferença crítica entre dominação e degradação: consentimento. Tem uma responsabilidade grande que recai nos diretores e produtores: eles devem se certificar que o consentimento exista e seja transmitido para os espectadores ³⁷ (WYLDE, 2013, p.268).

Como aponta Steiner (2009), a ética feminista deve ser usada para a construção de meios de comunicação igualitários, seja nas representações, nas práticas de trabalho e nas pesquisas sobre o campo. Para a autora, explorar sexualmente e objetificar um grupo viola a ética feminista. Um dos compromissos da ética feminista deve ser reduzir as violências sexuais. Estes dilemas éticos não devem ser abordados através da censura, mas dos debates que promovam a conscientização. Segundo a autora, a participação das mulheres de maneira igualitária na indústria pode promover uma maior igualdade de gênero na mídia.

As pornografias éticas se comprometem com a ampliação das representações de minorias sexuais e com o aumento de uma igualdade maior nas posições hierárquicas de trabalho. Além disso, agem de maneira eticamente feminista na medida em que afirmam que se preocupam com a segurança e a saúde mental e física trabalhadores sexuais. Se a teoria do

³⁶ Tradução livre do original: “Feminist porn makers emphasize the importance of their labor practices in production and their treatment of performers/sex workers; in contrast to norms in the mainstream sectors of the adult entertainment industry, they strive to create a fair, safe, ethical, consensual work environment and often create imagery through collaboration with their subjects. Ultimately, feminist porn considers sexual representation—and its production—a site for resistance, intervention, and change”.

³⁷ Tradução livre do original: “Performers have told me what differentiates a safe work environment from one that is degrading or disempowering: open negotiations and communication between performers, a good working relationship with the director, and knowing everyone’s expectations and limits up front. They cite the critical difference between domination and degradation: consent. So a great level of responsibility lies with directors, agents, and everyone else engaged in the production of porn”.

ponto de vista feminista de Haraway (1995) mostra que não existe experiência universal, as pornógrafas são capazes de perceber que a experiência de uma mulher na indústria pornográfica é subjetiva e pode ser atravessada por violências e prazeres.

A ética feminista sugere que se deve tomar decisões justas considerando as relações afetivas e sendo responsável com os demais. As decisões éticas devem passar por questões relacionadas ao bem-estar coletivo. Em um set de filmagem, por exemplo, a partir dos valores da ética feminista, as cineastas e produtoras, figuras de maior responsabilidade em uma gravação, devem se comprometer com a segurança e os sentimentos dos atores pornô. Realizar uma pornografia ética, por tanto, passa por questões afetivas que envolvem o cuidado com os trabalhadores sexuais. A ética feminista tenta tomar as decisões pensando em como o outro passa pela experiência no mundo.

Em uma filmagem de uma cena de sexo, os atores podem passar por situações fisicamente e emocionalmente desconfortáveis, e cabe a diretora ter a sensibilidade de tomar as decisões da gravação de forma ética considerando estas experiências. A própria relação entre os atores, que é exibida no antecampo de alguns filmes como *Documenting Desire* e *Bed Party*, analisados adiante, também podem ser consideradas marcas da ética feminista. Os performers interagem uns com os outros de forma carinhosa e amigável, pedem autorização antes de realizar práticas sexuais e perguntam como os parceiros de cena estão se sentindo.

Na matéria “*Ethical porn for newbies studio guide*”³⁸, disponível no site *PinkLabel.TV*, a pornografia ética aparece vinculada aos padrões de consumo ético. Se o consumidor quer ter garantia de que os artistas foram recompensados de forma justa e praticaram sexo seguro e consensual, o espectador deve pagar pela pornografia que consome. É possível ver como as questões éticas passam pela relação entre atores, cineastas e espectadoras.

Ao estudar o consumo ético de pornografia entre feministas, PJ Macleod (2021) observou que as participantes de seu estudo associaram intimamente a sua posição feminista com a sua posição ética, como se fossem sinônimos. Para os feminismos, existem formas diferentes de se posicionar eticamente em relação à pornografia. Não consumir, consumir literatura pornográfica ao invés de filmes pornográficos, assistir filmes que apresentem representações positivas das minorias sexuais ou comprar filmes em que as relações de trabalho se deram de maneira éticas são algumas das formas que uma consumidora feminista ética pode se posicionar em relação à pornografia. Para a autora, o consumo consciente é uma das formas que as feministas encontram para assistir pornografia. Os resultados do estudo apontam que a

³⁸ Fonte: <https://pinklabel.tv/on-demand/studio-guide-ethical-porn-for-newbies/> . Acesso em: 13/07/23.

experiência de consumir pornografia, para pessoas que se consideram feministas, é impactada pelos contextos e condições de consumo.

De forma semelhante ao que acontece na ética documentária, as pornógrafas devem ter uma preocupação ética com os enunciados que se constroem na tela porque isso interfere na vida dos atores e influencia a forma como o público vai consumir aqueles materiais. A pornografia ética é construída como um pacto entre os realizadores e o público. Quem consome, não tem como saber em que condições o filme foi realizado, mas as pornógrafas pedem para que o espectador confie na evidência apresentada na imagem. Os artifícios documentais são uma das ferramentas que podem ser utilizadas para reforçar os valores da ética feminista nas produções.

Shine Louise Houston possui uma série de vídeos educacionais chamados *CRASHCOURSE*, em que a cineasta ensina como dirigir e produzir pornografias independentes. Na matéria *Ethical Porn: How to Create a Comfy Environment*³⁹, disponível no site *PinkLabel.TV*, estão listadas algumas das formas de realizar uma pornografia ética e um vídeo do *CRASHCOURSE* em que Shine Louise Houston e Jiz Lee dão dicas de como criar um set seguro e confortável para que os atores possam se sentir vulneráveis. Jiz Lee afirma que um ambiente confortável faz com que a performance seja melhor e que os atores possam explorar sua sexualidade. Para Jiz Lee, o recurso de gravar o *making of* da realização do filme é positivo para que o público veja como o set foi seguro para os atores.

Shine Louise Houston fala que é preciso respeitar o espaço dos atores, sempre pede autorização antes de tocar em seus corpos. Segundo Houston e Lee, para criar um ambiente seguro e ético é preciso ter comunicação direta e clara, consentimento, cuidar dos performers, assegurar que os atos sexuais sejam seguros e que os atores possam usar camisinha ou realizar teste de doenças sexualmente transmissíveis, respeitar os pronomes das pessoas, providenciar comidas e água no set, combinar com clareza o que será feito na filmagem antes de começar e que os atores tenham a liberdade de parar ou desistir da cena.

No site *PinkLabel.TV* as descrições dos vídeos de *Bed Party* (2014) afirmam que as obras são um Pornô *Vérité* que documenta a vida sexual. Esta é inclusive uma categoria dentro do site *Pink Label.TV*, chamada *Porno Vérité: adult documentaries*. Fazendo uma relação com o cinema *vérité*, as negociações entre equipe e atores e as intervenções da diretora são mantidas na montagem de *Bed Party* (2014). Consegui encontrar quatro filmes que utilizam alguns

³⁹ Fonte: <https://pinklabel.tv/on-demand/ethical-porn-how-to-create-a-comfy-environment-on-set-feminist-porn-queer-porn/>. Acesso em: 13/07/23.

aspectos do cinema *vérité* como ferramenta ética. De modo geral, as produções pornográficas feministas não utilizam esses recursos, mas as duas séries de dois filmes *Documenting Desire* (2018) e *Bed Party* (2014) são exemplos interessantes que merecem análises mais profundas. Nestes filmes, a ética se materializa explicitamente nas obras através do antecampo.

O cinema *vérité* expõe a interação entre os personagens e a câmera. Ao invés de acreditar em uma neutralidade ou em uma verdade, para essa corrente documental, a verdade que é possível ser extraída é aquela que existe quando a câmera é ligada. Os realizadores fazem um convite para que o público confie nas interferências presentes na imagem como evidências de que aquilo é verdade. O que passa a ser real para o documentário contemporâneo é aquilo que acontece enquanto a câmera está ligada.

As provocações criadas pelo cinema *vérité* influenciaram os documentários contemporâneos, em que a reflexividade sobre o processo fílmico é central. Contudo, os documentários contemporâneos utilizam a reflexividade de maneira diferenciada, “tal panorama mais ‘contemporâneo’ do uso da reflexividade é a construção do discurso que se coloca como problema. A materialidade fílmica será organizada, portanto, para borrar ainda mais as fronteiras dos gêneros e das tradições cinematográficas” (Baltar, 2019, p.82).

É possível afirmar que o cinema *vérité* influenciou as séries *Documenting Desire* (2018) e *Bed Party* (2014) na medida em que as realizadoras adotam as mesmas estratégias anti-ilusionistas do cinema *vérité*. Apesar de não estarem interessadas em questões tão profundas da teoria e prática documental, existem alguns pontos de convergência entre as pornografias éticas e os documentários. Para Silvia Boschi (2013, p.1), como se colocar diante da alteridade e retratá-la sempre foi uma questão cara à teoria e à prática documental. Estas questões, invadem as práticas pornográficas feministas que desejam retratar as performances sexuais de forma mais positiva, a partir de uma perspectiva feminista.

Cabe colocar que práticas éticas e feministas são apresentadas como juízos de valor positivos que constroem um elemento de distinção entre os produtos pornográficos *mainstream* e os produtos independentes. Ao se colocarem como realizadoras éticas, as pornógrafas criam um elemento de distinção que envolve práticas trabalhistas e expressões artísticas. De modo geral, as pornografias feministas se legitimam como produções mais éticas do que as realizadas na indústria *mainstream*, o que não é necessariamente verdade.

A exposição da situação do encontro legitima a produção pornográfica como ética, porque revela que a relação entre equipe e atrizes pornô se deu de maneira ética e constrói uma distinção em relação às produções *mainstream* que, para o grupo, não apresentam

comprovações de que foram realizadas de maneira ética. A exposição da equipe faz parte do projeto político e de venda destas pornografias dissidentes. O antecampo tem uma presença ativa que se relaciona com a forma que os discursos documentais são construídos.

Nos últimos anos, o cinema documental vem tentando encontrar modos de narrar que revelem, desde o primeiro contato, a natureza dessa relação [entre “documentarista” e “documentado”]. São filmes sobre encontros. Nem todos são bons, mas os melhores tentam transformar a fórmula eu falo sobre ele para nós em eu e ele falamos de nós para vocês. (...) Filmes assim não pretendem falar do outro, mas do encontro com o outro. São filmes abertos, hesitantes no que diz respeito a conclusões categóricas sobre essências alheias. Não abrem mão de conhecer, apenas deixam de lado a ambição de conhecer tudo (SALLES, 2005, p. 70).

Segundo Salles (2005), a tradição documentária formulou uma postura de criação de discurso que pode ser entendida como “eu falo sobre ele para nós”, os documentários contemporâneos constroem o discurso através de um posicionamento distinto: “eu e ele falamos de nós para vocês”. Este *nós* é uma criação singular que acontece no encontro. Para Boschi, essa mudança é radical na medida em que o documentarista não se coloca fora, “mas como alguém implicado neste processo necessariamente dialógico. Ocorre aqui, portanto, uma dissolução das fronteiras que insistem em manter o dualismo entre as categorias de sujeito de objeto” (BOSCHI, 2013, p. 2).

A posição do documentarista de se pensar como parte do processo de realização do filme, ao invés de uma figura afastada que documenta um objeto, remete à ideia de comunidade proposta pelas pornografias dissidentes. Para Mondin (2014, p.189), estas pornografias constroem um grupo coeso que se articula através dos mesmos valores feministas e éticos e criam uma comunidade de consumidores, cineastas e atrizes. Para o campo, a ética inclui as relações de trabalho e de consumo, sendo também uma forma de conquistar o mercado.

Documenting Desire (2018) é série de filmes que falam do encontro e do processo de realização de um filme dentro desta comunidade de trabalhadores sexuais, ativistas e pornógrafas. Ao utilizar os dispositivos documentais, as realizadoras agregam valor às obras apresentadas. Se os documentários apresentam enunciações do mundo, os discursos das pornógrafas tem como objetivo construir uma sexualidade positiva, ampliando a visão que as pessoas têm sobre o que é sexo e o que é pornografia.

É interessante pensar que na série *Documenting Desire* (2018) existem trocas nas posições hierárquicas dos filmes. Mahx Capacity está na função de direção em *Documenting Desire: Play-By-Play* (2018). Já no outro filme da série, *Documenting Desire: First Thing* (2018), atua como performer. Não existe uma fronteira rígida que separa os produtores do

discurso dos entrevistados, existe uma fluidez entre as funções. Para Steiner (2009, p. 447), esta é uma das formas de construir um ambiente de trabalho eticamente feminista: organizar os locais de trabalho de maneira horizontal, flexível e rotativa, concedendo agência e humanidade aos trabalhadores.

As mudanças de função em *Documenting Desire* (2018) abrem um espaço para alteridade e permitem que as pessoas que dirigem experienciem a indústria pornográfica a partir da perspectiva de quem atua. Essa flexibilidade pode fazer com quem dirige tome decisões éticas mais justas, na medida em que poderá ser capaz de compreender a experiência do outro com maior sensibilidade. As mudanças de posição também revelam que as pornografias dissidentes não apresentam um sujeito vulnerável que depende de um cineasta que conte a sua história, são os próprios performers que falam, atuam e dirigem. Este fato, reforça a vinculação entre artista e ativista, comum no gênero documental.

Através das análises fílmicas pude perceber que os filmes explicitam uma relação de amizade entre os performers. Estas relações afetivas são um elemento ético das pornografias que estou momentaneamente chamando de *mise-en-scène* da amizade. A afetividade entre os performers, através dos gestos, dos olhares, dos risos, das falas é uma forma de explicitar a ética dos filmes. Essas interações presentificam a ética interativa, típica dos documentários *vérité*, analisada por Fernão Ramos (2008). Mostrar como se dão as relações entre os atores serve para construir as representações éticas.

3.4 *Documenting Desire* (2018)

Na série *Documenting Desire*, a amizade dos atores pornôis é um elemento íntimo que legitima o valor de autenticidade da obra. A série, produzida pela AORTA Films, possui dois episódios, ambos com 20 minutos de duração: *Documenting Desire: First Thing* (2018), dirigido por Parts Authority e protagonizado por Kali Sudra e Mahx Capacity e *Documenting Desire: Play-by-Play* (2018), dirigido por Mahx Capacity e protagonizado por Bishop Black, Ginny Woolf e Jiz Lee. A mobilidade de funções nas produções é relativamente comum na pornografia. Na série, Mahx Capacity, que se identifica como pessoa não binária, aparece como ator e diretor nos filmes. Ele faz parte da direção criativa da produtora estadunidense AORTA Films. Seu objetivo enquanto realizador é utilizar a pornografia *queer* para desestabilizar as concepções de prazeres humanos⁴⁰.

⁴⁰ Fonte: <https://www.aortafilms.com/about/> . Acesso em: 13/07/23.

Os dois filmes seguem estruturas semelhantes. Filmados em preto e branco, ambos apresentam os performers no início do filme conversando sobre suas preferências sexuais e depois começam as cenas de sexo. Aquilo que não costuma aparecer nas narrativas, como as conversas no set de filmagem, são a primeira coisa que aparecem na tela. Segundo a descrição dos filmes no *PinkLabel.TV*, os atores já se conheciam anteriormente, são muito afetuosos uns com os outros, e se encontraram em Berlim, durante o Festival de Pornografia de Berlim, para realizar este projeto. A descrição do vídeo no site serve como elemento paratextual que auxilia a compreensão da narrativa. O espectador, ao contemplar a obra no *PinkLabel.TV*, estará ciente de que os atores são amigos. Essa informação opera como garantia que a obra foi feita de maneira ética e cuidadosa com os trabalhadores sexuais. Além disso, a opção de filmar em preto e branco faz com que o filme se diferencie da linguagem pornográfica tradicional.



Figura 25: Em Documenting Desire: Play-by-play, os performers Bishop Black e Jiz Lee bebem água após a gravação da cena. No espelho é possível ver Parts Authority, diretor do outro filme da série, Documenting Desire: First Thing. Apesar de seu nome não aparecer nos créditos de Documenting Desire: Play-by-play, ele parece exercer a função de produtor ou assistente de direção.

Se a crença na realidade filmada é maior no documentário, o filme carrega em seu título a legitimidade de real, ao propor ser um documento do desejo. A palavra documento já carrega em si uma evidência do real. A câmera na mão e a exposição do antecampo também são utilizadas para marcar a série como um registro real. Esses dois recursos são “estratégias narrativas, que pelo seu uso recorrente vinculados às marcas de verdade ou a um uso científico da evidência, acabam por conotar a presença do real” (Baltar, 2019b, pag. 46). Os movimentos

de câmera de *Documenting Desire* nos colocam como espectadoras da realidade, sendo fundamentais para o efeito de realidade.

Documenting Desire: First Thing (2018) começa com Mahx Capacity abrindo a porta para a chegada de Kali Sudra, atriz que se identifica como mulher *cis*, no set. Algumas outras pessoas, vestidas de preto, estão em quadro e cumprimentam Kali Sudra de forma afetuosa. Uma destas pessoas é Ginny Woolf, pessoa não-binária que atua em *Documenting Desire: Play-by-Play*. Não encontrei nos créditos do filme qual função ele realizou em *Documenting Desire: First Thing*, mas assim como Mahx Capacity e Parts Authority, parece transitar entre as funções cinematográficas. As atrizes sentam em uma mesa que possui água, sucos, frutas, comidas e começam a conversar.

Mahx Capacity fala que não está se sentindo sexy porque ainda é muito cedo, e Kali confessa que está cansada, mas com muita adrenalina por conta do festival. Elas conversam sobre o que gostam e o que não gostam no sexo. Mahx fala que tem fetiche em luvas. Parts Authority, que se identifica como pessoa não-binária, está dirigindo o filme e pergunta se elas preferem uma direção que intervenha na cena ou que deixe com que a performance seja mais dinâmica. Kali Sudra fala que gosta de receber algumas indicações porque às vezes não sabe se o que está fazendo está bom. A câmera, que se move de forma fluida na cena, filma uma mesa com vários vibradores, brinquedos sexuais e lubrificantes.

As performers escolhem seus figurinos juntas. De forma amigável, Mahx Capacity fala que Kali Sudra vai ficar linda com um sutiã que está no figurino. Já no cenário, Mahx bebe um copo de água. Parts Authority pergunta se elas estão prontas para começar. Toda esta rotina do dia a dia do set dura cinco minutos. As performers entram em quadro e começam a se beijar e se acariciar. A câmera está parada, de frente para a cama em ângulo frontal, em plano inteiro. Durante as cenas sexuais, elas se comunicam verbalmente de forma alegre. A câmera percorre os corpos em plano médio ou em primeiro plano. As vulvas, quando aparecem, fazem parte de um plano médio. E o filme todo só possui dois primeiros planos dos genitais. Mahx fala para a companheira de trabalho que ela pode apertar seus seios com mais força. Ao masturbar Mahx Capacity com uma luva, Kali Sudra pergunta em diversos momentos se ele está se sentindo bem e se os movimentos estão prazerosos. Elas riem e são afetuosas umas com as outras.



Figura 26 e 27: Em Documenting Desire: First Thing, Mahx Capacity e Kali Sudra conversam no set de filmagem e se maquiãam.

Ao analisar as relações de trabalho na indústria pornográfica, Berg (2021, p.82) observa que os atores pornôns conversam sobre suas preferências sexuais, se ajudam e flertam no set. Estas interações são uma ferramenta utilizada para que eles consigam criar a autenticidade necessária ao trabalho. As conversas, que tem um tom mais de amizade do que de romance, fazem parte do ambiente profissional, servem para que a performance seja executada da melhor maneira possível. Esta comunicação direta, em que, por exemplo, Mahx Capacity, em uma manhã, fala para Kali Sudra, na frente de toda uma equipe de filmagem, que luvas excitam, só é possível porque o sexo é uma profissão. Para Berg (2021), o fato dos atores pornôns trabalharem com sexo, fazem com que eles utilizem algumas ferramentas, como a comunicação verbal ou o companheirismo, para aliviar algumas tensões que estão presentes nas relações sexuais mais comuns. Segundo Berg:

Este tipo de comunicação direta - um tipo que os parceiros que fazem sexo não remunerado muitas vezes lutam para alcançar – só é possível porque o sexo pornô é trabalho, não apesar de. As narrativas convencionais em torno do sexo não pago como algo orgânico e intuitivo podem fazer a comunicação direta do trabalho pornográfico parecer artificial (...). As distinções entre sexo no set e o sexo fora do set não são apenas negativas. Se tornar o sexo uma mercadoria cria algumas limitações, também alivia outras ⁴¹ (BERG, 2021, p.83).

Esta forma como os atores se posicionam na cena é valorizada pelas pornógrafas feministas que, no caso de *Documenting Desire*, fazem com que esta mise-en-scène da amizade apareça em quadro, ela faz parte da dramaticidade dos pornôs éticos. Expor estas relações afetivas também desloca o roteiro clássico da pornografia em que não se espera que exista essa comunicação clara sobre o ato sexual. Exibir Kali Sudra e Mahx Capacity na cama se abraçando e sorrindo é uma forma de pensar a pornografia e as relações sexuais de outra forma, é como a ética interativa (Fernão Ramos, 2008) é sustentada no filme. Assim como as cenas de interação se apresentam como marcas éticas nos documentários, as afetividades entre os performers são exibidas no filme como um elemento ético.



Figura 28: Frame de *Documenting Desire: First Thing*. O filme termina com Mahx Capacity e Kali Sudra abraçadas na cama. Elas conversam, riem e trocam carícias.

⁴¹ Tradução livre do original: “This kind of straightforward communication—a sort that partners in unpaid sex often struggle to achieve — is possible because porn sex is work, not in spite of it. Conventional narratives around unpaid sex as organic and intuitive can make direct communication feel contrived. (...)The distinctions between sex on set and off do not exist only in the negative. If bringing sex to the market introduces some limitations, it also alleviates others”.

Já no outro filme da série, *Documenting Desire: Play-by-Play* (2018), os acordos em tornos do sexo também fazem parte da narrativa. A expressão *play-by-play* em inglês significa relatar de forma detalhada um acontecimento. Mahx Capacity, aqui como diretores, pergunta o que deixa os performers excitados, quais são os limites deles, se eles querem definir alguma palavra de segurança⁴² para determinar a pausa do ato sexual.

A produtora AORTA Films é especializada em conteúdo *queer* e de BDSM, então Capacity deixa explícita a importância da comunicação para uma prática sexual segura. Capacity fala que quando eles quiserem parar de filmar é só avisar, não existe nenhuma pressão e fará o que for possível para que os performers se sintam bem. Assim como no outro filme da série, existe uma mesa com comidas, bolsas e objetos do cenário. O contrato deles também está na mesa e Capacity pede para eles assinarem. Neste momento, o antecampo aparece como uma formulação ética que expõe a segurança de trabalho dos atores pornô. Bishop Black, ator que se identifica como homem *cis*, carrega Jiz Lee, atore que se identifica como pessoa não binária, no colo até o contrato. Eles se abraçam e trocam carinhos de forma amigável. Uma pessoa no set avisa onde estão as camisinhas, caso eles queiram usar.

Bishop Black, Ginny Woolf e Jiz Lee estão abraçados no cenário em que será gravada a cena. Ginny Woolf afirma que adora todo tipo de penetração em todos os lugares, mas não gostaria de fazer nenhuma prática anal nesse dia. Bishop Black pergunta a Jiz Lee o que ela está com vontade de fazer. Jiz Lee fala que gosta de mordidas grandes. Seu parceiro de cena, morde sua perna, então, Jiz Lee fala que na verdade não gostou disso e não quer ser mordida. Eles gargalham. Estas conversas, além de mostrarem a forma como atores pornô se relacionam no set, também evidenciam a importância do consentimento nas pornografias feministas, algo que é central nessas produções.

Mais que uma prática, o consentimento é presentificado no corpo fílmico, garantindo a autenticidade do ato sexual e construindo o que Mariana Baltar e Nayara Barreto (2014) chamam de construção narrativa do consentimento. Esta construção do consentimento, de certo modo, autoriza o consumo do público para assistir ao filme. As falas de autorização e de recusa de certas práticas sexuais em *Documenting Desire* são um elemento que ajudam a transmitir o prazer dos performers para aqueles que assistem ao filme, deslocando até mesmo a ideia

⁴² No BDSM, uma palavra de segurança é um código utilizado por uma pessoa para comunicar seu estado físico ou emocional, servindo para pausar a sessão. Como as práticas de BDSM podem envolver práticas de infligência de dor, é importante que a pessoa possa avisar de forma rápida quando aquela prática se aproximar ou cruzar um limite físico, emocional ou moral. Muitas vezes as palavras “não” ou “pare” fazem parte destes jogos sexuais. Então, a palavra de segurança costuma ser algo fora do contexto sexual, como uma cor ou fruta. A palavra de segurança é um instrumento comunicativo bem comum do universo BDSM para delimitar que a prática seja sã, segura e consensual.

tradicional de uma narrativa pornográfica. As expressões de consentimento são construídas na narrativa e servem para que o filme garanta seu status de ético.

Além disso, me chamou muita atenção a forma como se posicionou Jiz Lee: é possível mudar de opinião sobre o que deseja e isso não gerou nenhum constrangimento nos parceiros sexuais. É criada uma construção narrativa do consentimento em que as autorizações são feitas verbalmente, pelo toque, pelas perguntas, pelas mudanças de ideia. O consentimento não é uma categoria fixa, ele é subjetivo e se transforma ao longo da cena. O filme constrói uma pedagogia afetiva que desestabiliza os saberes das produções hegemônicas. Cientes da importância da mídia na construção do conhecimento, *Documenting Desire* utiliza a imagem e o corpo para explicitar a importância do consentimento nas relações sexuais.

Nichols (2016, p.158), defende o princípio do consentimento informado, ou seja, os participantes do documentário devem consentir que querem fazer parte do filme e devem saber o que implica participar de um filme. As conversas antes das cenas sexuais e a assinatura de contratos possuem essa função nos filmes da AORTA Films. Além disso, os valores éticos de *Mahx Capacity* e *Parts Authority* são estruturados de forma semelhante ao que Fernão Ramos (2008) chama de ética interativa. A direção de *Documenting Desire* sustenta que assumir as interações entre os realizadores e os personagens é uma maneira de construir um enunciado ético. A assinatura dos contratos, as falas dos realizadores, as verbalizações dos atores de que práticas sexuais estão autorizadas são formas de explicitar o consentimento para o público que se preocupa com questões éticas. Afinal, o consentimento, para Marisa Rego Barros (2019, p.26), tem sido visto no eixo da sexualidade como a base que legitima as práticas sexuais seguras.

Os documentários modernos foram afetados pela forma como a vida privada, o cotidiano e a intimidade organizaram a vida pública e privada. Para Norbert Elias (1994), as repressões da vida pública impedem que os sujeitos possam ser livres e autênticos. A vida privada se construiu, por tanto, como espaço valorizado por ser onde a verdade dos sujeitos existe. Como o documentário se afirmou como espaço para falar de questões sociais e políticas, a vida privada e suas relações com a esfera pública entram no gênero cinematográfico. A formulação de que a narrativa será construída a partir da vida íntima dos personagens, através de um *pacto de intimidade* entre a personagem, a equipe e o público, compõem um elemento fundamental para afirmar o lugar de fala do documentário como discurso da realidade (Baltar, 2019b, p.207). O pacto de intimidade é uma estratégia utilizada para legitimar a autenticidade. As conversas entre os performers constroem uma sensação de intimidade entre os personagens e o público.

Os desejos sexuais dos atores pornográficos são uma forma explicitar a intimidade pessoal como uma ferramenta política para que estes trabalhadores, estigmatizados nos espaços públicos, tenham uma chance de falar abertamente sobre os seus prazeres e possam ampliar os discursos sexuais através de práticas dissidentes. As espectadoras podem conhecer a verdade dos atores pornô a partir dos próprios discursos íntimos que eles produzem.

Através de uma performance de si, os relatos pessoais são uma estratégia de intimidade que transforma o sexo do filme em autêntico. Além da intimidade presente nos corpos nus na tela, que nesse caso só são filmados em planos médios e planos conjuntos, a intimidade está presente nos discursos que eles constroem sobre seus próprios prazeres. Bishop Black fala sem nenhum constrangimento que adora dar e receber coisas nos pés. Esta prática sexual, que não é considerada normativa dentro dos discursos hegemônicos da sexualidade, é aceita com naturalidade pelos atores, e Jiz Lee, de forma brincalhona, pede ao amigo uma massagem nos pés.



Figura 29: Frame de Documenting Desire: Play-by-play. Bishop Black e Jiz Lee lambem e massageiam o pé de Ginny Wolf.

Os encontros afetivos de *Documenting Desire: Play-by-Play* (2018) incluem as confissões dos personagens sobre seus prazeres. Assim como no outro episódio da série, aqui o ato sexual é intercalado com comunicação verbal e brincadeiras, as gargalhadas dos performers dão ao filme uma sensação de amizade e divertimento. Em diversos momentos, ao assistir ao curta-metragem, as gargalhadas dos personagens provocaram em mim muitos risos e criando a

sensação de um espaço afetivo autêntico e íntimo. A forma de interação entre os atores, as falas brincalhonas, as formas como eles se tocam com carinho e delicadeza, as enunciações de consentimento, são aquilo que venho chamando na análise de *mise-en-scène* da amizade. Essa forma de atuação faz parte da performance pornográfica, aparece junto, ou até mesmo dentro, das coreografias sexuais.

Na primeira parte da coreografia sexual, Ginny Woolf deita de costas e Bishop Black bate em sua bunda diversas vezes. Ele pergunta se está muito forte e em um determinado momento brinca de bater na bunda como se estivesse fazendo uma brincadeira infantil de bater palmas. A câmera, em plano conjunto, mostra todos os corpos dos três performers. Depois, Ginny Woolf fica em pé e Jiz Lee passa suas unhas pelas costas de parceiro de trabalho. Bishop Black beija o pescoço delu e Jiz, usando uma luva nas mãos, penetra Ginny Woolf. Depois de 13 minutos de filme, esta é a primeira vez em que algum genital é tocado. Em nenhum momento do filme existe um plano detalhe ou um primeiro plano de órgãos genitais.

As luvas são uma forma de realizar sexo seguro em pessoas com vulva, e o filme chama atenção para a importância de se realizar um sexo seguro. Ginny Woolf está em pé, de costas, e a câmera em plano conjunto, mostra sua bunda e os rostos de Bishop Black e Jizz Lee. Em um determinado momento, a câmera abre em um plano mais aberto e vemos uma parte maior dos corpos dos performers. Só o rosto de Jizz Lee, que está penetrando Ginny Woolf aparece. Bishop Black está deitado, de costas para a câmera, contemplando a performance.



Figura 30: Frame de Documenting Desire: Play-by-Play (2018)

As palmadas são umas das práticas sadomasoquistas mais comuns. As práticas de BDSM são representantes do que a antropóloga Gayle Rubin (2003) chama de sexualidades dissidentes, ou seja, práticas sexuais que não são vistas como legítimas e aceitáveis. A autora pensa o sadomasoquismo como um conjunto de práticas que são consideradas pelos padrões normativos como um mau sexo. Como a dor é considerada algo ruim e negativo, o sadomasoquismo foi oprimido pelas convenções sexuais, limitando o exercício da sexualidade e das identidades dos sujeitos, até mesmo dentro dos movimentos feministas. As práticas de BDSM nem sempre envolvem sexo ou penetração e apresentá-las nos filmes pornográficos pode ser uma forma interessante de se opor as hierarquias sexuais normativas.

Para Gregori (2008, 576), a maior contribuição da antropologia neste debate tem sido apontar que a fronteira entre a dor e o prazer sexual é montada por hierarquias, mas também pela negociação de sentidos e significados que se deslocam das práticas sexuais consideradas como aceitáveis, negando a análise rígida de poder proposta pelo feminismo radical. As ideias que temos sobre dor, gênero e pessoa também devem ser problematizadas, considerando que fazem parte de uma visão ocidental e moderna da natureza humana. Isso não significa contestar as evidências das normas e das relações negativas entre violência e erotismo, mas sinalizar que não se pode aceitá-las como destino natural, é preciso reconhecer o movimento entre normas e escolhas.

Para Rego Barros (2019, p.135), o BDSM propõe um convite a pensar limites e prazeres. A importância dos limites, das palavras de segurança e dos contratos são a base do BDSM. A dor dentro das práticas de BDSM pode ser prazerosa e é interessante como *Documenting Desire: Play-by-Play* (2018) constrói uma narrativa pedagógica em torno disso. Quando os performers estão falando sobre seus prazeres, Gynny Woolf fala que mordidas e palmadas estão autorizadas, deixando verbalmente explícito seu consentimento em torno destas ações. Enquanto Bishop Black bate em sua bunda e coxas ele pergunta se a força e intensidade estão agradáveis para ele. As palmadas são intercaladas por comentários engraçados, conversas, risos, beijos e validações de consentimento. A forma alegre como os personagens se comunicam verbalmente, assim como a forma como são afetuosos uns com os outros, transmitiram a mim uma sensação de leveza e naturalidade.

O estranhamento resultante da relação entre dor e excitação sexual, uma fonte de prazer que faz parte da esfera privada e costuma ser mantido em segredo devido às normas sexuais, entra como discurso público no filme, como uma forma de desconstruir as hierarquias sexuais.

Além disso, assim como em *Bed Party* (2014), o filme desconstrói os estereótipos das práticas de BDSM como performances sérias, misteriosas e complicadas. Nos curtas-metragens da *AORTA Films*, as práticas sadomasoquistas são feitas de forma divertida e relaxada entre amigos. Ginny Wolf não utiliza nada de couro ou látex, está com uma calcinha larga e uma blusa confortável. O centro das práticas sexuais sadomasoquistas de *Documenting Desire: Play-by-Play* (2018) é a comunicação e o consentimento.



Figura 31: Frame de *Documenting Desire: Play-by-Play*. Ginny Wolf recebe palmadas na bunda de Bishop Black. Jiz Lee abraça Ginny Wolf e sorri.

Assim como o estigma que o sexo pago carrega pode prejudicar a experiência dos consumidores ao assistir pornografia, as práticas sexuais que podem envolver dor intensificam a culpa e preocupação do público ao consumir este conteúdo. Uma pornografia em que os performers falam explicitamente que sentem prazer com tais práticas são uma forma de fazer com que o público possa usufruir deste material de forma mais prazerosa, porque possuem a evidência visível de que aquele conteúdo foi produzido de forma ética, com atores que não só autorizaram tais práticas, mas que sentem prazer com as palmadas. O fato dos filmes utilizarem os artifícios documentais contribui para a legitimidade das obras como éticas e seguras porque a imagem atesta que os atores consentiram. A forma amigável que eles se comunicam transmitem ao público uma sensação de autenticidade, já que os atores parecem estar sendo afetuosos de maneira espontânea.

3.5 *Bed Party* (2014)

A série de curtas-metragens *Bed Party* é dividida em dois episódios: *Bed Party: Eden Alexander and Sebastian Keys* (2014) e *Bed Party: Jack Hammer XL & Nikki Darling* (2014). Os episódios são dirigidos por Shine Louise Houston, criadora do *Pink and White Productions*, produtora de filmes pornô voltada para o público *queer*. *Bed Party* possui dois episódios de 20 minutos e documenta a vida sexual de dois casais de atores pornôs: a atriz asiática, Eden Alexander, e o ator branco, Sebastian Keys, fazem parte de um episódio, e outro é composto pelos performers negros Jack Hammer XL e Nikki Darling. Eles aparecem falando para a câmera, em formato de entrevista, sobre sua sexualidade e seus relacionamentos e depois transam. Estas entrevistas são recursos utilizados para expor o consentimento dos atores pornôs ao realizar o filme.



Figura 32: Frame da cena da entrevista em *Bed Party: Jack Hammer XL & Nikki Darling* (2014)

Além do desejo de captar as manifestações de prazer autênticas, a opção de tornar os casais como centro da narrativa rompe com convenções pornográficas, que raramente tem como protagonistas um par amoroso, principalmente composto por pessoas monodissidentes⁴³. A

⁴³ Monodissidência é um termo utilizado para se referir a pessoas que não se identificam como monossexuais, ou seja, não são heterossexuais ou homossexuais. O termo abrange pessoas bissexuais, pansexuais e pessoas que preferem não rotular as suas preferências sexuais e românticas com termos fixos. O termo foi criado pelo psicólogo e ativista bissexual Daniel Vass (Monaco, 2020). Em *Bed Party*, ao serem perguntados sobre suas orientações sexuais, cada um dos atores define a sua sexualidade de uma forma diferente. Utilizam as palavras *queer*, pansexual, não hétero e fluidos. Todas estas identificações podem ser incluídas na categoria de monodissidência.

intimidade dos entrevistados é, portanto, uma forma de atrair o público e legitimar o ato sexual, usando o relacionamento amoroso como comprovação de que o prazer ali é verdadeiro. Para Houston, a intimidade é o elemento mais pornográfico do filme⁴⁴. A vida cotidiana é aqui convidada para ser performada de forma realista diante das câmeras. A visibilidade que sustenta a ideia de realidade nos filmes pornográficos é intensificada. Não é só a exposição dos corpos e de seus prazeres que garantem o espetáculo do real, as relações dos casais e seus espaços cotidianos legitimam o lugar de fala de realidade. E existe um prazer em assistir a intimidade presente nas falas, nos corpos e nos cenários privados dos atores pornográficos.

Não me interessa aqui questionar o que é efetivamente verdade ou não nos filmes, mas sim, pensar como o discurso de real é eficiente em se anunciar como verdade, afinal “o critério valorativo de uma performance não passa mais pela *verdade* (...) mas pela efetividade de sua operação, pela sua produtividade, sua eficácia” (BRASIL, 2011, p.10). Algumas estratégias narrativas, como a câmera na mão e as entrevistas, acabaram se tornando marcas do real. Estes dois recursos, assim como o antecampo, são utilizados por Houston. Os dois curtas-metragens começam da mesma forma: a equipe chegando e se ajeitando no pequeno espaço onde será gravado o filme, que parecer ser o próprio apartamento do casal. Então, começa a entrevista, que é realizada através das convenções clássicas da linguagem documental. Os primeiros planos dos rostos dos entrevistados constroem a sensação de proximidade, construindo um efeito emotivo de intimidade.

Os objetos do cenário (como um porta-retratos, um gato que circula pelo ambiente, uma coleção de bonecos, uma sapateira desorganizada, a equipe de filmagens, entre outros), filmados em primeiros planos e planos médios, são pequenos detalhes que servem como elementos que constroem a realidade (Barthes, 2004). Servem para caracterizar o ambiente mundano em que os atores pornôis vivem e transam cotidianamente. Essas particularidades do cenário dão ao filme um efeito de real, temos acesso às particularidades da vida íntima das estrelas pornográficas. Estes detalhes podem passar despercebidos, mas são um artifício útil para que o espectador construa uma crença na realidade narrativa e possa ler o filme como real. A realidade aqui é uma couraça que exalta um espetáculo e uma autenticidade. Segundo Baltar:

Assim, o real – e suas manifestações estéticas que usualmente respondem por modelos realistas – é tomado aqui como efeito de sentido que abraça os discursos, investindo-os de uma poderosa couraça (e lugar de fala), que conforma a experiência diante do texto (seja em sua forma escrita ou imagético-sonora) e, correlatamente, do mundo.

⁴⁴ Fonte: *Shine Louise Houston's BED PARTY Wins 2014 Feminist Porn Award's "Best Boygasm"* : <https://pinkwhite.biz/shine-louise-houstons-bed-party-wins-2014-feminist-porn-awards-best-boygasm/> . Acesso em: 18/07/23.

Tal couraça é de tal modo estética e culturalmente articulada que parece forjar a ideia de realidade a partir desse artifício/estatuto de real e de autenticidade impressos nos discursos contemporâneos (BALTA, 2014, p. 6).

As entrevistas, em que os personagens olham para a câmera e conversam com a cineasta, são um momento compartilhado entre equipe e atores. Outra estratégia narrativa utilizada na série, clássica da linguagem documental, é a câmera não mão, que treme, fica fora de foco, desenquadra os personagens, filma fragmentos de corpos dos membros da equipe. Além disso, o antecampo também é revelado através do som direto que capta as conversas sobre a organização do set e as intervenções da diretora na cena. No filme de Houston, revelar a equipe serve para satisfazer o desejo do público de ver como se filma um pornô, legitimar a obra como um trabalho ético em que temos acesso aos bastidores da filmagem, enfatizar que aquele casal de fato é real, ao mesmo tempo que, ao revelar a máquina ilusionista que é o cinema, nos lembra que tudo aquilo é um filme, feito através de roteiro, produção e montagem.

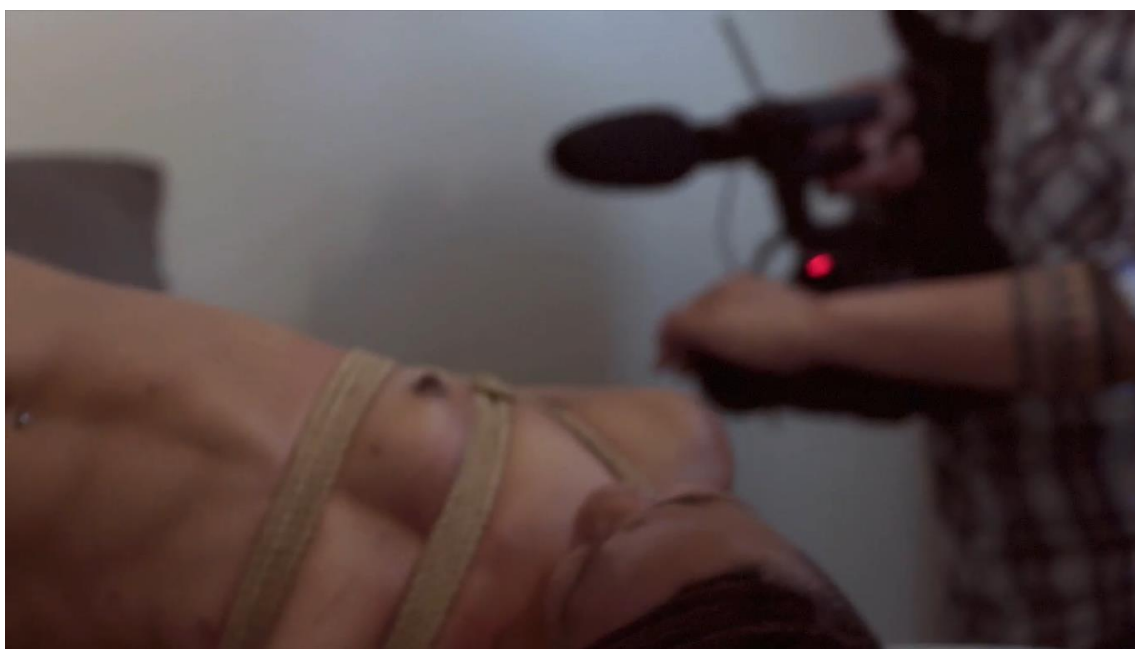


Figura 33: Imagem de Bed Party: Jack Hammer XL e Nikki Darling. Em primeiro plano, a performer Nikki Darling. No fundo, a diretora Shine Louise Houston segura a câmera.

No filme *Bed Party: Jack Hammer XL & Nikki Darling* (2014) o ápice do prazer masculino não aparece em cena. É a mulher que tem múltiplos orgasmos através da estimulação de um vibrador, ou melhor, a narrativa é construída para que as espectadores pensem que ela está tendo múltiplos orgasmos. Aliás, é interessante notar que nos dois episódios da série os personagens utilizam vibradores para ampliar o prazer sexual das mulheres e dos homens, o

que apresenta uma relação distinta com os brinquedos sexuais se comparado às produções *mainstream* em que os vibradores aparecem como simples substitutos do pênis masculino, ausente nas relações lésbicas cisgênero. Além disso, a multiplicidade de orgasmos, que não são filmados através de planos invasivos das genitálias, modifica a linha narrativa tradicional composta por preliminares, transa e clímax. Ambos filmes possuem diversos pontos de clímax, o orgasmo não é o que determina o final do ato sexual e nem da filmagem.

Em relação às coreografias sexuais, *Bed Party* (2014) subverte algumas normas das representações clássicas, como por exemplo, a exclusão do *money shot* da narrativa no episódio protagonizado por Nikki Darling. Shine Louise Houston afirma que sua missão enquanto cineasta é captar o “*femme pop shot*”, fazendo uma brincadeira com o conceito de *money shot*⁴⁵. A cineasta reitera o *money shot* ao fazê-lo através da ejaculação de Eden Alexander em *Bed Party: Eden Alexander and Sebastian Keys* (2014). A personagem tem diversos orgasmos e um deles é com ejaculação. Os dois episódios possuem mais de uma cena de orgasmo e em nenhuma delas os casais gozam juntos. É interessante que os personagens gozem de forma separada porque como observa Paasonen (2011, p.125), na pornografia *mainstream* o casal *cis* heterossexual costuma ter seus orgasmos na mesma hora, o que é prazeroso para um é sempre prazeroso para o outro.

Para Maria Eduarda Ramos (2015, p.162), alguns filmes reivindicam a ejaculação feminina enquanto prática sexual de resistência aos discursos científicos que não valorizam a capacidade orgânica do corpo *cis* feminino de expelir o gozo. Como aponta Carla Miguelote (2020, p.185), existe um debate em torno do *squirting*⁴⁶ que se apoia em uma desconfiança da capacidade das mulheres *cis* de realizarem essa prática e de relatarem suas próprias experiências sexuais. As pesquisas científicas sobre o tema investigam o líquido para avaliar se ele não é urina, como se as pessoas com vulva não tivessem habilidade para perceber o que sai de seus corpos. Para Diana Torres (2015), poucas mulheres *cis* falam que praticam *squirting* e poucas de fato a praticam devido ao controle sexual do sistema patriarcal que reprimiu a sexualidade feminina e as possibilidades de conhecimentos sobre o próprio organismo⁴⁷.

⁴⁵ Fonte: *Superfreaky: Queerness, Feminism, and Aesthetics in Queer Pornography*, escrito por Sarah Wheeler. <https://pinklabel.tv/on-demand/superfreaky-queerness-feminism-and-aesthetics-in-queer-pornography/>.

⁴⁶ *Squirting*, também chamado de ejaculação feminina, acontece quando uma pessoa com vulva esguicha líquido ou fluidos da sua vagina. Acesso em: 18/07/23.

⁴⁷ Em 2002, o Conselho Britânico de Classificação de Filmes proibiu uma série de práticas sexuais nos filmes produzidos no país. Escatologias, BDSM, brinquedos sexuais foram considerados impróprios. Além disso, para o conselho, o líquido que mulheres expeliam durante o sexo era urina e qualquer filme que apresentasse ejaculação feminina seria censurado por conter escatologia, o que, para Torres (2015), é uma prova de que a ciência ocidental se interessou pouco pelos mecanismos de prazer do corpo feminino, chegando a considerar que a ejaculação feminina era urina. Em 2010, a diretora de pornografia Anna Span, produziu o filme *Women Love Porn*. O filme

Para Williams (1999), um dos problemas que os filmes pornográficos enfrentam é como tornar visível o orgasmo das pessoas com vulva, já que eles não se manifestam necessariamente através de algo material, acontece em um lugar invisível em que as tecnologias visuais não podem ter acesso e não podem medir objetivamente, encontram uma falha ótica. A autora observa que se convencionou apresentar o prazer desses corpos através de *close ups* das expressões faciais e *close ups* sonoros, onde os gemidos excessivos são comprovações do orgasmo. Em *Bed Party: Eden Alexander and Sebastian Keys* (2014), a ejaculação feminina é só uma das várias formas que a personagem demonstra seu prazer. A ejaculação, os gemidos e as expressões faciais são as provas materiais do orgasmo.

Além das variações de orgasmo feminino, este curta-metragem ganhou o prêmio de melhor orgasmo masculino no *Feminist Porn Awards* de 2014. Sebastian Keys tem um orgasmo sem ejaculação, através da estimulação anal com um vibrador e da prática de *fisting*⁴⁸. A prática sexual se volta ao prazer feminino e após a atriz pornô ter dois orgasmos diferentes, a performance centra-se em estimular o personagem masculino até ele gozar outra vez. Contudo, o ator demora um pouco, muda de posição, parece estar um pouco nervoso ou desconcentrado.

Para Comolli (2008, p.169), o documentário se faz sobre o risco do real, a realidade ameaça a cena com a sua imprevisibilidade, o mundo provoca e habita o espaço do documentário. O autor analisa o documentário como um gênero que reconhece a falta de controle dos realizadores perante o real, destrói os conjuntos fechados da ficção. A dificuldade de Sebastian Keys para ejacular parece ter sido imprevisível, mas faz parte da criação do filme.

A diretora, neste momento, intervém na cena e avisa que ela já tem tudo que precisa, para esse projeto, ele não é obrigado a ejacular. Essa interferência no ato sexual, afirmando que em seu filme não é necessário ter um *money shot*, demonstra preocupação com a autenticidade do prazer dos trabalhadores sexuais. Se na pornografia amadora, o senso de realidade é associado à ausência de mediação ou representação (Paasonen, 2011), a intervenção aqui é uma ferramenta que amplia a autenticidade do filme. A atitude da cineasta também revela a posição da ética feminista apresentada anteriormente. Ao tomar sua decisão de terminar a filmagem antes da ejaculação masculina, a diretora pensou no bem-estar coletivo da equipe e em como existem questões subjetivas que podem fazer com que um ator não consiga ejacular.

possuía uma cena de ejaculação feminina e a produtora, após a gravação da cena, levou o líquido para um laboratório de análises clínicas e fez um teste sobre o conteúdo do líquido. Quando o filme foi barrado pela censura, ela tinha a prova científica de que o filme não era escatológico porque o líquido expelido na cena não era urina.

⁴⁸ *Fisting* é uma prática sexual que envolve a inserção da mão ou do antebraço na vagina ou ânus.

Além disso, a partir da perspectiva apresentada por Fernão Ramos (2005, p.162), em que a circunstância e intensidade da tomada são centrais para construir o campo ético do documentário, é interessante pensar na posição da realizadora na tomada em relação ao ator e ao espectador. Ao expor a dificuldade do ator em ejacular e intervir na performance falando que não é necessário ter um *money shot*, Shine Louise Houston revela ao público os problemas que aparecem durante uma gravação de um filme pornô e sua postura ética ao não forçar o ator a realizar uma ação que ele sente dificuldades. A dificuldade do ator de gozar e esta pausa sugerida pela cineasta revelam que a performance pornográfica é um trabalho. Para Scott (2016, p.127), quando um ator para a performance, a utopia da pornografia é rompida. Se as pornografias são vistas como discursos reais sobre o sexo, essas rupturas servem para garantir maior autenticidade, mostrando que a pornografia é um trabalho.

O ator, deita na cama e explica que está com o joelho doendo, continua a se masturbar e ejacula, com Eden Alexander o chupando. O antecampo, neste momento, abala a noção de que quem é filmado é um mero objeto, o ator tem agência e constrói a forma que a câmera irá olhá-lo. Apesar de ser avisado de que não precisava gozar, ele queria fazer esta performance. Sua agência também mostra que a diretora não tem necessariamente a voz soberana no documentário, a *mise-en-scène* é uma relação que se faz junto da equipe e parte do desejo do sujeito filmado em ser filmado. O ator decide emitir um discurso sobre a sua própria vida, construindo um *auto mise-en-scène*:

Hoje, o problema do documentário não é colocar em cena aqueles que filmamos, mas deixar aparecer a *mise-en-scène* deles. A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher as *mise-en-scènes* que aqueles que estão sendo filmados regulam, mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir (COMOLLI, 2008, P.60).

Depois, Eden Alexander passa o esperma que está na sua boca para a boca do parceiro, numa prática íntima de trocas de fluidos corporais. Segundo Díaz-Benítez (2010), alguns fluidos corporais, como o gozo e a saliva, são valorizados na pornografia como materiais excitantes. O casal se beija e fala que se ama. A câmera se move e enquadra a diretora de fotografia, Shae Voyeur, que faz um sinal afirmativo com a cabeça. Então, outro plano, da perspectiva de Shae Voyeur, mostra Houston segurando a câmera e respondendo o sinal afirmativo, sinalizando que a filmagem chegou ao fim. Uma voz fora de quadro diz que o dia de filmagem foi ótimo e a câmera percorre o set de filmagem. Os créditos finais aparecem enquanto todos conversam amigavelmente.



Figura 34 e 35: Imagens de *Bed Party: Eden Alexander and Sebastian Keys*. Shae Voyer, segurando uma câmera e olha para a diretora. Shine Louise Houston faz sinal positivo para a cinegrafista afirmando que a gravação foi boa.

Tradicionalmente, o cinema *vérité* pensa que a verdade se obtém através das interações entre a personagem e o diretor, como uma forma de que o público confie naquela evidência do real, é por isso que Houston aparece no filme. Ao colocar seu corpo no corpo fílmico, a cineasta expõe sua subjetividade, utilizando este efeito de realidade como uma marca de autenticidade.

Ao analisar as obras pornográficas dirigidas por mulheres negras, Miller-Young (2014, p.117) lembra que Shine Louise Houston lança seu corpo no texto fílmico de uma maneira inesperada e subversiva em seu curta *Superfreak* (2007), no qual a diretora interpreta um fantasma que entra no corpo de uma mulher branca para fazer sexo com os humanos. A diretora também aparece em *Camera and I* (2020), que conta a história de uma câmera utilizada em filmagens pornográficas que transa com uma atriz pornô. Houston é quem faz a voz da câmera, fazendo uma brincadeira com a capacidade voyeurística enquanto diretora de olhar o sexo através da câmera. No filme *The Crash Pad* (2005) a cineasta aparece na sala de montagem editando o filme. Na série *Bed Party* (2014), a autora aparece entrevistando os atores e dialogando com a equipe, seu corpo é uma ferramenta utilizada para produzir o efeito de real.

Para Miller-young (2014, p.109), a obra de Houston prioriza visões complexas do desejo, rejeitando a ideia de que as mulheres negras só podem aparecer nas imagens como fantasias oferecidas para o olhar masculino branco. A diretora reivindica que pessoas negras e *queer* possuem desejos e podem narrá-los através do cinema. A autora observa como as análises pornográficas excluem as mulheres racializadas como produtoras de conteúdo e consumidoras. É pouco teorizado como as trabalhadoras sexuais e diretoras negociam sua agência e buscam prazer através de sua subjetividade no campo pornográfico. A teoria pornográfica feminista branca considerou as mulheres negras como sujeitos implícitos dentro da normatização discursiva, ignorando que existem outras organizações de opressão dentro do próprio universo

pornográfico. Para Djamila Ribeiro (2019), as vozes esquecidas pelo feminismo hegemônico sempre estiveram promovendo disputas narrativas, produzindo rachaduras nos discursos dominantes. As atrizes pornô e diretoras negras tem uma postura ativista que rompe com os discursos anti-pornografia e com os feminismos pró-sexo brancos.

Por este motivo, Miller-young (2014, p.118) considera que as pornógrafas negras são o que existe de mais interessante dentro do movimento feminista, porque são capazes de revelar, através da criatividade e subjetividade, as relações entre raça, gênero e sistema capitalista. Além disso, elas são uma fonte de ativismo político que transforma as representações das obras e as relações de trabalho da indústria do sexo. Na economia erótica racializada do desejo, essas agentes criam um espaço para falar de seu prazer, às vezes transgredindo as normas, e em outras vezes, contribuindo com ela. A hipersexualização das mulheres negras é um instrumento disciplinar, produto do período colonial, onde a sexualidade e o racismo foram usados para controlar esses corpos.

Para a autora, a fetichização das mulheres negras fez com que suas falas sobre o seu próprio prazer não fossem consideradas legítimas, os discursos sobre o desejo foram silenciados como uma forma de proteger da desumanização criada pelo racismo. Contudo, é por isso que para hooks (2019), as mulheres negras precisam criar espaços em que a sexualidade possa ser nomeada porque elas são sujeitas sexuais. É isso que Houston faz em seus filmes, construindo uma linguagem sexual e um espaço para mostrar que pessoas negras também tem fantasias, é um espaço de subversão para falar do desejo.

Além disso, em *Bed Party* (2014) o amor é um recorte íntimo. Saber que os casais que transam se amam, dá à transa uma legitimação de que ela é consensual e prazerosa. Como qualquer outro aspecto cultural, a forma que experienciamos o amor se transforma com o tempo. Ao longo do século XX se estabeleceu a ideia de que o sexo faz parte do amor. Além disso, as questões íntimas se tornaram importantes, intensificando as ideias de liberdade individual e valorização da vida privada. Segundo Anthony Giddens (1993), o amor, a sexualidade e os movimentos feministas transformaram a intimidade e democratizaram as relações interpessoais e a vida privada, o que pede mudanças psíquicas e sociais. Nas novas formas de se viver o amor, não se promete mais um relacionamento eterno, assunto que de fato, não é mencionado na obra pornográfica de Houston. O amor deve ter como base a união dos desejos dos indivíduos, que podem se transformar com o tempo.

Este fato, faz com que se criem novas expectativas a respeito do relacionamento. A partir dos anos 1960, o erótico começa a fazer parte do amor. As sensações corporais começam

a se tornar tão importantes quanto a gratificação sentimental do relacionamento. Para Francisco Rudiger (2013), isso não significa que a valorização do amor tenha saído de moda, mas a felicidade amorosa é pautada em outros valores de mercado, que incluem o máximo de prazer sexual. Inclusive, apesar de não ser um tema central na narrativa, os personagens escolhidos para a série são atores pornô, eles têm relações sexuais com outros parceiros por questões de trabalho, o que de certa maneira vai contra os ideais românticos das relações monogâmicas.

Normalmente, a pornografia não costuma apresentar narrativas de pares amorosos, como se a ideia de casal, o amor romântico e as relações sexuais cotidianas fossem um empecilho para a vida prazerosa e libidinosa que pode existir neste universo fantasioso. Este é um dos argumentos utilizados pelas feministas anti-pornografias, já que a pornografia não valoriza a intimidade, a confiança, o emocional e o amor. Contudo, não existe motivo para que a valorização do sexo em termos de sua capacidade de desenvolver intimidade sejam categorias fundamentais no feminismo (Smith; Attwood, 2013).

Apesar da série valorizar a ideia de casal, a filmografia de Houston não se foca em valorizar o sexo amoroso e romântico em oposição ao sexo casual e quente. A ideia principal dos filmes é que é nesses encontros amorosos que os personagens LGBTQIA+ podem ser livres para as suas perversões sexuais. Longe de apresentar um sexo baunilha⁴⁹, um casal preso na rotina ou sem desejo um pelo outro, a série aborda BDSM, *fisting* e *squirting*. A intimidade e o romance, neste caso, não servem para excluir o *hardcore*, mas para acentuá-lo, conduzir a ideia de que é a partir da intimidade cotidiana que os prazeres não-normativos podem ter espaço.

Se o romance é vendido como um processo de aperfeiçoamento do eu, em que nos tornamos pessoas melhores quando encontramos o amor correspondido, no caso de *Bed Party* (2014) o aprimoramento da identidade se dá a partir das experiências sexuais. É através do par amoroso que se constrói uma relação sexual íntima o suficiente para ser suja e extremamente prazerosa. Em um determinado momento da relação sexual, Eden Alexander fala para o parceiro que ninguém a fode como ele, de forma muito romântica, deixando explícito a importância do jogo erótico dentro de um relacionamento amoroso.

Ao serem perguntados por Houston sobre o que mais gostam em seu relacionamento, Sebastian Keys afirma que adora o quão aberto eles são, amam serem sujos na cama, o sexo que fazem é bem mais perverso do que o de muitos pornô. Sua parceira confessa que em seus outros relacionamentos com homens, mulheres, pessoas da indústria pornô ou fora dela, se

⁴⁹ O termo baunilha é uma palavra utilizada por praticantes de BDSM para designar o sexo convencional, praticado por pessoas não fetichistas.

sentia julgada pelas práticas sexuais que gostava, tinha vergonha de falar sobre seus desejos. Com Sebastian isso é diferente. Esta fala aparece logo depois de uma cena em que o namorado corre atrás dela nu, andando de quatro, em uma dinâmica de *petplay*⁵⁰, imitando um cachorro submisso à dona. Nesta cena, a câmera está baixa, acompanhando a perspectiva de Sebastian Keys. Eden Alexander corre em direção ao corredor e seu namorado vai atrás dela. É possível ver a casa desarrumada.



Figura 36: Frame de Bed Party: Eden Alexander and Sebastian Keys. O performer Sebastian Keys está ajoelhado, interpretando um cachorro que corre atrás da dona. Eden Alexander, nua, corre pelo corredor do apartamento e seu namorado vai atrás dela, como um animal de estimação. Ao fundo, é possível ver alguns objetos do cenário que enfatizam o efeito de realidade do filme.

Da mesma forma, no outro episódio da série, ao ser perguntada sobre o que mais gosta em seu parceiro, Nikki Darling conta que Jack Hammer XL é muito bom com cordas, e isso é uma parte fundamental da intimidade, eles incorporaram as práticas de BDSM ao

⁵⁰ *Petplay* é um jogo que faz parte das dinâmicas de dominação/submissão. As dinâmicas de relação de dominação/submissão consistem em alguém dominar e outra pessoa se submeter. Este jogo é uma atividade performática, podendo até mesmo ter um enredo, e se desenvolve mais por linguagem verbal do que por contato físico. No *petplay*, um dos participantes interpreta um animal. Para Anne McClintock, “O S/M, porém, é menos uma falha biológica, ou uma expressão patológica da natural agressão masculina e da natural passividade feminina, do que uma subcultura organizada e formada em torno do exercício ritual do risco social e da transformação social. Como teatro de conversão, o S/M reverte e transforma os significados sociais que toma emprestados. Afirmar que no S/M “quem quer que seja o ‘senhor’ tem poder e quem quer que seja o escravo não o tem” é tomar o teatro pela realidade; é fazer o mundo andar para a frente. A economia do S/M, no entanto, é a economia da conversão: de senhor em escravo, de adulto em criança, de poder em submissão, de homem em mulher, da dor em prazer, de humano em animal e, de novo, ao contrário. O S/M, como diz Foucault, “constitui uma das maiores conversões da imaginação ocidental: a desrazão transformada em delírios do coração”. O S/M é o teatro da transformação: ele “faz o mundo andar para trás” (MCCLINTOCK, 2003, pag.24-25).

relacionamento porque é um grande fetiche para os dois. Para Rego Barros (2019, p.33), existe uma ideia no imaginário social de que as práticas de BDSM são misteriosas e envolvem a compra de artigos caros, algo glamoroso, látex, couro, roupas e acessórios especiais. Na dinâmica entre Nikki Darling e Jack Hammer XL é possível observar um jogo que desconstrói os estereótipos das práticas de BDSM porque a troca erótica é feita com poucos objetos em um cenário cotidiano, por um casal comum. É a partir do *bondage*⁵¹ que eles restabelecem a intimidade.

Carolina Amaral (2018), ao estudar filmes de comédias românticas, percebe como as questões íntimas são o cerne destas narrativas. Segundo a autora, “quando falamos em intimidade, não estamos necessariamente falando de sentimentos revelados, mas da intimidade que surge da vulnerabilidade mútua dos amantes.” (AMARAL, 2018, p.82). Apesar de ser outro gênero cinematográfico, é possível perceber que nas pornografias feitas com casais, a troca afetiva se coloca a partir da vulnerabilidade que acontece a partir da intimidade dos casais. É através desse espaço em que Nikki Darling está imobilizada pelas cordas e com uma mordaca na boca que o pacto de intimidade se fortalece, porque eles se abrem para o outro. O mesmo acontece quando Sebastian Keys se comporta como um animal de estimação diante de sua namorada. A vulnerabilidade das práticas de submissão expõe a agência, o prazer e as emoções dos sujeitos (Sarmet, 2018), e no caso dos episódios desta série, acontecem por causa do amor, servem para fortalecer este vínculo.

No episódio de Jack Hammer XL e Nikky Darling o centro da narrativa é o prazer da protagonista feminina, que é a única que goza, diversas vezes. Em muitos momentos, enquanto Nikky Darling está amordaçada, ela balbucia algumas coisas que são incompreensíveis, mas Jack Hammer XL compreende e a responde. Eles brincam e conversam através de um espaço comunicativo que é próprio daquela relação, o público não chega a ter total acesso. Em um diálogo, por exemplo, a personagem feminina caçoa falando que vai cozinhar um tikka masala só para ele, e o namorado responde que tem muitas calorias e não vai comer. Além disso, durante o episódio, em muitos momentos Nikky Darling ri, gargalha, completamente descontraída. As pausas e conversas fazem parte da relação sexual e do pornô. A brincadeira entre os parceiros provoca um efeito de real e intimidade entre o casal apaixonado.

Além disso, essas conversas, assim como as trocas de olhares são uma forma de interação entre os atores que serve para construir um enunciado ético. Essa forma como os

⁵¹ *Bondage* é uma atividade que consiste em amarrar, limitar e imobilizar o corpo. Pode ser feito com diversos materiais como cordas, fitas colantes, plástico filme, corrente. Esta prática sexual faz parte do universo do BDSM.

atores se comportam em cena, demonstrando um carinho e uma preocupação com a segurança e bem-estar dos parceiros de cena é o que estou chamando de *mise-em-scène* da amizade. Mais do que uma afetividade presente em relações amorosas, o cuidado entre os performers constrói uma relação ética que é mantida através do afeto. Exibir estes momentos de cuidado, companheirismo e conversas é uma marca que legitima a ética.



Figura 37: Imagem de *Bed Party*: Jack Hammer XL & Nikki Darling. Jack Hammer XL olha delicadamente para a parceira.

Além de beijos, outro retrato de intimidade muito importante nos dois curtas-metragens é a troca de olhares entre os casais. Em um determinado momento, enquanto Sebastian se masturba deitado na cama, Eden está parada ao seu lado, passa a mão em suas pernas e as beija, mas gasta um tempo apenas admirando seu namorado sentindo prazer. Estas trocas de olhares me comoveram como espectadora. Em um plano, Jack Hammer XL, enquanto penetra Nikki, a olha com carinho. Em outro plano, ele segura sua mão, que está presa pela corda. Estas ações são captadas em primeiros planos. Os dois filmes terminam com os casais juntos, se abraçando, se beijando ou conversando, o que reforça características românticas das relações. Esses casais, são compostos por trabalhadores sexuais, não-brancos e não-heterossexuais, pessoas que, ao longo dos séculos, não foram protagonistas das histórias de amor.

Concluindo, o estigma relacionado ao sexo pago, as violências na indústria pornográfica, a artificialidade das representações *mainstream* e o fato do sexo ainda ser considerado um tabu faz com que a autenticidade seja valorizada na construção de uma

pornografia ética. A autenticidade pode se manifestar através de diversos recursos que incluem uma aproximação com o campo do documentário, gênero que se configurou como discurso do real. Além disso, a vida privada, que é o lugar a qual o sexo foi destinado, se torna cada vez mais algo que deve ser performado para o interesse público e que constitui um espaço onde a verdade pode surgir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Existem muitas formas de se produzir imagens sexualmente explícitas, o pornô é diverso e pode ser um espaço para construir saberes positivos sobre os corpos. Como observa Williams (1999) não podemos discutir o prazer e o poder só através de termos masculinos, e isso inclui pensar as múltiplas formas de resistência às normas. Meu objetivo ao longo da dissertação, era mostrar que é possível produzir outras pornografias e que este espaço pode ser um campo prazeroso para as mulheres, criando resistências aos saberes normativos.

Para Elsa Dorlin (2021), o saber feminista é multidisciplinar e se apoia em conhecimentos locais, politizando as experiências pessoais e a vida íntima. As vivências singulares são ressignificadas como espaços coletivos que podem ser compartilhados. Apesar da autora não estar falando propriamente da pornografia, podemos incluir as experiências de consumo de pornografia como práticas íntimas que são expostas nos contextos públicos.

Para a autora, o saber feminista perturba a economia do conhecimento, e questiona os discursos considerados científicos, produzindo saberes através de novas linguagens. É possível pensar as pornografias dissidentes como discursos questionadores das verdades sobre o que é a linguagem pornográfica e o que é considerado sexo. Para Dorlin (2021), através de uma nova genealogia do conhecimento, os feminismos questionam a relação entre saber e poder. Essa relação pode ser reforçada, derrubada ou modificada. As produções pornográficas feministas operam por estas três formas em conjunto, transgredindo e normatizando a sexualidade.

A pornografia tradicionalmente transita entre a ficção e a não-ficção, utilizando expressões e códigos que podem ser lidos como artificiais ao mesmo tempo em que se sustenta em convenções realistas. Esta contradição faz parte das marcas do gênero. A produção de autenticidade é utilizada na pornografia *mainstream*. A estética amadora e a ausência de mediação fazem com que o público leia essas obras como realidade, isso vende porque existe um desejo na cultura contemporânea de consumir imagens reais. Contudo, na pornografia feminista a autenticidade é reivindicada por outros motivos. A busca por uma obra autêntica se relaciona à uma tentativa de construir uma pornografia que seja mais ética do que as produções *mainstream* e que apresente representações menos artificiais. A autenticidade também legitima aqueles espaços como verdadeiramente prazerosos para os performers, é criada uma *verdade* do prazer e dos corpos em cena.

Ao longo da pesquisa, pude perceber que o conceito de autenticidade nas pornografias era mais complexo do que eu imaginei. A autenticidade é acionada como um valor positivo em

relação às obras, o que pode ser prejudicial para construção de uma sexualidade positiva e pode limitar a criatividade artística. Pode reforçar estereótipos negativos de que todos os filmes pornográficos *mainstream* são feitos através de violência e ampliar a ideia de que toda ficção deve representar fielmente a realidade. Além disso, a autenticidade é uma fabricação que pode ser trabalhosa para os atores pornô, fazendo parte da performance pornográfica.

Pude perceber que o conceito aparece esteticamente nas obras, mas também é um valor reivindicado pelas agentes do campo em outros espaços que não são só o filme. Os vídeos de *making of*, as redes sociais e as descrições dos vídeos no site de *streaming PinkLabel.Tv* são elementos paratextuais relevantes para a leitura dos pornô. Estes elementos reforçavam os valores reivindicados pelas pornógrafas em suas obras e ajudam a fortalecer o vínculo entre aqueles que trabalham com a pornografia e os seus consumidores. Não são só os filmes que são relevantes para se pensar como a autenticidade é construída: os elementos paratextuais são usados como uma forma de reforçar os conceitos presentes nas obras, são instrumentos que ajudam a construir a autenticidade e direcionam ao público como se deve ler o filme.

O valor de autenticidade também recupera aspectos que são tradicionais do campo do documentário, ampliando os laços estéticos e políticos entre pornografia e documentário. Existem poucas pesquisas que evidenciam as relações entre estes dois gêneros e espero que minha dissertação tenha contribuído para se pensar estes dois campos em conjunto. A linguagem pornográfica, tradicionalmente, transita entre elementos ficcionais e não-ficcionais e utiliza uma linguagem consolidada pelas práticas documentais. Ambos os gêneros têm a tendência de vincular imagem com a verdade e no senso comum acabam sendo lidos como a verdade.

A cineasta Shine Louise Houston afirma que sua série *Bed Party* é um *Pornô vérité*, mostrando como as pornógrafas articulam de maneira consciente suas obras com a linguagem documental. Em *Bed Party* e em *Documenting Desire* as cineastas exibem as negociações entre os atores e a equipe, interferem na produção da cena e mantêm na montagem final elementos que em uma pornografia tradicional poderiam ser considerados errados, criando uma reflexão sobre o próprio processo fílmico e deslocando a ideia tradicional do que deve ser um filme pornô. São adicionados aos roteiros momentos em que a excitação sexual não é o principal, como os diálogos entre a equipe, os risos dos atores e os contratos de trabalho. Mais do que ser um documento da performance, como pensa Rounthwaite (2011), esses filmes documentam também o processo de realização de uma pornografia centrada em valores feministas.

O campo da pornografia feminista pensa o conceito de ética a partir das condições materiais em que o filme é produzido. Utilizar características que são tradicionais no cinema *vérité* é uma forma de materializar a ética nas produções e solucionar as preocupações que as espectadoras podem ter em relação à segurança das atrizes. A exposição do processo de filmagem legitima a produção pornográfica como ética, porque revela que a relação entre equipe e atrizes pornô se deu de maneira consensual. É criado um pacto entre as espectadoras e as produtoras: as marcas éticas são uma promessa de que o filme foi realizado de maneira consensual.

A ética é um dos principais pilares das pornografias feministas. Para as agentes do campo, a comunicação clara, consentimento, segurança física e psicológica são práticas que fazem com que o filme seja ético. A pesquisa mostrou como os valores da ética feminista são utilizados no set de filmagem pornográfico. A ética feminista se baseia na suposição de que é preciso levar em conta os demais antes de tomar uma decisão, passa por questões afetivas, está consciente de que a posição ética é subjetiva. Além disso, a ética feminista nos meios de comunicação deve se comprometer com a ampliação das representações de minorias sexuais e com o aumento de uma igualdade maior nas posições hierárquicas de trabalho.

Os contextos de produção impactam a forma como as consumidoras feministas experienciam a obra. É claro que é preciso olhar para estas obras com um olhar crítico, sem aceitar passivamente que aquilo que está na imagem é a realidade, até porque a ética é uma questão subjetiva e não aparece necessariamente em quadro. Não era meu objetivo com esta pesquisa mostrar que este é o único modelo de se produzir uma pornografia ética ou de que essas imagens são verdadeiramente autênticas, mas sim, pensar em uma das múltiplas formas de se fazer pornografia. Não é possível determinar a verdade de uma imagem, a ética e a autenticidade são apresentadas a partir de convenções estéticas. Espero que tenha sido possível perceber que meu objetivo era olhar para estas produções com um olhar crítico, sem pensar a pornografia feminista de forma celebratória, mas evidenciando seus pontos contraditórios.

Ao longo da escrita da dissertação, pude perceber que as definições de pornografia feminista e pornografia ética acabam sendo usados como como sinônimos, são produções que estão engendradas nos mesmos valores. Mais recentemente, o termo pornografia ética tem ganhado força e tem sido utilizado com mais frequência do que os outros termos. Dentro do campo, o pensamento feminista está intimamente ligado à posição ética. As cineastas, trabalhadoras sexuais e consumidoras feministas formam uma comunidade que está pautada nos mesmos valores éticos em relação ao trabalho e ao consumo.

Espero que as reflexões sobre a ética nas pornografias feministas apresentadas na dissertação possam contribuir para pensar estas produções de uma maneira mais aprofundada, se distanciando da ideia de que estas obras são produtos liberais ou que apresentam mudanças apenas representativas. As cineastas também propõem mudanças nos modos de produção. Pensar as relações de trabalho na indústria pornográfica é relevante dentro dos questionamentos feministas gerais e dentro dos movimentos da pornografia.

Como aponta Berg (2021), os estudos pornográficos se centram nas imagens e pouco se fala sobre as condições materiais de se produzir um filme. Cada vez mais percebo como é importante pensar a pornografia como um trabalho. E acredito que os estudos feministas precisam falar mais sobre isso, sem vitimizar as trabalhadoras, mas expondo a complexidade das relações de trabalho no campo das artes e no campo da sexualidade. Além disso, para Berg (2021), a contradição é um recurso de pesquisa. Tudo aquilo que parece ocupar lugares opostos, como empoderamento/exploração, trabalho/prazer, real/falso, ficção/não-ficção existem ao mesmo tempo no universo pornográfico. Espero que esta dissertação tenha ampliado as reflexões sobre as ambiguidades na pornografia. A autenticidade e a ética são categorias ambíguas e meu objetivo não era assumir uma verdade sobre o conceito e sobre os filmes. Como falei na introdução, as contradições da pornografia são o que me movem a pesquisá-la, e a dissertação me mostrou como me gera um prazer imenso pensar, refletir e assistir as obras pornográficas.

A pornografia é um campo riquíssimo em material de análise, permeado por contradições e tabus. Pelo que foi exposto na dissertação, acredito que as pornografias feministas são um instrumento que amplia os saberes sobre a sexualidade. Ao longo do processo de pesquisa ficou claro que existem muitas formas de se produzir materiais pornográficos e de consumi-lo, não é um campo monolítico. Isso não significa que a indústria pornográfica não esteja permeada por misoginia, mas ela não é só isso. As pornografias feministas são um espaço fundamental para pensar as contraditórias relações do sistema capitalista em que o prazer se relaciona com as opressões sexuais, de gênero e raciais. Espero que as colocações a respeito da ética como prática feminista e a utilização da linguagem documental e da categoria de autenticidade nas produções pornográficas tenham sido úteis para ampliar os debates em torno desse tema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Nuno Cesar. O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo. 2 ed. São Paulo: Alameda, 2012.

AMARAL, Carolina. O espaço-tempo da comédia romântica, 2018, 187f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, 2018.

ANZALDÚA, Gloria. *La consciência de la mestiza / Rumo a uma nova consciência*. In: HOLANDA, Heloísa Buarque (org). Pensamento feminista: conceitos fundamentais. 1 ed. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

ARCAND, Bernard. El jaguar y el oso hormiguero: antropologia de la pornografía. Buenos Aires: Nueva Visión, 1993.

ASHLEY, Vex. Porn – artifice – performance – and the problem of authenticity, *Porn Studies*, vol. 3, n. 2, pag. 187-190, 2016.

ATTWOOD, Feona. Reading Porn: The Paradigm Shift in Pornography Research. *Sexualities*, Vol. 5, n. 1, pag. 1–105, 2002.

BALTAR, Mariana. De mulher para mulher: o campo do pornográfico para o deleite dos feminismos. IN: HOLANDA, Karla (org): *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019a.

_____. Evidência invisível – BlowJob, vanguarda, documentário e pornografia. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 469-489, maio/agosto, 2011.

_____. *Real sex, real lives – excesso, desejo e as promessas do real*. E-compós, Brasília, v.17, n.3, set. /dez. 2014.

_____. *Realidade lacrimosa: o melodramático no documentario brasileiro contemporâneo*. Niterói: Eduff, 2019b.

BALTAR, Mariana; BARRETO, Nayara. As pornificações de si em diário da putaria. *Crítica Cultura*, vol. 9, n.2, pag. 265-278, 2014.

BANET-WEISER, Sarah. *Authentic TM : The politics of ambivalence in a brand culture*. 1 ed. Nova York: New York University Press. 2012.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: *O rumor da língua*. 1 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

BAZIN, André. *O Realismo Impossível*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BERG, Heather. *Porn Work: Sex, Labor, and Late Capitalism*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2021.

BOSCHI, Silvia. Dialogismos, performance e o processo de subjetivação no documentário. VI CONECO UERJ, Rio de Janeiro, 2013.

BRASIL, André. 2011. A performance: entre o vivido e o imaginado. In: Anais XX Encontro COMPÓS, XX, Porto Alegre, 2011.

_____. Formas do Antecampo: notas sobre a performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. Revista Famecos; Vol. 20, N. 3, 2013.

CAMATI, Odair. Autenticidade e reconhecimento em Charles Taylor. Caxias do Sul, 2014, 96f. Dissertação (mestrado em filosofia) - Programa de PósGraduação em Filosofia, Universidade de Caxias do Sul, 2014.

CECCARELLI, Paulo Roberto; NETO, Antônio Ribeiro. Internet e pornografia: notas psicanalíticas sobre os devaneios eróticos na rede mundial de dados digitais. Reverso, Belo Horizonte, ano 37, n.70, p.15-22, 2015.

COMELLA, Lynn. Revisiting the Feminist Sex Wars. Feminist Studies, Vol. 41, No. 2, p. 437-462, 2015.

COMOLLI, Jean Louis. Ver e Poder. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

DA-RIN, Silvio. Espelho partido. 4 ed. Rio de Janeiro: Azougue. 2006.

DESPENTES, Virginie. Teoria king kong. São Paulo: N-1, 2016.

DÍAZ-BENÍTEZ, Maria Elvira. Nas redes do sexo: os bastidores do pornô brasileiro. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar. 2010.

DICIONÁRIO BÁSICO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

DORLIN, Elsa. Sexo, gênero e sexualidades: Introdução à teoria feminista. São Paulo: Ubu, 2021.

DWORKIN, Andrea. Pornography happens to women, 1993. Disponível em: <http://www.nostatusquo.com/ACLU/dworkin/PornHappens.html> . Acesso em: 29/03/23.

_____. Pornography: men possessing women. Nova York: A Plume Book, 1979.

DYER, Richard. The Matter of Images: Essays on Representations. Abingdon, Routledge, 1993.

ELIAS, Norbert. A sociedade dos indivíduos. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.

FAVRET-SAADA, J. Ser afetado. Cadernos de Campo, n. 13, p. 155-161, 2005.

FEDERICI, Silvia. O Ponto Zero da Revolução: Trabalho Doméstico, Reprodução e Luta Feminista. 1 ed. São Paulo: Elefante: 2019.

FINDLEN, Paula. Humanismo, política e pornografia no renascimento italiano. In: HUNT, Lynn (org). A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800. 1d, São Paulo: Hedra, 1999.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade 1 – A Vontade de Saber. 13 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FRAZÃO, Jéssica Pereira. Where reality is: a performance da autenticidade no cinema documentário de Werner Herzog. Curitiba, 2018, 173f. Dissertação (mestrado em comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Paraná, 2018.

GAGO, Verónica. A potência feminista ou o desejo de transformar tudo. São Paulo: Elefante, 2020.

GIDDENS, Anthony. A Transformação da Intimidade – sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GONÇALES, Nathalia Ferreira. Do pornô ao pós-pornô: corpo e subversão na América Latina. XXXXI Congreso Alas, las encrucijadas abiertas en América Latina: la sociología en tiempos de cambio. Uruguai, 2017.

GOULEMOT, Jean-Marie. Esses livros que se lêem com uma mão só: leituras e leitores de livros pornográficos no século XVIII. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

GRANT, Melissa Gira. Dando uma de puta: a luta de classes das profissionais do sexo. São Paulo: Autonomia Literária, 2021.

GREGORI, Maria Filomena. Limites da sexualidade: violência, gênero e erotismo. Revista de Antropologia, São Paulo, v.51, p.575-606, 2008.

_____. Relações de violência e erotismo. Cadernos Pagu, Campinas, n20, p87-120, 2003.

GREGORY, Tim. A decolonial critique of ‘authentic’ pleasure in contemporary Australian heteroporn. Posn Studies, vol. 9, n. 2, p.224-240, 2022.

GUEDES DE CASTRO, Ana Carolina Eliane dos Santos; COSTA, Andréa Abrahão. Ética do cuidado, emancipação feminina e desenvolvimento sustentável: aproximações necessárias. Revista Paradigma, Ribeirão Preto, vol. 31, n. 1, p. 129–150, 2022.

GUERRA, Carolina Bonomi de Menezes. “Mulher da Vida, É Preciso Falar”: um estudo do movimento organizado de trabalhadoras sexuais, 2019, 192f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2019.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Cadernos Pagu, Campinas, n 5, p.7-42, 1995.

HOOKS, Bell. Olhares negros: raça e representação. 1 ed. São Paulo: Elefante, 2019.

HOUSTON, Shine Louise. Might Real. In: BIASIN, Erico; MAINA, Giovanna; ZECCA, Federico. Porn after porn. 1 ed. Milão: Mimesis International, 2014.

HUNT, Lynn. Obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800. In: HUNT, Lynn (org). A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800. 1d, São Paulo: Hedra, 1999.

JAGUARIBE, Beatriz. Ficções do real: notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea. Ciberlegenda, N 23, 2010.

KENDRICK, Walter. El museo secreto: la pornografía en la cultura moderna. 1 ed. Bogotá: Tercer Mundo, 1995.

LAURETIS, Teresa de. Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction. Indiana: Indiana University Press, 1987.

LEE, Jiz. Uncategorized: genderqueer identify and performance in independent and mainstream porn. 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.

LEITE JÚNIOR, Jorge. Das maravilhas e prodígios sexuais - A pornografia. 1. ed. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2006.

_____. Labirintos conceituais científicos, nativos e mercadológicos: pornografia com pessoas que transitam entre os gêneros. Cadernos Pagu, n. 38, 2012.

LUST, Erika. Porno para mujeres. 1 ed. Barcelona: Melusina, 2008.

MACKINNON, Catharine A. Feminism unmodified: discourses on life and law. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

MACLEOD, PJ. Conscionable consumption: a theoretical model of consumer ethics in pornography, Porn Studies, vol. 8, n.1, pag 58-75, 2021.

MAHMOOD, Saba. Teoria feminista, agência e sujeito liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico no egipto. Revista Etnográfica, Lisboa, v.10 n.1, 2006.

MAINA, Giovanna. After the Feminist Porn Book: further questions about feminist porn. Porn Studies, vol. 1, n. 1-2, pag. 182-185, 2014.

MCCLINTOCK, Anne. Couro imperial Raça, travestismo e o culto da domesticidade. Cadernos Pagu, n. 20, p. 7-85, 30 mar. 2003.

MELO, Cristina Teixeira Vieira de Melo. O Documentário como gênero audiovisual. Comunicação & Informação, Goiânia, Goiás, v. 5, n. 1/2, p. 25-40, 2013.

MIGUELOTE, Carla. Nem fetiche, nem escatologia: crítica das imagens de squirting. Anais de textos completos do XXIII encontro Socine. São Paulo: SOCINE, 2020.

MILLER-YOUNG, Mireille. A taste for brown sugar: black woman in pornography. Durham Duke University Press, 2014.

MIYAMOTO, Yume Maria Helena. A ética feminista e os direitos humanos fundamentais na perspectiva de gênero: igualdade na diferença e no reconhecimento de identidades alterais. Vitória, 2012, 139 f. Dissertação (mestrado em direitos e garantias constitucionais fundamentais) – Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Direito, Faculdade de Direito de Vitória, 2012.

MOCANO, Helena Mota. “A gente existe!”: ativismo e narrativas bissexuais em um coletivo monodissidente. Florianópolis, 2020, 152 f. Dissertação (mestrado em antropologia) - Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2020.

MONDIN, Alessandra Mondin. Fair-trade porn + niche markets + feminist audience. Porn Studies, Vo. 1, p. 189-192, 2014.

MONTIEL, Aimée Vega. Ética feminista e comunicação. Comunicação & Informação, Goiânia, Goiás, v. 14, n. 2, p. 3–18, 2011.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra. O que é pornografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MORGAN, Robin. Theory and practice: pornography and rape. In: LEDERER, Laura. Take back the night: woman on pornography. New York: Morrow, 1980.

MULVEY, Laura. Fetishism and curiosity. London: Un. Press, 1996.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas: Papyrus, 2005.

_____. La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós, 1997.

_____. Speaking truths with film : evidence, ethics, politics in documentary. Oakland: University of California Press, 2016.

OEMING, Madita. Porn poacher: coming out as an aca porn fan. Synoptique, vol. 9, n. 2, 2021.

PAASONEN, Susanna. Carnal resonance: affect and online pornography. Cambridge: MIT Press, 2011.

PARREIRAS, Carolina. Pornografia.com: as convenções do altporn. Antropolítica, Revista Antropolítica, Niterói, n.42, p.16-42, 2017.

PÁTARO, Carolina Ribeiro. Tchau tchau velho pornozão? A pornografia feminista de Erika Lust como narrativa reflexiva da sexualidade. Curitiba, 2014, 184f. Dissertação (mestrado em sociologia) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

PENAFRIA, Manuela. Teoria realista e documentário. IN: PENAFRIA, Manuela (org). Tradições e reflexões: contributos para a teoria e estética do documentário. Covilha: LabCom Books, 2011.

PEREIRA, Viviane Magalhães. O problema da fundamentação da moral e a ética feminista. Veritas, Porto Alegre, v. 65, n. 1, p. 1-12, jan.-mar. 2020.

PRADA, Monique. Putafeminista. São Paulo: Veneta, 2018.

PRECIADO, Paul B. Cinema e sexualidade: azul é a cor mais quente e ninfomaníaca. IN: PRECIADO, Paul B. Um apartamento em urano: crônicas da travessia. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 104-107.

_____. Mujeres en los márgenes. El País, Madri, jan. 2007. Disponível em: <https://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750_850215.html> Acesso em: março/2023.

_____. Museu, lixo urbano e pornografia. Periódicus, n. 8, v. 1, p. 20-31, 2017.

RAMOS, Fernão Pessoa. A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. Rebeca, vol. 1, n. 1, pag. 22-53, 2012.

_____. Mas afinal... o que é mesmo documentário?. São Paulo : Editora Senac São Paulo, 2008.

_____. Teoria contemporânea do cinema, volume II. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

RAMOS, Maria Eduarda. Pornografia, resistências e feminismos: estratégias políticas feministas de produções audiovisuais pornográficas. Florianópolis, 2015, 346 f. Tese (doutorado em ciências humanas) – Centro de filosofia e ciências humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

RAZZERA, Gustavo. Pornografia e política. Porto Alegre, 2016, 85f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

REGO BARROS, Marisa Dantas do. “Feministas, teclas e tapas”: uma etnografia virtual sobre feminismos e BDSM, 2019, 151 f. Dissertação (mestrado em psicologia) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

RIBEIRO, Djamila. Lugar de Fala. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

RIBEIRO, Vinícios; CARRERA, Fernanda; POLIVANOV, Beatriz. Editorial: Corpos, performances e autenticidade na cultura digital e visual. IN: Logos, n 57, vol. 28, n 2, 2021.

ROTHBERG, Michael. The Work of Testimony in the Age of Decolonization: “Chronicle of a Summer,” Cinema Verité, and the Emergence of the Holocaust Survivor. PMLA, Vol. 119, No. 5, pag. 1231-1246, 2004.

ROUNTHWAITE, Adair. From This Body to Yours: Porn, Affect, and Performance Art Documentation. Camera Obscura 78, vol. 26, n. 3, p. 62-93, 2011.

ROYALLE, Candida. “What’s a Nice Girl Like You . . . ”. In: TAORMINO, Tristan; SHIMIZU, Celine Parreñas; PENLEY, Constance; MILLER-YOUNG, Mireille (org). The feminist porn book: the politics of producing pleasure, 2013.

RUBIN, Gayle. Misguided, Dangerous and Wrong: na analysis of antipornography politic. IN: GAYLE, Rubin. Deviations: a Gayle Rubin Reader. Duke University Press, Londres, 2011.

_____. Pensando sobre sexo: notas para uma teoria radical da política da sexualidade. Cadernos Pagu, n.21, p. 1-81, 2003.

RUDIGER, Francisco. O amor e a mídia: problemas de legitimação do romantismo tardio. 1 ed: Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.

RYAN, Dylan. Fucking Feminism. In: TAORMINO, Tristan; SHIMIZU, Celine Parreñas; PENLEY, Constance; MILLER-YOUNG, Mireille (org). The feminist porn book: the politics of producing pleasure. New York: The Feminist Press, 2013.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs). O imaginário e o poético nas ciências sociais. Bauru: EDUSC, 2005.

SANTANA, Camila Martins. Da pornografia à pornoteoria: desafios e reimaginações feministas. Brasília, 2016, p.134, Dissertação (mestrado em sociologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

SANTANA, Léa Menezes de. “-Tem pornô pra mulher?”: uma abordagem crítica da pornografia feminista. Salvador, 2014. 93f. Dissertação (mestrado em estudos interdisciplinares sobre mulheres, gênero e feminismo) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SARMET, Erica Ramos. “SIN PORNO NO HAY POSPORNO”: Corpo, Excesso e Ambivalência na América Latina. Niterói, 2015, 135 f. Dissertação (mestrado em comunicação) - Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

_____. Pornografia da vulnerabilidade: estratégias feministas de subversão da normatividade pornográfica. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. N 18, 2018.

SCOTT, Karly-Lynne. Performing labour: ethical spectatorship and the communication of labour conditions in pornography, Porn Studies, vol. 3, n. 2, pag. 120-132, 2016.

SIBILIA, Paula. Autenticidade e performance: a construção de si como personagem visível. Revista Fronteiras – estudos midiáticos. Vol. 17 N° 3 - setembro/dezembro, 2015.

SILVA, Ana Paula da. Trabalho sexual: entre a conquista de direitos e o processo de vitimização. Novos Debates, vol.2, n.1, p. 223-232, 2015.

SMITH, Clarissa; ATTWOOD, Feona. Emotional Truths and Thrilling Slide Shows: The Resurgence of Antiporn Feminism. In: TAORMINO, Tristan; SHIMIZU, Celine Parreñas; PENLEY, Constance; MILLER-YOUNG, Mireille (org). The feminist porn book: the politics of producing pleasure, 2013.

SOUZA, Ramayana Lira de. A forma pornográfica. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. N 18, 2018.

STEINER, Linda. Feminist Media Ethics. IN: WILKINS, Lee; CHRISTIANS, Clifford (orgs). The routledge handbook of mass media ethics. Exeter: Taylor & Francis, 2008.

TAORMINO, Tristan. Calling the Shots: Feminist Porn in Theory and Practice. In: TAORMINO, Tristan; SHIMIZU, Celine Parreñas; PENLEY, Constance; MILLER-YOUNG, Mireille (org). The feminist porn book: the politics of producing pleasure. New York: The Feminist Press, 2013.

TAORMINO, Tristan; SHIMIZU, Celine Parreñas; PENLEY, Constance; MILLER-YOUNG, Mireille. Introduction: The Politics of Producing Pleasure. In: TAORMINO, Tristan; SHIMIZU, Celine Parreñas; PENLEY, Constance; MILLER-YOUNG, Mireille (org). The feminist porn book: the politics of producing pleasure. New York: The Feminist Press, 2013.

TORRES, Diana. Coño Potens: manual sobre su poder, su próstata y sus fluidos. País Vasco: Txalaparta, 2015.

VANCE, Carole. Pleasure and danger: towards a politics for sexuality. In: VANCE, Carole (org). Pleasure and danger: exploring female sexuality. Boston: Routledge, 1984.

VEIGA, Maria Júlia. Etnografia do pornohub: uma análise sobre as representações de gênero na pornografia. Brasília, 2015. 71f. Monografia (Bacharel em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

VIDAL, Marciano. Feminismo y ética: como “feminizar” a moral. Madri: PPC Editorial

WILLIAMS, Linda. “Film bodies: gender, genre and excess”. In: BAUDRY, L.; COHEN, M. (Org.). Film theory and criticism. Oxford: Oxford University Press, 2004.

_____. Hard core: power, pleasure and the frenzy of the visible. California: University of California Press, 1999.

_____. Uma Agente Provocadora: A Pornografia e A Arte da Performance de Annie Sprinkle. Revista Performatus, ano 5, n. 17, jan. 2017.

WYLDE, Danny. Our Pornography. In: TAORMINO, Tristan; SHIMIZU, Celine Parreñas; PENLEY, Constance; MILLER-YOUNG, Mireille (org). The feminist porn book: the politics of producing pleasure. New York: The Feminist Press, 2013.

YOUNG, Madison. Authenticity and its role within feminist pornography. Porn Studies, vol. 1, n. 1-2, pag. 186-188. 2014.

FILMOGRAFIA

ANOTHER BEAUTIFUL CREATURE. Direção: Mahx Capacity. Produção: AORTA Films. Estados Unidos, 2020.

BED PARTY: EDEN ALEXANDER AND SEBASTIN KEYS. Direção: Shine Louise Houston. Produtora: Pink & White Productions. Estados Unidos, 2014.

BED PARTY: JACK HAMMER XL & NIKKI DARLING. Direção: Shine Louise Houston. Produtora: Pink & White Productions. Estados Unidos, 2014.

BEHIND THE SCENES WITH ADARA LOVE AND EDU. Direção: Irina Vega. Produção: Irina Vega. Espanha, 2021.

BREATHLESS. Direção: Mahx Capacity. Produção: AORTA Films. Estados Unidos, 2020.

BETTER THAN CLEAN. Direção: Cochon de Cauchemar e Torri Lisek. Produção: Insatiable Pictures, Alemanha, 2020.

CRASHPAFSERIES EPISODE 269: LA MUXER DIOSA AND NIKKI DARLING. Direção: Shine Louise Houston. Produtora: Pink & White Productions. Estados Unidos, 2018.

DEEP INSIDE ANNIE SPRINKLE. Direção: Annie Sprinkle. Produção: Evert Enterprises. Estados Unidos, 1981.

DEVOURABLE. Produção: Ms. Naughty's Bright Desire. Austrália, 2017.

DOCUMENTING DESIRE: FIRST THING. Direção: Parts Authority. Produção: AORTA Films. Estados Unidos, 2018.

DOCUMENTING DESIRE: PLAY-BY-PLAY. Direção: Mahx Capacity. Produção: AORTA Films. Estados Unidos, 2018.

DOING IT OURSELVES: THE TRANS WOMAN PORN PROJECT. Direção: Tobi Hill-Meyer. Produção: Handbasket Productions. Estados Unidos, 2010.

HERSTORY OF PORN: REEL TO REAL. Direção: Annie Sprinkle. Produção: Annie Sprinkle, Estados Unidos, 1999.

MÊS CHÉRIS. Direção: Ethan Folk e Ty Wardwell. Produção: Cutenon Films. Alemanha, 2020.

PORNOGRAHERS. Direção: Paulita Pappel. Produção: Lustery. Alemanha, 2022.

SEX WITH FRIENDS – BEHIND THE SCENES – Direção: JoyBear Pictures. Produção: JoyBear Pictures. Inglaterra, 2019.

THE CRASH PAD. Direção: Shine Louise Houston. Produtora: Pink & White Productions. Estados Unidos, 2005.

WOMAN RECLAIMING SEX ON FILM. Direção: Madson Young. Produção: Madson Young Production. Estados Unidos, 2011.