UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS
DE RIBEIRÃO PRETO
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA

Laboratório de Ensino e Pesquisa em Psicologia da Saúde (LEPPS)

Pedro Ernesto Rodrigues Maçaranduba

Encenações do desejo:
Contribuições para a iconologia do pornô

RIBEIRÃO PRETO - SP

2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS
DE RIBEIRÃO PRETO
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA

Laboratório de Ensino e Pesquisa em Psicologia da Saúde (LEPPS)

Pedro Ernesto Rodrigues Maçaranduba

Encenações do desejo:
Contribuições para a iconologia do pornô

Versão original

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Ciências.

Área de Concentração: Psicologia em Saúde e Desenvolvimento

Orientador: Prof. Dr. Manoel Antônio dos Santos

RIBEIRÃO PRETO - SP

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Maçaranduba, Pedro Ernesto Rodrigues

Encenações do desejo: Contribuições para a iconologia do pornô.
Ribeirão Preto, 2017.

83 p.: il.; 30 cm

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto-USP. Área de concentração: Psicologia em Saúde e Desenvolvimento. Orientador: Santos, Manoel Antônio dos.

1. Pornografia. 2. Psicanálise. 3. Iconologia.

Nome: Maçaranduba, Pedro Ernesto Rodrigues

Título: Encenações do desejo: Contribuições para a iconologia do pornô

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências. Área de Concentração: Psicologia em Saúde e Desenvolvimento.

Aprovada em: ____ / ____ / 2017

Comissão Julgadora

Prof.(a): _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.(a): _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.(a): _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.(a): _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

RESUMO

Maçaranduba, P. E. R. (2017). Encenações do desejo: Contribuições para a iconologia do pornô. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, SP.

A pesquisa acadêmica sobre pornografia permaneceu por um longo período monopolizada pela lógica *texts and effects*; ou seja, a investigação se orientava pela busca de consequências (em âmbitos individual, interpessoal e social) supostamente desencadeadas pelo consumo de materiais pornográficos. Essa linha de pesquisa contribuiu para a polarização do debate científico, fomentando a conformação de retóricas pró e antipornografia. Embora esse tipo de pesquisa ainda prevaleça nas publicações internacionais, desde o final da década de 1980 novos estudos passaram a interrogar a pornografia sob outras perspectivas. A presente pesquisa busca se filiar a esse campo de investigação recente, mas que já rendeu frutos significativos nacional e internacionalmente. A partir de um roteiro procedimental inspirado no método iconológico de Panofsky e ferramentas teórico-conceituais tomadas de empréstimo à psicanálise, elegemos a categoria *Pornô com história*, da produtora Brasileirinhas (maior empresa do gênero em atividade no país), como fonte de dados. À época da coleta (maio-julho/2017), a categoria contava com 83 filmes, dos quais três foram excluídos do nosso estudo por serem produções estrangeiras. A decisão de trabalhar com filmes dotados de uma narrativa ficcional se deu em função da própria dimensão da pornografia que buscamos aqui dar relevo, a saber, sua natureza fantasística. A visualização de cada filme foi acompanhada da descrição iconográfica atenta a elementos como cenário, roteiro, personagens e diálogos. O material acumulado foi organizado a partir de três eixos: cenários, vocabulário pornô e representações dos sexos. A pesquisa argumenta que o pornô da Brasileirinhas constrói uma representação particular do erotismo que, ao mesmo tempo em que se dirige quase que exclusivamente ao público masculino heterossexual, busca se distanciar de práticas que fujam da heteronormatividade. Enxergamos no conjunto de “palavras-fetice” que caracterizam o vocabulário da representação pornográfica manifestações de uma posição ambivalente perante o objeto sexual. Por último, argumentamos que a pornografia oferece a seu público uma solução utópica para ansiedades masculinas em tempos de crescente igualdade entre os gêneros e problematização da masculinidade. Essa solução utópica se materializa em aspectos como

a representação de personagens femininas facilmente disponíveis para o sexo, o falo impassível e dotado da capacidade de proporcionar prazeres extraordinários (para si e para outrem).

Palavras-chave: pornografia; iconologia; psicanálise.

ABSTRACT

Maçaranduba, P. E. R. (2017). Representations of desire: Contributions for the iconology of porn. Master's Dissertation. Faculty of Philosophy, Sciences and Letters at Ribeirão Preto, University of São Paulo, Ribeirão Preto, São Paulo, Brazil.

Academic research related to pornography remained for a long time monopolized by the “texts and effects” logic. This means that scientific investigation was guided by the search of individual, interpersonal, and social consequences supposedly caused by the consumption of pornographic material. This line of research contributed to the polarization of the scientific discussion and stimulated the conformation of the rhetoric in pro/anti-pornography positions. Although this kind of research still prevails in international publications, studies began to analyze pornography under other perspectives by the late 1980s. The present work seeks to join this new line of studies that have already produced meaningful outcomes in Brazil and internationally. Following procedures based on Palofsky's iconological method and managing theoretic and conceptual tools provided by psychoanalysis, we elected the *Pornô com História* category from Brasileirinhas website (greatest Brazilian pornographic film studio still in activity) as our data source. The category comprises 83 films; three of them were excluded from our study due to being foreign productions. The decision to work with films endowed with a fictional narrative was based on the very dimension of pornography we want to highlight, namely, its fantastical nature. The visualization of each film was followed by the iconographical description of scenarios, plots, characters and dialogues. The collected material was organized into three axes: scenarios, pornographic vocabulary and gender representations. We observed that Brasileirinhas' pornographic films present a particular representation of eroticism: while addressed to a male heterosexual public, they try to keep distance from non-heteronormative practices. We also noted the presence of ambivalent behavior toward the sexual object in the “fetish-words” that constitute the pornographic vocabulary. Finally, we concluded that pornography offers a utopian solution for male anxieties in times of increasing gender equality and problematization of masculinity. This utopian solution is materialized in female characters easily available for sex and the impassive phallus endowed with the capacity to provide extraordinary pleasures (for itself and for others).

Keywords: pornography; iconology; psychoanalysis.

SUMÁRIO

PREÂMBULO.....	7
INTRODUÇÃO	9
Breve história da pornografia	12
A pornografia no Brasil	23
A pornografia como objeto de estudo da psicologia.....	32
Justificativa	39
Objetivos.....	41
MÉTODO	42
A iconologia de Erwin Panofsky	42
A contribuição da psicanálise	48
Procedimentos.....	50
RESULTADOS E DISCUSSÃO.....	54
Comentários gerais	54
Cenários	56
Vocabulário pornô	60
Representações dos sexos	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS	75
ANEXOS	81

PREÂMBULO

A opção de tomar a pornografia como tema de pesquisa se deveu, assim hoje penso, a uma conjunção de fatores que à época não estavam inteiramente claros para mim. Ao longo da graduação, mantive simultaneamente às minhas leituras da obra freudiana, um contato recorrente com a produção de filósofos, sociólogos e psicanalistas que se propõem a pensar o mundo contemporâneo, como Zygmunt Bauman, Anthony Giddens, Gilles Lipovetsky, Charles Melman, entre outros. Influenciado em maior ou menor grau por cada um desses autores, dei-me conta da particularidade do tempo em que vivo, tão rico em possibilidades e tão intimidador em seus contornos.

Assim que comecei a frequentar o Laboratório de Ensino e Pesquisa em Psicologia da Saúde (LEPPS), tive maior contato com as discussões em curso sobre gênero e sexualidade. Entrevejo retrospectivamente que, a partir daí, o meu atual objeto de estudo começou se delinear mais claramente: na intersecção entre psicanálise, sexualidade e contemporaneidade, a pornografia me pareceu, em um primeiro momento, uma escolha relativamente excêntrica, mas igualmente instigante. A chancela daquele que seria meu futuro orientador, o professor Manoel Antônio dos Santos, oficializou o tema como definitivo.

Ao longo da pesquisa, fui percebendo o quanto a pornografia toca em pontos que despertam meu vivo interesse. Apaixonado que sou pela cultura de massas, nunca consegui aceitar bem o tom de desprezo que os eruditos adotam quando falam do cinema hollywoodiano, do rock, da música eletrônica, dos *games* ou da literatura de um Philip Roth. Mas, mais do que essa questão da cultura de massas, a pornografia coloca em pauta o tema da masculinidade – assunto com o qual me encontrei quase que por acaso e sobre o qual não tive ainda a oportunidade de me dedicar como gostaria. Enxergar na masculinidade não apenas seus privilégios socioculturais, mas também suas constrições internas, suas pressões e exigências, é algo que já antevejo nas minhas futuras pesquisas.

***

Ao estruturar o presente estudo, procurei estabelecer uma definição de pornografia que fosse coerente com aquelas disponíveis na literatura científica e, simultaneamente, adequada aos meus objetivos. Para tanto, busquei destacar os elementos que vêm sendo elencados por pesquisadores nacionais e estrangeiros como característicos da pornografia.

Embora não seja possível falar em uma definição consensual, dispus-me a identificar os critérios classificatórios que têm prevalecido nas principais pesquisas da área.

Em seguida, abordei o aspecto histórico da pornografia, enfatizando sua trajetória no Brasil. Entendendo que a representação do obsceno ao longo da história é marcada por particularidades que variam de lugar para lugar, restringimos nosso olhar apenas à pornografia propriamente dita, categoria autônoma que só emergiu de forma acabada em meados do século XIX. Ao leitor interessado remeto à bibliografia disponível sobre a representação do obsceno na antiguidade clássica e na Europa pré-revolucionária dos séculos XVI, XVII e XVIII.

Posteriormente, realizei uma revisão narrativa da literatura científica internacional, buscando identificar as questões relativas à pornografia que vêm sendo discutidas pela psicologia. Constatei que as discussões têm se concentrado nas possíveis repercussões psicológicas do consumo de pornografia e na análise de conteúdo dos materiais pornográficos. Uma análise crítica das metodologias adotadas e dos resultados encontrados nesses estudos é também oferecida ao leitor.

Busquei, então, construir um método que fosse, ao mesmo tempo, coerente com as críticas realizadas e adequado a nossos propósitos. Para tanto, recorri à tradição iconológica tal como foi idealizada por Erwin Panofsky. Consegui daí extrair uma série de diretrizes práticas para a condução deste estudo. Faltava-me um enquadramento teórico-conceitual que introduzisse linhas de inteligibilidade no material acumulado – posto assumido pela psicanálise.

Na medida em que me habituei à linguagem cinematográfica própria da Brasileirinhas e percebia que os dados ganhavam volume, pude divisar regularidades e particularidades. Elegi exemplos oriundos da filmografia que me pareceram especialmente representativos das ideias que eu desejava explorar e que se materializaram no texto sob o formato de um exercício descritivo. Simultaneamente, algumas possibilidades interpretativas se colocavam como possíveis, enquanto outras eram descartadas. Nesta redação final, esforcei-me por equilibrar a fidelidade ao conteúdo descrito ao rigor da tarefa interpretativa.

INTRODUÇÃO

O termo “pornografia” é relativamente recente: sua primeira aparição data de 1769 – sob a forma cognata, “pornógrafo” – no panfleto *Le pornographe ou la prostitution réformée* (“O pornográfico ou a prostituição reformada”), do escritor francês N. Restif de la Bretonne. O derivado “pornografia” só aparecerá mais tarde, já no século XIX. A palavra foi construída a partir da combinação dos termos gregos *porné*, “prostituta”, e *grafe*, “escrito”, significando, portanto, “escritos sobre prostitutas”. Embora o sentido etimológico cause estranhamento frente à noção contemporânea do termo, é preciso lembrar que um motivo recorrente na literatura obscena ocidental foram os diálogos nos quais mulheres entendidas na arte da prostituição introduzem as iniciantes nos saberes do prazer. Foi somente no século XVIII que a literatura obscena adotou a forma definitiva do romance e a presença da prostituta tornou-se menos ubíqua (Maingueneau, 2010).

Desde o seu surgimento no século XIX até hoje, a palavra comporta dois sentidos distintos. “Pornografia” é tanto uma categoria classificatória de filmes, livros, imagens etc., bem como um julgamento de valor depreciativo e/ou condenatório (Maingueneau, 2010). Ao longo deste estudo, assumiremos que a pornografia é uma categoria de análise desprovida de um sentido valorativo ou qualificativo implícito, mas sim o resultado histórico de um longo embate entre autores e artistas que testaram as fronteiras da “decência” e o furor proibicionista de autoridades religiosas e legais (Hunt, 1996). Tomar a pornografia como o resultado de um longo percurso histórico significa inseri-la na trama das representações do erotismo e da sensualidade no Ocidente sem deixar de reconhecer as especificidades que a particularizam e diferenciam de seus antecessores.

Uma das características fundamentais que diferenciam a pornografia propriamente dita das representações obscenas que lhe antecederam é sua finalidade principal e quase que exclusiva de excitar sexualmente seu público (Leite Jr., 2006). A arte obscena, até o século XIX, embora licenciosa em suas palavras e explícita em suas imagens, tirava proveito do impacto do sexo sobre o público para veicular críticas às autoridades políticas e religiosas (Hunt, 1996). “Não era apenas o gozo dos sentidos que o material ‘erótico’ reclamava”, explica Leite Jr. (2006), “mas também uma outra organização social, subvertendo e ridicularizando as relações de poder existentes” (p. 47). Na pornografia, a crítica política e social desaparece para dar lugar à motivação fulcral de instalar no corpo alheio uma tensão sexual que reclama descarga. Ou seja, não é suficiente apenas falar de sexo, exibi-lo em sua crueza e variedade morfológica; é preciso

que essa exibição seja realizada segundo o propósito de apelar ao corpo do seu público e nele fazer nascer o desejo de gozar.

Trata-se de um critério valioso, pois nos permite diferenciar com maior precisão as obras pornográficas daquelas que apenas fazem uso da temática sexual de maneira acessória. É por essa razão que julgar a obra de Sade – para ficarmos apenas com uma referência icônica da arte obscena – como exemplo acabado de pornografia é equivocado. Como explica Maingueneau (2010): “compreender a obra de Sade é, necessariamente, buscar pensar o vínculo entre as sequências pornográficas e o restante da obra em que elas figuram” (p. 17). Não é à toa que, com a agudez característica de seu espírito, o Divino Marquês escreveu em *Histoire de Juliette*: “É necessário muita filosofia para me compreender” (como citado em Moraes, 1999, p. 119).

Porém, como todo critério tem suas imperfeições, surge imediatamente um problema. Falar que a função da pornografia é excitar sexualmente seu público abre espaço para os diferentes usos que podem ser feitos de uma obra, a despeito da própria intenção de seu autor. Dessa forma, é possível falar em um “consumo pornográfico” de obras que, a princípio, não foram produzidas com tal propósito. Do mesmo modo, é claro que nem toda obra que se pretende pornográfica acaba tendo êxito na sua função de excitar a audiência. Não há muito a ser feito aqui: sendo a espécie humana aquela na qual a pulsão sexual *não* pressupõe antecipadamente um determinado objeto, a variedade de alvos passíveis de serem investidos libidinalmente é, portanto, virtualmente infinita (Freud, 1905/2016b).

A intenção deliberada de falar diretamente ao corpo de sua audiência arregimenta ao redor da pornografia um punhado de críticas de ordem estética. Afinal de contas, espera-se da grande arte o endereçamento às ditas “funções superiores” da cognição e do intelecto e a abnegação dos apetites do corpo. Apelando sobretudo às “partes baixas” e pouco ou nada exigindo intelectualmente do público, a pornografia infringe as “sagradas leis do distanciamento estético” (Freire, 2000, p. 68). Williams (1991) argumenta que a pornografia, ao lado do melodrama e do horror, são “*body genres*”, já que são concebidos segundo o propósito de eliciar reações orgânicas no público. Não é de se estranhar, portanto, que nenhum desses três gêneros gozem de boa reputação dentre a crítica de arte convencional.

Além da temática sexual e da intenção primeira de excitar eroticamente seu público, a pornografia não pode ser adequadamente compreendida se não for inserida no cenário político e social contemporâneo ao seu surgimento. O século XIX assistiu à

consolidação do Estado nacional burguês moderno e à derrocada final dos resquícios feudais na Europa. Portanto, é fundamental levar em conta que a pornografia propriamente dita nasce como produto cultural de uma indústria submetida às dinâmicas próprias do mercado. Dessa forma, a primeira tarefa que se colocou à tenra indústria pornográfica foi justamente combater os obstáculos que impediam sua assimilação definitiva no circuito da produtividade capitalista. Aqui, mais uma vez, a pornografia distancia-se da arte obscena que lhe antecedeu, como bem observou Leite Jr. (2006): “A luta da pornografia a partir de então não é mais para contestar o sistema socioeconômico, mas para ser melhor aceita por ele” (p. 63).

Desnecessário dizer que esse critério também merece ressalvas. Boa parte do material pornográfico em circulação hoje na Internet não é o produto acabado de uma indústria, mas a intimidade voluntariamente devassada de pessoas anônimas e que por suas exibições não reivindicam lucro. “Os consumidores também se tornaram produtores” (Muniz & Vallone, 2012), afirmou em entrevista a antropóloga María Elvira Díaz-Benítez, autora de uma valiosa pesquisa etnográfica a partir de sua imersão no interior do universo social e coletivo dos profissionais envolvidos na produção de filmes pornô no Brasil (Díaz-Benítez, 2010). Ainda assim, a indústria pornográfica continua a ser a grande responsável pelo reabastecimento do mercado e do imaginário do grande público com novos materiais. São seus produtos que ainda constituem o cânone da representação erótica – ao qual a pornografia amadora busca frequentemente se conformar.

O caráter comercial da pornografia não escapou da cólera de seus críticos. Para eles, “a pornografia traz a experiência íntima e privada do sexo para a esfera impessoal e pública do mercado, visando ao lucro” (Freire, 2000, p. 75) – o que a aproxima do universo da prostituição. A pornografia seria, portanto, uma modalidade abjeta de mercantilismo sexual – crítica que será retomada e problematizada no interior do movimento feminista ao longo das últimas décadas.

Estamos agora em condições de caracterizar o que estaremos chamando de pornografia ao longo deste estudo. Em primeiro lugar, o *conteúdo* da obra pornográfica é o terreno dos prazeres sexuais. Segundo, a representação desses prazeres tem como *função* principal excitar o público sexualmente. Por fim, a natureza *comercial* desses materiais submete-os às dinâmicas próprias do mercado e do lucro. Dessa maneira, estamos aqui alinhados à definição proposta por Leite Jr. (2006) e também adotada por Díaz-Benítez (2010), na qual pornografia é “a representação sexual visando em especial

a excitação erótica de seu público e estando intimamente relacionada com a produção padronizada para um mercado estabelecido” (Leite Jr., 2006, p. 63).

Breve história da pornografia

Como já foi dito anteriormente, a pornografia emerge como categoria autônoma e dotada de características específicas dentre as representações do erotismo no Ocidente apenas no século XIX. Embora extrapole o alcance do presente estudo, é preciso deixar claro que a longa gestação do que hoje chamamos de pornografia alcança tempos e regiões distantes e sua história confunde-se com a própria história da emergência da cultura moderna ocidental (Hunt, 1996). Como Foucault (1988) já havia percebido em sua *História da sexualidade*, o Ocidente moderno é atravessado por uma vontade de saber sobre o sexo que alimentou e alimenta ao redor e a propósito deste uma pluralidade discursiva inédita na história.

Kendrick (1987) argumenta que a invenção da pornografia foi o resultado de dois eventos que se convergiram em fins do século XVIII e início do século XIX: a criação de aposentos nos museus destinados a abrigar objetos “pornográficos” e a proliferação de textos sobre a prostituição. Estava em curso, naquela época, um incremento nas taxas de consumo e alfabetização, o que despertou a preocupação das elites acerca das consequências supostamente nefastas que o contato com obras obscenas poderia desencadear nos “espíritos frágeis” de crianças, mulheres e trabalhadores. Nesse sentido, a pornografia nasce como categoria reguladora frente aos temores que uma incipiente democratização da cultura provocou nas classes dominantes.

A pornografia constitui-se, assim, em um jogo de forças. De um lado, o esforço das autoridades religiosas e seculares para regular, censurar e proibir essas obras contribuíram para um maior isolamento dos traços identitários da pornografia e sua consequente emergência como gênero independente. Do outro lado, a demanda de consumidores ávidos por materiais sexualmente excitantes mobilizou as forças do mercado e influenciou os rumos da produção editorial (Hunt, 1996). Embora as legislações tenham, de modo geral, se tornado menos restritivas no mundo ocidental, esse embate permanece em andamento ainda hoje, a exemplo das recentes tentativas da justiça de tornar o uso de preservativos obrigatório em filmes pornô nos Estados Unidos (Sbardellati, 2013) e da proibição de imagens que sejam julgadas “grosseiramente ofensivas e repugnantes” na Inglaterra (Johnson, 2010).

A produção maciça de pornografia em amplitude internacional só ocorrerá nas últimas décadas do século XIX, simultaneamente ao surgimento da política de massas, o que aponta para a complexa e curiosa relação entre pornografia e democracia. A pornografia e seus antecedentes históricos não só se beneficiaram dos processos que culminaram na implantação do regime democrático no Ocidente, mas também contribuíram ativamente para o seu desenrolar. Pois, vejamos: os textos e imagens obscenos promoveram um incremento na produção e circulação de materiais impressos – fenômeno que possibilitou que as críticas sociais e políticas alcançassem um público maior e colaborou para delinear o que hoje chamamos de liberdade de expressão (Hunt, 1996). Ao mesmo tempo, a pornografia e a arte obscena em geral apropriaram-se de uma compreensão materialista do universo, no qual a natureza e os corpos são mecanizados, atomizados e desprovidos de um *télos* autônomo. Dessa forma, contribuíram indiretamente para o desencantamento do mundo e a corrosão da legitimidade do argumento teológico-político do poder (Jacob, 1996). Não é à toa que até hoje, nos EUA, as tentativas de regular ou censurar a circulação de materiais pornográficos esbarram nas garantias asseguradas pela Primeira Emenda (Sbardellati, 2013).

É interessante observar como a emergência definitiva do mundo burguês foi acompanhada por transformações concomitantes na superestrutura jurídica. Enquanto as representações eróticas que antecederam historicamente a pornografia sofreram perseguições e interdições em nome da religião e do respeito às autoridades políticas, as coerções sofridas pela pornografia eram justificadas em nome da decência (Hunt, 1996). O rigor da lei era respaldado pelos discursos higienista e pretensamente neutros da nascente ciência médica. Ou seja, os valores morais de base judaico-cristã que vigoraram soberanos na Europa por séculos e que legitimavam os poderes estabelecidos precisaram então se articular ao discurso da ciência de modo a perpetuarem-se nos novos tempos (Leite Jr., 2006).

De maneira geral, a pornografia e a arte obscena podem ser qualificadas como uma combinação das estéticas do excesso e do realismo (Sontag, 2015). Ao mesmo tempo que interpelam seu público mediante a exposição realista dos corpos e das práticas (vertente que ganhará substância com as tecnologias que permitem perscrutar a realidade da ação sexual com maior fidedignidade), ambas ultrapassam as fronteiras do habitual por meio da exploração de situações extremas e encenações “grandiloquentes” (Díaz-Benítez, 2010).

Além da democracia, a pornografia é contemporânea dos aparelhos ópticos da segunda metade do século XIX. Ao longo deste estudo, ficará claro que a indústria pornográfica soube se adaptar às diversas mídias que surgiram ao longo dos séculos, da imprensa à Internet – mesmo que especialmente esta última venha ameaçando seus lucros com a pirataria. O mais interessante (e, talvez, menos óbvio) é perceber como a própria pornografia foi fundamental para a disseminação das novas tecnologias – videocassete, TV a cabo, câmeras, computador, DVD e a própria Internet. Enfim, toda uma parafernália cuja difusão foi estimulada pela possibilidade do consumo de materiais pornográficos com privacidade e fácil acesso (Johnson, 1996).

Logo após o surgimento dos primeiros daguerreótipos, fotografias de mulheres (em geral, prostitutas) em poses sensuais e inspiradas nos “nus artísticos” começaram a circular pela Europa. Imagens recorrentes do universo “fetichista” da pornografia atual também começam a abrir espaço nos portfólios da época: fantasias, sapatos de salto alto, espartilhos, couro e outros ornamentos. O surgimento das revistas eróticas ainda no século XIX, manifestação de uma cultura de massas que caminha a passos de gigante rumo à maturidade, viabiliza a progressiva entrada das fotografias pornográficas no meio social (Leite Jr., 2006).

Algumas fotos que sobreviveram ao tempo e à censura atestam a existência de um mercado de fotografias de homens homossexuais, práticas sadomasoquistas e “perversões sexuais”. Embora seja difícil estimar o volume desse tipo de material em relação à produção predominante de fotografias pornográficas, é provável que estejamos falando de um segmento minoritário. A primazia da posição masculina e heteronormativa na cultura reflete-se, desde já, na predominância dos desejos e práticas capturados pela objetiva e demandados pelo mercado (Leite Jr., 2006).

A importância da fotografia para o sucesso da indústria pornográfica dificilmente poderia ser superestimada. O Relatório Meese, investigação abrangente sobre materiais obscenos encomendada pelo então presidente americano Ronald Reagan, afirmou que a invenção da fotografia foi o acontecimento mais importante da história da pornografia. Mais acessíveis que os textos por não exigirem o letramento do público consumidor e mais realistas que as gravuras impressas, a fotografia expandiu substancialmente o mercado pornográfico da época (Coopersmith, 1998).

No final do século XIX, mais precisamente no ano de 1895, o mundo assiste boquiaberto ao advento do cinema. Prontamente surgem imagens de dançarinas sedutoras adornadas por roupas insinuantes para o delírio do público masculino. À medida que a

linguagem cinematográfica começa a estruturar-se na forma da narrativa ficcional, filmes mais explícitos começam a surgir sob os auspícios de uma pretensa pedagogia higienista do sexo. Em 1913, Hollywood adentra o mercado pornográfico com *Traffic in souls*, filme sobre prostituição e que rendeu cifras significativas para os padrões da época (Abreu, 2012). O cinema expandiu substancialmente a experiência sensorial do consumo de materiais pornográficos através da inclusão de movimento às imagens e, posteriormente, som (Coopersmith, 1998).

Paralelamente às produções maiores, filmes mudos, amadores, de curta duração e exibidos ilegalmente começam a proliferar na Europa e principalmente nos EUA. São os *stag films* – “filmes para homens”. Os *stags* eram caracteristicamente toscos e assim permaneceram a despeito dos aperfeiçoamentos da tecnologia e do desenvolvimento de uma linguagem própria ao cinema, a narrativa, ainda nas primeiras décadas do século XX. Neles, percebe-se a existência de uma narrativa rudimentar durante as cenas iniciais que conduzem ao ato sexual. Entretanto, iniciadas as sequências explícitas propriamente ditas, havia o completo desmoronamento da narrativa que se esboçava e uma sucessão de cenas descontínuas temporalmente invadiam a tela, resultando em uma ação genital confusa e desconexa (Williams, 1989).

Para aqueles acostumados com a narrativa pornô tradicional, frequentemente estruturada na sequência preliminares-transa-consumação (Díaz-Benítez, 2010), os *stags* podem parecer um pouco frustrantes. Williams (1989) argumenta que essa linearidade do roteiro permite que o espectador identificado com o ator abandone o espaço diegético satisfeito. Isso dificilmente poderia ser dito a respeito do público dos *stags*, pois o primitivismo destes filmes dificultava a plena penetração do espectador na diegese, posicionando-o mais na condição de testemunha de um *show* genital do que propriamente projetando-o na imagem mediante identificação. Além disso, os *stags* costumavam terminar abruptamente, sem evidências claras de um prazer que foi saciado – problema que o pornô posteriormente solucionará com a visibilidade da ejaculação. Ou seja, os *stags* limitavam-se a mostrar a ocorrência da penetração, mas eram incapazes de evidenciar o prazer (Williams, 1989).

Dessa forma, o prazer visual propiciado pelos *stags* não pode ser explicado recorrendo-se exclusivamente ao espaço diegético. Para Williams (1989), esse prazer pode ser situado em uma tensão entre dois polos: um deles na experiência coletiva de homens que compartilham seu desejo heterossexual pelo corpo feminino (semelhante ao

que ocorre nos clubes de *strip-tease*); o outro, na tentativa incessante – embora nunca satisfeita – de identificação com o ator que realiza a penetração.

Waugh (2001), por outro lado, chama a atenção para o esforço obstinado dos *stags* em ocultar a genitália masculina do plano principal enquanto simultaneamente perscrutam as vaginas em busca de segredos escondidos. A ironia da empreitada é que, para Waugh (2001), os *stags* acabaram tendo pouco êxito em desvendar a subjetividade e os prazeres femininos, ao passo que muito revelaram sobre a masculinidade. O pênis a todo custo evitado na tela é o único órgão genital presente na produção, exibição e consumo dos *stags*. Estes filmes podem, dessa forma, serem encarados como um retrato da sociabilidade masculina de um período significativo do século XX.

Os anos 1930 trouxeram consigo maiores restrições à circulação de filmes pornográficos. Nos EUA, já então os maiores produtores mundiais de pornô, entra em vigência o Código Hays, estabelecendo limites e censuras mais rígidos à obscenidade. Analogamente à pulsão sexual que, quando inibida na meta, manifesta-se sob a forma da ternura (Freud, 1921/2011), o erotismo no cinema revestiu-se de um verniz romântico e pudico. Na década seguinte, surgem os *exploitation movies* – filmes apelativos, exibidos legalmente em cinemas considerados infames e nos quais o sexo aparecia de maneira insinuada. Grande parte dos *exploitation* abordavam temas como abuso de drogas, álcool e prostituição sob uma perspectiva didático-científica. Abreu (2012) soube subsumir os *exploitation* com perspicácia: “Possuíam um toque de escândalo e uma aparência formal conservadora. Nudez, só velada. Sexo, somente com uma porta fechada entre a câmera e o casal” (p. 70).

Entre o final da década de 1940 e o início da década de 1950, dois livros sobre o comportamento sexual humano são lançados, gerando debates acalorados e reações apaixonadas nos EUA: *Sexual behavior in the human male* e *Sexual behavior in the human female* (publicados em 1948 e 1953, respectivamente), do zoólogo americano Alfred Kinsey. Os livros de Kinsey abalaram as crenças convencionais que supunham a heterossexualidade monogâmica e orientada à reprodução como a regra cujas exceções se enquadrariam na ordem do patológico. Embora amplamente criticadas por questões metodológicas, as pesquisas de Kinsey foram fundamentais para o questionamento de argumentos baseados na existência de uma suposta sexualidade “natural”.

Os anos 1950 trouxeram ventos mais liberais. Na mídia impressa, temos o lançamento da revista *Playboy*, cuja modelo da primeira capa foi a musa Marilyn Monroe. No cinema, graças à moda do naturismo, os *nudies* reintroduziram corpos parcialmente

nus de volta às telas. Esses corpos nus engajados em recreações lúdicas e descontraídas sob o pano de fundo de belas paisagens naturais difundiam as felicidades de uma vida saudável e em contato com a natureza. Pouco a pouco, os limites da decência eram testados por filmes que avançavam cautelosamente no desnudamento completo dos corpos (Abreu, 2012). Na mesma época, revistas eróticas populares e que desafiavam as fronteiras da legalidade começam a comercializar fitas de 16 mm de Betty Page – a “Rainha das *pinups*” – e filmes de *strip-tease* que despem os corpos de seus últimos adereços (Leite Jr., 2006).

No ano de 1957, a Suprema Corte americana decidiu que apenas os materiais pornográficos considerados “desprovidos de valor social” não poderiam se beneficiar das garantias da Primeira Emenda. Naquela ocasião, o juiz William Brennan qualificou esses materiais de “pornografia *hard-core*”¹ (Williams, 1989). A nova compreensão jurídica teve efeitos imediatos: em 1959, o filme *The immoral Mr. Teas* de Russ Meyers chega aos cinemas e resgata o corpo nu dos monótonos *nudies* e o reintroduz no campo do erotismo explícito. O filme narra a saga de Bill Teas, um vendedor ambulante acanhado e desajeitado que, após uma cirurgia dentária, adquire a “visão de raios-X”, possibilitando que enxergue os corpos femininos nus sob as vestimentas. Mesmo sem apresentar implícita ou explicitamente cenas de sexo, *The immoral Mr. Teas* representa o reingresso bem-sucedido do pornô em sua modalidade *soft-core* no cinema comercial (Abreu, 2012).

Os anos 1960 ficaram marcados por uma série de transformações que, de uma forma ou de outra, desafiaram os códigos de comportamento sexual tradicionais. A pílula anticoncepcional, o sexo antes do casamento, a homossexualidade e outras práticas sexuais ditas “desviantes”, o aborto – a sexualidade torna-se causa política e plataforma para a reivindicação de direitos. Autores como Margaret Mead, Herbert Marcuse e Wilhelm Reich foram fundamentais para a propagação desse discurso “onde confluem o ardor do saber, a vontade de mudar a lei e o esperado jardim das delícias” (Foucault, 1988, p. 13). Na esteira do legado dos estudos de Kinsey, o grupo de pesquisas liderado por William Masters e Virginia Johnson atrai o interesse internacional por seus estudos sobre a resposta sexual humana, bem como por sua terapêutica para as disfunções sexuais. O sexo tinha entrado na pauta do dia.

---

¹ *Hard-core* é o nome dado ao caroço duro e incomedível de frutas como a ameixa, a manga, a azeitona etc. Linda Williams (1989) sugere que uso do termo pelo magistrado para qualificar as produções pornográficas mais explícitas era uma referência ao caráter “intragável” dessas sementes. Em contraposição, qualifica-se como *soft-core* as produções nas quais o erotismo esteja presente de maneira implícita ou apenas sugerida.

Especificamente no cinema pornô, surgem os *beavers* (algo equivalente a “boceta” em português), também chamados de *girlie movies*. Trata-se de filmes curtos nos quais mulheres em poses insinuantes flertam com a câmera. À medida que os limites da legalidade e da decência eram problematizados no espaço macrossocial, filmes mais audaciosos (*action beavers*) começam a exibir mulheres se masturbando e cenas de lesbianidade, tema recorrente na filmografia pornô heterossexual (Abreu, 2012). Outro marco da década é a publicação do primeiro número da revista *Penthouse*, concorrente direta da *Playboy*.

Em 1969, a Dinamarca, em um ato inédito, legaliza a pornografia audiovisual. Logo em seguida, aparecem no mercado americano filmes que mesclam a natureza informativa típica dos documentários e cenas de teor erótico, como atrizes nuas sendo entrevistadas, sequências breves das novidades dinamarquesas e de seus bastidores. No ano seguinte, *Censorship in Denmark: A new approach*, de Alex DeRenzi mostra, pela primeira vez, um pênis ereto no cinema comercial (Williams, 1989). Amparados na decisão da Suprema Corte, esses filmes usavam como subterfúgio a investigação da permissividade escandinava para introduzir no cinema americano as primeiras cenas de sexo explícito.

Mas a verdadeira novidade que iria alterar para sempre os rumos da produção internacional do cinema pornô chega em 1972. *Deep throat*, filme de Gerard Damiano que viria a se tornar o maior sucesso comercial da história da indústria pornográfica, chega aos cinemas em agosto daquele ano. Uma verdadeira multidão é atraída pelo primeiro filme pornô no qual as cenas de sexo (explícito) estão inseridas dentro de uma trama dotada de coerência estrutural. De fato, *Deep throat* era uma novidade em todos os sentidos: um longa-metragem, colorido, dotado de enredo e exibido legalmente – embora não sem contratempos judiciais (Abreu, 2012). Mais ainda: até então, o público cativo dos cinemas de reputação duvidosa que exibiam *exploitations* e *beavers* era conhecido como *raincoat brigade* (algo como “brigada encapotada”) – homens de meia-idade que protegiam suas identidades e ocultavam sua (presumida) atividade masturbatória sob as capas de chuva. O público de *Deep throat*, que até março de 1973 já somava 250 mil pessoas, era composto por frequentadores dos cinemas convencionais e sobre os quais não pesava julgamentos pejorativos (Williams, 1989).

O filme de Damiano narra o drama da jovem Linda Lovelace (Linda Boreman), atormentada pela dificuldade de extrair prazer das suas relações sexuais, o que a leva a buscar ajuda médica. Os exames mostram que Lovelace é vítima de um (estranho) defeito

congénito: seu clitóris está alojado no fundo de sua garganta. A descoberta permite que Lovelace descubra o prazer sexual através de uma modalidade de sexo oral na qual há a inserção completa do pênis na cavidade bucal – o *deep throat*. Talvez o maior legado do filme tenha sido introduzir a ejaculação peniana para a câmera como cena canônica do pornô internacional. Mesmo que produções menores anteriores já tivessem exibido o *come shot* (ou *money shot*) entre suas imagens, foi *Deep throat* que consagrou o gozo masculino como componente essencial do gênero pornográfico (Abreu, 2012).

Para Williams (1989), o fato da sequência de um pênis ejaculando ter se tornado quase que onipresente na filmografia pornô não se deu por acaso. Desde que a possibilidade de reproduzir imagens em movimento surgiu, a objetiva da câmera perscrutou os corpos (sobretudo femininos) e os prazeres com persistência e afinco na tentativa de deles extrair confissões de “verdades” previamente ocultas ao olhar. O desejo de registrar visualmente a evidência do corpo flagrado em espasmos involuntários de prazer foi até mesmo, segundo a autora, um componente fundamental do ímpeto para a invenção dos aparelhos ópticos no século XIX. Dessa forma, a ejaculação peniana pode ser entendida tanto como uma substituição fetichista de instâncias menos visíveis dos prazeres genitais quanto como insígnia máxima do poder e prazer fálicos.

O sucesso estrondoso de *Deep throat* sinalizou o interesse do público por filmes do gênero e abriu o caminho para a indústria pornográfica se estabelecer definitivamente como negócio legal e lucrativo. Ainda em 1972, são lançados *Devil in Miss Jones*, também dirigido por Damiano, e *Behind the green door*, dos irmãos Mitchell. O primeiro narra a desventura da solteirona Justine Jones (Georgina Spelvin) que, sentindo-se infeliz, decide se matar. Embora tenha tido uma vida casta e “pura”, Jones não pode ser aceita no paraíso por ser uma suicida, restando-lhe o inferno como destino final de sua alma. Arrependida de uma vida terrena desprovida de prazeres e condenada ao tormento e sofrimento eternos, Jones implora para que possa experimentar, ao menos por um tempo, os prazeres da luxúria. Tendo seu pedido aceito, ela põe em prática as mais diferentes fantasias sexuais. Esgotado o tempo que lhe é concedido, Jones é aprisionada pela eternidade em um quarto na companhia de um homem alienado e inseduzível.

Em *Behind the green door*, a jovem Gloria Saunders (Marilyn Chambers) é raptada e levada para um misterioso teatro particular onde ela se engaja em diversas práticas sexuais perante um público que progressivamente se envolve em uma orgia. O filme mostra aquela que talvez seja a primeira cena de sexo “inter-racial”, tema hoje frequente do pornô. O filme flerta com uma linguagem psicodélica, a exemplo da

sequência de quase seis minutos de pênis ejaculando em câmera lenta. Ao lado de *Deep throat*, *Devil in Miss Jones* e *Behind the green door* são conhecidos jocosamente como “a santíssima trindade do pornô” (Abreu, 2012).

Abreu (2012) chama nossa atenção para o papel preponderante das protagonistas para o sucesso comercial da santíssima trindade. Georgina Spelvin encarnou na frente das câmeras práticas sexuais ousadas (sexo anal, dupla penetração, *ménages*) já aos 36 anos – idade avançada para os padrões clássicos do pornô contemporâneo. Marilyn Chambers era já conhecida do público americano, graças à sua participação na propaganda do sabonete infantil Ivory Snow. Seu rosto estampava a embalagem do produto ao lado de um bebê sorridente. Quando *Behind the green door* foi lançado, o escândalo atingiu tal ponto que a Procter & Gamble, dona do sabonete Ivory, retirou todas as unidades do produto das prateleiras dos mercados.

Ainda nos anos 1970, a indústria pornográfica torna-se alvo de críticas ferozes por uma parte do movimento feminista que entendia que a pornografia promove um apoio “à ideologia androcêntrica e patriarcal, ajudando a manter vigentes ideias que privilegiam a supremacia masculina, ao colocar em cena um ‘corpo feminino objeto’” (Díaz-Benítez, 2010, p. 17). Autoras como Andrea Dworkin e Catherine MacKinnon empreendem esforços junto ao Congresso americano na esperança de constranger legalmente a produção e circulação de materiais pornográficos no país. Em uma aliança improvável, representantes do feminismo radical uniram-se à direita conservadora nos EUA na luta pela censura da pornografia, o que acabou se transformando em uma fonte de acirradas divergências dentro do próprio movimento feminista.

A década de 1970 também ficou marcada por melhorias na qualidade de impressão, o que deu novo fôlego ao mercado de revistas eróticas. Em 1974, foi lançada a revista *Hustler*, mais explícitas que as concorrentes *Playboy* e *Penthouse*. Desprovida das pretensões artísticas que as duas últimas possuíam, a *Hustler* buscou explorar um segmento mais popular do mercado, com fotos mais generosas da genitália feminina e do universo *hard-core*. Em 1976, as três revistas juntas alcançaram a incrível marca de 12 milhões de cópias vendidas (Coopersmith, 1998).

Uma tecnologia que rapidamente se disseminou nos EUA ao longo dos anos 1970 e 1980 foi a TV a cabo, estando presente em mais da metade das residências do país já em 1988. A indústria pornográfica se infiltrou na nova tecnologia sobretudo no formato *pay-per-view*. A possibilidade de consumir filmes pornográficos no conforto e discrição domésticos certamente foi fundamental para o sucesso da nova indústria: estima-se que,

em 1996, a pornografia era responsável por um terço de toda a receita americana da TV a cabo (Coopersmith, 1998). Mas a verdadeira revolução ocorreu em meados dos anos 1980, com o surgimento do aparelho de videocassete. Além dos benefícios já citados do consumo na privacidade doméstica, o videocassete possibilitou a gravação direta em vídeo. O barateamento proporcionado pela produção em vídeo abriu o mercado para produtoras menores explorarem práticas sexuais menos convencionais e também para o surgimento das fitas “amadoras” ou “caseiras”. Na mesma época – em 1984, para ser mais exato –, a revista *Adult Video News* cria uma premiação anual (semelhante em pompa e requinte à cerimônia da entrega do Oscar), o *AVN Awards*, para as melhores produções do gênero pornô (Leite Jr., 2006).

Na virada dos anos 1980, registram-se também manifestações mais liberais no interior do movimento feminista. Mesmo concordando que boa parte da pornografia é misógina, uma parcela das feministas entende que o debate sobre a pornografia não deveria conduzir ao cerceamento de liberdades fundamentais. Para elas, a pornografia poderia até mesmo servir como uma ferramenta bem-vinda, proporcionando às mulheres a possibilidade de explorar seus corpos e prazeres com segurança. Esse movimento reflete uma mudança de posicionamento teórico e estratégico no campo dos estudos sobre a pornografia, uma vez que não se propõe simplesmente a suprimir os materiais pornográficos, mas adequá-los ao que poderia ser concebido como uma perspectiva feminina (Barber, 2006).

Nos anos 1990, a filmografia pornô tornou-se mais selvagem e os corpos mais espetaculares. As locadoras abriram espaço para produtoras menores que se arriscaram em subgêneros menos convencionais, a exemplo de temas bizarros, sadomasoquistas e fetichistas. O sexo anal tornou-se uma prática quase que obrigatória (Leite Jr., 2006). Simultaneamente, houve um decréscimo substancial nas vendas de revistas eróticas – tendência que iria se tornar mais aguda com o advento da Internet. Esse fenômeno pode ser entendido como o resultado da popularização de mídias de natureza mais “ativa” e “interativa”, em contraste com o caráter “passivo” da imagem estática (Coopersmith, 1998).

Falando ainda da década de 1990, é impossível não citar o nome de John Stagliano, o *Buttman*. Ator, produtor e diretor de filmes pornô, Stagliano inovou o gênero ao introduzir a linguagem *gonzo* no mercado. O termo era originalmente usado na década de 1970 para se referir às reportagens em que o jornalista abandonava suas pretensões de imparcialidade e interferia diretamente na matéria ao escrever em primeira pessoa. Na

pornografia, o termo designa os vídeos nos quais as atrizes interagem diretamente com a câmera, posicionada estrategicamente nas mãos do ator que realiza a performance. Ao registrar a ação sexual sob o ponto de vista do protagonista, a modalidade *gonzo* enriquece a possibilidade de penetração do espectador na diegese e reforça a cumplicidade entre ator, câmera e público (Leite Jr., 2006). A pornografia *gonzo* é, hoje, o formato mais produzido e difundido do pornô no mundo.

Mais recentemente, o surgimento da Internet trouxe possibilidades e desafios novos para a indústria pornográfica. Ao conseguir combinar o que Cooper (1998) identificou como o mecanismo dos três A's (*accessibility*, *affordability* e *anonymity*), a Internet possibilitou o consumo anônimo de materiais pornográficos por parcelas crescentes da população. A título de ilustração, estima-se que em 2006 a indústria pornográfica gerou lucros da ordem de 97 bilhões de dólares, valor superior às rendas auferidas pelos gigantes Microsoft, Google, Amazon, eBay, Yahoo! e Apple juntos (Wondracek, Holz, Platzer, Kirda, & Kruegel, 2010). Dados como este ajudaram a corroborar a ideia de que “*The Internet is for porn*”, título de uma música satírica que registra milhões de visualizações no YouTube.

Enquanto a Internet possibilitava que a pornografia – sobretudo em seu formato audiovisual – registrasse lucros astronômicos, as mídias mais tradicionais foram sendo progressivamente esmagadas. O caso mais emblemático desse processo é o da sexagenária revista *Playboy*. Em uma estratégia ousada para garantir algum tempo de sobrevivência à revista, a empresa decidiu abandonar o nu frontal de suas modelos em outubro de 2015. Em entrevista ao jornal *The New York Times*, o CEO da empresa, Scott Flanders, explicou o motivo das mudanças na revista: “Hoje você está a um clique de qualquer ato sexual imaginável, de graça. Por isso, a essa altura é apenas passado” (Somaiya, 2015).

Ao mesmo tempo em que permite a maximização do alcance das produções (e, consequentemente, do lucro), a Internet também ameaça o interesse dessas empresas ao violar regras de direitos autorais. Para se ter uma ideia da dimensão do impacto, a Covenant Eyes (2015), uma das maiores empresas do ramo de filtros de conteúdo², estimou que, entre 2007 e 2011, os lucros da indústria pornográfica teriam caído pela metade devido à grande disponibilidade de materiais gratuitamente na Internet. Uma

---

² Filtros de conteúdos são *softwares* que monitoram, restringem e/ou controlam os conteúdos que podem ser acessados na Internet a partir de um computador e aparelhos móveis. São frequentemente usados em residências e empresas com o intuito de coibir o acesso a conteúdos considerados inadequados para o ambiente (pornografia, sites de aposta, entre outros).

pesquisa de 2012 da empresa Xbiz.net já fala até mesmo em um mercado global bem mais modesto, da ordem de cinco bilhões de dólares – incluindo vendas e aluguéis de DVDs, assinaturas de sites, vídeos distribuídos a pedido online, webcams ao vivo, filmes para aparelhos móveis em sistema *pay-per-view* e para redes de TV por assinatura (Jacobs, 2015).

A pornografia no Brasil

A história da pornografia no Brasil ainda está por ser escrita. Embora elementos importantes para a construção dessa história possam ser encontrados nas obras de Leite Jr. (2006) e Abreu (2012), carecemos ainda de estudos mais abrangentes e aprofundados que investiguem as diversas expressões assumidas pela arte obscena e pela pornografia ao longo de nossa história, principalmente nos períodos colonial e imperial. É flagrante, também, a pobreza de dados referentes às obras pornográficas que circulavam ilegalmente no país, sobretudo nas épocas marcadas pelo recrudescimento da censura. Dadas essas limitações, iremos iniciar nosso trajeto já no final do século XIX, momento da história em que o Brasil se torna uma República sob forte influência do pensamento positivista.

A censura a materiais pornográficos na República Velha foi relativamente indulgente, quando comparada com períodos posteriores de nossa história. De modo geral, pode-se dizer que, até o início da década de 1930, a censura oficial não demonstrou grandes preocupações com a produção obscena no país, sobretudo em seu formato cinematográfico. Esse fenômeno pode ser entendido como a conjugação de fatores diversos: (i) o foco do poder repressivo da época eram principalmente as críticas políticas e ideológicas que poderiam ameaçar o poder recém-instituído; (ii) a nascente república propalava uma abertura à modernidade e ao progresso, sendo, portanto, incoerente com esse ideal libertário a restrição de novidades tidas como “inofensivas”; (iii) a tradição censora no país, desde o período colonial, concentrava-se nos impressos, livros e discursos públicos, enquanto o cinema figurava como uma modalidade de prazer das classes médias urbanas, consideradas menos ameaçadoras. Entretanto, deve-se levar em conta que, muitas vezes, a censura extrapolava os domínios do Estado e também se manifestava através de interesses dos empresários em manterem suas publicações e seus cinemas longe da polêmica e do escândalo (Heffner, 2003).

Leite Jr. (2006) nos lembra da influência substancial que, naquela altura, o modo de vida europeu exercia sobre o imaginário da elite socioeconômica brasileira. A França,

em particular, que vivia o êxtase da *Belle Époque*, encarnava para a alta burguesia nacional o ideal do progresso. Esse fascínio pela Europa levou um contingente de brasileiros endinheirados a cruzarem o Atlântico em busca de lá serem iniciados nos costumes das “culturas superiores”. Acredita-se que foi assim, pelas mãos dessa minoria privilegiada, que as primeiras imagens de mulheres nuas desembarcaram em solo brasileiro.

Logo começaram a circular as primeiras publicações de conteúdo erótico impressas aqui no Brasil, conhecidas pelo público como revistas ou jornais “galantes”. Já em 1894, o jurista Viveiros de Castro mostrou-se apreensivo em relação ao volume de periódicos em circulação que veiculavam “gravuras e objetos imorais”. Dentre a diversidade das publicações galantes que surgiram nos primeiros anos da República, destacou-se *O Rio Nu*³. Criado em 1988 como semanário, a publicação conquistou tamanho sucesso que, em pouco tempo, já editava dois volumes por semana (Leite Jr., 2006).

Pereira (1997) nos explica que *O Rio Nu* se encaixava nas publicações do “gênero alegre” ou “gênero livre”, termos que buscavam descrever o humor malicioso característico desse tipo de periódico que se multiplicava na época. Ilustrações de mulheres pouco ou nada vestidas dividiam as páginas com piadas de duplo sentido e textos curtos nos quais o sexo era apenas insinuado. A partir de 1914, o jornal lança uma coleção de brochuras intitulada “Contos Rápidos”, publicações de 15 páginas nas quais a linguagem liberta-se de suas últimas amarras e o sexo passa a ser descrito explicitamente. Nas palavras de Pereira (1997), os livros da série Contos Rápidos, “além de trazerem descrições explícitas de relações sexuais, acompanhadas de palavrões e gírias, também exibiam ilustrações fotográficas de práticas sexuais, em substituição aos ‘sugestivos’ desenhos do jornal” (p. 186). Apesar de todo o sucesso conquistado por *O Rio Nu*, o periódico não conseguiu sobreviver à crise deflagrada pela Grande Guerra na Europa, tendo suas atividades encerradas em 1916.

A produção de filmes nacionais no começo do século XX ainda era muito incipiente. Ao que tudo indica, os primeiros filmes exibidos no Brasil que poderiam ser rotulados de pornográficos eram os *stags*, que aqui desembarcavam provindos dos EUA e Europa. Exceção à regra, o filme nacional *Operação das Marias Xipófagas pelo Dr. Charles Prevost*, de Antônio Leal, foi exibido em 1907 pelo Grande Cinematógrafo

---

³ Graças aos esforços da Biblioteca Nacional, praticamente todos os volumes da revista foram digitalizados e estão disponíveis para o acesso público em <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/rio-nu/706736>.

Parisiense, no Rio de Janeiro. A exemplo do que acontecia no resto do mundo, o cinema pornô nacional, em seus primórdios, também se serviu de temas científicos como pretexto para a exibição de corpos nus. O status dos *stags* no Brasil era dúvida: provavelmente ilegais no país, eram tolerados pelas autoridades desde que suas exibições ocorressem sem grande alarde (Abreu, 2012).

Movendo-se ao sabor das oscilações que agitavam o espaço social, o cinema brasileiro arriscava cenas mais ousadas de mulheres parcial ou completamente nuas. Exemplos desse espírito audacioso podem ser encontrados em filmes nacionais como *Le film du Diable* (1917) e *Alma Sertaneja* (1919). O primeiro conta com uma sequência na qual Miss Ray aparece despida na presença do demônio. Já *Alma Sertaneja*, de Luiz de Barros – cineasta de carreira expressiva no cinema brasileiro –, narra uma espécie de quadrilha drummoniana de amores não correspondidos apimentada pela nudez da protagonista Otilia Amorim banhando-se em uma cascata (Abreu, 2012). Ainda em 1919, a indicação “impróprio para menores e senhoritas” passa a ser obrigatória para filmes dessa natureza (Heffner, 2003).

Em 1922, é fundada por Humberto de Campos, membro da Academia Brasileira de Letras, o semanário ilustrado *A Maçã*. Sob o codinome de Conselheiro XX, Campos publicava na sua revista escritos galantes que em nada lembravam seu trabalho como poeta e cronista. *A Maçã* arregimentou ao seu redor a crítica feroz de intelectuais e setores mais conservadores da sociedade, obrigando o escritor a explicar-se à polícia na ocasião do lançamento do segundo volume do semanário. Ao mesmo tempo, o Conselheiro XX caiu nas graças do público e rendeu a Campos uma popularidade sem precedentes. A publicação de *A Maçã* foi interrompida em 1928, quando Campos descobre sofrer de hipertrofia da hipófise, doença incurável e degenerativa que o levaria a óbito em 1934 (Agra, 2014).

Em 1925, surgiu *Shimmy: Revista da Vida Moderna*. A publicação trazia fotos de mulheres totalmente nuas, contos eróticos, piadas de humor direto e ilustrações que zombavam de estereótipos do imaginário nacional, como o marido traído, a mulher melindrosa e as esposas adúlteras (Leite Jr., 2006). Simultaneamente, o cinema erótico vivia um período frutífero: foram lançados *Depravação e Vício e beleza* (1926), *Morfina* (1928), *Messalina* (1930) e *Absinto* (1931). O aspecto comum que pode ser encontrado nesses filmes era a combinação de cenas ousadas e nus femininos com o apelo pedagógico e moralizador acerca de temas como drogas e sexo (Abreu, 2012). Entretanto, a subida de Getúlio Vargas ao poder em 1930 e a instituição da censura oficial em 1932 representaram

um golpe duro para o mercado pornográfico. Estando proibido o comércio de materiais dessa natureza, a pornografia permaneceria na clandestinidade por um longo período (Leite Jr., 2006).

Com poucas exceções, a produção pornográfica nacional iria sofrer uma redução significativa até meados dos anos 1950. Antes, porém, é preciso registrar o surgimento das *chanchadas* nos anos 1940 que, embora não fossem especialmente audaciosas na abordagem do erotismo, desempenhariam um papel relevante tanto na história do cinema quanto na história da pornografia brasileiros. E, se a produção nacional estava em queda, ainda assim era possível (ao menos para os “cavalheiros” da época) consumir os *exploitation* e *nudies* que chegavam às nossas salas de cinema (Abreu, 2012).

No final dos anos 1950, aparecem os “catecismos” – quadrinhos em preto e branco com desenhos explícitos de nudez e sexo assinados pelo codinome *Carlos Zéfiro*. Leite Jr. (2006) salienta que o nome “catecismo”, sátira com os ensinamentos iniciáticos da fé católica, revela o propósito desses quadrinhos de introduzir o leitor nas dinâmicas secretas do prazer. Baratos e facilmente encontráveis, os catecismos ocuparam as bancas de revista até o início dos anos 1970. A verdadeira identidade do desenhista só foi revelada em 1991: Alcides Aguiar Caminha, funcionário público do Ministério do Trabalho. Em homenagem póstuma ao autor dos catecismos no ano de 1997, a cantora Marisa Monte reproduziu, na capa e no encarte do álbum *Barulhinho Bom: Uma viagem musical*, recortes da obra de Caminha.

O Cinema Novo, influenciado pela *nouvelle vague* francesa e pelo neorrealismo italiano, trouxe o erotismo e mulheres nuas de volta ao cinema nacional. Em 1962, o filme *Os cafajestes*, de Ruy Guerra, exhibe o primeiro nu frontal do cinema brasileiro, na famosa sequência em que Norma Benguel corre pela praia. O filme gerou uma polêmica considerável, mobilizando, de um lado, a Igreja e a Associação das Mulheres pela Decência e Bons Costumes, e, do outro, vozes libertárias que defendiam o teor artístico do filme. Também merece ser citado o diretor Walter Hugo Khoury, cujo estilo era marcado por temas de profundidade psicológica entrelaçados com tramas eróticas do tipo *soft-core* (Abreu, 2012).

Em novembro de 1966, surge a revista *Fairplay: A Revista do Homem*, da editora Efecê do Rio de Janeiro. Leite Jr. (2006) considera que a *Fairplay* e outras publicações contemporâneas foram responsáveis pela construção do formato das revistas de nu feminino atuais, que combinam “temas obscenos com respeitabilidade social” (p. 74). Ao lado da nudez de musas da época, como Odete Lara, Betty Faria e Leila Diniz, o leitor

encontrava textos assinados por personalidades consagradas da vida social e artística brasileira. Apesar de ter alcançado vendas expressivas, a *Fairplay* encerrou suas atividades prematuramente em 1971, em função do recrudescimento da censura oficial no regime militar (Leite Jr., 2006).

Em maio de 1969, é lançada a revista *Ele Ela*, cujo *slogan* era “uma revista para ler a dois”. Para Leite Jr. (2006), o semanário, ao incorporar a figura da esposa ao erotismo, pretendia apaziguar as ansiedades dos homens em face das transformações em andamento no terreno das relações afetivo-sexuais promovidas pelos movimentos feminista e gay. Dessa forma, a revista combinava posicionamentos considerados progressistas, como a defesa da emancipação feminina, com visões mais tradicionais, a exemplo da separação entre mulheres “para casar” e mulheres “para se divertir” (Leite Jr., 2006).

Na mesma época, começaram as exhibições domésticas dos “filmes de sacanagem” suecos em Super 8mm. Segundo Abreu (2012), embora estivéssemos falando dos primeiros exemplares de pornografia *hard-core* no Brasil, o sucesso das produções escandinavas não foi extraordinário. Para o autor, esses filmes frustravam “a expectativa de algo mais ‘quente’, algo que a excitação latina não encontrava na frieza expositiva da ação (e dos nórdicos)” (Abreu, 2012, p. 89). No cinema comercial, eram as adaptações dos textos de Nelson Rodrigues que causavam polêmicas pela carga erótica característica do autor. Essas adaptações foram responsáveis pela consagração de cineastas como Arnaldo Jabor (laureado com o Urso de Prata por *Toda nudez será castigada*, em 1973) e, mais tardiamente, Neville de Almeida, diretor de *Dama do lote* (1978).

Mas a grande novidade do cinema nacional na passagem para os anos 1970 foram as *pornochanchadas*. Nascida na capital fluminense e posteriormente radicada na cidade de São Paulo, a pornochanchada é mais um conjunto diversificado de filmes com formas de produção aparentadas do que propriamente um “gênero” cinematográfico. De modo geral, eram filmes que herdaram o humor ingênuo e às vezes malicioso das chanchadas e o apimentaram com intenções mais explícitas. O prefixo da palavra não deve ser tomado ao pé da letra, pois as pornochanchadas serviam-se mais de um erotismo insinuado e sugerido do que exatamente explícito (Abreu, 2012).

O surgimento e a proliferação das pornochanchadas estão relacionados com a promulgação da lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, em 1968. Dificultando a entrada dos títulos estrangeiros no país, a lei reduziu a disponibilidade de títulos nas salas de cinema, estimulando, assim, produções nacionais que antes não tinham

condição de competir no mercado. A censura forte e atuante do regime militar também cooperou indiretamente para que o cinema evitasse abordar temas políticos e sociais (Díaz-Benítez, 2010). Ironia da história: a ditadura, que frequentemente arrolou para si a tarefa de defender a “moral e os bons costumes”, pavimentou o caminho para a emergência da “sacanagem” no cinema nacional.

Títulos como *Os paqueras* (Reginaldo Faria, 1969), *Adultério à brasileira* (Pedro Carlos Rovai, 1969) e *Memórias de um gigolô* (Alberto Pieralisi, 1970) estão entre os primeiros exemplares do gênero (Abreu, 2012). Já aí é possível perceber a articulação que a pornochanchada estabelece entre estereótipos dos universos erótico e popular brasileiros: o garanhão cafajeste, a virgem profissional, o velho tarado, a frígida gostosa, a moça liberada, o marido inadimplente, a titia malandrona, a esposa em erupção, o safado engravatado (Gardner, 2002) habitam tramas permeadas de adultério, malandragem, machismo, homossexualidade e homoerotismo feminino (Díaz-Benítez, 2010). Para o olhar mais contemporâneo, a pornochanchada não deixa de ser um retrato fiel do subsistente conservadorismo moral da sociedade brasileira (Leite Jr., 2006).

O êxito comercial dos filmes induziu o aumento da produção de novos títulos e atraiu profissionais reconhecidos pela qualidade de seus trabalhos, como Luís Sérgio Person, Fauzi Mansur e Roberto Santos. A Boca do Lixo, região central de São Paulo, onde se aglomeraram produtores, distribuidores e exibidores de pornochanchadas chegou a ser chamada de “Hollywood brasileira”. Para Abreu (2012), a Boca do Lixo foi o empreendimento da nossa história que mais se aproximou de uma verdadeira indústria cinematográfica brasileira. Para se ter uma ideia de seu impacto na produção fílmica nacional, deve-se levar em conta que, na década de 1970, dois terços dos títulos lançados anualmente, em média, eram produções oriundas da Boca. Deve-se ainda ressaltar que a pornochanchada conseguiu criar um *star system* exterior à televisão e que lançou atrizes como Vera Fischer, Helena Ramos, Matilde Mastangi e Zaira Bueno, além de incorporar nomes já conhecidos pelo público, como Sandra Bréa, Kate Lyra e a princesa Ira von Furstenberg (Abreu, 2012).

Retornando ao domínio dos impressos, é preciso mencionar a publicação de *Status* em 1974 pela Editora Três – revista fiel à fórmula que combina a nudez feminina com textos e reportagens “sérios”. Por duas vezes, os textos vencedores do concurso de contos eróticos promovido pela revista tiveram sua publicação interdita pela censura prévia. Impedidos de noticiar a atuação da censura sobre as próprias publicações, jornais e revistas da época lançavam mão do recurso de reproduzir, nos espaços das matérias

desautorizadas, textos ou imagens que destoavam do contexto em que eram inseridos. Assim, o conto vencedor do 1º Concurso da *Status* (1976) figurava no índice da revista sob o título de “Mister Curitiba”, de autoria de João Maria – codinome usado pelo já reconhecido escritor Dalton Trevisan. Ao se dirigir à página indicada, o leitor encontraria apenas uma charge. Em outra ocasião, no 3º Concurso (1978), o vencedor, o (também) já consagrado escritor Rubem Fonseca assinava a autoria do conto “O cobrador”. Mais uma vez, na página em que o leitor supostamente teria acesso ao conto, a *Status* publicou, por “motivos alheios à decisão do Júri e à vontade da redação”, outro conto do mesmo autor (Reimão, 2008).

Em agosto de 1975, chega às bancas a *Revista do Homem*, versão brasileira da *Playboy* americana publicada pela Editora Abril – já então a maior do país. Em função de uma querela judicial com a Editora Três, detentora do direito exclusivo sobre o nome *Homem*, a Abril adota definitivamente em 1978 o título *Playboy*, inaugurando o processo de modernização das revistas eróticas de luxo brasileiras (Leite Jr., 2006). A *Playboy* explora um segmento bastante específico do público brasileiro de magazines eróticas: homens heterossexuais urbanos de classe média/alta. Além das fotografias estilizadas de mulheres famosas, a revista veicula um estilo de vida hedonista permeado pelo gosto refinado no consumo e o cuidado com o corpo como símbolos diferenciais do homem moderno (Giordano, 2012).

Foi só em abril de 1980 que o nu frontal foi liberado pela censura, que, até então, permitia apenas a aparição de um seio ou uma nádega. A revista *Ele Ela* foi a primeira a fazer uso das novas liberdades, esgotando a publicação em 48 horas e alavancando o número de exemplares mensais de 160 mil para 420 mil. A porta da legalidade abria-se também para o gênero *hard-core*, gerando a diversificação das produções e a ampliação das práticas sexuais retratadas pelos impressos (Leite Jr., 2006).

Simultaneamente ao processo de abertura política, os cinemas voltaram a exhibir títulos estrangeiros. A pornochanchada, que já apontava para o seu esgotamento, se vê ameaçada em duas frentes: a crise econômica que assolava o país naquela década e o ingresso de filmes *hard-core* americanos (e internacionais). A saída encontrada pela Boca foi radicalizar suas produções, apelando para filmes mais ousados e que punham à prova as novas liberdades (Abreu, 2012). A pornochanchada nascera com o endurecimento da censura e o abrandamento da última acabou levando ao ocaso da primeira.

O filme nacional que inaugura a fase *hard-core* da Boca é *Coisas eróticas*, de Rafaelle Rossi (1981). Exibido nos cinemas sob força de mandato judicial, obteve sucesso

de público substancial para os padrões brasileiros. *Coisas eróticas* é ousado: para um país que ainda buscava se livrar de uma ditadura militar conservadora, é de se admirar que um filme com cenas de lesbianidade, sadomasoquismo e sexo grupal estivesse sendo exibido em salas de cinema lotadas. Abreu (2012) nos conta que, na esteira do sucesso de *Coisas eróticas*, foram lançados cerca de 500 filmes nacionais nos anos vindouros – produção considerável para o cinema brasileiro até hoje.

A partir daí, a produção de filmes pornô no Brasil se ampliou e diversificou: de títulos com relativo refinamento técnico a produções quase que caseiras, a pornografia buscava alcançar todos os públicos. Até pelo menos a segunda metade dos anos 1980, a indústria de filmes pornô brasileira irá permanecer ativa e capaz de concorrer com os congêneres estrangeiros. Em 1984, por exemplo, mais de 60% dos filmes nacionais produzidos eram de sexo explícito (Abreu, 2012). À medida que os filmes ganhavam maior tolerância por parte da censura e maior aceitação do público, o domínio dos impressos perde em vigor paulatinamente, com algumas poucas exceções.

O *hard-core* nacional, desde esse momento, já se inspira nos *blockbusters* internacionais para construir seus enredos, o que às vezes acaba por produzir um efeito cômico, mesmo que involuntário. Títulos como *O inseminador do futuro*, *Essa pequena é uma tarada*, *Nascidas para trepar* e *Olha quem está transando* atestam essa vocação parodista ainda frequente (Freire, 2000). Outro elemento que persiste desde já nos filmes pornô nacionais é a presença da natureza em segundo plano como cenário privilegiado dos encontros sexuais ou até mesmo das cenas de sexo (Abreu, 2012). A beleza das praias cariocas, a exuberância do Pantanal e até a abundância amazônica são ingredientes comuns de uma associação frequente: a fecundidade de nossa natureza e a virilidade de nosso sangue.

À medida que o cinema nacional começou a dar mostras de que não conseguiria suportar a concorrência com os filmes estrangeiros, a estratégia de explorar segmentos menos convencionais, especialmente a zoofilia, foi adotada. As cenas com os animais eram simuladas, embora conseguissem atingir um realismo convincente. Esse tipo de filme alcançou um sucesso relativo nos EUA (onde a zoofilia é proibida em alguns estados) e rendeu lucros vultosos aos produtores. A recorrência a animais, a anões e a outros temas bizarros era a apenas os últimos paroxismos de um cinema em vias de extinção. Para se ter uma ideia, no fim dos anos 1980, o custo de rodar um filme da Boca equivalia ao de importar cinco fitas americanas (Abreu, 2012).

Para Abreu (2012), o fracasso do pornô brasileiro é o resultado da confluência de fatores econômicos e a baixa competitividade do ramo se comparada à da indústria internacional. Apesar de os filmes nacionais poderem oferecer ao público a cumplicidade da mesma língua e do mesmo ambiente sociocultural, facilitando a identificação de (e com) estereótipos do imaginário brasileiro, os títulos estrangeiros souberam cativar os espectadores com um *star system* próprio, atrelado a eficientes estratégias de marketing. Díaz-Benítez (2010) ressalta ainda a escassez de títulos nacionais em tecnologia VHS em cotejo com a produção maciça dos americanos. Somado a isso, deve-se considerar as dificuldades econômicas que o Brasil enfrentava naquela época, com decréscimos sucessivos no PIB e elevados índices inflacionários que inibiam os negócios (Abreu, 2012).

Nos anos 1990, a indústria pornô audiovisual nacional deu passos no sentido de retomar suas atividades, agora com ênfase quase que exclusiva no vídeo. Ainda no início da década, John Stagliano aportou em nossas terras e com ele trouxe investimentos em produções com elenco local e em português. Nessa época, algumas produtoras que se limitavam à importação de filmes estrangeiros passaram a produzir seus próprios materiais: é o caso da Brasileirinhas, maior empresa nacional de filmes pornô hoje (Díaz-Benítez, 2010).

Esse movimento da indústria pornô nacional chegará a um de seus grandes momentos entre 1998 e 2002. É um período no qual a influência americana se fará mais perceptível nas linguagens visual e narrativa do pornô nacional. Os filmes com enredo e personagens vão dando lugar à modalidade *gonzo*. A euforia, entretanto, dura pouco: em 2003, a indústria sofre um novo golpe com a entrada da tecnologia do DVD no país. A partir desse momento, o mercado se torna mais instável e os investimentos ficam mais arriscados. Característicos dessa época são a presença reiterada de produtores estrangeiros, a consagração da linguagem *gonzo* e o contrato com “celebridades” como chamariz de venda dos filmes (Díaz-Benítez, 2010).

A popularização da tecnologia do DVD nos anos seguintes, permitiu que algumas produtoras voltassem a registrar lucros, havendo até mesmo aquelas que, a exemplo da Brasileirinhas, auferissem rendimentos substanciais. De qualquer maneira, o DVD teve vida curta com a emergência das mídias digitais, e o formato que prometia revigorar a produção nacional de filmes pornô terminou por se tornar um empecilho custoso. Nessa época, a Brasileirinhas adotou a estratégia de vender os DVDs que se acumulavam no estoque em bancas de jornal e postos de gasolina a preços populares, à medida que fazia

sua transição para o mercado *online* – o que ocorreu definitivamente em 2013, após um investimento frustrado nos Blu-rays (Declercq, 2015).

O CEO da Brasileirinhas, Clayton Nunes, logo após assumir o cargo em 2007, passou a promover uma estratégia agressiva nos negócios, adquirindo sites pornô brasileiros menores. Em 2008, fecharam a compra da *Buttman Brasil*, filial local da produtora de John Stagliano. Logo em seguida, a empresa deu prosseguimento aos seus investimentos, fagocitando a *Planet Sex* e a *Sexxy*, o que a levou a consolidar um verdadeiro monopólio do segmento nacional. Em entrevista à revista *Vice*, Nunes se vangloria do sucesso de seu empreendimento: “Hoje, o que o consumidor brasileiro procurar do Brasil, é nosso” (Declercq, 2015).

É preciso, porém, lembrar que não estamos falando de um mercado exatamente sólido. A Brasileirinhas pode ter conseguido erigir um status privilegiado na indústria nacional e se associado ao imaginário popular como o grande nome do pornô brasileiro. Mesmo assim, as dificuldades que ameaçam a pornografia em âmbito mundial, como a grande disponibilidade de vídeos *online* e a concorrência acirrada com os mercados estrangeiros, também prejudicam as produções brasileiras. Além disso, é preciso levar em conta dinâmicas próprias da nossa cultura, a exemplo de querelas que a pornografia enfrenta causadas pelo conservadorismo da população brasileira. Em 2011, grupos evangélicos que comercializavam DVDs com sermões de seus pastores promoveram um boicote à empresa responsável pela prensagem dos discos, a Videolar, pois a última também oferecia seus serviços a Brasileirinhas (Declercq, 2015). Mais recentemente, pesquisa do instituto Datafolha apontou que 51% dos jovens entre 16 e 24 anos consideram “moralmente inaceitável” ver vídeos pornográficos (Leite & Souza, 2015).

A pornografia como objeto de estudo da psicologia

À medida que a pornografia foi sendo mais bem aceita no interior da produção capitalista, mais estridente se tornou o coro de vozes que nela via uma ameaça à integridade individual e coletiva. Em resposta a essas ansiedades que se manifestavam no corpo social, a psicologia incumbiu-se da missão de emitir o veredito final sobre as questões que se colocavam a partir de uma investigação “científica” e “neutra” da realidade. Dessa forma, é possível perceber que um volumoso corpo de pesquisas começa a se formar a partir dos anos 1970.

Um dos grandes nomes dessas pesquisas que pretendiam demonstrar os efeitos psicológicos do consumo de pornografia na vida cotidiana e interpessoal foi o de Dolf Zillman, autor de numerosos livros e artigos sobre o tema. Amparando-se na psicologia comportamentalista, os experimentos de Zillmann podem ser compreendidos à luz do modelo estímulo-resposta, no qual um grupo de participantes é exposto sistematicamente a materiais pornográficos e, posteriormente, avaliado por meio de instrumentos padronizados para coleta de dados.

Detenhamo-nos por um momento em um exemplo paradigmático desse modelo de pesquisas que se proliferavam naquela altura. Zillmann e Bryant (1984) dividiram 160 participantes em quatro subgrupos (sendo um deles o grupo controle, que só participará do experimento em sua etapa final). Ao longo de seis semanas, os três subgrupos principais foram expostos, em maior ou menor quantidade, a filmes pornográficos. Nas sétima e oitava semanas, os subgrupos são novamente expostos a materiais que variavam da mera insinuação sexual a práticas mais incomuns, como sadomasoquismo e bestialidade. Na semana seguinte, o experimento se encerrava ao convidar cada participante, inclusive aqueles do grupo controle, a julgar um caso de estupro mediante a elaboração de uma condenação criminal do agressor em termos de tempo de encarceramento (Zillmann & Bryant, 1984).

O experimento concluiu que a exposição prolongada à pornografia diminui a resposta sexual dos participantes perante os estímulos aos quais foram mais sistematicamente expostos, devido ao efeito da habituação. O corolário dessa primeira tese é o de que o consumidor de materiais pornográficos demanda conteúdos cada vez mais explícitos e a representação de práticas sexuais cada vez menos comuns para conseguir se excitar. A segunda conclusão do estudo, mais preocupante ainda em termos de consequências sociais, é a de que o consumo frequente de pornografia leva a uma banalização do estupro, tornando inclusive as próprias mulheres mais lenientes com esse tipo de crime (Zillmann & Bryant, 1984). Pesquisas como essa foram convenientemente incorporadas à luta feminista antipornografia sob o lema emblemático: “A pornografia é a teoria, o estupro é a prática”.

Zillmann (1989), em um retrospecto da sua extensa produção acadêmica na área ao longo da década de 1980, listou 14 efeitos experimentalmente demonstrados da exposição prolongada à pornografia. Todos esses efeitos, sem exceção, são seguramente indesejáveis, tanto do ponto de vista mais restrito do indivíduo quanto de suas relações mais imediatas e da vida social como um todo. Contudo, estudos contemporâneos aos de

Zillmann começaram a questionar essa visão catastrofista do consumo de pornografia. Esse questionamento deu-se, sobretudo, em duas frentes: (i) na própria concepção teórico-metodológica que fundamentava as pesquisas realizadas e (ii) no nível dos seus resultados.

Os pesquisadores logo perceberam que esse modelo investigativo laboratorial, amparado em um paradigma estreito do tipo estímulo-resposta, está muito distante da vida real (Kutchinsky, 1991). Freire (2000), por exemplo, enumera deficiências significativas nessa ligação direta entre pornografia e violência masculina. Em primeiro lugar, observa o autor, esse tipo de abordagem “assume a existência de um significado transparente e singular que reside na superfície da representação” (p. 79). Ou seja, a complexidade e a diversidade dos conteúdos dos materiais pornográficos é reduzida a um único significado ideológico, a saber, reforçar estereótipos essencialistas de “uma heterossexualidade masculina naturalmente agressiva e facilmente excitada pela violência” (Pinto, Nogueira, & Oliveira, 2010, p. 376).

A polêmica estendeu-se no nível dos próprios achados científicos. Ora, se “o consumo prolongado de pornografia não violenta e violenta aumenta a propensão do homem a cometer estupro” (Zillman, 1989, pp. 27-28), então a consequência óbvia e imediata dessa tese seria um aumento perceptível dos crimes sexuais naqueles países onde a pornografia havia sido legalizada e, portanto, tornado-se mais acessível ao público consumidor. Todavia, não foi isso que foi constatado.

Kutchinsky (1991) analisou a incidência do estupro ao longo de 20 anos em sociedades nas quais a pornografia era bastante acessível (Dinamarca, Suécia, Alemanha Ocidental e Estados Unidos). Como a ocorrência de um estupro não pode ser desvinculada do contexto social mais amplo em que o delito ocorre, o pesquisador confrontou as estatísticas desse tipo de crime com crimes de outra natureza. Os resultados indicaram que em nenhum dos países estudados a taxa de estupros cresceu mais do que aquela de crimes não sexuais. Pelo contrário, à exceção dos EUA, os outros países ou apresentaram crescimento das taxas de estupro menores do que as de crimes não sexuais ou simplesmente não houve crescimento (como no caso da Alemanha Ocidental). Kutchinsky (1991) é categórico em sua conclusão:

In sum, the aggregate data on rape and other violent or sexual offences from four countries where pornography has become widely and easily available during the period we have dealt with [1964-1984] would seem to exclude, beyond any

reasonable doubt, that this availability has had any detrimental effects in the form of increased sexual violence (p. 62)⁴.

Para além da associação estrita pornografia-estupro, pesquisas passaram a apontar efeitos potencialmente benéficos no consumo de material pornográfico. O estudo de Padgett, Brislin-Slütz e Neal (1989), por exemplo, não corrobora que a pornografia “não violenta” (*erotica*) cause o desenvolvimento de atitudes negativas em relação às mulheres. A partir de estudos correlacionais, os autores concluíram que a quantidade de horas dispendidas com filmes eróticos não está significativamente associada a concepções misóginas. Pelo contrário, os dados revelam que o consumo de pornografia acarreta posturas mais favoráveis às mulheres. Os pesquisadores concluem seu artigo afirmando a possibilidade de que a pornografia não violenta possa cumprir funções socialmente benéficas.

Mould (1988), por sua vez, questiona essa associação aparentemente óbvia entre o consumo de pornografia dita “violenta” e a propensão à agressão sexual. Por meio de uma análise crítica de experimentos similares aos de Zillmann, aponta uma série de falhas teórico-metodológicas que, segundo o autor, invalidam as conclusões desses estudos. Amparando-se em pesquisas anteriores, Mould afirma inclusive que existem evidências de que homens condenados por estupro consomem menos materiais dessa natureza do que a população masculina de forma geral.

Os mais de 20 anos que nos separam dessas pesquisas não lograram a construção de maior consenso. Parte desse desacordo se deve, sem dúvidas, à heterogeneidade de definições e metodologias adotadas em cada pesquisa. Uma revisão de literatura que analisou as pesquisas publicadas sobre o consumo *online* de materiais pornográficos ao longo da década de 2000 concluiu que os estudos são inconsistentes entre si. As definições de pornografia adotadas, os métodos de coleta dos dados, a análise de conteúdo do material acessado e a finalidade com que o material é consumido pelo público são elementos que ainda causam desencontros entre os pesquisadores (Short, Black, Smith, Wetterneck, & Wells, 2012). Embora o estudo restrinja-se a apenas um tipo de mídia, a Internet, tudo indica que essas mesmas críticas podem ser estendidas para as pesquisas sobre o consumo de pornografia de modo geral.

---

⁴ Tradução livre do autor: “Em suma, os dados agregados sobre o estupro e outros delitos violentos ou sexuais de quatro países onde a pornografia tornou-se ampla e facilmente disponível durante o período tratado [1964-1984] parece excluir, sem sombra de dúvidas, que essa disponibilidade tenha tido quaisquer efeitos prejudiciais sob a forma de aumento da violência sexual” (Kutchinsky, 1991, p. 62).

De todo modo, é perceptível uma certa predominância de publicações que enfatizam as repercussões prejudiciais do consumo de pornografia sobre aquelas que apontam para efeitos potencialmente benéficos (Döring, 2009). É, no entanto, recomendável sermos cautelosos quanto às generalizações dos resultados desses estudos, ainda inconclusivos, e à alegada abrangência do modo como o consumo de pornografia vem sendo integrado à vida cotidiana. A constatação de problemas supostamente associados ao consumo maciço de material pornográfico pode nos conduzir a julgamentos precipitados e à condenação moral, agora disfarçada como um problema de “saúde mental”.

Outro campo de investigação da psicologia – mais adequada aos nossos propósitos – desloca o foco do consumidor para os próprios conteúdos representados nos materiais pornográficos. Afinal de contas, é o caso de se perguntar: que mundo excitado é esse que habita nosso imaginário e a partir do qual se edificou toda uma indústria diversificada e de amplo alcance popular? Que universo é esse que, bem ou mal, a pornografia materializa e também atualiza? Trata-se de uma área menos explorada do que aquela que pesquisa os efeitos correlacionados ao consumo de pornografia. Não deixa de ser, entretanto, um terreno valioso e que merece ser mais bem examinado, dado que somente uma investigação pautada nos conteúdos retratados nos permitirá caracterizar com precisão o que a pornografia “diz”.

Smith (1976) analisou 428 livros de conteúdo pornográfico publicados nos EUA entre 1968 e 1974. Dentre seus resultados, o autor aponta para a prevalência de personagens brancos, jovens, solteiros, fisicamente atraentes e heterossexuais. A pesquisa também corroborou a ideia corriqueira de que a pornografia é um elemento próprio do universo masculino, tendo em vista que a minuciosa caracterização física das personagens femininas é acompanhada por um quase absoluto silêncio sobre os corpos dos homens – exceto no que diz respeito às suas genitálias. Em mais de 80% das brochuras, o sexo é casual e não pressupõe uma ligação afetiva preexistente entre os personagens. O uso da força, física ou psicológica, por parte do personagem masculino – como forma de coação a uma relação sexual inicialmente indesejada pela mulher –, também é recorrente, estando presente em quase 30% do material analisado. No domínio do não dito, tem-se a quase total ausência de disfunções orgânicas masculinas (Smith, 1976).

Em uma direção parecida, Winick (1985) pesquisou o conteúdo de 430 revistas de pornografia *hard-core* publicadas nos EUA. Cada revista foi incluída dentro de uma categoria que refletisse seu conteúdo predominante. Em consonância com Smith (1976),

a juventude apareceu mais uma vez como característica cobiçada pela indústria pornográfica: mais de 80% dos(as) modelos fotografados(as) pelas revistas aparentava estar na casa dos 20 anos, enquanto menos de 1% parecia ter mais de 40. A ênfase do olhar sobre o corpo feminino – seja através da objetiva da câmera, seja pela descrição verbal – também é prevalente. No entanto, o uso da força como forma de coação sexual mostrou-se diminuta, resultado que pode ser creditado às especificidades de cada modalidade de impresso (livros *versus* revistas), ou como sintoma da distância temporal entre os dois estudos (Winick, 1985).

A perceptível preocupação dos autores acerca da violência na pornografia é compreensível. Lembremos que, à época, segmentos da sociedade, respaldados por pesquisas científicas (como aquelas de Zillmann), acusavam a pornografia de aumentar a propensão à agressão sexual e, em particular, ao estupro. Ao longo das décadas seguintes, estabelecer-se-ia uma divergência entre os resultados das pesquisas semelhante àquela que se criou a respeito dos efeitos psicológicos do consumo de pornografia. Além de redundarem em conclusões duvidosas, esses estudos contribuíram para provocar uma transferência de foco do mapeamento do imaginário pornográfico para a quantificação cega de tapas, palavras de baixo calão pronunciadas ou de quanto tempo cada sexo controla o ritmo da atividade sexual.

Cowan, Lee, Levy e Snyder (1988), a partir de uma amostra de 45 vídeos pornográficos lançados entre 1979 e 1985 nos EUA, concluiu que mais da metade das cenas de sexo apresentavam como temática principal a dominação e a exploração, em sua imensa maioria perpetradas por homens. Segundo as autoras, quase um quarto dessas cenas envolvia a prática de violência física contra as mulheres. Paralelamente, a maioria dos personagens masculinos é retratada como bem-sucedidos profissionalmente, enquanto às mulheres são reservados os papéis de secretária, estudante ou dona de casa (Cowan et al., 1988).

A pesquisa de Brosius, Weaver III, & Staab (1993) analisou 72 filmes pornográficos lançados entre 1979 e 1988 e ratificou a tese de que a pornografia é, por assim dizer, uma representação “falocentrada” da sexualidade, na qual homens e mulheres assumem posições de poder desiguais. Nesses filmes, dizem os autores, são os prazeres masculinos que se colocam em primeiro plano, reservando às mulheres um papel de cumplicidade e subserviência aos desejos de seus parceiros. O estudo aponta, porém, que diferenças sutis podem ser percebidas nos filmes mais tardios da amostra. Neles, um esboço de maior igualdade entre homens e mulheres começa a se desenhar, presumindo

um reflexo das transformações em andamento no espaço macrosocial (Brosius, Weaver III, & Staab, 1993).

Por sua vez, Garcia e Milano (1991), em estudo envolvendo 40 participantes, analisou o conteúdo de 20 filmes pornô a partir de critérios preestabelecidos. O estudo concluiu que a presença de violência, na forma de agressão física ou coação sexual, não é comum nos filmes mais populares do gênero. A pesquisa de Fisher e Grenier (1994) é categórica: “Our critique of the literature revealed that findings for the prevalence and effects of violent pornography are highly inconsistent, and we identified methodological and conceptual limitations that may contribute to the unreliability of findings in this area” (p. 23)⁵. Pesquisas mais recentes têm perpetuado essa querela ao redor da predominância da violência no circuito *mainstream* da pornografia, a exemplo das discrepantes conclusões de Vannier, Currie e O’Sullivan (2014) e Bridges, Wosnitzer, Scharrer, Sun e Liberman (2010).

Embora esses estudos estejam sendo realizados nos grandes centros de pesquisa internacionais e publicados em periódicos que gozam de expressiva reputação, não devemos nos furtar a uma análise crítica de seus fundamentos. Como já foi apontado anteriormente, o desencontro entre os conceitos e critérios metodológicos adotados nessas pesquisas têm contribuído para a inescapável impressão de estarmos movimentando-nos no interior de uma verdadeira “torre de Babel”. A título de ilustração, vale mencionar que, no caso específico da frequência da agressão física na pornografia, encontramos estudos próximos temporalmente que acusam sua presença em meros 1,9% dos vídeos analisados (McKee, 2005), ao passo que outro já fala em impressionantes 88,2% (Bridges et al., 2010).

O mais grave, porém, é perceber a tentativa patente de encobrir as discussões fulcrais sobre pornografia sob um suposto apagamento da subjetividade do pesquisador no cômputo “imparcial” dos números. Tudo se passa como se acreditassem que os números trabalham à revelia das crenças do pesquisador que os opera e, desse modo, revelam uma verdade isenta de vieses e até então oculta. Ao investigar, porém, os pressupostos que alimentam a coleta e a análise de dados dessas pesquisas, percebemos o quão frágeis são seus resultados. Seu método mais corriqueiro é retirar um determinado

---

⁵ Tradução livre do autor: “Nossa análise crítica da literatura revelou que os achados relativos à prevalência e aos efeitos da pornografia violenta são altamente inconsistentes; e identificamos limitações metodológicas e conceituais que podem contribuir para a pouca confiabilidade desses estudos” (Fisher & Grenier, 1994, p. 23).

comportamento da narrativa pornográfica de seu contexto original e subsumi-lo em um conjunto de algorismos que pasteurizam os predicados desses mesmos comportamentos. Desse modo, cancelam que dois fenômenos que guardam semelhanças aparentes entre si comportam um sentido único, transparente e imediatamente apreensível.

Representante emblemático desse tipo de postura investigativa é o estudo de Bridges et al. (2010). Já de partida, os pesquisadores assumem que práticas como o *spanking* ou *name-calling* são, em princípio, formas de violência. Dessa forma, parecem ignorar toda a complexidade interior à dinâmica sexual, na qual o exercício do poder e o uso de linguagem licenciosa, por vezes, funcionam como elemento de excitação.

Além de desrespeitarem as particularidades contextuais das narrativas pornográficas, nota-se que boa parte das pesquisas defende implicitamente o que se entende como uma sexualidade saudável e igualitária entre os gêneros, contribuindo assim, mais uma vez, para a normatização das práticas sexuais. É, portanto, oportuno, retornar à indagação de Williams (1989): “Indeed, what forms of sex *are* egalitarian?” (p. 25, grifo da autora).

Justificativa

A discussão acadêmica sobre a pornografia permaneceu por muito tempo refém da polarização que conformava os discursos nas categorias estanques “pró” ou “anti”. A pornografia era um objeto de pesquisa sobre o qual se esperava que cada um tivesse uma *opinião*. No final dos anos 1980, porém, começaram a surgir estudos nos EUA que rompiam com as limitações nas quais o debate havia se enredado e passavam a interrogar a pornografia e outras representações da sexualidade sob novas perspectivas. Para Attwood (2002), esse processo representou uma verdadeira “mudança de paradigma” nos estudos acadêmicos do tema. Fundamentais para a emergência desse novo olhar foram as obras de Kendrick (1987) e Williams (1989): a primeira, mediante uma investigação histórica do surgimento do conceito de pornografia enquanto resto da atividade censória sobre as artes; e a segunda, tomando o texto da pornografia audiovisual em sua própria materialidade (Attwood, 2002).

A proposta foi bem acolhida por alguns pesquisadores brasileiros. Nomes como Eliane Robert de Moraes, Nuno César Abreu, Jorge Leite Júnior, María Elvira Díaz-Benítez (colombiana radicada no Brasil) e Maria Filomena Gregori têm trazido contribuições inestimáveis para a fundação de um campo de estudos da pornografia no

país. Porém, é com perplexidade que se constata o quase absoluto silêncio da psicologia brasileira sobre o tema. Mais surpreendente ainda é que o aparente desinteresse dos psicólogos brasileiros em relação ao campo das representações pornográficas se dê inclusive em vertentes teórico-reflexivas como a psicanálise, reconhecida por se ocupar desde seus primórdios com a questão central da sexualidade humana, do desejo e seus efeitos nos processos de constituição da subjetividade.

Além de buscar trazer alguma contribuição para um tema ainda pouco explorado no nosso país, gostaríamos de insistir na legitimidade da pornografia enquanto objeto de pesquisa. Sem dúvidas, há aqueles que não veem em estudos dessa natureza senão perversão do pesquisador ou, o que é pior, despropósito acadêmico. A essa visão mais conservadora, gostaríamos de opor uma linha argumentativa. Tomando a pornografia como uma indústria que sobrevive da capacidade de excitar sexualmente seu público, os dados já apontados anteriormente corroboram que seus êxitos nessa empreitada são expressivos, se assim pudermos interpretar o volume de materiais consumidos mundo afora. Se não nos determos em uma compreensão muito estreita da excitação sexual, como se aí nada houvesse além de respostas fisiológicas fixas a determinados estímulos, somos obrigados a reconhecer que, ao longo da sua história, a pornografia acumulou um conhecimento intuitivo acerca do desejo sexual humano. Ora, onde então poderíamos ter acesso a esse saber senão nos próprios materiais comercializados pela indústria pornográfica?

Historicamente, a pesquisa acadêmica sobre pornografia em Psicologia tem realizado uma trajetória dupla, embora complementar. Em primeiro plano, encontra-se a investigação dos possíveis efeitos decorrentes do consumo de pornografia – debate que, ao que tudo indica, está longe de se esgotar. Paralelamente, uma parcela menor dos estudos debruça-se sobre os conteúdos veiculados pelos materiais pornográficos, embora permaneçam ainda assim claramente orientados por perguntas de pesquisa gestadas na perspectiva *texts and effects*. Daí o conteúdo que se interroga frequentemente na pornografia não seja tanto suas narrativas, cenários e personagens, mas a sua violência e a sua representação desigual dos sexos.

A presente pesquisa almeja mapear e interpretar os conteúdos e sentidos que circulam nos materiais pornográficos, mas sob uma perspectiva inteiramente diferente. A nós interessa tomar o *texto* pornográfico como materialização de uma atividade imaginativa e criativa que mobiliza os recursos próprios de cada mídia para contar histórias e construir personagens que habitam o que poderíamos chamar de um

“imaginário erótico”. Dito de outro modo: a pornografia, aos nossos olhos, é uma excelente fonte de dados para aqueles que se propõe a investigar a sexualidade humana em sua dimensão *fantasística*. Lá onde as constrações da realidade revelam-se frouxas e a mente goza a liberdade de compor narrativas, o desejo se manifesta com uma franqueza muitas vezes perturbadora. Entramos assim em um domínio mais propriamente psicológico da pornografia no qual não esperamos encontrar supostas verdades sobre uma mente em particular – digamos, por exemplo, a do roteirista de um filme pornô –, mas fantasias sexualmente excitantes mais ou menos compartilhadas socialmente.

Objetivos

O presente estudo almeja contribuir para a realização de uma iconologia da filmografia pornô nacional – este último aqui representado por produções da Brasileirinhas, maior empresa nacional do ramo. Trata-se de uma pesquisa exploratória que toma a pornografia como encenação de fantasias que habitam o terreno dos prazeres eróticos – fantasias essas que, é preciso supor, têm o poder de excitar sexualmente seu público. A visualização dos filmes buscou se ater a seus elementos narrativos principais, como cenários, diálogos, personagens e roteiro. Nossa intenção é não só detectar padrões e regularidades, mas também realçar especificidades presentes nessas narrativas. Impomos desde já às reflexões que aqui são desenvolvidas a obrigação de estarem amparadas na amostra de filmes analisada (exigência esta que se materializa no texto sob a forma de um exercício descritivo das cenas). Ao mesmo tempo, não negligenciamos o fato de que a pornografia é um produto da cultura de massas que tem algo a dizer sobre a sociedade que a produz.

MÉTODO

As metodologias “visuais” são ainda hoje subutilizadas dentro das pesquisas qualitativas em psicologia, área na qual a tradição do uso quase que exclusivo de dados verbais continua a ser a regra. Um dos principais motivos dentre os que vêm sendo elencados para essa negligência em relação aos dados visuais é sua alta densidade semântica, o que aumenta as suspeitas sobre a validade das interpretações do pesquisador. A psicologia, em seu anseio por se enquadrar nos cânones da ciência tradicional, adere irrefletidamente ao “fetichismo metodológico” que enxerga na abordagem positivista a única forma de produção de conhecimento confiável (Reavey & Johnson, 2008). É interessante observar essa resistência por parte dos psicólogos, considerando que áreas vizinhas, como a antropologia e a etnografia, incorporaram com sucesso a câmera em seus estudos ainda na primeira metade do século passado.

Paralelamente, alguns pesquisadores (Denzin, 2004; Flick, 2009) têm apontado a premência do uso de imagens (estáticas ou em movimento) como dados de pesquisa em psicologia. O argumento é simples: ao interagir com as representações simbólicas e visuais que medeiam a nossa experiência com a realidade, desenvolvemos leituras e interpretações próprias que influenciam os significados que atribuídos ao mundo. Sobretudo no mundo contemporâneo, o papel das mídias audiovisuais na construção social da realidade não pode ser subestimado, dada a sua presença quase que ininterrupta na nossa vida cotidiana (Flick, 2009). Sob essa perspectiva, qualquer psicologia social que se queira crítica terá de, inevitavelmente, aprender a ler e analisar esses sistemas de representação.

Nas próximas páginas, iremos apresentar uma proposta metodológica de investigação da pornografia audiovisual da produtora Brasileirinhas. Essa proposta construiu-se a partir de um roteiro procedimental inspirado na iconologia de Erwin Panofsky, sendo complementada por um arsenal teórico-conceitual oriundo da psicanálise.

A iconologia de Erwin Panofsky

A *iconologia* (por vezes indistintamente também denominada *iconografia*) não é exatamente um método novo. Suas origens remontam ao século XVI, no contexto da classificação de obras de arte segundo a temática representada em seu conteúdo e da qual

a *Iconologia* de Cesare Ripa, de 1593, constitui a principal referência. Ao longo de séculos, a iconologia permaneceu como mera ferramenta acessória de estudos em história da arte e organização de acervo. Foi somente no século XX que, graças à contribuição de diversos autores, o método ganhou contornos mais abrangentes e elevou-se à categoria de procedimento de análise de conteúdos visuais (Müller, 2011).

O grande responsável pela modernização do método iconográfico na aurora do século XX foi o historiador da arte alemão Aby M. Warburg (1866-1929). Já em 1908, Warburg abandonou o termo “iconografia” em favor de “iconologia”, sempre como qualificativo do substantivo “análise”. A iconologia warburgueana é sobretudo um método comparativo interdisciplinar dotado de uma perspectiva bifocal: de um lado, a manifestação visual de questões contemporâneas; do outro, uma pormenorizada pesquisa comparativa histórica (Müller, 2011).

Mas o nome que ficou popularmente mais associado ao método iconológico foi o do historiador da arte Erwin Panofsky (1892-1968). Alemão de origem judia, Panofsky desenvolveu a maior parte da sua obra em solo americano, onde se radicou após a subida dos nazistas ao poder. Seu estudo *Iconografia e iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença*, lançado em 1932, estabeleceu os procedimentos básicos necessários para a realização de qualquer análise iconológica, o que permitiu uma maior sistematização do método (Müller, 2011).

Panofsky (1976) distingue três níveis de significado presentes em qualquer obra de arte visual: o factual, o convencional e o intrínseco. Na sua apresentação, Panofsky se vale de uma feliz analogia com a vida cotidiana – analogia esta que retomaremos aqui por conta de seu valor didático. Imagine o leitor que ao encontrar um conhecido caminhando pela rua, ele nos cumprimenta levantando o seu chapéu. Sem a necessidade de nenhum esforço, divisamos, para além de uma simples mudança formal no padrão de cores, linhas e volumes, um objeto particular (nosso amigo) e uma mudança específica (o movimento do chapéu). Estamos já aí no primeiro nível do significado, que Panofsky denominou “factual”, que “é apreendido pela simples identificação de certas formas visíveis com certos objetos que já conheço por experiência prática e pela identificação da mudança de suas relações com certas ações ou fatos” (p. 48). Ao lado do significado factual, distingue-se também um *significado expressional* ao apreender – por “empatia” – o estado de humor de meu amigo e seus sentimentos a nosso respeito. Mesmo que a compreensão desse significado expressional exija uma certa sensibilidade, ainda assim esta é “parte de minha experiência prática, isto é, de minha familiaridade cotidiana com objetos e fatos” (p. 48).

Os significados factual e expressional compõem o que Panofsky chamou de significados primários ou *naturais*.

Passamos a um segundo nível de significado quando distinguimos na ação de meu amigo o sinal de uma saudação. Trata-se de um comportamento a nós legado pelo cavaleirismo medieval e próprio apenas do mundo ocidental. Compreender esse gesto exige “não somente estar familiarizado com o mundo prático dos objetos e fatos, mas, além disso, com o mundo mais do que prático dos costumes e tradições culturais peculiares a uma dada civilização” (Panofsky, 1976, pp. 48-49). Esse significado secundário ou *convencional* distingue-se do anterior, pois é inteligível e não sensível; e também porque é conscientemente atribuído à ação prática pelo qual se expressa – o que nem sempre é verdade em se tratando do significado expressional (Panofsky, 1976).

Por fim, o terceiro nível de significado. Se seguirmos Panofsky (1976) no que ele chama de “personalidade” do nosso amigo – isto é, a incessante influência mútua entre as contingências históricas às quais ele está submetido e a sua maneira particular de interagir com o mundo (sua “filosofia”) –, então poderíamos afirmar que, em cada ação dele (incluindo o seu gentil cumprimento), sua personalidade se manifesta sintomaticamente. É claro que essa ação isolada não seria suficiente para nos revelar quem seria nosso amigo: para tal, seria necessário coligir um grande número de observações semelhantes e interpretá-las segundo seu contexto. Panofsky (1976) nos oferece uma explicação melhor valendo-se de outro exemplo, dessa vez do próprio mundo das artes:

Enquanto nos limitarmos a afirmar que o famoso afresco de Leonardo da Vinci mostra um grupo de treze homens em volta a uma mesa de jantar e que esse grupo de homens representa a Última Ceia, tratamos a obra de arte como tal e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como qualificações e propriedades a ela inerentes. Mas, quando tentamos compreendê-la como um documento da personalidade de Leonardo, ou da civilização da Alta Renascença italiana, ou de uma atitude religiosa particular, tratamos a obra de arte como um sintoma de algo mais que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como evidência mais particularizada desse “algo mais” (pp. 52-53). Cabe ainda acrescentar que esse significado, que Panofsky (1976) denomina intrínseco ou conteúdo, é essencial, ao passo que os dois anteriores são fenomenais.

O “objeto da interpretação” apresenta três níveis de significados e, cada um deles, em função de suas especificidades, irá determinar um “ato de interpretação” adequado. O

significado primário ou natural de uma obra de arte é apreendido por meio de uma “identificação das formas puras” (Panofsky, 1976, p. 50); o “mundo das formas puras” reconhecidas em seus significados constitui o “mundo dos motivos artísticos”; e a enumeração desses motivos é tarefa de uma *descrição pré-iconográfica*. O significado secundário ou convencional compreende o “mundo dos assuntos específicos ou conceitos manifestados em imagens, histórias e alegorias” (p. 51). A identificação do significado convencional é o campo daquilo que pode ser chamado de *análise iconográfica*. Por fim, o significado intrínseco ou conteúdo “é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra” (p.52). Apenas o desvelamento desse último nível de significado poderia ser apropriadamente chamado de *interpretação iconológica*.

Percebemos dessa forma que, para Panofsky (1976), iconografia e iconologia são termos que se referem a tarefas distintas. Amparando-se na etimologia das palavras, o autor defende que a iconografia “coleta e classifica a evidência, mas não se considera obrigada ou capacitada a investigar a gênese e significação dessa evidência” (p. 53); ou seja, sua tarefa se limita à “descrição e classificação das imagens” (p. 53). Já a iconologia pode ser entendida como “uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel de exame estatístico preliminar” (p. 54). Logo em seguida, Panofsky (1976) acrescenta que a iconologia é “um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise” (p. 54).

A pergunta que naturalmente Panofsky (1976) se coloca então é: como garantir o rigor em cada ato de interpretação (descrição pré-iconográfica, análise iconográfica, interpretação iconológica) realizado pelo pesquisador?

No que diz respeito à descrição pré-iconográfica, a questão, em um primeiro momento, parece não representar um grande obstáculo. Afinal de contas, o desafio que esse nível de interpretação coloca limita-se à mera identificação dos elementos constituintes do “mundo dos motivos” a partir da nossa experiência prática. Supondo que sejamos confrontados pela representação de algo não familiar, cabe então a nós alargarmos o campo da nossa experiência prática mediante a consulta a especialistas. Mas um exame mais demorado logo revela dificuldades especiais no que aparentava ser simples: nem mesmo amparados pela autoridade de outrem estamos livres de inexatidões. E isto porque é preciso levar em conta que os modos de expressão de objetos e eventos

assumem formas que variam sob diferentes condições históricas. Dessa maneira, a única saída possível se quisermos imbuir nosso estudo de maior rigor é submeter a nossa própria experiência prática a um princípio corretivo de interpretação, que poderíamos denominar, seguindo Panofsky (1976), de “história do estilo”.

Quanto à análise iconográfica, enfrentamos um problema análogo. Não estamos mais no campo dos motivos, mas “das imagens, estórias e alegorias” (Panofsky, 1976, p. 58), o que nos exige “familiaridade com temas específicos ou conceitos, tal como são transmitidos através de fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradição oral” (p. 58). Mas, mais uma vez, a exatidão da nossa análise não estará garantida apenas pelo conhecimento dos temas e conceitos advindos exclusivamente de fontes literárias. Existem situações em que se fiar somente por tais fontes pode levar a incertezas ou, pior ainda, a equívocos. Felizmente, à maneira como nos livramos do problema colocado pela validade da descrição pré-iconográfica ao nos balizarmos pela história do estilo, também podemos dar uma solução adequada à presente dificuldade “investigando o modo pelo qual, sob diferentes condições históricas, temas específicos ou conceitos eram expressos por objetos e fatos, ou seja, a *história dos tipos*” (p. 61, grifo nosso).

Por fim, o problema da pertinência de uma interpretação iconológica. Estamos certamente no ponto mais delicado de qualquer iconologia, pois trata-se de “nos assenhorear desses princípios básicos que norteiam a escolha e a apresentação dos motivos, bem como da produção e interpretação de imagens, estórias e alegorias, e que dão sentido até aos arranjos formais e aos processos técnicos empregados” (Panofsky, 1976, p. 62). Ser capaz de apreender esses princípios básicos dos quais Panofsky fala, exige, segundo o autor, “uma faculdade mental comparável à de um clínico nos seus diagnósticos” (p. 62), uma “intuição sintética”. Aqui é preciso especial atenção à aplicação de corretivos e controles, uma vez que “toda abordagem intuitiva estará condicionada pela psicologia e *Weltanschauung* do intérprete” (p. 62). O princípio corretivo que garantirá a justeza da interpretação é uma *história dos sintomas culturais*, que, nas palavras do autor, corresponde a “uma compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, as tendências gerais e essenciais da mente humana foram expressas por temas específicos e conceitos” (p. 63).

Vale ainda ressaltar a advertência final feita por Panofsky (1939/1955): embora ele tenha discriminado três níveis de significado independentes, estamos a todo momento lidando com a obra de arte em sua totalidade. Ou seja, “no trabalho real, os métodos de

abordagem que aqui aparecem como três operações de pesquisa irrelacionadas entre si, fundem-se num mesmo processo orgânico e indivisível” (p.64).

Reproduzimos abaixo o quadro sinóptico apresentado por Panofsky (1976, pp. 64-65):

Objeto da interpretação	Ato da interpretação	Equipamento para a interpretação	Princípios corretivos de interpretação
I. Tema primário ou natural – (A) factual, (B) expressional – constituindo o mundo dos motivos artísticos	<i>Descrição pré-iconográfica</i>	<i>Experiência prática</i> (familiaridade com <i>objetos</i> e <i>eventos</i>)	História do <i>estilo</i> (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, <i>objetos</i> e <i>eventos</i> foram expressos pelas <i>formas</i>)
II. Tema secundário ou convencional, constituindo o mundo das imagens, estórias e alegorias	<i>Análise iconográfica</i>	<i>Conhecimento de fontes literárias</i> (familiaridade com <i>temas</i> e <i>conceitos</i> específicos)	História dos <i>tipos</i> (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, <i>temas</i> ou <i>conceitos</i> foram expressos por <i>objetos</i> e <i>eventos</i>)
III. Significado intrínseco ou conteúdo, constituindo o mundo dos valores “simbólicos”	<i>Interpretação iconológica</i>	<i>Intuição sintética</i> (familiaridade com as tendências <i>essenciais da mente humana</i>), condicionada pela psicologia pessoal e <i>Weltanschauung</i>	História dos <i>sintomas culturais</i> ou “símbolos” (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, <i>tendências essenciais da mente humana</i> foram expressas por <i>temas</i> e <i>conceitos</i> específicos)

Para Müller (2011), a iconologia é, em sua essência, um método forense: à maneira de uma história de detetive, as pistas vão sendo costuradas até que se possa ter uma imagem completa de uma determinada época e de suas manifestações visuais. Essa metáfora em muito corresponde à nossa experiência com a iconologia, na medida em que os diversos elementos que podem ser identificados nos dados visuais apontam, por sua vez, para campos histórico e semântico próprios. Dessa forma, uma verdadeira teia simbólica se espalha a partir do material de pesquisa para domínios diversos da cultura, muitos deles inicialmente insuspeitos.

Não nos vemos em condições de apresentar uma iconologia completa que mereça este nome. Uma iconologia nos moldes que Panofsky nos legou é tarefa para muitos anos de pesquisa e espíritos fartamente instruídos. Daí estarmos falando em *contribuições* para uma iconologia do pornô da Brasileirinhas, com toda a carga de incompletude que a palavra comporta. O modelo de Panofsky tem assim para nós o valor de um ideal que orienta os nossos esforços, mesmo que saibamos de antemão que eles estão longe de ser suficientes.

A contribuição da psicanálise

A iconologia de Panofsky revelou-se um método especialmente adequado aos nossos propósitos: por um lado, proveu-nos de um roteiro procedimental sistematizado para a abordagem da filmografia pornô; por outro, revelou-se suficientemente flexível e permeável às singularidades do objeto de pesquisa e do próprio pesquisador. Essas características que aqui apontamos estão encarnadas na própria arquitetura do método, que prescreve tarefas analíticas obedientes à história do estilo e dos tipos e, paralelamente, mantém-se aberta à “intuição sintética” do pesquisador. Decorre, portanto, dessas propriedades, que a iconologia pertence ao domínio das pesquisas qualitativas, dado que a subjetividade do pesquisador está diretamente implicada na aquisição, organização e interpretação dos dados (Flick, Kardorff, & Steinke, 2004).

Porém, mesmo que a iconologia tenha sido fundamental para que pudéssemos estabelecer um percurso investigativo da pornografia audiovisual brasileira, o método em si pouco poderia nos auxiliar no enquadramento teórico-conceitual do nosso objeto de pesquisa. Isto é, a iconologia foi uma escolha apropriada para responder às dificuldades colocadas pelo formato audiovisual do nosso material de pesquisa, mas faltava ainda uma perspectiva que inserisse linhas de inteligibilidade e norteara nossa compreensão da pornografia. Esse papel coube à compreensão original que a psicanálise desenvolveu do psiquismo humano, desde os seus primórdios em Freud.

O quadro geral da nossa compreensão da cena pornográfica pode ser enunciado de maneira resumida nos seguintes termos: a mente que se encontra absorvida na contemplação de um filme pornográfico opera sob o mesmo regime de funcionamento que aquela ocupada por uma fantasia. Passemos a um exame mais detido do que aqui está sendo compreendido por “fantasia”.

O termo “fantasia” goza de posição privilegiada no rol dos conceitos psicanalíticos, ainda que seu sentido varie consideravelmente dentre os diferentes autores. Essa riqueza semântica está presente desde a obra de Freud, na qual é possível perceber diferentes modos de manifestação desse fenômeno psíquico. Iniciemos pelas primeiras elaborações freudianas sobre o conceito e que já podem ser encontradas em *Estudos sobre a histeria* e em *A interpretação dos sonhos*. Nesses textos fundantes da psicanálise, Freud pensa a fantasia a partir do modelo do *Tagtraum* – vocábulo equivalente a devaneio, mas que frequentemente é traduzido literalmente (“sonho diurno”), a fim de acentuar sua analogia com o fenômeno do sonho (Laplanche & Pontalis, 1991).

Nas palavras de Laplanche e Pontalis (1991), as fantasias, nessa acepção, são “cenar, episódios, romances, ficções, que o sujeito forja e conta a si mesmo no estado de vigília” (p. 170). São funcionalmente equivalentes aos sonhos noturnos, isto é, constituem realizações de desejo; seus mecanismos de formação também são idênticos, embora os devaneios apresentem frequentemente um maior predomínio da elaboração secundária. São também frequentemente denominadas de “fantasias conscientes” para serem distinguidas de outras modalidades de fantasia (Laplanche & Pontalis, 1991).

Até aqui nossa analogia parece se sustentar. Que a pornografia encena desejos realizados, não há dúvidas – embora possamos, todavia, nos perguntar que desejos são esses. E se há um predomínio da elaboração secundária na fantasia comparativamente ao sonho, o mesmo poderia ser dito sobre a cena pornô, dada a necessidade de inteligibilidade e conformação aos códigos de expressão da linguagem audiovisual. Corolário imediato: a pornografia não é, portanto, um espaço anárquico de livre vazão de pulsões perversas, mas sim um exercício sublimatório submetido a limites concretos como duração da cena, coerência do roteiro, posição da objetiva etc.

Ao aprofundarmos a caracterização da fantasia, mais evidente fica sua semelhança com o filme pornográfico. Freud (1908/2015a) já havia destacado a natureza fundamentalmente erótica das fantasias, mostrando-se inclusive inclinado a considerar não existirem fantasias de outra espécie. Outro ponto ressaltado por Freud é a maneira ciosa com que protegemos nossas fantasias do conhecimento alheio, como se nelas estivessem encerrados os conteúdos mais íntimos de nossa personalidade. Mais surpreendentemente ainda é a sua afirmação de que muitas das fantasias inconscientes são derivadas daquilo que um dia foram fantasias conscientes que animaram o ato masturbatório.

Existe, no entanto, uma outra via de apreensão do conceito de fantasia na obra freudiana, frequentemente aí qualificada de inconsciente. Nesse último sentido, as fantasias constituem o “núcleo do sonho”, a parte inicial do percurso que leva ao sonho (Laplanche & Pontalis, 1991). Somos assim lançados no problema da imprecisão tópica do conceito. Alguns autores, cientes dessas dificuldades, propuseram grafias distintas para o que na escrita freudiana era registrado sob o mesmo vocábulo, *Phantasie*. Além de todas as arbitrariedades interpretativas a que estariam obrigados os tradutores, essa solução para as ambiguidades do conceito atropela as razões do próprio Freud. A leitura atenta de sua obra deixa claro que, mais importante do que estabelecer esse tipo de distinção é ressaltar a capacidade de a fantasia compartilhar propriedades características

das diferentes instâncias psíquicas simultaneamente. Nas palavras de Laplanche e Pontalis (1991): “Parece, pois, que a problemática freudiana da fantasia não só não autoriza uma distinção de *natureza* entre fantasia inconsciente e fantasia consciente, como visa, sobretudo, assinalar as analogias, as relações estreitas, as passagens entre elas” (p. 172, grifo dos autores).

Poderíamos agora nos perguntar: em que a experiência de assistir um filme pornô se diferencia daquela de abandonar-se a fantasias de natureza erótica? A nossa resposta então seria: a experiência sensorial daquele que assiste a um filme pornográfico é mais vivaz do que aquela menos nítida de nosso “teatro particular” – para resgatar a bela expressão de Freud. Outra dissemelhança: a fantasia guarda um caráter autoral evidente, enquanto aquele que consome pornografia está relegado a uma posição passiva.

Nenhuma dessas dissemelhanças parece-nos suficiente para desautorizar nossa proposta inicial. Pois, vejamos: quando falamos de uma experiência sensorial mais vivaz, estamos nos reportando a uma diferença de grau e não de natureza dessa experiência. A segunda discrepância também logo se revela um falso problema: não se deve desconsiderar que o consumidor de pornografia ativamente escolhe os materiais segundo seus gostos e preferências.

Tomaremos, portanto, a cena pornográfica como o precipitado de fantasias sexuais mais ou menos compartilhadas socialmente. Nesse sentido, devemos ao menos por um momento suspender aqueles julgamentos que não veem na pornografia nada além de frivolidade adolescente e aceitar que, sob sua aparente ingenuidade, esconde-se um saber intuitivo sobre a excitação e a dinâmica sexual humanas.

Procedimentos

Trabalhar com uma temática tão ampla como a pornografia exigiu que recortes fossem feitos de modo a tornar a tarefa exequível. A indústria é altamente segmentada de acordo com os mais variados gostos e práticas. Nosso desejo, desde o início, se dirigiu para o estudo do que poderia ser chamado de pornografia *mainstream*, isto é, produções que gozam de maior sucesso comercial e, por isso mesmo, são tomadas como as mais representativas do gênero. A ampla liderança no mercado nacional, somada à escassez de alternativas, tornou a produtora Brasileirinhas a escolha mais apropriada aos objetivos da presente pesquisa.

A assinatura do conteúdo da Brasileirinhas é um processo que transcorre integralmente *online* e a liberação do acesso é imediato. O valor da mensalidade, R\$29,90, não sofreu variações à época da coleta de dados (abril-junho/2016, maio-julho/2017). Por motivos de discrição, a empresa se identifica na fatura do cartão de crédito pelo nome insuspeito de Digisa Segpag. A assinatura é renovada automaticamente depois de trinta dias corridos desde o último pagamento e o cancelamento é feito exclusivamente por *e-mail*. Gostaríamos ainda de frisar que, ao falarmos da Brasileirinhas, estamos nos referindo apenas aos conteúdos veiculados pela empresa em seu *site* (brasileirinhas.com.br); ou seja, não faz parte do nosso material de pesquisa os conteúdos veiculados por outros selos parceiros que eventualmente sejam administrados pela empresa.

Após a definição da nossa fonte de dados, foi preciso estabelecer um critério de seleção do material de pesquisa, uma vez que a Brasileirinhas se vangloria de contar com um acervo de mais de 900 filmes. Considerando que o presente estudo almeja sobretudo salientar a dimensão fantasística da pornografia, foi preciso exigir que o material que viria a compor nossa amostra possuisse estrutura narrativa de natureza ficcional. Certamente entramos aqui em um terreno movediço, na medida em que o termo “ficção” aponta para um campo semântico que antagoniza com as problemáticas noções de “verdade” e “realidade”. Mas foi preciso insistir nessa distinção, pois o avanço da modalidade gonzo acarretou em um empobrecimento do espírito fantasioso que historicamente habitou a pornografia.

A pornografia gonzo prima pela naturalidade e espontaneidade das interações: atores e atrizes interpretam atores e atrizes pornô. Não há, à maneira do cinema tradicional, um esforço para iludir o espectador da realidade da diegese; pelo contrário: não é incomum, no pornô gonzo, poder divisar em segundo plano a presença de profissionais responsáveis pela realização da cena e que tradicionalmente permanecem ocultos, tais como câmeras, equipes de iluminação e captação de som, maquiadores etc. Os produtores parecem estar dizendo aos seus espectadores: “É tudo verdade”. A aposta da pornografia gonzo é o realismo; nosso interesse está na fantasia.

Exigir que o filme tenha uma estrutura narrativa ficcional revelou-se um critério suficiente para delimitarmos uma quantidade de vídeos cuja análise fosse factível. Isso porque a própria Brasileirinhas organiza seu acervo em categorias de modo a permitir ao usuário encontrar com maior facilidade conteúdos capazes de melhor atender aos seus interesses. Não foi sem surpresa que descobrimos que uma dessas categorias é justamente

Pornô com História e que, à época da presente pesquisa, registrava um total de 83 filmes. Desse total, três foram excluídos da nossa amostra por serem produções estrangeiras legendadas⁶. Cada filme é composto, em geral, por uma breve abertura semelhante a um *trailer* e quatro ou mais “cenas” (termo utilizado pela própria Brasileirinhas e que adotaremos ao longo do texto) nem sempre relacionadas entre si por um tema em comum. Cada cena, por sua vez, tem uma duração que varia de vinte a quarenta minutos.

Os filmes selecionados foram submetidos a um procedimento padrão de análise inspirado no método iconológico de Panofsky (1976). A visualização de cada filme era acompanhada simultaneamente do registro em papel de tudo aquilo que chamasse a atenção do pesquisador. Esses registros nem sempre respeitavam as prescrições da gramática ou as constrações do bom estilo. Procuramos nesse primeiro momento manter uma postura análoga àquela que Freud (1912/2010c) prescreveu aos psicanalistas em sua prática clínica e que ele caracterizou como um estado psíquico de “atenção flutuante”. Com essa analogia, queremos caracterizar um estado de abertura aos conteúdos dos filmes sem nos prender de antemão a aspectos predeterminados. As anotações então acumuladas se estenderam por mais de 70 páginas e foram devidamente identificadas com os títulos dos filmes aos quais se referiam. Esses primeiros registros foram, sobretudo, de natureza iconográfica – embora, vez ou outra, uma interpretação iconológica se colocasse como possibilidade a ser explorada futuramente.

Depois de terminada essa etapa inicial, cada filme foi assistido pela segunda vez. Nossa atenção então se circunscreveu a questões que já haviam se insinuado anteriormente e ocupavam nosso espírito. A maior familiaridade com a linguagem própria da Brasileirinhas permitiu que acréscimos e retificações fossem realizados nas anotações registradas na etapa precedente.

O último passo consistiu em empreender um esforço de síntese do material acumulado, tarefa necessária em qualquer interpretação iconológica. A leitura repetida desse material, bem como a consulta a referências sobre temáticas secundárias exploradas nos filmes, nos permitiram então que as hipóteses fossem progressivamente ganhando corpo.

Antes de passarmos aos resultados encontrados, gostaríamos de estabelecer um modelo padrão de referência aos filmes. Na maior parte das vezes, nossas observações estarão circunscritas a uma cena específica que compõe um filme qualquer. Quando for

---

⁶ O leitor encontrará na seção Anexos (pp. 81-83) uma lista com todos os filmes que compõem a amostra aqui analisada, bem como seus respectivos *links* de acesso e ano de produção (quando disponível).

esse o caso, o título do filme citado será sucedido de um número entre colchetes que indicará a cena em questão. Dessa forma, a referência *Ligação ardente* [3] remete o leitor à terceira cena do filme mencionado. Na ausência desse registro entre colchetes, a referência vale em maior ou menor medida para todo o filme. Designaremos também entre colchetes o momento da ocorrência de falas ou narrações em *voice-over* que forem aqui transcritas, sempre tomando como referência o tempo transcorrido em relação ao início da cena.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Comentários gerais

Tomando como parâmetro não apenas os filmes que foram aqui analisados, mas também as categorias nas quais o acervo da Brasileirinhas está organizado, podemos afirmar com segurança que a esmagadora maioria dos filmes da empresa encenam sexo heterossexual. Bastante frequente, mas já ocupando um espaço minoritário, são as cenas de sexo entre mulheres. A dimensão técnica da cinematografia adotada pela empresa também é expressiva: a câmera perscruta insistentemente o corpo das atrizes, ao mesmo tempo em que demonstra quase que indiferença pelo dos atores (frequentemente reduzidos ao pênis ereto). A essas observações, gostaríamos de acrescentar o esforço constante da Brasileirinhas de renovação do elenco feminino (em contraposição a um quadro de atores mais estável). Daí a empresa registrar, atualmente, mais de 700 atrizes com algum trabalho disponível no acervo. Embora não existam dados semelhantes a respeito da composição masculina do elenco, tudo leva a crer que se trata de uma quantidade significativamente inferior. Além da diferença numérica, devemos levar em conta que os corpos dos atores apresentam certa uniformidade (homens musculosos), enquanto dentre as atrizes, ainda que prevaleça o corpo magro, há uma variedade substancial de biotipos e atributos corporais.

Esses três aspectos – modalidades de sexo encenadas no conjunto do acervo, estilo técnico-cinematográfico da empresa, composição do elenco e dinâmica do recrutamento de novos atores e atrizes – apontam para o fato inequívoco de que a Brasileirinhas toma o público masculino heterossexual como destinatário padrão de suas produções. Até aí, nenhuma grande novidade. Mas chama a atenção o fato de a maior produtora pornô do país não contar em seu acervo com conteúdos propriamente direcionados ao público gay. As cenas que contêm representações de práticas homossexuais masculinas estão agrupadas na categoria “bissexuais”, com apenas 20 filmes dentro de um acervo que ultrapassa a cifra dos 900 títulos. É provável também que a empresa tenha descontinuado a produção de filmes dessa categoria, dado que o título mais recente do acervo que encena práticas bissexuais data de 2011.

A ausência de produções direcionadas especificamente ao público gay é significativa, considerando que nada nos leva a crer que se trate de um segmento de mercado desprovido de demanda por parte de parcela do público consumidor. Pelas lentes

da Brasileirinhas, o homoerotismo masculino só está autorizado na presença do corpo feminino e, mesmo assim, de forma apenas marginal. Essas observações sugerem que, mais do que se dirigir a um espectador supostamente masculino e heterossexual, a empresa simultaneamente busca manter algum distanciamento entre sua imagem e as práticas que fujam do modelo heteronormativo.

A aparente demanda do público pela renovação constante do quadro de atrizes é compreensível dentro do pensamento psicanalítico e se articula com a própria compreensão da natureza do desejo humano. Freud (1912/2013a) defendeu a ideia de que a interdição do objeto original de desejo (lugar que, no pensamento freudiano, é ocupado pela mãe) instaura a busca por objetos substitutos que, pela própria condição de substitutos, são incapazes de satisfazer plenamente. Entre o objeto buscado e aquele que de fato é encontrado há sempre uma distância intransponível. Daí a inconstância na escolha de objeto – ou, como prefere Freud, a “fome de estímulos” que caracteriza a sexualidade adulta. Cada atriz que tenta sua sorte na indústria pornô representa, dessa forma, um investimento (por parte desta última) de criação de um objeto – no sentido comercial e psicanalítico – que prenuncia possibilidades inéditas de satisfação.

Se a própria estrutura de funcionamento do desejo impõe à Brasileirinhas a tarefa de permanente renovação do seu quadro de atrizes, a dimensão fetichista da sexualidade humana, presente em algum grau em todos nós (Freud, 1905/2016b), impele à formação de um elenco feminino diversificado em corpos, atributos e acessórios. Todo o acervo da empresa encontra-se organizado em mais de quarenta categorias que, de modo geral, se estruturam a partir de dois critérios principais: i) práticas sexuais representadas (“anal”, “espanhola”, “grupal/orgia”, etc.) e ii) características diversas que, em maior ou menor medida, se inscrevem no corpo das atrizes que protagonizam as cenas. Exemplos dessas características são idade (“coroas”, “novinhas”, “lolitas”), raça (“asiáticas”, “gringas”, “mulatas/negras”), cor do cabelo (“loiras”, “morenas”, “ruivas”) e tamanho dos seios (“peitos grandes”, “peitos pequenos”) – para ficarmos apenas em uma listagem não exaustiva.

A fetichização do corpo feminino exige, como é próprio do fetichismo, alguma desumanização do objeto sexual, na medida em que ele é reduzido à condição de objeto parcial. A desumanização do objeto total é acompanhada da humanização do objeto parcial, que então recebe para si toda a veneração inexistente no primeiro (Stoller, 1986). Somam-se aos atributos corporais fetichizados um conjunto de objetos inanimados frequentemente presentes nas representações pornográficas (meias, sapatos de salto alto,

lingeries, vestes de couro, entre outros). É interessante observar que, ao se despir para a cena de sexo, as atrizes reiteradamente não se desfazem desses fetiches – mesmo em situações nas quais eles poderiam ser vistos como especialmente inadequados, a exemplo do uso de sapatos de salto alto sobre a cama.

Apresentamos a seguir os resultados obtidos mediante a análise realizada dos filmes que compõem a nossa amostra. Organizamos a apresentação a partir de três eixos temáticos: cenários, vocabulário pornô e representações dos sexos. Já de antemão advertimos o leitor que essa organização temática não deve ser tomada de modo excessivamente inflexível. Da mesma forma que em uma cena qualquer de um filme seus elementos constituintes dialogam mutuamente, será impossível não aludir ao cenário enquanto falamos de um personagem ou não recuperar um diálogo ao apontarmos para uma representação particular do feminino.

Cenários

Os cenários nos quais as narrativas se desenrolam são os mais diversos possíveis, mostrando que o desejo não precisa estar necessariamente associado a uma configuração específica do ambiente para se manifestar. Algumas considerações, porém, parecem-nos merecedoras de registro.

A recorrente presença de paisagens litorâneas nas produções da *Brasileirinhas* não deixa de causar algum espanto, sobretudo se levarmos em conta a relativa ausência desse tipo de ambiente no pornô americano (cujo poder de conformação do gênero internacionalmente não deve ser subestimado). Dentre as 44 categorias que atualmente conformam o acervo da empresa, “praias” é uma absoluta exceção por ser a única que se define exclusivamente pelo cenário onde a cena de sexo ocorre. Gostaríamos de apresentar aqui algumas reflexões que podem contribuir para a compreensão dessa relação entre as praias e o sexo.

Às praias podemos somar outras paisagens que, embora menos frequentes, também apelam para a beleza e variedade da nossa natureza tropical: as margens de um riacho (*Piranhas do Egito*), o interior de uma gruta (*Fórum Brasileirinhas* 23 [5]) e até mesmo o Pantanal (*Fórum Brasileirinhas* 17 [2]). A presença ocasional de frutas e verduras (*A viúva* [5], *Obsessão* [1], *Sílvia Saenz total* [3], *Invasão de privacidade* [3]) nos parece retomar, ainda que indiretamente, essa temática da natureza abundante.

Há nessas escolhas de cenário da *Brasileirinhas* um claro recurso a ambientes e elementos cênicos que mobilizam um imaginário atrelado à nossa própria identidade nacional e que talvez não tenha sido ainda mais bem personificado em outra figura do que na de Carmem Miranda. Ao lançar mão desse imaginário, a produtora projeta-se no mercado internacional de filmes pornográficos amparada sob a trama simbólica que associa natureza, sensualidade e Brasil – trama essa que é retomada, com algumas variações, em outra temática recorrente: o carnaval. Simultaneamente, compete no mercado nacional com as congêneres americanas por meio de uma composição cênica que, articulada a outros ingredientes narrativos, induz certa familiaridade com o público brasileiro.

Para além dessas razões comerciais, é preciso levar em conta que esse entrelaçamento entre natureza e sexo não ocorre apenas na pornografia, mas encontra-se cristalizado em palavras e expressões correntes da linguagem cotidiana, a exemplo de “mata virgem”, “deflorar”, “terra fértil”, “sexo selvagem”. Essas representações parecem apontar para o domínio da instintividade animal (tomada aqui em contraposição ao caráter pulsional da sexualidade humana) – o que justificaria verbalizações que podem ser resumidas na fórmula “*transar feito animais*” (*Fórum Brasileirinhas* 17 [1 e 5], *Fórum Brasileirinhas* 23 [2]) e outras referências dispersas (“cachorro”/“cachorra”, “vaca”, “garanhão”). O que se parece desenhar no horizonte é o ideal de uma sexualidade “natural”, pretensamente livre e indiferente aos constrangimentos instaurados pela cultura. Ao privilegiar a natureza indomesticada como cenário de suas narrativas, a *Brasileirinhas* parece brincar com a possibilidade de um retorno mítico ao “estado natural” da sexualidade humana.

Um modo especialmente perceptivo de representação dessa sexualidade humana animalizada são aqueles filmes cuja simples visão do corpo alheio, parcial ou totalmente nu, já é o suficiente para dar início à cena de sexo. Entre a imagem e o sexo, nenhum diálogo, nenhuma galanteria. Como bem diz um personagem surpreso: “[11:37] *Assim? Tão fácil assim?*” (*Investigações profundas* [2]). Talvez nenhum filme ilustre melhor esse modelo de sexualidade aqui aludido do que *Óculos do prazer* (1998), vagamente inspirado em *The immoral Mr. Teas* (1959)⁷. Ao longo das cenas, diferentes pessoas se deparam com um par de óculos capaz de oferecer a visão do corpo alheio despido, o que é suficiente para desencadear um mecanismo que lembra aquilo que os etólogos chamam

---

⁷ Ver página 17 acima.

de “padrão fixo de ação”. Se a sexualidade humana é repleta de errâncias, desencontros e negociações, o pornô muitas vezes apela para uma versão de sexo quase que automatizada.

Sob outra perspectiva, as paisagens litorâneas podem ser pensadas em articulação com outro cenário ainda mais recorrente nos filmes analisados: a piscina. Podemos também acrescentar a academia de ginástica a esse conjunto, embora se trate de um cenário significativamente menos frequente do que os anteriormente citados. O que esses ambientes têm em comum é a exposição acentuada do corpo, o que os torna particularmente atravessados por uma tensão erótica inegável. Os desejos que se agitam por meio da visão do corpo alheio seminu ou, no caso das academias, bem delineado por tecidos justos podem encontrar alento em criações imaginárias que recuperem os cenários de origem. A pornografia, assim como a fantasia, coloca-se nesse caso como alternativa a uma realidade que poderíamos caracterizar como insuficiente.

Os cenários também se fazem presentes, ainda que de maneira indireta, nos nomes fictícios adotados pelas atrizes. Ao mesmo tempo em que apontam para uma suposta procedência (“Suzana Gaúcha”, “Soraya Carioca”, “Yumi Saito”), esses nomes mobilizam estereótipos do imaginário popular investidos de intensa carga erótica. São estereótipos fetichizados, na medida em que as atrizes são abstraídas de sua individualidade e tomadas como representativas de um grupo (Stoller, 1986). Assim como a indústria pornográfica delineia os corpos que lhe interessam mediante esses marcadores identitários, ela também organiza zonas de exclusão ao rejeitar apelidos que remetam a uma possível ascendência japonesa (no caso dos homens) ou nordestina (Díaz-Benítez, 2010).

Ainda sobre os cenários encontrados nos filmes analisados, gostaríamos de salientar um último ponto. Para fruir a exibição de um filme, o espectador deve, momentaneamente, suspender seu julgamento crítico e tomar o que se passa na tela como realidade. Afinal de contas, que poder teriam os filmes de nos entreter se, a todo instante, estivéssemos cômicos do caráter artificioso das imagens? É certo que nos entregamos a esses simulacros sem maiores resistências (provavelmente porque essa espécie de alienação consentida de si oferece em contrapartida os seus prazeres). Mas, ainda assim, a tolerância do espectador não deve ser tomada por infinita: a imagem do cinegrafista inconvenientemente captada por um espelho, por exemplo, é o suficiente para que uma cena perca toda a sua carga dramática.

É fato conhecido que o pornô, enquanto gênero fílmico, é especialmente tolerante com elementos que desautorizam a diegese enquanto realidade autônoma. Prova disso é a recorrente quebra da quarta parede, artifício por meio do qual o espectador-*voyeur* toma conhecimento de que sua presença não é ignorada. Certamente não pretendemos aqui fingir ignorar a quantidade significativa de filmes pornográficos que sustentam a diegese à maneira do cinema tradicional, isto é, como amostra de uma realidade independente daquela habitada pelo espectador. Mas mais importante do que defender interpretações totalizantes é, a nosso ver, salientar recursos que são eventualmente mobilizados pela pornografia na construção de suas narrativas. Dito isto, gostaríamos então de apresentar um exemplo oriundo da filmografia da Brasileirinhas que nos parece não apenas dissipar qualquer credulidade na realidade diegética, mas também delimitar uma relação singular com o espectador.

Trata-se da quarta cena do filme *Fórum Brasileirinhas 24*, de 2004. Uma mulher (Thaiza Lemmon) trajando sapatos de salto alto, biquíni preto e uma canga escura amarrada à cintura, dança sensualmente para a câmera. Ao fundo, é possível perceber a presença de diversos adereços decorativos próprios do universo náutico (um par de remos, uma hélice, uma âncora). Uma escada conduz ao nível inferior do cômodo, onde um leme ornamenta uma bancada. Uma voz feminina em *voice-over* narra o seguinte texto: “[01:03] *Fui passar o final de semana em Angra sozinha, porque meu marido inventou uma reunião de última hora. Hum!, reunião, sei... [desconfiada]. Fui com nosso iate [inaudível]. Sabe que foi muito bom? Eu já estava de olho naquele marinheiro há um tempão. Gostoso!, e muito, muito tesudo. Resolvi então me insinuar: comecei a dançar só de biquíni, como quem não queria nada... mas de olho nele e naquele pau gostoso. Ai, ele ficou louco de tesão e trepamos o final de semana inteiro*”. Corte. Agora sob outro ângulo, podemos ver que, ao pé da escada, encontra-se um homem (N/A) caracterizado de marinheiro (roupas brancas e quepe). Ela desce as escadas e passa ao lado dele, que bate continência. Ela adentra o cômodo do andar inferior, enquanto ele manuseia o leme.

Esse exemplo nos parece especialmente significativo, pois desde o início o espectador é confrontado com o fato de não haver ali nenhuma embarcação, mas apenas dois cômodos interligados por uma escada e decorados com objetos que remetem à navegação. Impossível não se lembrar das crianças e suas brincadeiras de “faz de conta”, nas quais um objeto qualquer é destituído de sua realidade concreta para ser ressignificado pela imaginação engenhosa. Freud (1908/2015b) já havia delineado uma relação estreita

entre o brincar infantil e o fantasiar do adulto, sustentando nesse momento de sua obra que o último seria uma espécie de herdeiro do primeiro.

Ao apresentar o cômodo de uma residência como o interior de um iate, a Brasileirinhas falseia nossa percepção objetiva do cenário e exige do espectador uma condescendência voluntariosa semelhante àquela que exibimos quando brincamos com crianças. O que se desenha aqui é uma relação na qual o espectador deve não apenas suspender seu julgamento crítico (como o faz ao assistir qualquer filme), mas conscientemente coparticipar do arranjo fantasístico do cenário à maneira de um sonho sonhado a dois. Coparticipar da configuração de uma cena estabelece uma implicação mútua: transforma o espectador em coautor e aprofunda a intimidade entre ele e a diegese.

Ainda que levemos em conta aqueles filmes que sustentam a narrativa à maneira habitual (realidade da diegese $\times$ realidade do espectador), é importante observar que praticamente todos aqueles que compõem a nossa amostra fazem uso de recursos técnicos estimuladores da inserção do público na diegese. Um exemplo quase que ubíquo é o recorte que a câmera faz do ator: seu corpo, principalmente seu rosto, encontra-se, via de regra, ausente do enquadre, instigando o espectador a ocupar o lugar desse corpo anônimo. Outro exemplo – este não tão frequente nas produções da Brasileirinhas, mas recorrente no pornô americano – é a filmagem em primeira pessoa (técnica conhecida como POV, *point of view*). Em maior ou menor grau, o espectador parece estar invariavelmente situado na tensão entre duas posições possíveis e permanentemente intercambiáveis: a de voyeur da cena ou coparticipante dela.

Vocabulário pornô

O que estamos aqui denominando “vocabulário pornô” engloba as diferentes manifestações da linguagem verbal no interior da diegese. A análise dos filmes nos convenceu de que podemos esquematicamente distinguir dois regimes verbais principais no pornô da Brasileirinhas, sendo cada um deles regido pelo momento em que ocorre relativamente à cena de sexo. As interações verbais entre os personagens antes da cena de sexo respeitam o formato padrão de um diálogo, enquanto aquelas que se dão durante o intercurso sexual são marcadas por especificidades a serem exploradas mais adiante.

Os diálogos que antecedem a relação sexual, de forma geral, retomam a já longa tradição na pornografia do uso de uma linguagem chistosa e repleta de duplos sentidos. A relação entre humor e pornografia foi explorada em profundidade por Leite Jr. (2006)

sob uma chave interpretativa que buscou enfatizar o olhar depreciativo que a cultura ocidental sustentou ao longo da história em face do riso e do universo cômico. Não à toa, o humor esteve historicamente associado ao “mau gosto”, à cultura popular e aos espíritos grosseiros – aquelas mesmas associações que recaem sobre a pornografia. A combinação entre sexo e humor seria, dessa forma, um encontro entre temáticas marginalizadas e potencialmente transgressoras (Leite Jr., 2006).

Gostaríamos aqui de focar a dimensão psicológica desse vocabulário jocoso. É verdadeiramente espantoso como a linguagem facilmente se resvala para o domínio sexual. Em uma partida de futebol, por exemplo, o narrador considera uma das jogadoras “boa de bola” e comemora a “bola dentro” do gol (*Olim Piadas da Sacanagem* [4]); a moça que não tem tido sucesso em aprender a tocar piano diz ao professor estar interessada em “tocar outro instrumento”, no caso, “a flauta dele” (*Fórum Brasileirinhas* 7 [3]); o técnico que avalia um ar-condicionado avariado pede para mostrar à cliente a sua “ferramenta” (*Fórum Brasileirinhas* 23 [1]); o ginecologista e sua “injeção” muito eficaz para o problema da paciente (*Putarias no ginecologista* [1]); o encanador e seu “cano” (*Fórum Brasileirinhas* 17 [1]); os “tacos e bolas” do jogo de bilhar (*Fórum Brasileirinhas* 3 [2]); ou quando, no ônibus escolar (*Colegiais Rebeldes* [1]), uma estudante pergunta a suas colegas quem vai “tomar pau” naquele ano e todas elas respondem afirmativamente de modo eufórico.

Essas deliciosas corruptelas não se restringem apenas ao interior da diegese, mas incidem igualmente sobre títulos e personagens reconhecidos pelo público, gerando um efeito humorístico próprio. “Enquanto trabalha com um repertório do consumidor”, afirma Abreu (2012), “[a pornografia] brinca com jogos de palavras (no caso dos títulos), manipulando o duplo sentido e sugerindo alusões ao conteúdo do filme original” (p. 198). O repertório ao qual Abreu se refere é predominantemente composto por sucessos da cultura de massas nacional e internacional, como filmes hollywoodianos, telenovelas, séries, letras do funk carioca e, mais recentemente, nomes de operações da Polícia Federal. As distorções dos títulos obedecem a semelhanças fonéticas com as designações originais, a exemplo de *Operação Leva-jato* (2016), *BBB: Belas Bundas Brasileiras* (2012), *Piranhas do Egito* (2010), *Carinho das Índias* (2009), *Sex city* (2008) e *11 mulheres e nenhum segredo* (2005).

Tomando como ponto de partida as investigações que Freud (1905/2017) empreendeu acerca desse tipo de jogo com palavras (“chistes tendenciosos”), o primeiro ponto que se assoma é o retorno do universo infantil nas nossas investigações. Sabemos

que a criança, durante a aquisição da língua materna, também frui a combinação de palavras por conta da similaridade do som e do reencontro com o similar. Mas a constrição para que essa combinação de palavras faça sentido só advém em uma etapa posterior do seu desenvolvimento. Deixando de lado essa questão, somos levados a perceber como há no pornô da Brasileirinhas (e, em certa medida, no pornô nacional como um todo) uma economia do prazer que não se reduz exclusivamente ao plano do gozo sexual. O efeito cômico decorre, segundo Freud, da economia de energia psíquica antes dispendida na manutenção do recalque. Daí o riso, descarga motora do montante energético resultante dessa economia e que denuncia o nosso ganho de prazer por meio do deslizamento do sentido intencional para um outro, oculto, e, em alguma medida, interdito. Tanto o riso quanto o orgasmo são testemunhas corporais análogas de uma gestão oportuna da tensão psíquica. Essa gestão é representativa de uma temática recorrente no pornô da Brasileirinhas: o esforço de contenção do impulso sexual – tópico que será desenvolvido mais à frente.

Adentrando agora no vocabulário próprio às interações verbais que se dão durante as cenas de sexo, somos imediatamente confrontados com a intensidade e ubiquidade dos gemidos⁸ – os quais podem, sem dúvidas, ser incluídos no rol dos fetiches mobilizados pela indústria pornográfica para promover a excitação do espectador. Mas, eles também cumprem outra função, a saber: certificar a ocorrência e a intensidade do prazer feminino. Pois, enquanto o gozo masculino se materializa na ejaculação, cena canônica do pornô, o prazer feminino, por uma “fatalidade anatômica”, apresenta obstáculos para ser apreendido apenas no âmbito do registro visual. Em razão disso, Abreu (2012) afirma que, no pornô, o som funciona como “o mais proeminente significante do gozo feminino, ... um fetiche auditivo do prazer que não podemos ver” (p. 123).

Além dos gemidos, vigora durante a relação sexual, reiteradamente e quase que de forma padronizada, uma linguagem obscena particular, que por si só funciona como elemento de excitação e incitação sexual. Podemos supor, seguindo essa linha de raciocínio, que há um conjunto de “palavras-fetiche” que compõem um léxico próprio da atividade erótica (pelo menos tal qual ela é representada pelas lentes da Brasileirinhas). Como bem observou Moraes (2003), “a palavra pornográfica acaba subvertendo sua

---

⁸ Talvez a inclusão dos gemidos no conjunto do “vocabulário pornô” seja problemática de um ponto de vista linguístico. Em defesa dessa abordagem, gostaríamos de ressaltar que uma parcela significativa das interjeições também não apresenta caráter claramente vocabular, mas nem por isso deixam de ser registradas em qualquer léxico.

função abstrata de signo para ganhar corpo próprio que, no limite, substitui o corpo real” (p. 130).

Convém perguntar: e para qual campo de representações esse conjunto de palavras-fetice aponta? Um primeiro grupo que se pode identificar mobiliza um vocabulário próprio do universo da oralidade. Qualifica-se o corpo ou a sensação de “gostoso(a)”, “delícia”; fala-se em “comer” e “ser comido(a)”, de acordo com a posição (ativa ou passiva) desempenhada na relação sexual; caracterizam-se as secreções genitais como “leite” e “mel”. Freud (1918/2010a) reconhece nessa linguagem indícios da primeira forma reconhecível de organização sexual do ser humano, a chamada “fase oral”. Ao identificarmos no vocabulário erótico traços remanescentes de uma sexualidade oral, não estamos aqui apenas assinalando a óbvia propriedade erógena da boca nas práticas sexuais, mas sim para sua importância na constituição psicológica da dita sexualidade adulta. Sendo a meta dessa fase o canibalismo e a devoração, já se pode perceber aí a inscrição de uma relação ambivalente com o objeto sexual, dado que os impulsos sádicos participam da incorporação oral do objeto (Freud, 1933/2010b).

Essa ambivalência perante o objeto sexual revela-se de maneira ainda mais explícita em uma palavra recorrente no vocabulário obsceno: “foder”. O vocábulo e seus derivados abrangem um campo semântico tão diversificado que, por vezes, chegam a encarnar o que Freud chamava de “palavras de sentido antitético” (1910/2013b). Enquanto verbo, o uso do vocábulo em seu sentido sexual aparece nas narrativas pornográficas verbalizadas pelo ator na voz ativa e pela atriz na voz passiva – tal como ocorre com “comer”. Esse uso estaria em conformidade com a origem etimológica da palavra, a julgar o que diz o Dicionário Houaiss (2001) ao derivar “foder” do latim *futuere*, “ter relações com mulher”.

De qualquer maneira, interessa-nos especialmente o sentido figurado do verbo “foder”, que, na voz ativa, perpassa pela noção de causar mal a alguém (reciprocamente, a forma passiva aponta para a ideia de ser prejudicado ou ser lesado pela ação de outrem). Insistindo um pouco mais nesse ponto, gostaríamos de salientar que o derivado “foda”, como substantivo, funciona como sinônimo para “relação sexual”; em sua forma adjetiva, porém, assume na linguagem popular um *status* mais ambíguo, podendo ser utilizado tanto para desvalorizar o objeto a que se refere quanto para exaltá-lo.

Um exemplo de vocábulo próprio da cultura brasileira – e que merece ser aqui registrado – é “sacanagem”. Trata-se, é verdade, de uma palavra que não aparece com frequência nos filmes em si, mas que, na linguagem popular, é usada para se referir à

transgressão de uma regra, sobretudo dos comportamentos social e sexual (Houaiss, 2001). Por vezes, a palavra até mesmo se confunde com pornografia, a exemplo da expressão “filme de sacanagem”. O que é realmente curioso é o fato de o vocábulo apontar, ao mesmo tempo, para um campo semântico que costura, mais uma vez, sexo e a ideia de fazer mal a alguém.

Um segundo tipo de verbalização recorrente ao longo das cenas de sexo é aquele que gravita ao redor das representações de uma sexualidade feminina desregrada, insaciável e promíscua. São palavras que sugerem promiscuidade (“puta”, “vagabunda”, “safada”) e, por vezes, deslizam para a animalidade (“cachorra”, “vaca”). Esse tipo de vocabulário, além do “efeito obsceno” que promove, pode ser entendido como uma manifestação daquilo que Freud (1912/2013a) chama de “depreciação psíquica do objeto sexual”. Esse argumento será retomado nas próximas páginas.

Tanto no vocabulário de matiz oral quanto nesse que visa à depreciação do objeto, percebemos a noção implícita de que a relação sexual abrange algum nível de agressividade ou violência – algo que Freud afirmou do princípio (Freud, 1905/2016b) ao fim (Freud, 1940/2016a) de sua obra. Stoller (1986), por sua vez, identificou a hostilidade voltada contra o objeto como o elemento central para a ocorrência da excitação sexual. Após expor sua tese, o autor admite seu desconforto com as conclusões encontradas com a seguinte afirmação: “I would guess that only in the *rare people* who can indefinitely contain sexual excitement and love within the same relationship do hostility and secrecy play insignificant parts in producing excitement”⁹ (p. 6, grifo nosso).

A nosso ver, essas observações precisam ser levadas em conta no debate sobre a presença de violência na pornografia. Haveria lugar na representação “politicamente correta” do sexo para os impulsos hostis que também participam da composição da pulsão sexual? O caminho adotado recentemente pelo Reino Unido de banir uma série de práticas tidas como sexistas (*spanking*, *facesitting*, *fisting*, entre outras) das produções nacionais é o melhor caminho para o combate da desigualdade de gênero? Freud (1912/2013a), atento às propostas do que ele chamou de “reforma na vida sexual”, já perceptíveis em seu tempo, mostrou-se cauteloso: “Ela [a psicanálise] estará de acordo, se as reformas utilizarem suas averiguações para trocar o que é prejudicial pelo que for vantajoso. Mas

---

⁹ Tradução livre do autor: “Eu suponho que apenas aquelas poucas pessoas que conseguem indefinidamente abarcar excitação sexual e amor dentro da mesma relação a hostilidade e o segredo desempenham funções insignificantes na produção de excitação” (Stoller, 1986, p. 6).

não pode prever se outras instituições não acarretarão outros sacrifícios, talvez mais graves” (p. 358).

Essa crítica se dirige, sobretudo, às publicações que, sob os juízos emitidos sobre a pornografia, acabam por defender implicitamente a noção do que seria uma sexualidade saudável e igualitária. Além de demonstrarem pouco conhecimento acerca da complexidade da dinâmica pulsional, introduzem sorrateiramente uma sexualidade romântica, terna e afetuosa como modelo normativo para as práticas sexuais (Freire, 2000).

Representações dos sexos

O pornô da Brasileirinhas é povoado por personagens que, até o momento, foram pouco explorados pela literatura acadêmica nacional. Esse aparente desinteresse talvez se justifique pelo fato de que, de modo geral, a pornografia não costuma construir personagens complexos ou dotados de profundidade psicológica. De qualquer maneira, algumas observações merecem registro e serão aqui apresentadas de acordo com o sexo dos personagens.

Quem são as personagens que povoam as produções da Brasileirinhas? Tomemos alguns exemplos especialmente representativos. Uma personagem pede a anuência do marido ausente para transar com outra mulher: “[00:28] *Você acha que eu sou de ferro? Eu preciso gozar, meu amor!*” (*Ligando para o corno* [3]). Outra, quando questionada se gosta de mulheres, não hesita em responder: “[01:08] *Ah, eu gosto de tudo!*” (*11 mulheres e nenhum segredo* [5]). Ou ainda a universitária que, depois de transar com três colegas de faculdade ao mesmo tempo, repete em êxtase: “[16:06] *Eu quero mais! Mais!*” (*Fórum Brasileirinhas* 19 [2]).

A construção das personagens femininas segue parâmetros relativamente estáveis e repetitivos. Como atestam os exemplos, essas personagens são, via de regra, habitadas por uma sexualidade que poderíamos caracterizar como imperiosa e, por vezes, até disfuncional (*Putarias no ginecologista, Fórum Brasileirinhas* 26 [1]). São mulheres especialmente abertas a experimentações no campo da sexualidade e que contracenam com homens, com outras mulheres e, em menor medida, com travestis (*Fórum Brasileirinhas* 3 [5]). Os centros corporais do prazer mais estimulados durante as cenas de sexo até justificam o conceito de zonas erógenas, mas não se deve ignorar que, com

certa frequência, a erogeneidade espalha-se para outras regiões da superfície corporal. Por último, são mulheres dominadas por um desejo que resiste à saciedade.

Um breve parêntese: partindo dessa descrição, compreende-se por que a fidelidade feminina é alvo de tanta zombaria no pornô da Brasileirinhas. É o caso da noiva que, toda de branco e prestes a subir ao altar, encontra uma ocasião para transar com motorista e segurança particulares. Nas palavras da personagem: “[01:07] *Vocês acham que o meu marido ia dar conta de mim... sozinho?*” (*Fórum Brasileirinhas* 7 [1]). A permanente suspeita da infidelidade feminina por vezes extrapola os limites da ficção para ser lançada diretamente ao espectador, como se pode ler na capa do filme *Oliver: o galã da TV*: “*Você acha que sua namorada é fiel?*”.

Mas, voltando à linha de raciocínio anterior, lembremo-nos de que, historicamente, o desejo sexual feminino foi insistentemente negado e reprimido pelos homens. A manifestação desse desejo sempre teve de estar condicionada a pretextos que o justificassem, como a procriação ou o amor romântico. O sexo pelo sexo sempre foi uma prerrogativa dos homens e as mulheres que ousam assim exercer a sua sexualidade, são ainda hoje alvo de opróbrio. São ditas promíscuas, libertinas, devassas – em uma palavra: putas. Que fique claro: putas e não prostitutas, porque as últimas, embora compartilhem com as primeiras o exercício do sexo fora dos dispositivos nos quais ele é usualmente tolerado, ainda assim condicionam sua prática ao terreno das trocas comerciais. Essa figura da puta já havia se insinuado no vocabulário depreciativo que os atores frequentemente dirigem às atrizes durante o intercuro sexual. Agora é hora de nos dedicarmos mais detidamente a essa personagem ambígua da psicologia masculina, onipresente nos enredos pornográficos que os homens consomem e simultaneamente por eles condenada em sua existência concreta.

Aqueles que já frequentaram círculos masculinos e puderam testemunhar a crueza com que o machismo se manifesta na ausência de constrangimentos externos sabem bem do que estamos falando. É comum ouvir dizer que uma mulher tem de ser “uma dama na sociedade e uma puta na cama”¹⁰; ou então, que a mulher que interpõe dificuldades ao sexo “é para casar”. Essa ambiguidade que ronda a mulher parece possuir raízes profundas em nossa cultura, a julgar pela patente contraposição entre duas personagens homônimas do cristianismo: Maria de Nazaré (mãe, santa e virgem) e Maria Madalena

---

¹⁰ A primeira cena do filme *Fórum Brasileirinhas* 4 é introduzida pela frase: “Jade é tímida na rua e uma verdadeira safada na cama”.

(prostituta, adúltera e promíscua)¹¹. Freud soube, com agudez ímpar, explorar esse tema recorrente da psicologia masculina. Vale a pena retomar esse argumento.

A criança toma como seus primeiros objetos sexuais aqueles que dela cuidam ao longo de sua primeira infância (em geral, os pais). À medida que ela cresce e vê a satisfação de seus impulsos eróticos impossibilitada pelas dinâmicas instituídas pelo tabu do incesto, o caráter eminentemente sexual da relação é recalcado e o vínculo afetivo passa a adquirir um matiz terno e “dessexualizado”. A partir daí, o(a) jovem púbere estará submetido(a) ao imperativo de direcionar seus investimentos libidinais para substitutos parentais e neles tentar conciliar a satisfação de suas demandas afetiva e sexual. Um ônus, portanto, se coloca (e do qual todos nós somos em maior ou menor grau tributários): as eventuais perturbações nesse percurso podem favorecer a fixação incestuosa e dificultar a fruição da sexualidade exogâmica (Freud 1912/2013a).

A vida afetivo-sexual corre então o risco de ficar resumida a duas classes distintas de objetos. Àqueles objetos que gozam de estima e afeição é reservada a postura respeitosa e pouco convidativa à satisfação sexual – que, inconscientemente, equivaleria a uma relação incestuosa. Já com aqueles objetos destituídos de valor e até mesmo desprezados, a sensualidade consegue se manifestar livremente e proporcionar elevado prazer sexual. Nas palavras de Freud (1912/2013a): “A vida amorosa de tais pessoas fica cindida em duas direções, que a arte personifica em amor celestial e amor terreno (ou animal). Quando amam, não desejam, e quando desejam, não podem amar” (p. 352).

Desenha-se assim um conflito patente entre amor e sexo. Essa interpretação é corroborada pelo fato perceptível de que, geralmente, a representação da dinâmica sexual nos filmes analisados tende a ser pobre em expressões de ternura e afeto entre os personagens. Sob essa matriz interpretativa edipiana, compreende-se também a insistente suspeita sobre a fidelidade feminina. Toda criança tem de lidar com o doloroso fato de não ser o único objeto do amor materno. Não ter o monopólio desse amor leva a criança à conclusão de que a mãe também ama outro alguém (lugar frequentemente ocupado pelo pai ou pelos irmãos). Desejos de vingança e retaliação são assim despertados e encontram recorrentemente vazão em fantasias nas quais a mãe é retratada como sexualmente infiel e promíscua (Freud, 1909/2015c).

A descrição dos personagens masculinos que povoam o pornô da Brasileirinhas poderia ser feita quase que na forma de uma contraposição termo a termo daquilo que foi

---

¹¹ Embora Maria Madalena tenha assim passado à história, não há nas Escrituras razão que justifique essa interpretação.

dito sobre as mulheres. São homens que, embora exibam notável prontidão para o sexo, frequentemente lutam contra as investidas das mulheres com as quais contracenam – mesmo que nunca tenham sucesso em seus esforços. Com exceção de uma cena com uma travesti (*Garoto de programa* [1]), observa-se apenas sexo heterossexual. As zonas erógenas de seus corpos estão restritas ao pênis e, em menor medida, à boca (única exceção: *Ligação ardente* [1]).

Um exemplo especialmente ilustrativo merece registro mais detalhado. Tomemos a segunda cena do filme *Histórias de sexo* (2016). Uma mulher jovem (Sandy Cortez) toma banho. Uma narração em *voice-over* nos conta a seguinte história: “[00:06] *Nunca fui de ficar com homens casados, mas o Eduardo me falou que estava em crise no casamento e a pessoa não queria mais transar com ele (e ele também nem tinha mais tesão nela) e acabamos ficando junto.* [00:26] *Só que daí nessa de separação, eu já tô esperando há um ano e acabei dando um xeque-mate: ou sai de casa, hoje mesmo, ou já era, acaba tudo.* [00:48] *Ele me falou que ‘tudo bem’, já que de hoje não passava, ele finalmente ia largar a mulher. Agora estou aqui, esperando ele chegar e me dizer como foi”*. Corte. Dando sinais de apreensão, ela, sentada em uma poltrona, trajando um vestido preto curto e sapatos de salto alto, diz que se aprontou com esmero para receber o amante. Quando a campainha toca, ela prontamente se levanta, se olha no espelho para os últimos retoques e vai até à porta. Mas, para sua decepção, quem ela ali encontra é Paulo (Loupan), amigo de Eduardo.

Ele veio trazer más notícias: Eduardo não virá porque não tem coragem de deixar a mulher. Sandy se exalta, fica furiosa com o que ela considera uma “covardia” por parte do amante. Paulo tenta contornar a situação argumentando que o amigo se encontra em uma posição delicada. A situação se arrasta por alguns minutos. Em uma determinada altura, Sandy começa a seduzir Paulo, que resiste. Ela diz: “[06:07] *Já que ele não veio, né?, não teve coragem... essa cara de pau de vim aqui falar que não vai terminar com a mulher – pode ser você.* Paulo titubeia. Sandy acaricia o pênis dele por sobre a calça. Quando está prestes a ceder, Paulo diz: “[06:40] *Pô Du, me perdoa cara... Agora ficou duro, fodeu!”*. Logo em seguida: “[06:50] *Porra Edu, me perdoa ‘brother’... mas agora ficou duro velho, fodeu, já era... agora já não sou mais eu”*.

Retornamos assim à questão do controle do impulso sexual¹². Os homens que habitam o pornô da Brasileirinhas até podem, como o exemplo de Paulo deixa claro, se

---

¹² Ver p. 62 acima.

esforçar para resistir aos fascínios do corpo feminino. Mas o que o caso de Paulo também mostra é que esses mesmos homens são submissos a um desejo que os possui (a imagem do falo que enrijece à revelia da vontade consciente parece aqui especialmente representativa). Lembram-nos Ulisses, que teve de ser amarrado ao mastro da embarcação para não se deixar seduzir pelo canto das sereias. Daí a repetição exaustiva da fórmula cristã “a carne é fraca”¹³. Entre controle e desejo há um embate no qual o último está fatalmente destinado a triunfar.

A literatura acadêmica enfatizou repetidamente (e com razão) o poder exercido pelos homens sobre as mulheres no pornô. Claro, em uma sociedade na qual a diferença sexual se expressa como desigualdade entre os sexos, é compreensível e justificado que a reprodução aberta de estereótipos de violência de gênero desperte preocupações. Pouca atenção, porém, acabou sendo dedicada a esse fascínio imperioso que emana de um corpo feminino capaz de desarrazoar aqueles que o olham. Nenhum filme conseguiu captar esse aspecto com mais sensibilidade do que os primeiros minutos da terceira cena de *Histórias de verão* (2011). Ao fundo, embarcações sobre um mar calmo e montes tomados pela mata verde. Em primeiro plano, a atriz Isadora despe lentamente seu biquíni, enquanto dança para a câmera em *slow motion*. Uma música que nos lembra os cantos gregorianos parece compor uma espécie de ode ao corpo que ali se desvela. Como que por um instante, entrevê-se a possibilidade de integração entre sagrado e erótico.

O desejo despertado por essas mulheres encantadoras não recua diante das interdições que tradicionalmente regulam o exercício da sexualidade humana. A própria existência de normas e tabus parece mesmo contribuir para que a transgressão deles seja ainda mais excitante. Talvez nenhum exemplo seja mais ilustrativo do que o da personagem Marlene, interpretada pela atriz Leila Lopes na trilogia *Pecados & tentações* (2008), *O pecado sem perdão* (2008) e *Pecado final* (2009). Depois de seduzir o primo seminarista Bentinho e de debochar de seu dilema entre a fé e os prazeres da carne, Marlene flerta com o cunhado na frente da irmã. Não satisfeita, ela ainda protagoniza uma cena de sexo com a amante do cunhado.

O posto de pária no pornô da Brasileirinhas é reservado a duas figuras vizinhas: o *cornio* e o *brocha*. Por que razão esses personagens seriam aparentados? A resposta pode ser encontrada no filme *Casal no pau 3* (2015). Na segunda cena, o ator Kid Bengala conversa com sua colega Luna Costa, à maneira de um *making-of*. Ele pergunta por que

---

¹³ “Vigiai e orai, para que não entreis em tentação; na verdade, o espírito está pronto, mas a carne é fraca” (Mt. 26:41).

motivo ela e o marido mostraram interesse em participar das filmagens de *Casal no pau* – série de filmes que tematiza a prática do *cuckold*. Segundo Luna, o marido “gosta de ser corno”. Inconformado com o fato de que um homem possa sentir prazer em ver sua mulher transando com outro homem, Kid teoriza: “[00:17] *Será que ele tem algum problema? ele é brocha? precisa ver outro macho fodendo a mulher dele pra ver se aquela piroca funciona?*”.

Ao longo das cenas de sexo que compõem esse filme, as esposas provocam seus maridos com falas que os rebaixam em relação ao ator com quem estão contracenando. São falas que criticam o desempenho sexual de seus cônjuges, dizendo-os imperitos nas artes do prazer e insuficientemente dotados. A título de exemplo, tomemos a quarta cena do filme. Um marido desejoso de que sua mulher (Aninha Galzerano) seja filmada transando com o ator Kid Bengala escreve à Brasileirinhas. Lá, ela é informada de que Kid não atua mais, embora outro ator esteja disponível. Depois de alguma hesitação, a filmagem tem início e ela não poupa seu desprezo pelo marido. “[10:08] *Mostra pra ele... como é que se come gostoso*”, “[14:49] *Fode pr’aquele corno ver... como é que se fode uma mulher gostoso*”, “[15:37] *Tá vendo seu corno, ó? É assim que fode, ó*” são amostras do tipo de impropérios com que deprecia o cônjuge.

Os exemplos citados nos ajudam a decifrar a lógica subjacente ao desprezo compartilhado por cornos e brochas. Se falávamos antes de mulheres habitadas por um desejo imperioso e insaciável, então a contrapartida masculina são homens em permanente prontidão para o sexo. Os jargões populares constroem imagens semelhantes usando a metáfora do fogo (elemento presente no *slogan* da Brasileirinhas): “homem que é homem não nega fogo” ou que “homem que é homem apaga o fogo de sua mulher”. O “homem de verdade” (tomado aqui em contraposição a cornos e brochas) é aquele que está à altura do desejo feminino. Apenas esses bons amantes podem estar seguros da sinceridade dos sentimentos de suas mulheres (“Amor de pica é o que fica”), pois as esposas que não encontram saciedade para seus apetites sexuais dentro de casa são adúlteras em potencial (“Quem não dá assistência, abre espaço para a concorrência”). Emerge daí uma dupla implicação: um homem impotente é incapaz de saciar os apetites sexuais de sua mulher que, por sua vez, acaba por encontrar satisfação na companhia de outros parceiros; no entanto, um homem traído é alguém sobre o qual pesa a suspeita de não ter sido por si só capaz de corresponder às solicitações de sua mulher.

Quando colocados em contraposição a cornos e brochas, o “homem de verdade” – cânone do personagem masculino no pornô da Brasileirinhas – ganha visibilidade. A

homogeneidade de seu perfil, a atuação discreta e o poder magnético que o corpo feminino tem sobre a câmera por vezes nos fazem esquecer da sua presença. A ideia de que esses homens sejam prescindíveis é, porém, absolutamente falsa, pois ignora-se a relevância psicológica desses personagens para o público. Para que possamos desenvolver esse argumento, será necessário retomar algumas ideias desenvolvidas anteriormente.

Lembre-mos de que a *Brasileirinhas* claramente se dirige a um espectador supostamente masculino e heterossexual. Em outro momento, percebemos que a empresa mobiliza técnicas cinematográficas que estimulam a inserção do espectador na diegese sob duas posições intercambiáveis e dinâmicas – ora como testemunha do intercurso sexual (*voyeur*), ora identificando-o ao ator. Um exemplo taxativo de técnica que promove essa identificação espectador-ator é o frequente recurso ao enquadre da câmera que recorta tão somente o pênis ereto do corpo masculino anônimo. Tal identificação não só proporciona o prazer vicário de gozar o corpo da atriz, mas também inclui o apaziguamento de ansiedades recorrentes do universo masculino.

Em primeiro lugar, é preciso considerar a ansiedade relativa à capacidade de obter e manter uma ereção. Os homens não costumam falar desse tema abertamente, mas, a se julgar pela experiência clínica e pelo volume comercializado de medicamentos vasodiladores prescritos para esse fim, tudo leva a crer que Freud (1912/2013a) tinha razão quando afirmou que a impotência é “um mal comum na civilização, em vez da doença de algumas pessoas” (p. 354). Em segundo lugar, o espectador-ator está protegido da possibilidade de que a atriz com a qual contracenava rejeite suas investidas; na verdade, é até mesmo provável que ela própria tome a iniciativa. Por último, a capacidade de prover prazer à parceira é reafirmada a todo momento pelos constantes e intensos gemidos, pelos *closes* do rosto da atriz se contorcendo em gozo e por suas renovadas afirmações de aprovação.

Adentrando agora mais propriamente no terreno da interpretação iconológica, parece-nos justo defender que, ao oferecer uma solução temporária para ansiedades que frequentemente assombram o narcisismo masculino, a pornografia funciona como reduto à crescente igualdade entre os gêneros e problematização da masculinidade. É nesse sentido que concordamos com Abreu (2012) quando afirma que, a despeito da estética realista, o pornô é “um gênero essencialmente escapista, que distrai o público das causas sociais e políticas das conturbadas relações entre os sexos” (p. 144). Por meio da pornografia, os homens podem mais uma vez gozar da cada vez mais combatida

cumplicidade feminina com o poder fálico. Na pornografia, “o pênis, mais uma vez se transforma em falo, no poder imperial que os homens são capazes de exercer sobre as mulheres” (Giddens, 1993, p. 134).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste estudo, buscamos delimitar com clareza aquilo que estamos chamando de pornografia e como ela se insere na trama das representações do erotismo e da sensualidade no Ocidente. O que hoje entendemos por pornografia é o resultado histórico de embates entre, de um lado, autores e artistas que testaram os limites da “decência” e, de outro, forças conservadoras que atuaram para constranger legalmente sua expressão. Ainda que as legislações tenham se tornado mais tolerantes ao longo da segunda metade do século XX, a pornografia “permanece entre discursos e juízos de valor, entre jogos de verdade e regulamentações, continuando a marcar uma tensão entre o nominável e o inominável, habitando fronteiras movediças entre o que se considera ‘bom’ ou ‘ruim’” (Díaz-Benítez, 2010, p. 12).

Como expressão de um dos segmentos mais bem-sucedidos comercialmente da cultura de massas, a indústria pornográfica permanece auferindo lucros expressivos, ainda que as novas mídias venham promovendo decréscimos substanciais em seus rendimentos, ao mesmo tempo em que possibilitam maior alcance de suas produções. A profusão de materiais pornográficos e a facilidade de acesso a eles têm reacendido o debate acerca das supostas repercussões psicológicas daqueles que se expõem a esse tipo de material. Esse debate acaba, muitas vezes, por se amparar em preconceitos que rondam a cultura de massas (Freire, 2000).

Ao visitar a literatura científica internacional das últimas décadas, percebemos que as publicações têm apresentado resultados inconsistentes entre si a respeito das repercussões psicológicas decorrentes do consumo de pornografia, ora apresentando conclusões catastrofistas (maior propensão ao estupro, à misógina, à violência contra a mulher), ora defendendo a possibilidade de ganhos leves a moderados (posturas mais favoráveis às mulheres, exploração dos próprios prazeres e fantasias em um ambiente seguro). Revisões de literatura (Short et al., 2012; Fischer & Grenier, 1994) têm mostrado que o desencontro entre conceitos e critérios metodológicos adotados nessas pesquisas põe em dúvida a validade de seus achados.

O maior defeito dessas pesquisas é, a nosso ver, quantificar classes de comportamentos presentes na narrativa pornográfica sem levar em conta seu contexto original, como se fenômenos que guardam semelhanças aparentes entre si possam ser subsumidos em um conjunto de algarismos sem que se pasteurizem suas particularidades possibilidades semânticas. Ao mesmo tempo, percebemos que muitas dessas pesquisas

defendem implicitamente uma concepção própria daquilo que julgam ser uma sexualidade saudável e igualitária, contribuindo para a normatização das práticas sexuais. Ao assim proceder, esses autores ignoram a complexidade das dinâmicas pulsionais, no interior da qual o exercício do poder e o uso de linguagem licenciosa podem funcionar como elementos de excitação.

Ao longo da presente pesquisa, buscamos embasar nossas reflexões em numerosos exemplos oriundos da filmografia da Brasileirinhas. Pudemos constatar que o pornô da Brasileirinhas permanece fundamentalmente endereçado ao público masculino heterossexual. Ao mesmo tempo, a empresa parece se esforçar para distanciar sua imagem de práticas que fujam da heteronormatividade. Essa percepção se mostra especialmente notória se considerarmos que ela nem mesmo trabalha com uma categoria específica de vídeos ou filmes direcionada ao público gay.

Percebemos que, ao longo das cenas de sexo, um conjunto de “palavras-fetiche” se repetia com frequência e com pouca variabilidade. A análise desse vocabulário nos conduziu a dois campos semânticos distintos. Um primeiro grupo de palavras é marcado por sua proximidade com o universo da oralidade; o segundo é composto de palavras de tom pejorativo e que expressam uma atitude de depreciação do objeto sexual. O denominador comum de ambos os grupos é o indicativo de uma posição ambivalente perante o objeto.

Ao se dirigir a um consumidor que se pressupõe homem e heterossexual, a Brasileirinhas põe em ação um conjunto de estratégias diversificadas que, em última instância, nos parece cumprir a função de apaziguar ansiedades masculinas – em tempos de profundas transformações nas relações entre os gêneros – mediante a reafirmação do poder fálico. Os elementos que nos levaram a essa conclusão podem ser reconhecidos na infalibilidade do espectador-ator, na potência orgástica do pênis e na representação de personagens femininas facilmente excitáveis e permanentemente disponíveis para o sexo.

Em suma, a presente pesquisa intenta representar uma contribuição para os estudos da diegese pornográfica brasileira. Seu maior trunfo seria ao menos modestamente poder colaborar com a construção de um campo de estudos nacional sobre o pornô. Daí portanto seu caráter inerentemente convidativo a desenvolvimentos, reformulações e diálogos.

REFERÊNCIAS

- Abreu, N. C. (2012). *O olhar pornô: A representação do obsceno no cinema e no vídeo* (2ª ed.). São Paulo: Alameda.
- Agra, G. F. (2014). *Quando a doença torna a vida um fardo: A trajetória de Humberto de Campos (1928-1934)*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE.
- Attwood, F. (2002). Reading porn: The paradigm shift in pornography research. *Sexualities*, 5(1), 91-105.
- Barber, K. (2006). Sex and power. In S. Seidman, N. Fischer, & C. Meeks (Eds.), *Handbook of the new sexualities studies* (pp. 64-68). London: Routledge.
- Bridges, A. J., Wosnitzer, R., Scharrer, E., Sun, C., & Liberman, R. (2010). Aggression and sexual behavior in best-selling pornography videos: A content analysis update. *Violence Against Women*, 16(10), 1065-1085.
- Brosius, H. B., Weaver III, J. B., & Staab, J. F. (1993). Exploring the social and sexual “reality” of contemporary pornography. *The Journal of Sex Research*, 30(2), 161-170.
- Cooper, A. (1998). Sexuality and the Internet: Surfing into the new millennium. *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*, 1(2), 187-193.
- Coopersmith, J. (1998). Pornography, technology and progress. *Icon*, 4, 94-125. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/23785961>
- Covenant Eyes. (2015). *Pornography statistics*. Recuperado de <http://www.covenanteyes.com/pornography-facts-and-statistics/>
- Cowan, G., Lee, C., Levy, D., & Snyder, D. (1988). Dominance and inequality in x-rated videocassettes. *Psychology of Women Quarterly*, 12(3), 299-311.
- Declercq, M. (2015, 5 de novembro). A história da Brasileirinhas, a maior produtora de filmes pornográficos do Brasil: Parte 1. *Vice*. Recuperado de http://www.vice.com/pt_br/read/a-historia-da-Brasileirinhas-a-maior-produtora-de-filmes-pornograficos-do-brasil-parte-1
- Denzin, N. K. (2004). Reading film: Using films and videos as empirical social science material. In U. Flick, E. Kardorff, & I. Steinke (Eds.), *A companion to qualitative research* (pp. 3-11). London: Sage Publications.
- Díaz-Benítez, M. (2010). *Nas redes do sexo: Os bastidores do pornô brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar.

- Döring, N. M. (2009). The Internet's impact on sexuality: A critical review of 15 years of research. *Computers in Human Behavior*, 25(5), 1089-1101.
- Fisher, W. A., & Grenier, G. (1994). Violent pornography, antiwoman thoughts, and antiwoman acts: In search of reliable effects. *Journal of Sex Research*, 31(1), 23-38.
- Flick, U. (2009). *An introduction to qualitative research* (4th ed.). London: Sage.
- Flick, U., Kardorff, E., & Steinke, I. (2004). What is qualitative research? An introduction to the field. In U. Flick, E. Kardorff, & I. Steinke (Eds.), *A companion to qualitative research* (pp. 3-11). London: Sage Publications.
- Foucault, M. (1988). *História da sexualidade I: A vontade de saber* (M. T. C. Albuquerque & J. A. G. Albuquerque, Trans., 19^a ed.). Rio de Janeiro: Graal.
- Freire, J. (2000). Prazeres desprezados: A pornografia, seus consumidores e seus detratores. *Lugar Comum*, 12, 65-85.
- Freud, S. (2010a). *História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos")*. Obras Completas de Sigmund Freud (Vol. 14). São Paulo: Companhia das Letras. (Originalmente publicado em 1918).
- Freud, S. (2010b). *Novas conferências introdutórias à psicanálise*. Obras Completas de Sigmund Freud (Vol. 18). São Paulo: Companhia das Letras. (Originalmente publicado em 1933).
- Freud, S. (2010c). *Recomendações ao médico que pratica a psicanálise*. Obras Completas de Sigmund Freud (Vol. 10). São Paulo: Companhia das Letras. (Originalmente publicado em 1912).
- Freud, S. (2011). *Psicologia das massas e análise do Eu*. Obras Completas de Sigmund Freud (Vol. 15). São Paulo: Companhia das Letras. (Originalmente publicado em 1921).
- Freud, S. (2013a). *Sobre a mais comum depreciação na vida amorosa (Contribuições à psicologia do amor II)*. Obras Completas de Sigmund Freud (Vol. 9). São Paulo: Companhia das Letras. (Originalmente publicado em 1912).
- Freud, S. (2013b). *Sobre o sentido antitético das palavras primitivas*. Obras Completas de Sigmund Freud (Vol. 9). São Paulo: Companhia das Letras. (Originalmente publicado em 1910).
- Freud, S. (2015a). *Fantasia histéricas e bissexualidade*. Obras Completas de Sigmund Freud (Vol. 8). São Paulo: Companhia das Letras. (Originalmente publicado em 1908).

- Freud, S. (2015b). *O escritor e a fantasia*. Obras Completas de Sigmund Freud (Vol. 8). São Paulo: Companhia das Letras. (Originalmente publicado em 1908).
- Freud, S. (2015c). *O romance familiar dos neuróticos*. Obras Completas de Sigmund Freud (Vol. 8). São Paulo: Companhia das Letras. (Originalmente publicado em 1909).
- Freud, S. (2016a). *Compêndio da psicanálise* (R. Zwick, Trad.). Porto Alegre: L&PM. (Originalmente publicado em 1940).
- Freud, S. (2016b). *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Obras Completas de Sigmund Freud (Vol. 6). São Paulo: Companhia das Letras (Originalmente publicado em 1905).
- Freud, S. (2017). *O chiste e sua relação com o inconsciente*. Obras Completas de Sigmund Freud (Vol. 7). São Paulo: Companhia das Letras (Originalmente publicado em 1905).
- Garcia, L. T., & Milano, L. (1991). A content analysis of erotic videos. *Journal of Psychology & Human Sexuality*, 3(2), 95-103.
- Gardnier, R. (2002). A rica fauna da pornochanchada. *Contracampo*, 36. Recuperado de <http://www.contracampo.com.br/36/frames.htm>
- Giddens, A. (1993). *A transformação da intimidade: Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas* (M. Lopes, Trad.). São Paulo: Unesp.
- Giordano, V. (2012). Negócios, política e sexo: A revista Playboy do Brasil, 1975-1980 (M. P. G. Ribeiro, Trad.). *Revista USP*, 95, 150-158.
- Heffner, H. (2003). Contribuições a uma história da censura cinematográfica no Brasil. *Acervo*, 16(1), 23-44.
- Houaiss, A. (2001). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Hunt, L. (1996). Introduction: Obscenity and the origins of modernity, 1500-1800. In L. Hunt (Ed.), *The invention of pornography: Obscenity and the origins of modernity, 1500-1800* (pp. 9-45). New York, NY: Zone Books.
- Jacob, M. C. (1996). The materialist world of pornography. In L. Hunt (Ed.), *The invention of pornography: Obscenity and the origins of modernity, 1500-1800* (pp. 157-202). New York, NY: Zone Books.
- Jacobs, E. (2015, 06 de julho). Indústria pornográfica aposta em novas táticas para se financiar (P. Migliacci, Trad.). *Folha de S. Paulo*. Recuperado de <http://www1.folha.uol.com.br/mercado/2015/07/1652049-industria-pornografica-aposta-em-novas-taticas.shtml>

- Johnson, P. (1996). Pornography drives technology: Why not to censor the Internet. *Federal Communications Law Journal*, 49(1), 217-226.
- Johnson, P. (2010). Law, morality and disgust: The regulation of 'extreme pornography' in England and Wales. *Social & Legal Studies*, 19(2), 147-163. doi: 10.1177/0964663909351438
- Kendrick, W. (1987). *The secret museum: Pornography in modern culture*. New York, NY: Penguin.
- Kutchinsky, B. (1991). Pornography and rape: Theory and practice? Evidence from crime data in four countries where pornography is easily available. *International Journal of Law and Psychiatry*, 14(1), 47-64.
- Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (1991). *Vocabulário da psicanálise* (P. Tamem, Trad., 11^a ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Leite, P., & Souza, M. L. (2015, 8 de julho). Nativos digitais. *Folha de S. Paulo*. Recuperado de <http://temas.folha.uol.com.br/folha-20-anos-na-internet/a-geracao-conectada/jovens-brasileiros-tem-sonhos-e-valores-bem-tradicionais.shtml>
- Leite Jr., J. (2006). *Das maravilhas e prodígios sexuais: A pornografia "bizarra" como entretenimento*. São Paulo: Annablume.
- Maingueneau, D. (2010). *O discurso pornográfico*. (M. Marcionilo, Trad.). São Paulo: Parábola.
- McKee, A. (2005). The objectification of women in mainstream pornographic videos in Australia. *Journal of Sex Research*, 42, 277-290.
- Minayo, M. C. S. (2009). *O desafio do conhecimento: Pesquisa qualitativa em saúde* (11^a ed.). São Paulo: Hucitec-Abrasco.
- Moraes, E. R. (1999). A leitura na alcova. *Revista USP*, 40, 114-121.
- Moraes, E. R. (2003). O efeito obsceno. *Cadernos Pagu*, 20, 121-130.
- Mould, D. E. (1988). A critical analysis of recent research on violent erotica. *Journal of Sex Research*, 24(1), 326-340.
- Müller, M. G. (2011). Iconography and iconology as a visual method and approach. In E. Margolis & L. Pauwels (Eds.), *The SAGE handbook of visual research methods* (pp. 283-297). London: SAGE.
- Muniz, D., & Vallone, G. (2012, 18 de março). Em crise, indústria pornô se reinventa para não morrer. *Folha de S. Paulo*. Recuperado de

<http://www1.folha.uol.com.br/multimedia/tvfolha/2012/03/1063497-em-crise-industria-porno-se-reinventa-para-nao-morrer.shtml>

- Padgett, V. R., Brislin-Slütz, J. A., & Neal, J. A. (1989). Pornography, erotica, and attitudes toward women: The effects of repeated exposure. *Journal of Sex Research*, 26(4), 479-491.
- Panofsky, E. (1976). *Significado nas artes visuais* (M. C. F. Kneese & J. Guinsburg, Trans.). São Paulo: Perspectiva.
- Pereira, C. S. (1997). *Um gênero alegre: Imprensa e pornografia no Rio de Janeiro (1898-1916)*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.
- Pinto, P., Nogueira, M. C., & Oliveira, J. M. (2010). Debates feministas sobre pornografia heteronormativa: Estéticas e ideologias da sexualização. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 23(2), 374-383.
- Reavey, P., & Johnson, K. (2008). Visual approaches: Using and interpreting images. In C. Willig & W. Stainton-Rogers (Eds.), *Qualitative research in psychology* (pp. 296-314). London: Sage.
- Reimão, S. (2008). Reagindo à censura: Criatividade em tempos sombrios. O caso do concurso de contos da revista Status. *Comunicação & Inovação*, 9(16), 2-7. doi: 10.13037/ci.vol9n16.685
- Sbardellati, E. (2013). Skin flicks without the skin: Why government mandated condom use in adult films is a violation of the First Amendment. *Northwestern Journal of Law & Social Policy*, 9(1), 138-162.
- Short, M. B., Black, L., Smith, A. H., Wetterneck, C. T., & Wells, D. E. (2012). A review of Internet pornography use research: Methodology and content from the past 10 years. *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*, 15(1), 13-23.
- Smith, D. D. (1976). The social content of pornography. *Journal of Communication*, 26(1), 16-24. doi: 10.1111/j.1460-2466.1976.tb01351.x
- Somaiya, R. (2015, 12 de outubro). Nudes are old news at Playboy. *The New York Times*. Recuperado de http://www.nytimes.com/2015/10/13/business/media/nudes-are-old-news-at-playboy.html?_r=0
- Sontag, S. (2015). *A vontade radical: Estilos* (J. R. M. Filho, Trad.). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Stoller, R. J. (1986). *Sexual excitement: Dynamics of erotic life*. London: Karnac Books.

- Vannier, S. A., Currie, A. B., & O'Sullivan, L. F. (2014). Schoolgirls and soccer moms: A content of free "teen" and "MILF" online pornography. *Journal of Sex Research*, 51(3), 253-264.
- Waugh, T. (2001). Homosociality in the classical American stag film: Off-screen, on-screen. *Sexualities*, 4(3), 275-291.
- Wondracek, G., Holz, T., Platzer, C., Kirda, E., & Kruegel, C. (2010, June). Is the Internet for porn? An insight into the online adult industry. Recuperado de <http://www.eurecom.fr/en/publication/3278/detail/is-the-internet-for-porn-an-insight-into-the-online-adult-industry>
- Williams, L. (1989). *Hard core: Power, pleasure, and the "frenzy of the visible"*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Williams, L. (1991). Film bodies: Gender, genre, and excess. *Film Quarterly*, 44(4), 2-13.
- Winick, C. (1985). A content analysis of sexually explicit magazines sold in an adult bookstore. *The Journal of Sex Research*, 21(2), 206-210. doi: 10.1080/00224498509551259
- Zillmann, D., & Bryant, J. (1984). Effects of massive exposure to pornography. In N. M. Malamuth & E. Donnerstein (Eds.), *Pornography and sexual aggression* (pp. 115-138). Nova Iorque: Academic Press.
- Zillmann, D. (1989). Effects of prolonged consumption of pornography. Recuperado de http://profiles.nlm.nih.gov/NN/B/C/K/V/_/nnbckv.pdf

ANEXOS

Apresentamos ao leitor o título, *link* de acesso e ano de produção (quando disponível) de todos os filmes que compuseram a amostra analisada na presente pesquisa. As informações aqui apresentadas seguem a mesma ordem em que estão disponíveis no *site* da Brasileirinhas.

Título	Link do filme	Ano de produção
Putarias no ginecologista	https://goo.gl/S4VRsj	2017
Histórias de sexo	https://goo.gl/szVEBn	2016
Ligando para o corno	https://goo.gl/3sbVwc	2016
Olim Piadas da Sacanagem	https://goo.gl/UNhWca	2016
Óculos do prazer	https://goo.gl/ik5u2s	1998
Fórum Brasileirinhas 30	https://goo.gl/LMSqE6	2016
Castelo das taras	https://goo.gl/oW94FD	1998
Família Incestuosa 4	https://goo.gl/ankRau	2016
Jogo de Buzios	https://goo.gl/ZukKUR	1999
A Terapeuta	https://goo.gl/xdgxpB	1999
Contos eróticos	https://goo.gl/9sGjGD	1999
Castelo das Taras II	https://goo.gl/dwFLBm	N/A
Operação Leva-jato	https://goo.gl/eV6qbW	2016
A viúva	https://goo.gl/gKY7eN	1999
Casal no pau 3	https://goo.gl/FebFWd	2015
Fórum 29	https://goo.gl/KAL394	2015
Fórum 28	https://goo.gl/rhdcIR	2015
Investigações profundas	https://goo.gl/4EQRmk	2000
Fórum Brasileirinhas 7	https://goo.gl/fP5Rst	2002
Fórum 2006	https://goo.gl/sJKhv7	2006
Fórum Brasileirinhas 4	https://goo.gl/JLWeVW	N/A
Ligação Ardente	https://goo.gl/XtSH4h	N/A
Colegiais Rebeldes	https://goo.gl/PwYLA5	N/A
Fórum Brasileirinhas 3	https://goo.gl/GcHNxW	2002
Sampa, Sexo e Poder	https://goo.gl/KKMcSc	N/A

Massagista Oriental	https://goo.gl/cJgKV6	2001
Família Incestuosa 2	https://goo.gl/V5jBkt	N/A
Fórum Brasileirinhas 2	https://goo.gl/11sRzt	N/A
American show	https://goo.gl/DsNj4z	2001
Jornalista Erótica	https://goo.gl/RR9UkN	2000
BBB - Belas Bundas Brasileiras 2012	https://goo.gl/LwCHkt	2012
O escritor e a ninfeta	https://goo.gl/bVGbpT	2001
Histórias de verão	https://goo.gl/Lu8ve8	2011
Transas em família	https://goo.gl/G6zxca	2000
Fórum Brasileirinhas 19	https://goo.gl/RBak38	2004
Fórum Brasileirinhas 21	https://goo.gl/kwXQyb	2004
Piranhas do Egito	https://goo.gl/SAMwke	2010
Homem não entra 2	https://goo.gl/MX3J3S	2000
Fórum Brasileirinhas 18	https://goo.gl/p4hecB	N/A
Fórum Brasileirinhas 26	https://goo.gl/6TsGGw	N/A
Fórum Brasileirinhas 24	https://goo.gl/qcvkUR	2004
Fórum Brasileirinhas 22	https://goo.gl/q2hUan	N/A
Fórum Brasileirinhas 17	https://goo.gl/FfQriV	2003
Oliver: O galã da TV	https://goo.gl/487jLk	2006
Obsessão	https://goo.gl/MzkwCq	2004
Fórum 27	https://goo.gl/aGvZVf	2009
Puro desejo	https://goo.gl/XuAQhG	2008
Carinho das Índias	https://goo.gl/dp7zdi	2009
Pecado final	https://goo.gl/F3xTmq	2009
O pecado sem perdão	https://goo.gl/LgMXvF	2008
Frota, Mônica e cia	https://goo.gl/R48b4p	2007
Alexandre Frota Sem Limites	https://goo.gl/cef7vW	2008
Sílvia Saenz Total	https://goo.gl/ue6yWy	2009
Bad boy	https://goo.gl/gty6A2	2009
Fórum Brasileirinhas 23	https://goo.gl/3rehdD	2004
Histórias de uma gueixa Vl. 2	https://goo.gl/y7B6EQ	N/A
Yumi Saito	https://goo.gl/v5g381	2009
Histórias de uma gueixa	https://goo.gl/X5A1h8	N/A

Cowboy & suas cachorras	https://goo.gl/T3zryF	2010
A garota invisível	https://goo.gl/ZrMtm3	N/A
A proibida do sexo e gueixa do funk	https://goo.gl/qxe9CE	2007
Sex City	https://goo.gl/9VLjAo	2008
Garoto de programa	https://goo.gl/ynHUvu	N/A
Anal Total 10	https://goo.gl/7d1jL1	2005
A bela e o prisioneiro	https://goo.gl/9yHuzT	N/A
Invasão de privacidade	https://goo.gl/H5M3pc	N/A
Sexo, suor e samba	https://goo.gl/Bj9BAA	2004
Foda radical	https://goo.gl/3KR8R6	2009
As mulheres de Oliver	https://goo.gl/rcWM7Q	N/A
Sonhos	https://goo.gl/cZEv6	N/A
História 10	https://goo.gl/xshMyR	N/A
11 mulheres e nenhum segredo	https://goo.gl/HAcHqA	2005
Perigosa	https://goo.gl/2CJR5C	2007
Pecados e Tentações	https://goo.gl/y62cKF	2008
Na teia do sexo	https://goo.gl/q9SLgy	2006
Família Incestuosa 3	https://goo.gl/3uip6G	2006
Deusa 300	https://goo.gl/nuRHTQ	N/A
À flor da pele	https://goo.gl/sr6Y3U	2007
A amante	https://goo.gl/38FSWg	N/A
Sádica	https://goo.gl/4ydU4c	N/A