

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Aryani Ferreira Batista

OLHARES DO DESEJO E OLHARES FEMININOS:
o cinema pornográfico feminista de Candida Royalle, suas subversões e
limitações representacionais

GOIÂNIA
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Aryani Ferreira Batista

**OLHARES DO DESEJO E OLHARES FEMININOS:
o cinema pornográfico feminista de Candida Royalle, suas subversões e
limitações representacionais**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social na linha de pesquisa Corpo, e marcadores sociais da diferença, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre. Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Henning

GOIÂNIA
2018

“Agora, quando ele faz amor com ela, ela tenta se colocar na história da mulher branca com os dois homens negros. Mas quem ela pode ser? Os homens parecem com seus irmãos, Bobo e Charlie. Ela fica enojada e, pior, entediada, com Bobo e Charlie. A mulher branca é como a jovenzinha que, de acordo com o *Times*, foi seduzida em uma fazenda de Minnesota por um alcoviteiro negro e levada para a rua 42. Ela não pode parar de pensar nisso: Pobre - Ignorante Boba e Deprimente. Isso não excita nem estimula”.

“Alice Walker, Ninguém segura essa mulher: conto pornô”

Para todas as mulheres da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe, uma mulher forte e inteligente que sempre me incentivou a estudar, me auxiliando em diversos momentos da minha vida, e servindo de inspiração sempre. Ao meu pai (*In memoriam*), que deve estar muito orgulhoso por eu ter chegado até aqui. Agradeço ao Alex, que também fez parte a minha trajetória nesse momento de escrita, me auxiliando sempre que possível.

A amiga/irmã Danylha, que sempre esteve ao meu lado, me ajudando com sua escuta atenta que carinhosa, me incentivando durante todo esse longo caminho, sempre contribuindo com muito amor e paciência.

As minhas amigas Cidinha, Luzia Agda e Karina, que muito me auxiliaram, sendo uma rede de apoio imprescindível para a conclusão deste trabalho, as quais sempre serei grata.

As colegas da pós-graduação, que estiveram comigo nesse caminho, em especial a Ana Luiza, Giorgia, Eufrásia, Janayne, aos quais trocamos conhecimentos e palavras amigas.

A instituição financiadora da pesquisa a Fapeg, cujo sem o auxílio essa pesquisa, se tornaria ainda mais difícil.

Ao programa de pós-graduação em Antropologia Social, que me possibilitou essa oportunidade de conhecimento e amadurecimento.

A minha querida UFG que foi a minha casa, onde iniciei os meus estudos acadêmicos até o momento.

Ao professor Camilo Braz, que foi o meu orientador de graduação, me acolhendo dando início a essa jornada, ainda na graduação.

A todas as queridas professoras e professores da Faculdade de Ciências Sociais, e da pós-graduação, que nos ensinam com muita generosidade e respeito.

Em especial ao meu orientador de mestrado Carlos Eduardo Henning, que me orientou, lapidando esse trabalho, com generosidade, sabedoria e paciência, mas de forma sempre atenta.

Agradeço por fim, a todas e todos, que contribuíram e fizeram parte de alguma forma, para a conclusão deste trabalho, seja com paciência, incentivo, indicações e o principal com troca de afetos.

RESUMO

A pornografia por muito tempo foi considerada uma das obras culturais mais controversas. Tendo o poder de acionar nas pessoas diversas sensações como asco, prazer, curiosidade, medo e incompreensão. Mobilizou vários estudos acadêmicos nas mais diversas áreas, apesar da sua marginalidade, assim como também debates midiáticos, religiosos e feministas, gerando em torno de si as conhecidas *guerras sexuais* (*sex-wars*). E da complexa relação entre feminismos e pornografias, emergiu a polêmica acerca da pornografia no cinema produzida por mulheres como um produto cultural pensado para outras mulheres. As mulheres passam nas últimas décadas a produzir representações acerca da sexualidade feminina no cinema pornográfico e a desafiar o “olhar masculino” predominante nessa indústria. A questão da autorrepresentação, portanto, ganha centralidade, de diferentes maneiras, nessas obras. Diante deste fenômeno investigo a produção cinematográfica de pornografia produzida por Candida Royalle – uma das pioneiras desse campo - através de quatro de suas obras distribuídas entre o início dos anos 1980 até a primeira década do novo século. Além disso, contextualizo o percurso biográfico dessa realizadora e de sua produção dentro dos debates feministas desde os anos 1970. Nesse ínterim procuro examinar as formas de subversão do “olhar masculino” e o esforço dessa diretora e produtora em construir um “olhar feminino” em sua obra. Ademais, procuro elucidar a sua relevância para a pornografia cinematográfica feminista e por meio da análise de algumas de suas obras problematizar a sua contribuição para esse campo e também os seus avanços, subversões e limitações representacionais no contexto que vem sendo denominado como pornografia feminista.

Palavras-chaves: Candida Royalle, Cinema Pornográfico Feminista, Representações Sociais, Gênero, Sexualidade.

ABSTRACT

Pornography has long been considered one of the most controversial cultural works. Having the power to trigger in people various sensations like disgust, pleasure, curiosity, fear and misunderstanding. He has mobilized several academic studies in several areas, despite its marginality, as well as media, religious and feminist debates, generating around them the known sex wars (sex-wars). And the complex relationship between feminisms and pornography emerged the controversy about pornography in cinema produced by women as a cultural product thought for other women. Women spend the last few decades producing representations about female sexuality in pornographic cinema and challenging the "masculine" look prevalent in this industry. The question of Autorrepresentação, therefore, gains centrality, in different ways, in these works. Faced with this phenomenon I investigate the film production of pornography produced by Candida Royalle – one of the pioneers of this field – through four of its works distributed between the beginnings of the years 1980 until the first decade of the new century. Moreover, Contextualizo the biographical course of this director and its production within the feminist debates since the years 1970. In the interim I seek to examine the forms of subversion of the "masculine look" and the effort of this director and producer to build a "feminine look" in his work. Furthermore, I try to elucidate its relevance to feminist cinematographic pornography and through the analysis of some of its works problematizing its contribution to this field and also its advances, subversions and limitations representational in the context which has been termed as feminist pornography.

Keywords: Candida Royalle, feminist pornographic Cinema, social representations, gender, sexuality.

Sumário

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I. CONSTRUÇÃO DA PORNOGRAFIA: LITERATURA E CINEMA	19
1.1 Debates sobre pornografia na literatura	22
1.2 O debate sobre erotismo e pornografia em obras fílmicas	26
1.3 Novas representações cinematográficas e Pornô.....	35
CAPÍTULO II. AS CONTRIBUIÇÕES DOS DEBATES FEMINISTAS PARA A PORNOGRAFIA E AS MULHERES	40
CAPÍTULO III. CANDIDA ROYALLE & A FEMME PRODUCTIONS	50
3.1 Morte e homenagens póstumas.....	72
CAPÍTULO IV. PORNOGRAFIA FEMINISTA: SUBVERSÕES E LIMITAÇÕES REPRESENTACIONAIS NA OBRA DE CANDIDA ROYALLE	75
4.1 Urban Heat (1984).....	82
4.2 - Christine's Secret (1986)	91
4.3 Eyes of desire (1998).....	102
4.4 Afrodite Superstar (2007)	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	134
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	138
REFERÊNCIAS DE SITES NA INTERNET	141
ANEXOS.....	142
Anexo I.....	142
Anexo II.....	143

INTRODUÇÃO

O meu interesse em compreender as formas de controle da sexualidade feminina, que permeiam a socialização entre mulheres e que, conseqüentemente, fazem parte da minha educação formal e da minha socialização sempre me levaram a reflexão durante a minha vida, me motivando a procurar estudos e formas de entender como essas relações e socializações são construídas.

No ensino médio eu tive o meu primeiro contato com mulheres feministas, empoderadas, sendo elas, professoras e alunas secundaristas do movimento estudantil. Elas muito me inspiraram e me incentivaram a estudar mais sobre o feminismo, como uma possibilidade de compreender essas socializações e conhecer novas redes possíveis, para a construção de novos caminhos.

Nesse mesmo período, já começava a pensar em qual curso de graduação poderia fazer, qual iria me identificar mais, ficando dividida entre cursar Ciências Biológicas e Ciências Sociais (ambos os cursos que mais chamavam a minha atenção) e as disciplinas as quais as professoras responsáveis por ministrá-las no ensino médio muito me inspiravam.

Finalmente acabei me decidindo por cursar Ciências Sociais, prestando o vestibular no último ano do ensino médio, e no ano seguinte ingressando no curso. Foi uma experiência maravilhosa. Quando iniciei meus estudos na Universidade Federal de Goiás, pude conhecer o feminismo dentro da academia, lendo várias autoras que foram muito importantes para a minha formação humana e acadêmica, como Guacira Louro, Berenice Bento, bell hooks¹, Adriana Piscitelli, Miriam Grossi, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento entre tantas outras.

Pude assim, conhecer autoras que demonstravam de forma teórica e científica, muitas das experiências que já tinha na minha vida social e para, além disso, abriam novas possibilidades de compreender outras situações as quais não poderia compreender com tanta clareza sem fazer essas leituras.

Também me possibilitou conhecer pessoas amigas que levo para a minha vida. No ano de 2008, participei de um curso de extensão “Gênero, sexualidade e direitos humanos” realizado pelo Ser-Tão núcleo de Estudos e Pesquisa em Gênero

¹bell hooks deseja que o seu nome seja escrito em letras minúsculas.

e Sexualidade da UFG que foi muito importante para a minha formação e que já começava a abrir caminho para o tema que viria a ser o meu trabalho de conclusão de curso.

Ainda durante o curso pude participar de vários seminários do Ser-Tão, fazer disciplinas, conhecer mulheres feministas, e comecei a me interessar pelo tema da prostituição e da pornografia, pensando a partir da agência das mulheres que atuavam nesse campo de trabalho, assim chegando aos trabalhos das autoras Maria Elvira Diaz-Benitez e Maria Filomena Gregori, trabalhos pelos quais me apaixonei. As pesquisas dessas mulheres serviram e servem de inspiração para mim.

Com o desenrolar do tempo cheguei ao tema da minha pesquisa: a investigação da pornografia feminista. Optei pela Antropologia para desenvolver esse tema, devido ao diálogo entre os estudos de gênero e sexualidade, além da minha afinidade com a disciplina. Fui orientada pelo Prof. Dr. Camilo Braz no meu projeto de conclusão de curso e na minha monografia.

Investiguei preliminarmente a relação entre a pornografia e o feminismo, e como a inserção de mulheres na produção de pornografia tem alterado a forma como a pornografia está sendo produzida. Utilizei dos estudos de gênero, sexualidade, corpo e raça à luz da Antropologia para desenvolver meu trabalho e concluir meu curso em 2014.

Depois de muito pensar e amadurecer minhas ideias, fiz minha inscrição no processo seletivo do mestrado para concorrer a uma vaga no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás. Onde em 2015 ingressei como aluna regular do programa para dar continuidade aos meus estudos sobre a Pornografia Feminista.

Inicialmente o meu projeto de pesquisa tinha a intenção de investigar a produção de pornografia por mulheres a partir de quatro diretoras, que eu já conhecia e tinha selecionado preliminarmente, durante o primeiro ano do mestrado que eram: Anna Span, Petra Joy, Erika Lust e Candida Royalle. Mas com o passar do tempo comecei a *flertar* com as performances pós-pornô, por pensar em trazer uma produção de pornografia feita por uma mulher latina americana. Assim, fiquei muito interessada nas *performances* da artista e ativista colombiana La Fulminante (Nadia Granados).

Após meu processo de qualificação, fiz uma reavaliação do meu trabalho, das dificuldades que teria para desenvolver essa pesquisa, e acabei optando junto com o meu orientador no mestrado, o Prof. Dr. Carlos Eduardo Henning, por somente uma diretora para desenvolver a minha pesquisa. Dessa forma eu poderia me aprofundar mais na obra específica dessa cineasta.

Depois de muito pensar e avaliar acabamos optando pela Candida Royalle, que foi uma das pioneiras na produção de pornografia por mulheres. Além disso, ela era uma das diretoras mais respeitadas no gênero. Sua obra tinha um começo, meio e fim relativamente bem delimitados, tendo em vista que ela faleceu em setembro de 2015. Porém, ela não era a minha diretora favorita. Entre nós existia uma grande lacuna, uma espécie de diferença geracional.

Então comecei meu desafio de assistir aos filmes dessa diretora novamente, pesquisar mais a respeito dela, de fazer todo um trabalho de compreender os caminhos que a levaram a ser diretora e como o seu percurso de vida influenciou nas suas produções filmicas. Durante esse caminho eu passei a ter diversos olhares sobre a obra dessa mulher. Às vezes olhares de admiração, às vezes de espanto e estranhamento, mas, a despeito disso, segui com a pesquisa.

Desta forma, investiguei e procurei elucidar o que constituía a produção de pornografia de Candida Royalle, procurando fazer um contraponto entre o que ela tinha como proposta de produção e o que de fato ela produziu em seus filmes. Apontando suas contribuições para a construção do que viria a ser denominado como pornografia feminista.

Com base nessa premissa, foi investigado em seus filmes elementos que dialogassem com teorias de gênero, sexualidade e raça, na sua proposta de pornografia, trazendo os principais elementos que diferenciam seus filmes da pornografia *mainstream*. Pensando como as representações do corpo, gênero, sexualidade (em intersecção com raça/etnia), e particularmente as construções de feminilidades nas produções de Royalle construirão o seu “olhar feminino”. Pensando essas produções a partir da mídia e os diálogos feministas.

O trabalho foi desenvolvido em duas partes, sendo a primeira no ambiente virtual, onde foi feito uma investigação virtual inspirada nas etnografias virtuais (Hine, 2005). Utilizei o site de trabalho de Candida Royalle, e também de outras diretoras de pornografia feminista que interagiam socialmente ou comercialmente

com ela, sendo elas Erika Lust, Petra Joy, Annie Sprikler, Tristan Taormino, como fonte de coleta de dados a respeito de sua vida e das produções fílmicas. Também coletei informações de sites de entrevistas, matérias de jornais e artigos acadêmicos sobre o trabalho de Royalle, sendo os principais para essa pesquisa os artigos escritos por ela mesma em uma revista e um artigo de livro respectivamente: “*Porno in the Usa*” (1993) e “*What’s a Nice Girl Like You...*” (2013).

Durante a investigação no ciberespaço, permaneci sem nenhuma interação com Royalle, ou qualquer outra possível interlocutora fazendo apenas o trabalho de observação e coleta de dados.

Dentre os inúmeros filmes da referida diretora, escolhi quatro para ser objeto de análise. Eram filmes que a meu ver seriam expressivos para compreender o conjunto da sua obra, assim como o seu legado para a formação do que ficaria conhecido como cinema pornográfico feminista. Essa análise foi construída por meio de descrições e observação crítica de quatro de seus filmes.

Levando em consideração essa breve contextualização do meu percurso de investigação e dos meus interesses de pesquisa, apresento a seguir uma sucinta apresentação dos capítulos de minha dissertação. No primeiro capítulo procurei fazer um levantamento das discussões sobre o que poderia ser concebido como “pornografia”, em particular uma breve contextualização histórico-cultural. Procurei pesquisadoras e pesquisadores que me auxiliariam a elucidar as diferenças de concepção, por exemplo, entre o que seria “pornografia”, “erotismo” e “obscenidade”.

Procurei abordar algumas questões a respeito da “pornografia” como gênero que atravessa, por exemplo, literaturas, obras de artes e o cinema. Quanto a este último, meu interesse maior, procurei levar em consideração os modos de distribuição dos filmes, elemento que também impactou o consumo e a popularização do cinema pornográfico. Apontando assim, alguns dos filmes que passavam somente em salas de cinema, até o surgimento do formato VHS, com a popularização dos videocassetes ao longo dos anos 1980, até o acesso de pornografia por meio da internet. Considerando essas transições de formatos e formas de produção e distribuição de filmes pornográficos, adentro também no campo dos debates feminista sobre pornografia.

No segundo capítulo inicio uma discussão acerca dos debates sobre feminismo e pornografia que estiveram em alta durante os anos 1970, com a

polêmica sobre feminismos *pro-sex* e feminismos anti-pornografia. Tais debates feministas são de grande relevância para pensar nos impactos que tais discussões tiveram na própria formação de uma indústria pornográfica feminista, sobretudo a partir do início dos anos 1980, como na obra de Royalle. Pensando a importância desses debates para o feminismo, e como a produção de pornografia por mulheres vem alterando e mobilizando novamente os estudos feministas para debater essa nova relação de produção e consumo de pornografia pensada por mulheres e para mulheres.

A obra pornográfica de Royalle é em si profundamente afetada por esses debates, assim como por debates feministas subsequentes, pois eles incidem de maneiras variadas. Aliás, a obra da referida diretora, como pretendo apresentar ao longo dessa dissertação, é representativa de um conjunto de transformações discursivas sobre as relações tensas e produtivas entre feminismos e pornografias. Os filmes analisados nessa dissertação, de distintos modos, refletem e também auxiliaram a impulsionar debates e preocupações mais amplas que incidiram nos movimentos feministas do final dos anos 1970 até a primeira década do novo milênio.

Para a construção da pesquisa sobre a produção de pornografia de Candida Royalle, inicialmente foi necessário um levantamento de boa parte da sua produção conhecida de filmes. Além disso, reuni todas as matérias jornalísticas que pude acessar, assim como informações constantes em sites e redes sociais da internet relacionadas a pornografia feminista produzida por essa diretora. Isso incluiu também um levantamento dos livros, artigos, palestras, entrevistas e *sex toys* (brinquedos sexuais) associados às obras de Royalle. Esse levantamento possuía a finalidade, entre outras questões, de me auxiliar a compreender como a referida autora (e o novo gênero de “cinema pornográfico feminista” que auxiliou a difundir) estava atuando de modo a incidir política e esteticamente nas formas de representação da sexualidade feminina no cinema, mas também a constituir novos mercados consumidores, os quais poderiam ser vistos como possuindo idiosincrasias.

Procurei me atentar para quais eram os materiais mais expressivos da sua linha comercial (tendo em vista que ela não apenas comercializava seus filmes, mas também uma ampla gama de produtos voltados ao cultivo e a ampliação das

possibilidades de viver a sexualidade feminina em sua plenitude) e analisando quais seriam os mais importantes para minha análise nesse trabalho.

Ademais, também procurei me manter atenta ao modo como o trabalho produzido por Royalle ao longo de sua carreira influenciou ou impactou o trabalho de outras diretoras de cinema pornográfico que produziram pornografia feminista concomitante ou posteriormente a ela. Essas questões foram abordadas e analisadas no terceiro capítulo dessa dissertação.

Depois do levantamento que foi feito também no principal site de trabalho de Royalle² entre os anos de 2015 e 2016 pude perceber o quão amplo era o seu trabalho. Royalle, que – como veremos mais adiante - já havia sido atriz de filmes pornográficos, passou a atuar como produtora e/ou diretora desses filmes, mas também atuava frequentemente como palestrante e terapeuta relativa a questões de empoderamento e sexualidade feminina. Para minha surpresa pude perceber que Royalle transitava com relativa desenvoltura por vários universos: do ativismo, à indústria cinematográfica pornográfica, assim como tendo inserção também acadêmica, sendo convidada para palestrar e tendo produzido diversos artigos com seu trabalho relacionando pornografia, sexualidade feminina e feminismos.

Após esse processo inicial de investigação do seu percurso de vida me vi imersa em um campo vasto de informações, considerando a sua ampla produção de pornografia com vários filmes dirigidos e/ou produzidos por ela. Assim se tornou imprescindível para o desenvolvimento da pesquisa delimitar o que seria dado destaque. Acabei optando por priorizar a descrição e a análise dos quatro filmes dentre os cerca de vinte e cinco filmes que Royalle dirigiu e/ou produziu. A escolha desses quatro filmes se deu pensando que estes foram considerados os mais significativos em termos de elementos representativos das características cinematográficas de Royalle enquanto diretora e/ou produtora de obras cinematográficas tidas como pornográficas.

Ademais, as quatro obras em questão também são representativas das transformações no modo como a diretora e produtora conduziu seus filmes e lidou de maneiras distintas com a representação cinematográfica do erotismo e da sexualidade das mulheres ao longo de sua obra. Tais filmes - os quais atravessam mais de três décadas de produção pornográfica - também poderiam ser vistos, em

²www.candidaroyalle.com

termos gerais, como influenciados por distintas problemáticas em relação as quais os movimentos feministas estavam mobilizados entre as décadas de 1980 e a primeira década do novo milênio. Royalle, ao longo de sua obra, produziu um cinema que a meu ver construía uma forma particular de lidar com um olhar que não fosse uma reiteração do “olhar masculino” hegemônico do qual falava Laura Mulvey (1999) em relação às produções do cinema *mainstream* (sobretudo na pornografia fílmica *mainstream*).

Entre os filmes que Royalle oficialmente produziu e/ou dirigiu, já havia assistido cerca de quinze. Procurei fazer uma análise da sinopse, do trailer e algumas cenas dos demais que não havia assistido. Nesse processo de seleção também revisei alguns filmes mais antigos nos quais ela atuou como atriz. Nesse aspecto, a maior ênfase foi o filme *Blue Magic* (1981). Este foi o último filme conhecido no qual Royalle atuou como atriz. Diferentemente dos outros filmes nos quais atuou como atriz, neste ela também foi a roteirista, marcando assim o início da sua transição de atriz para o que viria a ser a sua carreira como diretora / produtora / roteirista.

Assim, acabei delimitando a minha análise mais detalhada de quatro dos filmes dirigidos e/ou produzidos por Royalle: *Urban Heat* (1984), *Christine's Secret* (1986), *Eyes of Desire* (1998) e *Afrodite Superstar* (2007), com base nos elementos que serão elucidados mais detalhadamente no capítulo IV. Mas em termos gerais, é possível adiantar que cada um desses filmes é representativo de um modo de construir representações acerca da sexualidade feminina e é representativo também de um período de sua produção o qual reflete um modo específico de lidar com o roteiro, com os diálogos, com o uso de atores e atrizes com marcadores sociais da diferença específicos.

No entanto, algo que procuro analisar também ao longo dessa dissertação é a maneira como a obra de Royalle procura - juntamente com suas parceiras produtoras, diretoras e roteiristas - constituir o que poderia ser chamado de um “olhar feminino” que se distinguia em relação ao “olhar masculino” hegemônico nas produções cinematográficas do pornô convencional ou *mainstream*.

O único filme selecionado que eu possuía em DVD, era o *Eyes of Desire*, os filmes *Urban Heat* e *Christine's Secret*, eu consegui por meio de um *site* que disponibiliza filmes pornográficos considerados “clássicos da pornografia”. O referido

site é o *Tube Porn Classic*³. Dessa forma, após encontrar os filmes selecionados, eu procurei baixá-los em formato mp4, e salvá-los no meu computador para não correr o risco de perder os arquivos caso esses filmes fossem retirados do referido site, mas até o momento eles ainda estão disponíveis.

Certamente o filme mais complicado e difícil de conseguir acesso, foi sem dúvida "*Afrodite Superstar*". A última e mais recente obra analisada, na qual Royale atuou como produtora e em processo de "tutoria" da diretora do referido filme. Esse filme eu não encontrava em lugar algum da internet e também não conseguia comprá-lo, pois era necessário ter um cartão de crédito ou débito internacional. Além disso, o valor da compra ficaria por volta dos 25 euros naquela época, o que o tornava inacessível para mim naquele momento. Então eu recorri a pessoas amigas, que tivessem um conhecimento mais amplo de informática ou computação, pois eu sabia que eu poderia encontrá-lo em algum lugar na internet.

Assim, pedi ao meu cunhado para me auxiliar e procurá-lo para mim (*valeu, Juracy!*), e também usei um pouco dos conhecimentos que eu já havia adquirido nesses anos de "pesquisa", procurando filmes pornôis pela internet. Acabei descobrindo um *site* dos Estados Unidos, usando alguns atalhos da linguagem de programação, que disponibilizava esse filme com acesso gratuito. Esse *site* "disponibiliza" vários filmes pornográficos que são pagos, raros ou de difícil acesso. Inclusive estavam nele acessíveis obras de outras diretoras de cinema pornográfico feminista como Erika Lust e Petra Joy de forma "gratuita" e com possibilidade de *download*. É importante frisar que para se ter acesso a esse site era necessário enfrentar uma missão quase impossível para leigos no que tange a navegar nas camadas mais "profundas" da internet.

Então assim, eu fiquei com duas versões de *Afrodite Superstar*: uma que meu cunhado me disponibilizou que é a mesma versão vendida no site da Erika Lust⁴ e que possui alguns cortes de cenas. A outra versão eu mesma adquiri e é a mesma versão do DVD original das vendas da Candida Royale. Optei, assim, pela versão original para desenvolver a análise.

Depois de escolhidos e adquiridos os filmes analisados, veio o processo doloroso de: como analisar esses filmes? Quais os elementos a serem destacados?

³<https://tubepornclassic.com/>

⁴<https://store.erikalust.com/en/downloads/afrodite-superstar>

O que de fato importa, sendo que tudo parece à primeira vista muito importante? Como desenvolver esse processo de análise em um viés antropológico? De quais formas posso me utilizar de técnicas e métodos de análise fílmica?

Embora eu goste muito de cinema, sobretudo de assistir a filmes, eu não possuo uma formação específica na área de cinema, nem nas artes visuais ou mesmo no campo da antropologia visual ou do cinema. Portanto, encontrar respostas para as perguntas acima não era tarefa fácil. No ano de 2016, no mês de setembro tive a oportunidade de participar da Reunião Brasileira de Antropologia que ocorreu na UFPB de João Pessoa, na Paraíba. Nela participei e apresentei parcialmente a minha pesquisa que estava em andamento em um grupo de trabalho “*Antropologia do Cinema: entre narrativas, políticas e poéticas*”. Nesse GT pude dialogar um pouco a respeito disso com outras e outros pesquisadores, experiência que me auxiliou bastante a pensar e desenvolver minhas questões supracitadas.

No entanto, foi no final ano de 2016 que eu pude fazer um curso intitulado: “*Como analisar um filme?*”. Esse curso foi ministrado pelo antropólogo e Prof. Dr. Marcelo Ribeiro⁵. A minha análise, após esse curso, se tornou mais direcionada para alguns elementos importantes ao analisar um filme, e influenciou também no modo como eu poderia adaptar a análise, com os conhecimentos que eu possuía até então.

Desta forma, assisti a todos os filmes novamente, e iniciei o processo de descrição de cada filme. Procurava então, todos os dias de noite por volta das 20:00, assistir e descrever detalhadamente os filmes. A ordem da análise foi a seguinte: *Urban Heat, Christine's Secret, Eyes of Desire e Afrodite Superstar*.

Em cada filme desenvolvi uma descrição detalhada do que acontecia no filme, das características físicas dos atores, da personalidade das personagens, do desenvolvimento e das principais características roteiro, do desenvolvimento das cenas de sexo, do modo como a obra de Royalle constituía também um “olhar feminino” para o qual as obras eram concebidas, entre outras questões. Ia assistindo a cada cena dos filmes, pausando o filme e anotando em detalhes as descrições em

⁵ Marcelo R. S. Ribeiro é crítico e pesquisador de cinema e cultura visual. Doutor em Arte e Cultura Visual (UFG) e mestre em antropologia social pela UFSC. Ribeiro pesquisa questões relativas a cinema e direitos humanos, e atualmente é professor da UFBA, além de programador de cinema, assim como curador de mostras e festivais de cinema.

questão em documentos virtuais com o título de cada filme e vários outros detalhes técnicos.

Esse processo foi o mais longo, demorado e cansativo na pesquisa, levando cerca de dois meses para fazer isso com cada um dos filmes. Nunca pensei que assistir a um filme pornô demandaria tanto da minha energia e paciência. Isso levando em conta que assisti ao mesmo filme inúmeras vezes, sempre pausando e às vezes voltando cenas para pensar sobre detalhes que à primeira vista tinham passado despercebidos.

A maior dificuldade foi a questão da compreensão dos diálogos, uma vez que o idioma do filme era o inglês (sem legendas) e os filmes *Eyes of Desire* e *Afrodite Superstar*, por exemplo, possuem diálogos muito longos e complexos e eu precisava compreendê-los para entender a trama dramática. Além disso, precisava também delimitar a análise física dos personagens do filme, levando em conta representações e características como cor/raça, corpo, idade, classe social, etc. Esse processo, considerando que não sou completamente fluente na língua inglesa, foi muito desafiador.

Depois de fazer a descrição dos quatro filmes, o conteúdo ficou enorme com cerca de trezentas páginas redigidas. Assim, era óbvio que seria necessário selecionar o que realmente era mais relevante para as análises presentes no último capítulo da dissertação. Esse capítulo foi dedicado a análise e a crítica, e me preocupava que ele não ficasse extremamente extenso e cansativo para o(a) leitor(a). Era ainda necessário desenvolver a análise dos filmes utilizando diálogos com os estudos antropológicos e feministas sobre o tema e a análise do material que eu havia obtido até então.

As análises eram feitas em documentos virtuais. Cada filme foi analisado separadamente e arquivado em uma pasta no computador. As descrições foram feitas na mesma ordem que está apresentada na dissertação. Inicialmente, eu peguei cada arquivo com as descrições dos filmes, e abri novas pastas para cada filme selecionado para desenvolver a análise, assim fui lapidando as descrições gerais, detalhes como roteiro, cenário, iluminação, figurino, fotografia.

Dessa forma, e de modo a dar início ao primeiro capítulo de minha dissertação, procurei analisar ao longo deste trabalho ao percurso biográfico de Royalle, assim como as polêmicas do movimento feminista acerca da “pornografia”

(as assim chamadas “sex wars”), e a análise das principais características da obra da referida diretora/produtora através de quatro filmes produzidos e/ou dirigidos por Candida os quais me parecem mais representativos. E na análise desses filmes procurei focar o modo como cada filme possuía conexões com conjunturas relacionadas a transformações ao longo das últimas décadas, sobretudo no que tange ao movimento feminista e a maneira como a obra fílmica de Royalle também constitui uma espécie de “olhar feminino” para o qual tais filmes são pensados.

CAPÍTULO I. CONSTRUÇÃO DA PORNOGRAFIA: LITERATURA E CINEMA

“Na verdade, os filmes pornográficos surgiram quando as imagens em movimento foram criadas, com o propósito apenas de mostrar o que as prostitutas faziam, coisas que você nunca pediria à sua boa esposa. Mas eles continuaram”.⁶ (ROYALLE, 2009)

Debater os limites sobre o que poderia ser compreendido como pornografia, exige um levantamento e análise de variados conceitos desenvolvidos por estudiosos do tema, assim como requer uma contextualização social e histórica. A historiadora Lynn Hunt, que organiza o livro “A Invenção da Pornografia” (1999), aponta que é necessário pensar em uma “história da pornografia” que leve em conta, por exemplo, o modo como a variabilidade histórico-cultural das configurações de moralidade contribuiu para a definição do que pode ser considerado pornográfico.

De acordo com a autora, em distintos contextos histórico-culturais, a moralidade pode interferir no que pode ser considerado obscenidade, e a censura contribui com a moralidade fazendo com que obras culturais em diversos períodos históricos sejam censuradas, se tornando de difícil acesso do público e até mesmo que desapareçam.

O antropólogo Jorge Leite Junior, aponta as disputas e tensões em torno dela. Ao afirmá-lo, Leite cita o trabalho de Eliane Robert Moraes e Sandra M. Lapeiz (1985), o qual postula a origem do termo “pornografia” como sendo um termo originado do grego “pornógrafos”, significando “escrito sobre prostitutas”. O gênero literário, de acordo com as autoras, teria sido fundado no século II pelo escritor grego Luciano na obra “Diálogos das Cortesãs”.

De acordo com Hunt (1999) a palavra “pornografia” apareceu pela primeira vez no dicionário de língua inglesa Oxford no ano de em 1857, e que as variações destas palavras eram “pornógrafo” e “pornográfico”, no mesmo período. Na França esses verbetes surgiram um pouco antes. Segundo a autora:

A palavra pornógrafo, apareceu primeiro em 1769, no “*Tratado de Restif de La Berrone* intitulado *Le Pronographe*, aludindo a textos sobre prostituição,

⁶ Entrevista concedida por Candida Royalle, à revista Época, no dia 09 de abril de 2009. Link com a entrevista completa: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,ERT67802-15220-67802-3934,00.html>.

enquanto *pornographique*, *pronographe* e *pornographie*, no sentido de escritos ou imagens obscenas, datam de 1830 e 1840. (HUNT, 1999, p. 14).

O termo “erotismo”, por sua vez, é derivado de “erótico”, que viria de Eros, o deus grego do amor e da paixão, e surgiria no século XX. Nessa direção, Jorge Leite Junior (2006) relata que as categorias “pornografia” e “erotismo” querem descrever um conjunto de sensações e sentimentos relacionados à temática sexual, mas entre os dois existiria uma diferença importante e implícita:

A concepção de uma representação da sexualidade “pornográfica” e uma “erótica” visa uma separação sutil, porém persistente no imaginário ocidental (...) a própria origem dos termos demonstra essa diferenciação. A pornografia é comumente considerada como aquilo que transforma o sexo em produto de consumo, está ligada ao mundo da prostituição e visa a excitação dos apetites mais ‘desregrados’ e ‘imorais’. Evoca um conceito mais carnal, sensorial e explícito. “Erotismo” em contrapartida, é algo tendendo ao sublime, espiritualizado, delicado, sentimental e sugestivo. Como o próprio nome vem de um deus e não de “mulheres da vida” (LEITE JUNIOR, 2006, p. 32).

A tensão entre o que é concebido como pornografia e o que é tido como erotismo é debitária, entre outras questões, das configurações histórico-culturais além de disputas de poder. Ademais, está influenciada também pelos limites do que é considerado “vulgar” e o que é considerado “artístico”.

Devemos ter em mente que tais definições são porosas, plásticas e relacionais, uma vez que uma mesma imagem pode transitar entre o que é visto como “erótico” e o que pode ser considerado pornográfico, de acordo com o contexto social e temporal pelo qual essa imagem transita. Algo semelhante pode ser apontado quanto às fronteiras, por exemplo, entre o que é considerado socialmente como “artístico” e o que é considerado como “vulgar”.

A “Pornografia”, de acordo com Maria Filomena Gregori (2003, p. 94), pode ser conceituada a partir das ideias de estudiosos dedicados a definir essas produções como “expressões escritas ou visuais que apresentam, sob a forma realista, o comportamento genital ou sexual com a intenção deliberada de violar tabus morais e sociais”. Já para Jorge Leite Junior (2012, p. 101) a pornografia não pode ser denominada como uma obra cultural específica, mas primordialmente, uma forma de ordenação conceitual. A classificação “pornografia” é uma maneira de

organizar e selecionar produções culturais, no caso, relacionadas às representações da sexualidade.

O sociólogo Rodrigo Gerace (2015, p. 38), em sua obra “*Cinema Explícito: representações cinematográficas do sexo*”, traz algumas reflexões com relação ao que seria pornografia e a sua relação com a produção de filmes para o cinema. Para ele, a pornografia seria “uma categoria legal e artística, um conceito ocidental, com cronologias e geografias particulares”. Além disso, o autor afirma que no cinema a representação do sexo ocorreria por meio de imagens em movimento estando atreladas à tríade: “obscenidade”, “pornografia” e “erotismo”.

A antropóloga Carolina Parreiras (2015) analisou a “pornografia on-line” em sua tese: “*Altporn, corpos, categorias, espaços e redes: um estudo etnográfico sobre pornografia online*” trabalhou com uma perspectiva que toma a pornografia como construída, contextualmente a partir de diferentes relações e posições de poder. Deste modo, ela não possuiria um significado intrínseco e estaria em constante processo de transformação. Faria sentido, portanto, falar não apenas em “pornografia” enquanto categoria englobante e unificada, mas em várias “pornografias” contingentes, moldáveis, variáveis e dotadas de particularidades.

Dessa forma, a pornografia enquanto associada às produções literárias, audiovisuais e *cibernéticas* está envolvida em inúmeras disputas. Ademais, a sua delimitação está profundamente associada ao contexto social, aos grupos hegemonicamente constituídos em determinada conjuntura. Nesse âmbito influem distintas formas de delimitar o que é cultura de massa pela crítica em termos de mercado de entretenimento, assim como influências de forças religiosas e, moralizantes, além de disputas políticas e legais.

Mais recentemente incidem nesse panorama definidor também as críticas de movimentos sociais feministas e dos feminismos acadêmicos. Para Leite Junior (2006, p. 15) “mais do que liberar a fruição dos prazeres, a pornografia legalizada explicita uma padronização dos desejos e uma domesticação dos corpos talvez nunca encontrada antes”.

Para autores como Jorge Leite (2006), a pornografia – principalmente a criada nos últimos anos depois da sua disseminação devido à internet e as novas tecnologias – teve uma grande importância para pensar a padronização das práticas sexuais. Isto, por sua vez, estaria intimamente relacionado com os sistemas de

gênero e de sexualidade predominantes nos modos de disciplinar a corporalidade tendo reflexos mesmo em questões, por exemplo, associadas ao racismo e à “gordofobia”⁷.

1.1 Debates sobre pornografia na literatura

A história da pornografia passa por obras literárias, imagens, películas como também, pela pornografia como objeto de pesquisa. Os primeiros pesquisadores que se interessaram em investigar sobre a pornografia foram da Inglaterra, França e Itália. A noção de pornografia que esses pesquisadores investigaram, diz respeito ao início de 1500 até 1800, passando pelos movimentos culturais e sociais de tais períodos. E, entendendo que ela está sendo pensada em um contexto ocidental, neste estudo em particular. Nesse sentido, Hunt afirma que:

A pornografia constitui-se a partir de sua regulamentação e da existência de um mercado para as obras impressas. Os esforços das autoridades religiosas e políticas para regulamentar, censurar e proibir os trabalhos contribuíram, por um lado, para sua definição e, por outro, para a existência de um público leitor para tais obras e de autores empenhados em produzi-las (HUNT, 1999, p. 20).

No artigo “Humanismo, Política e Pornografia no Renascimento Italiano”, a historiadora Paula Findlen aponta que “cada cultura produz algumas formas de arte e literatura sexualmente explícita, mas nem todas distinguem o erótico do pornográfico, e a pornografia não é definida da mesma forma em todos os casos” (FINDLEN, 1999, p. 52).

A autora pontua que no final do Século XV, a Europa ocidental já possuía umas das ferramentas necessárias para o desenvolvimento da cultura pornográfica que era a imprensa, a qual: “gerava atividades subsidiárias, formavam um público e reproduziam as obras e imagens”. Sendo assim: “a cultura pornográfica nasceu

⁷ Gordofobia é uma forma de discriminação estruturada nos mais variados contextos socioculturais, constituída de discriminação, aversão e à pessoas gordas e a corpo tido como gordo.

nesse circuito ampliado de bens populares, figuras impressas e manuscritos eróticos privados” (FINDLEN, 1999, p. 60).

Findlen aponta que a literatura considerada pornográfica, poderia ser compreendida inicialmente como os relatos das atividades sexuais de prostitutas. Depois essa literatura passa por um processo de crítica política e social, até perder esse caráter e passar a ser uma obra produzida para fins de excitação sexual.

De acordo com Hunt (1999, p. 56), nos séculos XVI e XVII a pornografia escrita era destinada para o público masculino o qual poderia ter acesso a esses manuscritos. Esse público, segundo a autora, era uma elite majoritariamente urbana, aristocrática e libertina. No século XVIII, o público se tornou mais amplo, com a Revolução Francesa, quando os temas pornográficos se tornaram mais acessíveis, principalmente devido ao uso, por exemplo, da calúnia sexual, afim de difamar os inimigos políticos.

A pornografia nesse período foi utilizada como um elemento de “liberdade” e a maioria das pessoas que a produziam naquele contexto faziam parte de um grupo de pequenos burgueses, com ideais progressivos, que se posicionavam contrariamente a monarquia na política daquele momento. Utilizavam da pornografia para afirmar valores democráticos, e também de argumentos escatológicos para difamar os valores mais conservadores e monárquicos.

Pode-se brevemente observar que segundo Hunt, aponta em seus estudos as categorias de “cornos” e “fornicadores” eram categorias de acusações nesses escritos pornográficos, quando destinados a calúnia sexual, com relação aos valores conservadores. E que expressões como “liberdade” e “democracia” eram senha para adentrar em bordeis naqueles períodos. A autora afirma, no entanto, que “a pornografia parece não ter sido exatamente uma tática de propaganda democrática, mas sim um instrumento de crítica, que se ajustava as circunstâncias locais” (HUNT, 1999, p. 57).

Nesse contexto a autora aponta que a pornografia enquanto uma obra cultural, estava sendo influenciada diretamente pela filosofia, ciência e política. Os pornógrafos utilizavam, da pornografia impressa, para criticar regimes estabelecidos, criando assim representações de mulheres, que servissem de metáforas para a crítica que se construía nos planfletos pornográfico. As mulheres nesses escritos pornográficos não eram, obviamente, feministas, mas sua representação retratava e

valorizava mulheres libertinas, que possuíam muito mais o controle sobre o seu corpo do que em qualquer outra representação feminina daquele mesmo período, sejam elas representações da literatura ou da medicina.

Porém, existe um outro lado desta representação de mulheres dentro de certas configurações pornográficas o qual se tornou mais evidente a partir do Século XVIII. Nos romances de Sade, por exemplo, as mulheres libertinas e com domínio sobre os seus corpos eram minorias. No entanto, já haviam escritos de Sade e de outros autores que apontavam uma representação literária e visual de mulheres e seus corpos que estavam a serviço do prazer masculino. De acordo com Hunt:

Os homens escreveram sobre sexo para outros homens. Para sua excitação sexual, liam relatos de mulheres fazendo sexo com outra mulheres ou com múltiplos parceiros. A nova comunhão criada por essas complexas interseções de voyerismo e essa objetivação pode ter sido democrática no sentido do nivelamento social, mas quase sempre beneficiavam os homens (HUNT, 1999, p. 58).

Um elemento muito importante para pensar a produção de pornografia nesse contexto - e principalmente a representação e o lugar da mulher dentro dele - é o modelo da prostituta libertina. Este modelo não é a representação do que seria o trabalho de uma prostituta naquele período, mas sim uma fantasia masculina.

Embora uma “ficção”, a historiadora e especialista em estudos de gênero Kathryn Norberg (1999) aponta a importância deste personagem que serve para elucidar certos aspectos da pornografia dentro da cultura europeia, pois ela elucidaria transformações na política e na sociedade dentro da trama literária a qual essa personagem esta inserida.

Dependendo do autor, a prostituta que se relaciona, desde homens velhos a homens jovens, de aristocratas a burgueses, apresenta espaço para críticas sociais por meio do relato “escandaloso” das suas performances e dos “vícios” de seus clientes. Além disso, ela teria a possibilidade de demonstrar o lugar da sexualidade feminina e o papel social das mulheres naquele contexto social, embora não se pode deixar de entender que isso está mediado pela escrita do autor. Ou seja, são os pornógrafos homens que hora retratavam essas mulheres como predadoras e hora como vítimas.

Como se pode perceber até o momento a figura da prostituta libertina é muito importante para o contexto de produção de pornografia na França e na Inglaterra.

No entanto, para essa dissertação essa figura é particularmente relevante na medida em que ela permite colocar em perspectiva contextos nos quais tais mulheres eram objeto de análises e disputas retóricas sobre sua sexualidade, técnicas, ações e submissões, mas raramente possuíam a chance de falarem em primeira pessoa sobre suas experiências e sexualidade.

Além disso, conforme a literatura tem revelado, uma análise e compreensão da representação da figura da mulher e a sua performance sexual e social na produção da pornografia nesse contexto inicial tendia a criar clichês que são observados até hoje em muitas produções pornográficas *mainstream*.

De acordo com a historiadora Kathryn Norberg (1999) as prostitutas descritas por esses autores pornógrafos, encontram-se inicialmente divididas em dois polos: o primeiro polo estaria ocupado por mulheres livres, inteligentes e que tem uma liberdade de vender sexo de maneiras variadas a homens que podem pagar por ele. Ademais, elas poderiam enganar homens ricos e poderosos e fazer críticas às distinções sociais, sendo mulheres saudáveis e tendo um apetite sexual intenso. Esse seria o caso daquelas que são denominadas como “prostitutas libertinas”.

Em contrapartida, o outro polo seria ocupado pela prostituta retratada como uma mulher desafortunada, geralmente de classe operária ou camponesa, que acaba tendo que vender o seu corpo e suportar o sadismo dos homens, sendo, portanto, maltratada e humilhada. Muitas vezes, nessas representações, essa mulher viveria adoecida física e mentalmente, embora tivesse um “bom coração”. Nesse caso, essas mulheres seriam denominadas “cortesãs virtuosas”.

A literatura pornográfica do Século XVIII é dominada por esses clichês e suas tramas literárias são construídas de modo a não escapar em demasia desse roteiro e seus polos. De acordo com Norberg (1999, p. 242) “no século XVIII, o romance protagonizado por uma cortesã é o único gênero em que uma mulher pode falar de si e por si mesma”.

A autora ressalta que os autores destes escritos pornográficos optam por escrever essas obras em primeira pessoa com o propósito de desenvolver as tramas sexuais sem textos longos e indo direto para as partes de descrições das performances sexuais. Além disso, essa tática retórica levaria o leitor a ter a sensação de estar próximo aos cenários descritos, tendo um encontro com essas

prostitutas. Por sua vez, esses constructos literários apresentavam uma perspectiva sobre essas mulheres sem necessitar efetivamente dar voz a elas.

De acordo com Norberg o papel da prostituta dentro destas obras seria o de fazer os homens realizarem suas fantasias e desejos sexuais, e para tal elas possuiriam todas as artimanhas e técnicas para concretizar seus objetivos. Norbert aponta que as prostitutas, nessas obras, desprezariam o papel virtuoso da mulher e poderia dizer que, o objetivo dessas obras era “refutar a doutrina sobre a diferença sexual” com um interesse específico.

Nessa perspectiva, essas libertinas se oporiam a noção almejada da “mulher virtuosa” daquele período atuando no campo da fantasia de uma mulher que seria o objeto do desejo sexual de qualquer homem daquele período sem, no entanto, poder demonstrar desejos e interesses sexuais por si mesmas.

Após o declínio da prostituta enquanto personagem central das tramas pornográficas, surgiram novas personagens e outras possibilidades de escritas e desenvolvimentos da pornografia. Mas estudar e compreender o início da pornografia enquanto literatura e imagens, associada ao início da imprensa, é importante para compreender a história da pornografia no Ocidente como a história do lugar da mulher na indústria pornográfica.

Assim sendo, até aqui procurei através de um diálogo com diversos autores(as) fazer um apanhado do modo como determinadas figuras aparecem representadas em parte da literatura pornográfica dos séculos XV a XVIII. Na sequência adentrarei na análise de configurações pornográficas no campo cinematográfico sobretudo a partir do Século XIX.

1.2 O debate sobre erotismo e pornografia em obras fílmicas

Como afirmado anteriormente, a pornografia pode ser vista atravessando diversas obras artísticas sejam literárias, audiovisuais e mais recentemente *cibernéticas*. Nesse subcapítulo procuro fazer uma abordagem sucinta acerca de obras audiovisuais pornográficas tendo o cinema enquanto campo de estudo para

elucidar a produção de filmes. O sociólogo Rodrigo Gerace, em seu livro “Cinema Explícito” (2015), retrata bem esse fato afirmando que:

A *intermedialidade* pornográfica aproximou-se mais ainda de outras roupagens cinematográficas (terror, suspense, romance, comédia, documentário, animação), de diferentes mídias (*internet*, televisão, vídeo-arte, *webcam*, celular, 3D), de diversas intenções narrativas (mais histórias e menos sexo, *porn art*), e do viés político-sexual (pornografia feminista, pornografia *queer*, pornografia de mulheres para mulheres (GERACE, 2015 p. 258).

A pornografia que irei discutir nesse momento, é a que mais interessa para essa dissertação, é a pornografia que é produzida enquanto películas fílmicas. Para pensar os filmes enquanto películas, quero discutir categorias importantes para compreender a construção do gênero fílmico da pornografia, tais como obscenidade e erotismo.

Essa noção de “obsceno” serve para em vários sentidos delimitar o que pode ou não ser mostrado em um filme, e como a noção de pornografia pode ser construída de um contexto ou período social para outro. Mas o fato de uma película conter cenas de sexo não faz dela necessariamente obscena, no sentido de que não poderia ser mostrado. Isso não localiza necessariamente o filme como pornográfico. Esse conceito também se altera historicamente e socialmente; o que pode ser mostrado sem escândalo em um certo período histórico e social, é diferente do que é convencionalizado em outro.

Dessa forma, a seguir apresento breves considerações sobre o desenvolvimento da produção de filmes pornográficos no Ocidente ao longo dos séculos XIX e XX de modo a compreender, por exemplo, as transformações nas noções de “obscenidade”, “pornografia” e “imoralidade”, sobretudo no que tange às representações sobre as mulheres e suas capacidades de agência ao longo da produção cinematográfica em questão.

Assim sendo, pode-se postular que o sexo entendido como “pornográfico” é variável e se guia por valores morais, sociais e estéticos em grande medida plásticos. Além disso, as fronteiras entre o erótico, o obsceno e o pornográfico podem ser vistas como calcadas em convenções atravessadas por relações de poder. Gerace (2015), aponta que nas primeiras representações de sexo em filmes, o desejo de se fazer sexo já era vinculado aos discursos de práticas do obsceno,

como uma ação considerada não moral ou escandalizante, a ser representada nos filmes.

Gerace, elucida que os primeiros filmes que apresentavam cenas de beijo na boca, ainda no início do século XX, foram apontados à época como pornográficos. Porém com a mudanças sociais nas décadas que se seguiram o beijo na boca, que antes era considerado pornográfico, foi aceito e outros aspectos passaram a ser considerados pornográficos ou obscenos.

Então as cenas de sexo passaram a ser eminentemente consideradas pornográficas. Entretanto, novamente com o passar do tempo e as novas transformações sociais, as cenas de sexo passaram a ser mais aceitas e as limitações entre o que era mostrado ou não durante essas cenas de sexo passam a influenciar na delimitação da pornografia e da obscenidade.

Alguns dos filmes que podem ser considerados pioneiros na indústria cinematográfica e na fórmula de produzir imagens em movimento que representavam cenas de sexo - ou seja, os primeiros filmes pornográficos - são os *stag films*. Existem outros termos para denominar filmes mudos com conteúdo de sexo explícito, sendo *dirty movies*, *smoker* e *beavers*. Porém, os termos mais conhecidos e utilizados são *stag film* e *blue movie*. O termo *stag film*, tem origem relacionada a festa de despedidas de solteiros ou festas para homens onde esses filmes curtos eram exibidos.

De acordo com Gerace existem poucas informações relacionadas à produção dos *stag film* pois, pelo fato de sua comercialização e produção ser marginalizada, fez com que dados bibliográficos relacionados a eles fossem escassos. A sua produção era clandestina, raramente trazia créditos, e também dentro dos estudos historiográficos ou acadêmicos relacionados com cinema não existia o interesse em se pesquisar a respeito de tal temática.

Em termos gerais, esses *stag films* eram filmes em preto e branco, silenciosos (mudo), com duração entre três a sete minutos. Ao fazer um breve estudo dos *stag films* é possível observar características importantes e que encontramos até hoje na indústria de filmes *mainstream*. Gerace (2015, p. 67) aponta que esses elementos principais são a criação da estética *voyeur*⁸. Geralmente no início dos filmes o telespectador pode observar o decorrer das cenas, por portas abertas, fechaduras,

⁸ Indivíduo que experimenta prazer sexual ao ver estímulos sexuais, objetos associados à sexualidade ou o próprio ato sexual praticado por outros.

binóculos, etc. A linearidade de causa e efeito, por mais improvável que seja a trama, tende a seguir o seu curso, até que se inicie o intercurso sexual. Os personagens são desprovidos de traços complexos de personalidade e os corpos que se tem mais interesse em serem desnudados e explorados durante as performances sexuais são majoritariamente os femininos, com exceção dos filmes com cenas de homossexualidade.

De acordo com Gerace (2015) um elemento interessante dos *stag films*, que com a indústria *mainstream* se alterou, foi o uso dos *closes* genitais. Nos *stag films*, os *closes* genitais não são muito demorados, e geralmente estão em plano fixo apenas para comprovar a relação sexual, enquanto nos filmes *mainstream* que se desenvolveriam *a posteriori* esses *closes* genitais são bem mais frequentes, demorados e em planos que não são apenas fixos.

Rodrigo Gerace (2015), aponta que os *stag films* possuíram uma importância expressiva para o desenvolvimento do cinema no que tange ao uso de cenas de sexo e sobretudo para a abertura e a formação de uma indústria posterior de filmes pornográficos:

A visibilidade do sexo, principalmente nos *stag films*, agarrou-se não apenas ao status de obscenidade, mas passou a fazer parte de uma cultura visual de mercantilização das imagens sexuais, motivadas pelo estímulo, pelo consumo e pela repressão (GERACE, 2015, p. 71).

A indústria da pornografia enquanto filme, no seus primórdios, ficou à margem do *mainstream*, a representação de sexo já era bem explícita, e possuía elementos que, como apontados acima, consagraram a forma de produzir e vender filmes pornográficos. Os *stag films*, ficaram à margem em seus processos de produção e por consequência ao acesso a tecnologias que pudessem aprimorar a produção dessas obras.

Contudo, a construção de uma estética específica do erotismo e a aceitação destas cenas mais ousadas dentro do cinema *mainstream* de Hollywood possibilitou cenas que exploravam a nudez feminina velada. Além disso, cenas que remetiam ou encenavam performances sexuais sem mostrar de forma explícita o que de fato acontecia. Essa estratégia cinematográfica dos diretores e roteiristas, foi aos poucos amolecendo as barreiras de censura que delimitavam o que podia ou não ser mostrado dentro de produções cinematográficas abertas ao público.

Porém ao longo dos anos 1930 diversas organizações religiosas e políticas começam a novamente fechar o cerco e clamar por uma rígida delimitação do que seria “obsceno” em busca do que ficou conhecido como “decência no cinema” em vários contextos do mundo. Segundo, Gerace (2015) durante esse período, em vários países da Europa, do Oriente médio e da Ásia surgiram movimentos distintos que defendiam a censura e os controle das produções cinematográficas, formando um movimento anti-obscenidade e anti-pornografia.

No que tange ao contexto estadunidense, um exemplo forte em prol da censura e do controle do que poderia ser visto como erótico e pornográfico na indústria cinematográfica poder ser visto através do Código *Hays*, que se deu entre 1934 e 1966. Me refiro a esse contexto, pois ele é de particular interesse considerando a nacionalidade da atriz, diretora e produtora de cinemas pornográficos que investigo nessa pesquisa. Candida Royalle, a diretora feminista que é objeto principal desta pesquisa, é estadunidense, e é importante ressaltar os fatos históricos relevantes com relação a produção de filmes nos Estados Unidos.

Em 1927 uma lista chamada *Don'ts and Be Carefuls* - associada a *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA) e advogada por Wil Hays, um líder religioso presbiteriano - formou um acordo a fim de censurar obras que estavam sendo produzidas em Hollywood. Esse acordo ficou conhecido mais adiante como “Código de Hays”. Em 31 de março de 1930 esse código foi de fato adotado, mas em 1934 ele passou a ser aplicado de forma supervisionada pela *Production Code Administrations* (PCA).

Esse código não surtiu efeito sobre as produções *underground* e da indústria pornográfica, pois essas faziam parte de uma produção marginalizada, mas esse código não deixou de ter um impacto expressivo na produção cultural daquele período. A indústria cinematográfica de Hollywood ficou submetido a ele e para poder produzir e exibir filmes seria necessário seguir estritamente suas regras sob pena de multa e outras sanções legais. Esse código visava censurar qualquer obra fílmica que não se enquadrasse nos pressupostos exigidos; o obsceno estava proibido, a nudez, cenas de sexo, estupros, assassinatos, práticas de prostituição, cenas tidas como “contra a nação” ou contra a ideia de nacionalismo. Entre outros elementos que fossem contrários aos ideais de moralidade e de família daquele momento. Em uma tentativa de contornar a censura do Código de *Hays*, os

diretores, produtores e roteiristas passaram a investir em diálogos com duplos sentidos e também na erotização sugestiva de outros elementos e objetos, não mais se utilizando de corpos nus.

No final dos anos de 1950, o código Hays entrou em desuso e Gerace (2015) afirma que surgem, em concomitância novas correntes cinematográficas, assim como o florescimento, mais adiante, de novas ondas do feminismo. Tais movimentos procuravam cada vez mais questionar esses dogmas e lutar por uma liberdade sexual feminina. Eles foram muito importantes para a resistência a esse código e a sua obsolescência.

Nesse sentido, durante esse período foram gestados vários movimentos para que se pudesse burlar o Código de *Hays* e fazer com que novas produções que se utilizassem da nudez e de elementos eróticos e sexuais pudessem ser exibidos. O advento do uso de produções *undergrounds* em clubes privativos, tais como a *pin up*⁹ e *dominatrix*¹⁰ que atuavam nesses clubes foram importantes para que se questionassem a necessidade da censura nos filmes, uma vez que as pessoas poderiam ter acesso a esses materiais censurados em outros ambientes.

No ano de 1966 o Código de *Hays*, foi abolido, e outro código de restrições passou a ser adotado, patrocinado por Jack Valenti, presidente da MPDA. Em 1968 o código foi alterado para *Motion Picture Association of America (MPAA)*. Este código implementou o sistema de classificação (G, M , PG, R e X) e de recomendação etária. O grande diferencial dessa classificação é que ela teria o papel de “informativo”. No entanto, essa questão de classificar, está envolta em uma relação de poder, pois o que definiria o que seria ou não obsceno? E como lidar com as consequências dessa classificação?

Um filme com uma nudez frontal masculina pode ser considerado um filme “X” e levar indicação para maiores de idade (maioridade penal), o que faria a distinção de um filmes pornográfico com cenas de sexo explícito? Essa nova abertura da produção e exibição de filmes foi importante para diminuir a censura, e facilitar o

⁹ Termo *pin-up*, vem do da língua inglesa e significa pendurar, veio da prática de pendurar imagens de catálogos ou calendários com fotos de mulheres com roupas sensuais ou íntimas em quadros nas paredes de estabelecimentos predominantemente masculinos. As primeiras modelos *pin-ups* surgiram ainda no século XIX, porém elas se popularizaram durante os anos 30 e 40 durante esses períodos eram completamente obsceno, mulheres aparecerem em fotos com roupas íntimas e maquiadas, em poses consideradas sensuais. Durante esse mesmo período os movimentos de mulheres começavam a ter visibilidade também.

¹⁰ *Dominatrix* (do latim "*dominatrix*", que significa "mulher dominadora" ou "mestra") é uma mulher que exerce o papel de dominadora em práticas de BDSM.

acesso a variedades de filmes produzidos. Mas não pode ser pensada como neutra, e sim como resultado de mudanças culturais a quais, ainda assim, tem em certa medida o resquício da censura e também de uma certa hierarquia das fronteiras já apontadas entre erotismo, obscenidade e pornografia.

O período de censura nas produções *Hollywoodianas* foi importante para apontar o desenvolvimento do cinema alternativo, chamado também de *underground*. Para pensar o quanto durante esse período a sexualidade, os corpos nus, e o próprio sexo foi explorado nessas produções de filmes Gerace (2015) aponta que os filmes experimentais puderam desenvolver uma estética e uma narrativa própria, onde a sexualidade que se poderia dizer “não-heteronormativa” e principalmente o sexo “sem tabu” foi usado como metáfora e transgressão de um sistema de produção *mainstream* e uma crítica à cultura e à sociedade naquele contexto da censura.

As sexualidades dissidentes passam a ser utilizadas de diversas formas nessa películas *underground*, o sexo passa a ser um discurso político e o corpo a trabalhar como uma forma de linguagem. No início dos anos 1970, em decorrência dessas revisões das políticas de censura e uma luta pela liberdade sexual e liberdade de produção artística e intelectual, autores como Gerace (2015) apontam que se iniciou uma “nova onda” pornográfica. Essa nova onda foi entendida como o processo onde as produções pornográficas, de clandestinas, passam a ser produzidas, consumidas e oferecidas como um produto lucrativo e para as massas. A sua proibição passa a ser flexibilizada à medida que seus lucros passam a ser melhor mensurados.

As noções do “proibido” e o “obsceno” a partir de então passaram a ser reavaliados. A nudez e a representação do sexo já não é mais o suficiente desse momento em diante. Novos *fetiches*, roteiros, narrativas, performances passam a existir e a serem comercializados. O efeito da pornografia agora passa a ser bastante discutido por médicos, sexólogos, educadores, feministas, militantes do movimento de liberação homossexual, assim como por ativistas dos movimentos *pro-sex* e anti-pornografia.

Com a sua massificação explícita passa a se estabelecer uma pornografia *mainstream* e variadas pornografias alternativas, entre elas as “bizarras” das quais fala Leite Jr. (2006). Algumas expressões pornográficas *mainstream* começam a ter

maior aceitação dentro da indústria cinematográfica como um todo, tendo altos custos de produção e grandes lucros. Filmes como “Garganta profunda”¹¹ e “Império dos sentidos”¹² foram importantes para essa delimitação entre o *soft-core*¹³ e o *hard-core*¹⁴. Ou seja, entre o que circula e tem inserção na indústria cinematográfica *mainstream*, aproximando algumas dessas obras do grande público.

Observamos que após esse momento de censura, obras que possuíam uma temática sexual heteronormativa e com cenas de sexo mais próximas do “*soft-core*” eram mais aceitas e possuíam maior trânsito em outros âmbitos cinematográficos e da crítica. Por outro lado, filmes que tem a temática sexual *hard-core* se distanciam da aceitação dos filmes *mainstream*, ficando no local dos filmes pornográficos considerados extremos e de circulação mais restrita. Esses filmes até chegam a receber inclusive uma classificação “XXX”, o que indica práticas sexuais tidas como extremas.

Nos anos 1980, o surgimento do *home vídeo* e o acesso ao videocassete e às filmadoras com formato *Video Home System* (VHS) foram importantes para remodelar não só a indústria cinematográfica em termos mais amplos, como também como a indústria da pornografia. Gerace (2015), aponta que essa tecnologia possibilitou a reprodutibilidade de filmagens de sexo tanto em gravação como em reprodução na esfera privada, enquanto apontava para um enfraquecimento da reprodução de vídeos no âmbito público, como nos cinemas.

¹¹ *Garganta profunda* (*Deep Throat*), filme de abril de 1972, foi um dos primeiros filmes pornográficos exibidos nos cinemas, com custo de produção de cerca de vinte e cinco mil dólares, lucrou cerca de vinte milhões de dólares. Direção e roteiro de Gerard Damiano, duração de 61 minutos. Com a atriz principal, Linda Lovelace, e o ator principal Harry Reems. O filme alcançou o status de *cult*, e lançou a conhecida época de ouro da pornografia, mesmo sendo censurado em mais de vinte e três estados Americanos, o filme também ficou imerso em debates das conhecidas guerras sexuais dos anos 70 onde foi discutido o baixo salário e a exploração da protagonista da obra, Linda Lovelace, como também a representação da liberdade sexual das mulheres nesse período.

¹² Filme produzido pelo cineasta Japonês *Nagisa Oshima* do ano de 1976, filme de drama com cerca de 149 minutos. O diretor *Nagisa Oshima* já havia produzido cerca de vinte e dois filmes, mas ficou conhecido ocidentalmente, com a polêmica do seu filme império dos sentidos que foi censurado em vários países pelo teor sexual e dramático do enredo, sendo também o primeiro filme dramático com cenas de sexo explícitos a ser liberado para expectadores maiores de 18 anos.

¹³ *Soft core* ou *softcore* atualmente pode ser apontado como um gênero pornográfico que transita entre no cinema *mainstream* não pornográfico, podendo conter apenas nudez, sexo e cenas sexualmente sugestivas, mas onde a presença de cenas (ou fotos) contendo pênis eretos, penetração e ejaculação podem aparecer, estando contextualizada no roteiro do filme, desde que não apareçam *closes* de orifícios sexuais, os considerados ultra-implícitos.

¹⁴ Pornografia *hardcore* ou *hard core*, é um gênero pornográfico adulto onde é possível encontrar várias cenas de sexo explícito em todas as formas possíveis, com o detalhamento específico de genitálias em ações de sexo vagina, sexo oral, sexo Ana, ejaculações entre outras performances sexuais explícitas. É um termo criado para fazer a distinção do *softcore*, onde as cenas de sexo podem ser sugestivas, ou com alguns elementos explícitos censurados.

Hoje pode-se apontar que as novas tecnologias alteraram a produção e as possibilidades de categorização de filmes pornográficos além de terem dado outros usos e significados para os cinemas que permanecem exibindo filmes pornográficos. Na medida em que as pessoas tornavam mais privativo o uso da pornografia, o sexo tido como *hardcore* surgia com mais força dentro da produção de filmes pornográficos, se consolidou enquanto um gênero importante e lucrativo para a indústria pornô.

Além disso permitiu que as pessoas produzissem seus próprios filmes, sejam eles amadores ou gonzo¹⁵. Assim novas possibilidades e narrativas surgiam, embora a fórmula *mainstream* ainda persistisse com êxito. Mas novas possibilidades e diversidades de categorias e gêneros pornográficos emergiam. Dentro desse contexto de novas possibilidades, uma nova onda moralista se aproveita do surgimento e disseminação da epidemia do HIV/Aids e inicia uma nova cruzada em prol de uma “moralidade” e de um controle e perseguição intenso das sexualidades dissidentes como contextualiza, por exemplo, a antropóloga Gayle Rubin (1984) em seu clássico artigo “*Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality*”.

Porém, em reação a essa onda moralista, e contra a normatização do desejo e das sexualidade, uma nova produção de pornografias emerge por meio de cineastas independentes, *queer* e/ou feministas. Não se trata de um grupo homogêneo, porém com uma ideia em comum um posicionamento político, pró-sex em favor da diversidade sexual. Esses debates vão ser analisados mais adiante no próximo capítulo.

¹⁵ A pornografia gonzo, nos anos 1980, significava uma pornografia que era produzida sem roteiro, cenário, trilha sonora, apenas com o ator e a atriz contracenando, e muitas vezes esse ator, era o diretor e produtor do filme, esse gênero se popularizou com o diretor Hunter S. Thompson conhecido como Jonh Buttman Stagliano. Depois dos anos 1990, a pornografia Gonzo teve uma nova reformulação e passam a ter outro significado, com o discípulo de Buttman, o então também diretor e ator Rocco Siffredi. Assim, a pornografia gonzo passa a ser sinônimo de dominação, cenas de sexo extremas, com dilatação anal, engasgo durante o sexo anal, entre outras práticas sexuais consideradas violentas ou extremas.

1.3 Novas representações cinematográficas e Pornô.

O cinema enquanto uma obra cultural que ocupa um lugar de destaque nas artes e na indústria do entretenimento, que produz obras para o lucro, mas também para múltiplos outros fins, cria em torno de si a possibilidade de se adaptar e se reinventar. Dessa forma, os filmes pornográficos, como parte da cultura cinematográfica, também parecem possuir esse potencialidade.

Com as novas tecnologias foi possível que mais pessoas e mais obras fossem produzidas. Dando espaço para novas narrativas e outros movimentos surgissem dentro do campo da pornografia, tornando-a cada vez mais ampla e múltiplas. Não é possível, de fato, pensar em pornografia, como fenômeno, no singular.

Encontra-se um leque diverso, com várias(os) cineastas, roteiristas e produtoras(es), criando obras com as mais diversas intenções dentro do cinema pornográfico. E, dentre esses vários movimentos pornográficos, quero destacar na análise as dinâmicas da pornografia feminista, a qual é a categoria principal para o desenvolvimento dessa dissertação.

Nesse sentido, com o surgimento e disseminação do formato VHS, nos anos de 1980, as produções consideradas pornográficas obtiveram mais espaço para se diversificar enquanto mercado. Além disso, ampliou-se também a liberdade de produção tendo em vista que não precisavam mais ser filmes meramente exibidos nas sessões de cinema da meia-noite. Sendo assim, novos gêneros de filmes pornográficos passaram a ganhar mais força, e também espaço no mercado da pornografia. Conjuntamente a esse processo, novos públicos consumidores passaram a surgir.

Os filmes *hardcore*, ganharam força na produção de pornografia e a forma como se produz pornografia também se alterou profundamente. Os filmes passaram a ser cada vez mais explícitos sexualmente falando, e os roteiros e a construção da persona de cada personagem perdeu espaço para cenas de sexo mais longas e com posições e performance variadas e ousadas. Com essa alteração o custo e o tempo para produzir cada filme pornográfico diminuiu bastante, fazendo com que com o dinheiro que se produzisse um filme, agora podia se produzir quatro ou cinco

filmes. O mesmo acontece com as formas de consumo desses produtos. Enquanto era necessário se deslocar para um cinema para assistir a um filme, agora se podia alugar ou comprar um VHS e assistir o mesmo filme várias vezes no conforto e na privacidade de sua casa.

Algo muito relevante nessas transformações supracitadas é que até então o principal mercado consumidor dos filmes pornográficos em cinemas de rua eram os homens. O advento do formato VHS e a segurança e privacidade de conseguir fitas VHS e assisti-las em casa certamente foi um fator crucial para a própria possibilidade de viabilizar o surgimento e a consolidação do gênero mesmo da pornografia feminista. Gênero esse no qual o público consumidor majoritário era pensado como feminino.

Ademais, os(as) consumidores(as) também podiam contatar as produtoras por telefone e por correio - e mais tarde também por e-mail - e solicitar novos filmes com temáticas de sua preferência, o que foi importante, até certo ponto, para a diversificação dos gêneros fílmicos pornográficos. Porém, a grande explosão de variedades de acesso a filmes pornográficos acontece sobretudo com o advento do avanço tecnológico do surgimento e popularização do acesso à internet. Esse advento facilitou ainda mais o acesso a pornografia. A partir daí, com um *click* se pode acessar a pornografia, no celular, no *Facebook*, em grupos de *WhatsApp*, etc.

Durante a égide do formato VHS, no entanto, já existia uma alteração significativa no modo de construção dos filmes pornográficos. As performances sexuais se alteraram profundamente de lá para cá, tal como os padrões de beleza e corporalidade vem se alterando, nesse âmbito, com uma velocidade nunca antes vista. A indústria da pornografia se consolida no mundo enquanto um indústria marginalizada, porém muito lucrativa, gerando milhões de dólares por anos, e tendo os seus gigantes dentro do mundo.

Os Estados Unidos é considerado como referência de produção de pornografia no mundo inteiro em quantidade de filmes produzidos por ano. O Brasil, por sua vez, é considerado o maior produtor de pornografia da América Latina, porém com o advento da Internet, essas barreiras são fluídas, fazendo com que qualquer um, de qualquer lugar, possa acessar a esses filmes pornográficos, muitas vezes de graça, uma vez tendo acesso a Internet.

E é justamente nos Estados Unidos que o termo *hardcore* aparece para fazer a distinção entre os filmes que tem cenas de sexo totalmente explícitas, de outros filmes *mainstream*, que possuíam cenas de sexo, mas que ainda possuíam um delimitação do que poderia ou não ser mostrado (GERACE, 2015).

O sexo *soft-core*, por sua vez, pode ser pensado como um sexo que é mais aceito socialmente por não ser completamente explícito, ou quando explícito está dentro de um roteiro dramático, que não é apenas de cunho sexual. Enquanto o sexo *hardcore*, costuma estar completamente descolado de contexto, e é considerado completamente explícito. Em outras palavras, é o sexo que a câmera não deixa de mostra por nenhum momento o intercursos sexual, por vezes em *close up* dos genitais, a câmera enquadrando tudo o que acontece, sem atenção a nuances para além das práticas penetrativas.

Depois dos filmes clássicos da pornografia que circulavam dentro da indústria de cinema *mainstream* como Garganta Profunda (1972), muita coisa se alterou dentro da produção de pornografia *mainstream*. Boa parte dos filmes perdem a sua construção dramática, que era construída dentro do filme, o que justificava a sua existência dentro do cinema *mainstream*. Agora o cinema pornográfico passa a expandir a sexualidade representada nas suas películas, com filmes que são produzidos de forma mais rápida e barata e novas produções, roteiros e performances surgem.

A indústria da pornografia se consolida e se torna uma gigante. Segundo Gerace (2015), a partir de 1986, temas que não eram convencionais passaram a ser explorados, produzidos e exibidos na pornografia em vídeo. E também junto com sua popularização em vídeos, a pornografia surgia e se consolidava em outros ramos também, como revistas, livros, *sex toys*, serviços de tele-sexo, etc. E grandes indústrias e nomes passam a ter o protagonismo, entre elas: *Private*, *Penthouse*, *Buttman*, etc.

Nesse mesmo período, os debates conservadores, o pânico moral, e as guerras sexuais, estavam completamente aflorados, assim como uma resistência advinda do ativismo audiovisual feminista pro-sex, LGBT e, um pouco mais tarde, *queer*. Temas que vou discutir com mais profundidade no próximo capítulo. De acordo com Gerace:

Não se tratava de um grupo homogêneo, pelo contrário, a diversidade de estilos confluía para a mesma inquietação do posicionamento político, de transgressão estética e discursiva. Em múltiplos suportes e formatos (super-8, videoclipes, documentários, ensaios experimentais), os cineastas experimentavam a linguagem cinematográfica como formada militar *explicitamente* sobre a pluralidade do desejo sexual. Não se limitava unicamente à representação de temas e personagens da comunidade LGBT, iam além, ao problematizar questões políticas, ideológicas. Aproximar-se do *queer* tem, até hoje, mas a ver com militância e atitude diante daquilo que é dado e instituído socialmente. (GERACE, 2015, p. 201)

Nos anos de 1990, após essa onda conservadora e os debates em torno dela, os quais tentavam moralizar o cinema, principalmente nos Estados Unidos, aconteceu uma nova abertura para novos discursos sexuais. Os filmes passaram a ser mais explícitos, a se distanciar ainda mais do pornô tradicional, surgindo novas modalidades nas produções de pornografia.

Apesar de flertar com o viés pornográfico, os filmes que trazem o intercursos sexual explícito, se aproximam e se distanciam ao mesmo tempo da linguagem pornográfica tradicional. Primeiro pela distinta caracterização estética, depois pelo tempo diegético da ação sexual que é outro. Enquanto na pornografia a imagem-tempo do ato sexual é cifrada, editada, repetitiva e em *close*, nos filmes de ficção a cena sexual é cifrada na ação dramática: não há exatamente “*show genital*” nem o “*espetáculo do sexo*” (GERACE, 2015, p. 211).

Ao analisar a pornografia, principalmente a produzida nos anos de 1990 em diante, pode-se observar que ela agora é diversa e multifacetada em vários subgêneros, e também tem suas novas narrativas, novas estéticas, e novas possibilidades. As novas tecnologias comunicacionais possibilitaram também a criação e disponibilização de novas modalidades pornográficas. A pornografia parece perder aquela fórmula de mero uso para excitação sexual, expandindo-se para novos usos e discursos, como novas formas de politização estética e abertura para ativismos políticos. Embora essas pornografias ainda estejam divididas entre as de fácil acesso e as “alternativas” e acesso mais restrito.

Tendo em vista essa contextualização trago à tona a trajetória e atuação da diretora, produtora, roteirista e ex-atriz pornô Candida Royalle, a qual foi uma das primeiras diretoras mulheres de pornografia cinematográfica. Royalle tinha a proposta de questionar e subverter determinadas fórmulas narrativas e imagéticas relativas a pornografia hegemônica que vinha sendo produzida até então. E, mais

que isso, criar um novo olhar dentro da produção de filmes pornográficos, alcançando novos públicos e ampliando mercados consumidores.

Sua obra fílmica, proporcionou a abertura de um estilo de pornografia que hoje conhecemos como “pornografia feminista” e abriu caminho para outras realizadoras como as diretoras de cinema: Erika Lust, Anna Span, Petra Joy, Tristan Taormino, entre muitas outras. E, por outro lado, sua companheira de empreitada Anne Sprinkler, que foi uma das pioneiras do pós-pornô, também auxiliou a influenciar outras representantes do gênero, como: La Fulminante, María Llopis e Diane Torrez.

Assim sendo, no próximo capítulo, vou abordar os debates feministas e intelectuais, a respeito da relação conflituosa e polêmica entre a pornografia e distintas vertentes dos feminismos na América do Norte, entre as décadas de 1970 e 1980, relação essa que mobilizou intensamente a reflexão e também transformações na indústria pornográfica. Isso, uma vez que é nesse contexto que floresce o cinema pornográfico feminista e a obra de Candida Royalle.

CAPÍTULO II. AS CONTRIBUIÇÕES DOS DEBATES FEMINISTAS PARA A PORNOGRAFIA E AS MULHERES

Nesse capítulo minha intenção é trazer e contextualizar um conjunto de discussões acirradas sobre o modo como as mulheres são representadas, posicionadas e podem ser vistas atuando nas tramas relacionadas ao mercado da pornografia cinematográfica, sejam elas como atrizes, diretoras, produtoras, roteiristas, etc.

Na segunda metade do Século XX inúmeras feministas, teóricas e ativistas, digladiaram por vários anos acerca da relação que as mulheres deveriam ter com as produções cinematográficas pornográficas. Os debates acirrados que foram chamados de “sex wars” (“guerras sexuais”) continham um espectro amplo de posições teórico-políticas. Em termos gerais, no entanto, os extremos desse espectro tendiam a postular, por um lado, a visão da pornografia no cinema como atravessada por uma absoluta objetificação e submissão das mulheres ao prazer e ao “olhar masculino” (MULVEY, 1999). Essa vertente, em outras palavras, poderia ser concebida como uma vertente estrutural, ou seja, baseada na visão de uma ausência quase total de agência feminina frente à dominação masculina na indústria do cinema pornô.

Por outro lado, no outro extremo do espectro discursivo sobre a relação das mulheres com a pornografia, havia visões que privilegiavam a atenção ao modo como a perspectiva das mulheres envolvidas no mercado cinematográfico do pornô se desenvolviam; sobretudo as suas capacidades de ação, os seus pontos de vista e suas interpretações sobre a questão.

Ademais, essas posições – que poderiam ser vistas como uma vertente da ação - abria também a possibilidade de subversão da dominância do “olhar masculino” no cinema pornográfico *mainstream* em prol do estabelecimento de produções alternativas de cinema pornográfico. Produções essas, por sua vez, que estariam baseadas no “olhar feminino” sobre o modo como a sexualidade e as relações de gênero eram retratadas e performatizadas nos filmes que viriam a ser chamados como parte da “pornografia feminista”.

Muitas vezes os debates feministas se voltaram para discutir a respeito do impacto da pornografia na vida social, principalmente o impacto que essa pornografia teve sobre a forma como as mulheres eram percebidas pelos seus 'parceiros(as) sexuais'. Os debates foram intensos principalmente nos Estados Unidos onde por volta dos anos 1970, essas discussões acentuaram a divisão que já vinha ocorrendo com relação a forma de problematizar a sexualidade da mulher dentro dos movimentos feministas, onde essas correntes opostas de pensamento ficaram conhecidas como "feminismos *pro-sex*" e "feminismos anti-pornografia" ou "anti-sex". E esses extremos em termos de correntes teórico-políticas foram consubstanciados no que ficou notoriamente conhecido como as "guerras sexuais".

Em termos gerais os pensamentos feministas que se opunham à pornografia, ou seja, os movimentos feministas anti-pornografia, condenavam grande parte das modalidades sexuais que eram performatizadas nos filmes pornográficos de então. Essa vertente também denunciava e criticava a "prostituição" e a "pornografia" como formas significativas de precarização do trabalho feminino e de opressão das mulheres dentro de que viam como um sistema capitalista e patriarcal. Nessa perspectiva, esse sistema fazia com que não houvesse outras alternativas a essas mulheres a não ser se submeter à dominação masculina e "vender" o seu próprio corpo para sobreviver.

Para essas feministas anti-pornografia (ou *anti-sex*), as práticas sexuais e representações sociais presentes nos filmes pornográficos da época eram entendidas como profundamente perigosas para as mulheres. E isso se dava posto que muitas vezes tais mulheres fossem vistas como obrigadas a praticar atos sexuais contra a sua vontade o que as colocavam em um lugar de vulnerabilidade que facilitaria a perpetuação das desigualdades de gênero e variadas ordens de violência sexual.

Essas práticas sexuais presentes nos filmes pornográficos de então e que eram incisivamente criticadas por essas feministas eram, no geral: o sexo anal, *ménage à trois*, tanto com mulheres quanto com homens, práticas BDSM – sigla cujas práticas podem ser compreendidas como: "B & D – *bondage* e disciplina; D & S – dominação e submissão; S & M (S/M, SM ou Sm) – Sadismo e Masoquismo, Sadomasoquismo" (FREITAS, 2012). Além destas, tais feministas criticavam quaisquer outras práticas sexuais que dentro daquele contexto histórico pudessem

ser enquadradas/percebidas como propiciando uma maior vulnerabilidade, humilhação e constrangimento das mulheres que trabalhavam na indústria do pornô cinematográfico.

Essas feministas anti-pornografia argumentavam, em termos gerais, que a pornografia, para as mulheres que trabalham como atrizes - seria perigosa, pois, além do desgaste físico de quem atua diretamente em determinadas modalidades de trabalho sexual, também ocorreriam práticas de prostituição forçada, estupros, a “cafetinagem” e o uso compulsório de entorpecentes. Todos esses elementos, para essas feministas, tornariam as mulheres que atuavam como atrizes na indústria do cinema pornográfico *mainstream* mais marginalizadas, vulnerabilizadas, sem amparo judicial e até mesmo suscetíveis a sofrer muitas violências devido ao seu trabalho.

E na perspectiva das feministas anti-pornografia, os danos causados pela pornografia no cinema não atingiam somente as mulheres que trabalhavam diretamente nessa indústria, mas também a todas as mulheres em termos mais amplos. Isso aconteceria, pois a pornografia, nessa visão, teria um impacto social tanto público quanto privado, uma vez que o seu consumo pelos homens contribuiria para estimular a objetificação das mulheres, assim como a violência doméstica, a submissão forçada e absoluta e até mesmo o estupro no contexto conjugal.

Essas feministas argumentavam que os homens, principalmente os jovens, seriam negativamente influenciados pelas representações cinematográficas da pornografia justamente quando estão iniciando sua vida sexual. Ao ter contato com filmes pornográficos eles estariam sujeitos a construir um imaginário que representava as práticas sexuais do modo como ocorriam naqueles filmes. Essas experiências teriam, nessa perspectiva, um caráter pedagogicamente danoso o qual não seria saudável para a vida sexual nem desses homens, muito menos das mulheres que se relacionariam com eles. Dessa forma, nessa visão a pornografia no cinema seria uma influência extremamente negativa tanto para homens quanto para mulheres.

Dentro do feminismo anti-pornografia uma teórica que teve grande importância para a construção de argumento e da militância foi Catherine MacKinnon. Ela teve uma preocupação muito grande em incorporar nos estudos feministas a problematização da sexualidade. Porém, ela teve opiniões rígidas em relação a pornografia e às sexualidades dissidentes, e para ela ao se pensar o

feminismo se poderia correlacioná-lo com o marxismo, em especial, questões relativas à classe social.

Como contraponto às posições dos feminismos pro-sex, no livro *“Pornography and Civil Rights: A new day for women’s equality”*, de autoria das teóricas feministas anti-pornografia Andrea Dworkin e Catherine MacKinnon, são explicitadas as tensões entre o movimento feminista pro-sex e o movimento anti-pornografia as quais elas faziam parte. Nesse livro, as análises das autoras apontam que as feministas que se posicionavam em favor da pornografia - como Gayle Rubin - estariam sendo manipuladas pelos donos da indústria de filmes pornográficos que as usavam para conseguir ter visibilidade acadêmica. Além disso, eles usavam de seu poder financeiro para circular na mídia, os discursos dessas mulheres feministas em favor da pornografia, o que implicitamente defenderia o interesse deles. O que para elas era um equívoco, pois ninguém dava voz às mulheres que sofriam violência em decorrência da pornografia.

As autoras a seguir apontam as tensões entre os distintos posicionamentos feministas em relação a pornografia:

Since 1970, we have been fighting pornography. There is no viable propornography feminism. Our legitimate differences center on how to fight pornography. Without the active interference of the pornographers, we would have been able to resolve these differences—or we might have agreed to let a thousand flowers bloom. Because of the complicity of the propornography women with the pornographers, feminism itself stands in danger of being irrevocably compromised and the rights of women being hurt by pornography taking second place to public spectacles of what appears to be internecine conflict. The pornographers love it. (DWORKIN & MACKINNON, 1988, p. 82)

Nessa vertente de debates, a indústria da pornografia era vista como favorável, aos homens que podiam usufruir dela para reafirmar o seu poder, e aproveitar da situação de pobreza e vulnerabilidade de muitas mulheres para a pornografia como um mercado lucrativo. O que gera uma indústria de entretenimento, com muitos consumidores, mão de obra disponível e barata e muitos interessados em manter ela funcionando. Assim, o pensamento teórico anti-pornografia, apontava que as leis de regulação da pornografia estavam mais preocupadas em ter o controle sobre a produção, os lucros da pornografia e a

moralidade do que de fato diminuir as desigualdades entre homens e mulheres e proteger as mulheres que sofreriam o impacto da pornografia.

Nessa direção, as teóricas Dworkin & MacKinnon (1988) constroem uma análise dos processos legais de formulação de leis que tratam da temática da prostituição, da pornografia e da obscenidade, para construir os seus argumentos e críticas anti-pornografia:

The frequent failures of attempts under sex-discrimination law to get women the same pay as men when they do different work of comparable value permits job definitions and pay scales to continue based on pornographic definitions of women's proper role as men's hierarchical subordinates, as sexually pleasing to men visually, and as servicers of male needs. It also keeps women so poor they need to sell sex to men to survive. The law of evidence pervasively permits a woman's credibility to be based upon the pornographic standard that what a woman is sexually and does sexually is the relevant measure of her word and her worth. If she has had sex, she is worthless as a human being and can neither be violated nor believed. If she has not had sex, she is worthless as a woman, hence is not worthy of belief (DWORKIN; MACKINNON, 1988, p. 28).

Podemos apontar agora novos elementos nesses debates entre pornografia e feminismo, junto aos debates velhos que ressurgem, porém com mulheres ocupando lugares diversos dentro da indústria do sexo, que nos anos 1970/1980 elas sequer pensavam que poderiam ocupar. Elas estão na produção e na direção dessas obras, e não mais apenas como atrizes. Ademais, agora podemos perceber a preocupação do mercado de filmes e produtos pornográficos em considerar e incorporar as mulheres também como consumidoras, o que contribui para a ampliação do mercado.

Essas mulheres que se denominam como feministas e estão à frente de produtoras de filmes pornográficos possuem discursos que defendem a importância de produzir, elas mesmas, filmes voltados para o prazer de outras mulheres. E o que é mais interessante nisso tudo é que elas sofrem pressões tanto internas quanto externas, por serem feministas e produzirem pornografia.

As pressões internas ao seu meio de produção dizem respeito a elas procurarem produzir um material diferenciado daquele do cinema pornográfico *mainstream*, procurando uma concordância com a sua militância. Frequentemente essas realizadoras divergem entre si, quanto a forma de compreender e interpretar essas nuances da relação entre os feminismos e as produções pornográficas,

fazendo com que a “pornografia feminista” seja um espaço de acusação e disputa entre elas. E também sofrem pressões externas onde feministas que permanecem com posicionamentos anti-pornografia fazem críticas ao seus trabalhos e às suas posturas políticas as quais, de acordo com essas feministas anti-sex: ‘não condizem com o feminismo’.

Dessa maneira, esse processo de apropriação de espaços dentro da indústria do pornô cinematográfico parece trazer características importantes de serem analisadas. Agora podemos perceber a preocupação do mercado de filmes e produtos pornográficos, de uma forma ou de outra, de incorporar as mulheres – além de diretoras, produtoras, roteiristas e atrizes - também como consumidoras em potencial. Essa “incorporação”, no entanto, só se dá a partir de muitas batalhas dessas feministas pro-sex e não ocorre sem muitas barreiras dos realizadores tradicionais desse gênero cinematográfico.

Essas transformações também parecem inaugurar mercados os quais, em conjunto, questionam e subvertem a prerrogativa do “olhar masculino” por detrás das câmeras na indústria pornográfica e em frente às telas como o espectador imaginado. Esse conjunto de debates e de transformações no campo da relação entre pornografia e feminismo – sobretudo com o advento da pornografia feminista – é o que pretendo destrinchar ao longo dos próximos capítulos de minha dissertação ao investigar algumas obras da pioneira desse gênero: Candida Royalle.

Durante o período em que esses discursos ganhavam cada vez mais adeptas – anos 1970 e início dos anos 1980 - os Estados Unidos estavam passando por um momento de conflitos discursivos relacionados a moralidade, relações de gênero, sexo e sexualidade. O teórico Jeffrey Weeks (1999), por exemplo, denominou de “pânico moral” o conjunto de discursos que se relacionavam com a crise epidêmica do HIV/Aids que emergia ao longo dos anos 1980. Esse seria um momento de profundo medo do contágio e de responsabilização e culpabilização de profissionais do sexo e da pornografia, assim como “minorias sexuais” como homens homossexuais e praticamente de BDSM.

Assim, profissionais do sexo, Gays, Lésbicas e quaisquer pessoas que não mantivessem suas práticas sexuais enquadradas naquilo que Rubin (1984) denominou de ‘bom sexo’. Ou seja, o “bom sexo”, para a crítica apresentada por essa autora, seria o sexo heterossexual, dentro do casamento, monogâmico e para

a procriação. Nesse sentido, as sexualidades tidas como dissidentes passaram a ser perseguidas e condenadas por uma onda moralista a qual acabou tendo o apoio, em alguns momentos, de muitas feministas anti-pornografia.

No contexto do “pânico moral” de culpabilização de “minorias sexuais” constituído com a crise epidêmica do HIV/Aids os discursos das feministas anti-pornografia passaram a ser vistos como problemáticos e por vezes como indiscerníveis dos argumentos mais amplos dentro desta onda reacionária e moralista. A direita dos Estados Unidos, por exemplo, também rejeitava a pornografia e adotou, por vezes, os argumentos feministas anti-sex em suas campanhas de modo a reforçar os “pânicos morais” e justificar os seus temores.

Por vezes, esses políticos ultraconservadores se utilizavam de imagens meticulosamente retiradas de filmes pornográficos as quais eram escolhidas para ilustrar a luta anti-pornografia e a perseguição de profissionais do sexo, profissionais da indústria do cinema pornográfico, assim como praticantes de BDSM, homens homossexuais e outras “minorias sexuais”. Durante esse período de profundo “pânico moral” ocorreu muitas manipulações discursivas em prol da perseguição dessas populações, recriminando, patologizando e até mesmo criminalizando as condutas que para esses conservadores não seriam vistas como “normais” e “saudáveis”.

Porém, em contrapartida ao pensamento das *feministas anti-pornografia*, as *feministas pro-sex* começaram a pensar a indústria do sexo e/ou da pornografia como algo que deveria ser problematizado sem que ocorresse um juízo de valor *a priori*. Para algumas dessas teóricas e ativistas, o consumo de imagens e de produções cinematográficas pornô dificilmente seria eliminado da sociedade. Mais do que a sua eliminação, tais feministas procuravam advogar por formas de subversão e transformação do “olhar masculino” predominante nessa indústria por olhares, práticas e representações alternativas. Sobretudo, a partir da constituição de um campo pornográfico pensado e produzido por mulheres e para mulheres. Para tais teóricas e ativistas a pornografia já fazia parte, de certa forma, da cultura de massas no Ocidente, sobretudo nos Estados Unidos onde esses debates estavam efervescendo.

A antropóloga e teórica feminista *pro-sex* Gayle Rubin, criticava as feministas anti-pornografia assim como os discursos conservadores disseminadores do “pânico

moral” contra o que chamava de “populações sexuais minoritárias” da seguinte forma:

A propaganda contra a pornografia afirma que o sexismo tem origem dentro da indústria do sexo e em seguida contamina todo o resto da sociedade. Do ponto de vista sociológico, isto é um contrassenso. Não se pode dizer que a indústria do sexo seja uma utopia feminista. Ela reflete o sexismo que existe na sociedade como um todo. Precisamos analisar e combater as manifestações de desigualdade de gênero característica da indústria do sexo. Mas isto não é o mesmo que procurar eliminar o sexo comercial (RUBIN, 1984, p. 58).

As feministas *pro-sex* compreendiam que a pornografia tinha que ser transformada, mais do que eliminada. Isso, pois existiam elementos dentro dela que poderiam sim resultar em algum tipo de perigo ou opressão para as mulheres, mas a solução não seria tentar eliminar a pornografia, a prostituição ou qualquer tipo de sexo comercial ou sexualidades dissidentes.

Até mesmo por que a tentativa que ocorreu durante o período do “pânico moral” não tinha conseguido qualquer eficácia em termos de refrear a indústria pornô. Ademais, os movimentos feministas anti-pornografia começaram a perder força ao longo dos anos 1980 e início dos 1990, sobretudo, por sua associação, mesmo que involuntária, entre seus discursos e os discursos mais amplos de uma moral sexual conservadora.

O movimento pró-sex começou a pensar o que deveria ser utilizado como um ponto de equilíbrio para compreender o que seria importante e coerente dentro das modalidades e práticas sexuais, e também dentro da pornografia para que ela pudesse ser utilizada pelo feminismo como um elemento para a liberdade sexual das mulheres. Entre outras questões, esse ponto de equilíbrio foi o consentimento. Mas era importante também entender o que era a pornografia, como ela funcionava, e como era possível pensar em qual era o lugar da mulher na pornografia.

Teóricas feministas como Gayle Rubin (1984) e Linda Williams (2004), foram muito importantes para a consolidação do movimento pró-sex nos Estados Unidos. Além disso, também para apresentar um outro olhar para a pornografia de como ela poderia ser utilizada, e pensada dentro do feminismo em prol da liberdade sexual da mulher e não apenas como um elemento de opressão.

Esses debates foram importantes, para se fazer compreender que o feminismo não fala de um local de homogeneidade, e que ele muitas vezes é

multifacetado. E que as lutas esbarram em peculiaridades de cada vertente e demandas das militantes. E o modo como a associação dos estudos de sexualidade e gênero ao marxismo estava sendo desenvolvidas na época traziam algumas limitações e problemáticas não desprezíveis, como afirmava Rubin (1984).

Os debates dos anos 1970 e 1980 sobre a pornografia, no entanto, não dão conta da complexidade dos debates do momento contemporâneo no qual a produção e disseminação de obras pornográficas aumentaram e foram muito impactadas devido à acessibilidade da internet. O *ciberespaço*, por sua vez, fez com que o número de *sites* na internet e a distribuição de filmes pornográficos aumentasse de uma forma quase incontrolável. Além disso, o surgimento nas últimas décadas de um campo do cinema pornográfico que é pensado, produzido e distribuído tendo perspectivas feministas como premissa também promove a necessidade de repensar àqueles debates e polêmicas sob novas luzes. Linda Williams(2004), pondera na obra por ela organizada, "*Porn Studies*", que é importante desenvolver formas mais aprofundadas e complexas de se pensar a pornografia, inclusive no âmbito acadêmico. No que deve ser dito, no que não deve ser dito, nas formas culturais de definição do seria o "bom" e o "mau" sexo (Rubin, 1984). E principalmente repensar as relações e preocupações do feminismo com a pornografia, principalmente no que tange às práticas sexuais e a objetificação do corpo das mulheres.

Nessa direção a pornografia, enquanto um fenômeno social e cultural, traz à tona o reflexo das normatizações acerca de gênero, sexualidade, e de como o desejo, as representações e performances sexuais estão reguladas e reproduzidas. A produção e teorização feminista sobre pornografia vêm sendo uma contribuição importante, tendo em vista a quebra das fórmulas consagradas, e possibilitando que outros trajetos possam ser feitos.

A inserção das mulheres dentro deste campo marginal, que é a pornografia, traz um olhar novo, e novas possibilidades de leituras e interpretações, transgredindo o que já estava estabelecido e estável. Mas pensar sobre gênero, sexo e sexualidade no que diz respeito às mulheres, é uma tarefa urgente, e os desdobramentos entre a militância e a academia, cada vez mais acirrados.

Sendo, por meio da pornografia e/ou do *ciberativismo*, as pesquisas e atuações feministas, conseguem se propagar em uma forma de rede, aonde o

conhecimento vai se espalhando e alcançando um número grande de mulheres. com o avanço dos debates das feministas *pro-sex*, houve uma ampliação das possibilidades de transformar as práticas cinematográficas pornográficas a partir da criação do que foi denominada de “pornografia feminista”.

Nesse sentido, no próximo capítulo, eu desenvolvo uma breve contextualização do percurso biográfico, assim como da obra de uma das diretoras de cinema pornográfico feminista mais influentes e pioneira das últimas décadas: Candida Royalle. Procuo apresentar e situar o(a) leitor(a) no percurso de vida e obra dessa cineasta, que é importante para compreender a construção do que hoje é denominado como pornografia feminista. E elucidar a sua importância e posicionamento para os debates que surgiam naquele período, entre produção de pornografia por mulheres e os debates feministas.

CAPÍTULO III. CANDIDA ROYALLE & A FEMME PRODUCTIONS

"Eu gosto de dizer que eu faço filmes eróticos do ponto de vista das mulheres. Puxa, como seria se uma mulher fizesse esses filmes [pornográficos] e se alguém com uma agenda mais social fizesse esses filmes? (...) A maioria desses filmes [pornográficos] sempre havia os mesmos tipos de cenas de sexo, certos ângulos de câmera, certos atos sexuais para que pudessem preencher uma certa cota e eu joga tudo isso fora. Eu gosto de apresentar pessoas reais, vidas reais, histórias reais e personagens com os quais as pessoas podem realmente se relacionar. (...) Eu sempre tive esse tipo de abordagem meio idealista para fazer filmes. (...) Sabíamos que havia esse grande mercado [de filmes pornô alternativos voltados ao ponto de vista feminino] que estava pronto para florescer e decolar e acho que ainda estamos em uma fase crescente, ainda encontrando nosso lugar e o mercado para mulheres e casais continuará a crescer e a encontrar seu lugar"¹⁶.

A citação acima a qual se refere a trechos transcritos de entrevistas da ex-atriz, diretora, produtora e roteirista de filmes pornográficos feministas Candida Royalle. Esse trecho de entrevista foi proposto na abertura desse capítulo como uma forma de sensibilizar a leitura para o modo como a diretora e produtora em questão localiza e contextualiza os propósitos da sua obra e ativismo entremeados ao seu percurso biográfico.

Assim sendo, o presente capítulo procura contextualizar o percurso biográfico da ex-atriz, diretora e roteirista de filmes pornográficos feministas: Candida Royalle. Essa apresentação foi construída, sobretudo, através da coleta de informações em entrevistas concedidas pela diretora em fontes como revistas, jornais, seu *site* pessoal de trabalho¹⁷, e também no site de outras diretoras feministas que tiveram distintas relações de trabalho com Candida Royalle. Essas outras diretoras são: Erika Lust, Petra Joy e Annie Sprinkle.

Dessa forma, procuro compreender o modo como Candida Royalle construiu parte de suas obras em diálogo com debates feministas entre as décadas de 1980 e

¹⁶ Trechos transcritos de entrevista livremente traduzidos ao português de entrevistas fornecidas por Candida Royalle e disponibilizadas em um vídeo intitulado: "*Candida Royalle, Erotic Film Pioneer: Her work, her vision*". Vídeo esse publicado em 14 de Dezembro de 2009 no Canal "Candida Royalle". As duas entrevistas, segundo os créditos do filme, foram conduzidas e filmadas por Maurizio Benazzo Y Thoren Vadala sem datas definidas de realização e a edição do vídeo foi realizada por Daniel McKleinfeld. Fonte no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Ui4iblOBc78> Acessado em 05 de Novembro de 2017 às 16:15.

¹⁷ Disponível em: <www.candidaroyalle.com>

a primeira década dos anos 2000. Ademais, procuro igualmente analisar e pôr em relevo às contribuições da (e as limitações na) obra dessa diretora no que tange ao modo como ela representava questões de gênero, sexualidade e raça a partir de suas produções pornográficas. A atenção na análise estará particularmente voltada a relação da sua produção fílmica e textual acadêmica com as transformações sociais nos feminismos nas últimas décadas.

A protagonista dessa dissertação, portanto, é Candida Royalle, seu nome artístico, ou Candice Marion Vadala, seu nome de batismo. Portanto, nessa seção da dissertação apresentarei uma breve contextualização do percurso biográfico de Royalle a partir de suas entrevistas de modo a localizar o leitor quanto certos elementos da vida e da obra dessa pioneira do que foi convencionalmente chamado de “cinema pornográfico feminista”.

É preciso ressaltar que as informações relativas ao percurso biográfico de Royalle foram retiradas de suas próprias entrevistas, portanto há passagens nessas narrativas biográficas que permanecerão incompletas ou nebulosas, conforme o que imagino se tratar do desejo de narrar, apagar ou de secundarizar passagens por parte da protagonista. Tendo isso em mente, Candida Royalle afirma ter sido filha de um músico de Jazz, morou durante a infância e parte da adolescência com seu pai e sua irmã. A relação de Royalle, no entanto, com sua mãe foi muito delicada. Quando ela ainda era um bebê sua mãe não morava mais com ela, nem com sua irmã.

Como veremos mais adiante Candida por muito tempo evitou falar sobre sua mãe em entrevistas chegando mesmo a declarar que a mãe havia morrido há muito tempo. Essa relação delicada com a mãe fez com que Royalle sentisse possuir várias lacunas com relação a sua mãe. Isso só foi parcialmente sanado depois que Candida contratou um detetive em abril de 2014 para descobrir o paradeiro de sua mãe e o motivo dela ter se afastado de suas filhas.

Por muitos anos ela evitou falar sobre sua vida familiar na infância e adolescência, pois a mesma alega que não estava psicologicamente preparada para contar a respeito de sua vida com a ausência da sua mãe. Royalle afirma em algumas entrevistas que não estava preparada para abordar a questão nem para ela mesma, pois isso não era um episódio muito nítido. E que somente a partir do momento em que se sentiu pronta para falar desta questão ela decidiu investigar.

Chegou mesmo a produzir um documentário sobre sua própria vida dando ênfase na procura por sua mãe biológica. O documentário se chama *While You Were Gone*¹⁸, que foi um filme documentário que Candida produziu depois que descobriu estar com um câncer de ovário muito agressivo e, portanto, lhe restava pouco tempo de vida.

Como se trata de uma questão familiar complexa, mas que a própria diretora decidiu falar a respeito de sua descoberta sobre os motivos que levaram sua mãe a não conviver com ela e sua irmã, vou pontuar os aspectos principais. Candida em sua investigação apresentada em seu documentário descobriu que sua mãe não vivia bem com seu pai, sendo vítima de violência doméstica. Quando seu pai percebeu que a mãe de Candida iria embora ele conseguiu a guarda de suas duas filhas e afastou sua mãe do convívio familiar. Segundo o pai de Royale, ele tinha medo de que ela fugisse com suas filhas e que não tivesse condições financeiras ou emocionais de cuidá-las.

Candida, em entrevista concedida à revista "*Smashing Interviews*" no dia 23 do mês de agosto de 2014, trouxe à tona essa e outras questões relacionadas a sua carreira e a sua vida pessoal. Alega, por exemplo, o quanto foi doloroso para ela e para a irmã viverem pensando que a mãe as abandonou. No entanto, depois de sua investigação concluída ela percebe que sua família e seu pai não fizeram isso de forma absolutamente planejado. A seu ver, embora toda a situação fosse complexa tal conjuntura influenciou muito na sua autoestima e só em seus últimos anos é que ela conseguiu lidar com a situação de uma forma mais saudável e menos dolorosa.

Para ela, o fato de descobrir que era amada por sua mãe foi algo muito benéfico, algo que ela considerava "um remédio curador" para sua vida. Em suas entrevistas Royale afirma que antes de seu pai apresentar os sintomas da doença de *Alzheimer* ele admitiu que, o fato de ter tomado as filhas de sua mãe e as alienado do convívio maternal foi algo terrível. Ele teria reconhecido também o quanto afetou negativamente às filhas. Essa confissão, para Royale, foi importante para superar o trauma e seguir adiante em sua vida.

Ao fazer uma análise de sua relação familiar dentro deste contexto Royale chega a conclusão em entrevista de que naquele contexto social do período em que sua mãe se separou de seu pai, ela não teria tido outra opção a não ser aceitar o

¹⁸ Trailer do filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l6yehyoC7mQ>

afastamento das filhas também como um modo de sair desse relacionamento abusivo. Além disso, Candida reconhece que esse tipo de alienação parental não era um caso isolado, sendo comum à época, onde a mulher era obrigada por vezes a se afastar de seus filhos(as) para manter a sua própria segurança dando ênfase que na época isso era muito comum embora cruel.

Nessa mesma entrevista ela é questionada se a sua inserção na indústria pornografia como atriz na década de 1970 não teria alguma relação com a sua vida familiar sem o convívio com a mãe. Quanto a isso, Royalle nega essa relação simplista de causa e consequência e argumenta que há vários fatores mais amplos e complexos que influenciaram no seu interesse em se envolver com a indústria cinematográfica do pornô, como a sua trajetória acadêmica e a sua relação com o feminismo, a sua relação com grupos artísticos com influências tidas por ela como *queer* e como ela optou na juventude por inserir-se na indústria de filmes pornográficos.

É importante elucidar essas questões, pois não podemos deixar de observar como socialmente são tratadas as mulheres que vão trabalhar na indústria do sexo, como se essa decisão só pudesse ser tomada por meio de uma desestrutura familiar, social ou psíquica, que as levariam a uma “degeneração moral”. Outra resposta que grupos conservadores ou grupos feministas anti-pornografia postulavam seria que as mulheres somente se submetiam ao trabalho na indústria do sexo por uma total falta de alternativas de trabalho ou de condições de lutar contra o sistema patriarcal.

Não se pode deixar de observar com cuidado os motivos que levam as mais variadas nuances das mulheres que vão trabalhar na indústria do sexo, porém, no caso de Candida Royalle, os seus motivos são apontados por ela mesma e a partir de sua própria retórica. Ela comenta essas questões em um artigo publicado no livro “*Porn book: the politics of producing pleasure*” no ano de 2013. Esse artigo escrito por Candida Royalle sobre sua carreira e obra é intitulado: “*What’s a Nice Girl Like You...*” Nele a diretora afirma que a curiosidade e as perguntas nas entrevistas que ela concede a respeito do motivo pelo qual ela decidiu trabalhar inicialmente como atriz na indústria de filmes pornográficos é inevitável.

Royalle argumenta que socialmente as pessoas não conseguem aceitar o fato de que uma mulher possa trabalhar nesse ramo por vontade própria, que sempre se

espera que ela esteja desesperada por dinheiro, com vício em drogas, seja proveniente de uma família desestruturada ou marcada pela violência. É raro que se conceba a entrada de uma mulher na indústria cinematográfica do pornô, como uma forma não apenas de utilizar desse trabalho como uma opção, de trabalho como outra qualquer para pagar suas contas ou se expressar artisticamente.

Royalle, conta que sua escolha de estudar artes cursando graduação, foi sendo delimitada ao longo de sua vida escolar e familiar. Como seu pai era baterista de Jazz, ela afirma que sempre viveu em um ambiente artístico, e que seu pai sempre a ensinou que música e artes são coisas que devem ser levadas muito a sério, estudadas e profissionalizadas.

Ela alega em diversas entrevistas que desde cedo gostava de dançar e cantar. Cursou o seu ensino médio no sistema escolar da cidade de Nova York o que, segundo ela, era um sistema escolar muito bom o qual proporcionava aos alunos (mesmo os que não tivessem muito dinheiro, mas que tivessem um bom desempenho em determinada área de conhecimento), a possibilidade de ingressar em uma universidade ou estudar em escolas especializadas.

Inicialmente Royalle, afirma ter desejado ser dançarina, mas depois percebeu que o seu tipo físico não era considerado o ideal para atuar nessa área. Então ela continuou estudando e acabou se especializando em artes e design. Nesse momento ela tinha a intenção de trabalhar como desenhista de moda. Mas depois acabou abandonando essa ideia e passou a atuar como cantora e atriz em grupos artísticos *undergrounds em São Francisco*.

Candida relata também o seu primeiro contato com o movimento feminista. Depois desse contato ela começou a se interessar bastante pelos estudos feministas e também pela militância política. Em 1969 ela afirma ter trancado a sua faculdade por um ano e ter trabalhado em alguns escritórios em *Manhattan* onde ela afirma ter passado por situações de assédio sexual no trabalho. Naquele momento histórico isso não era discutido amplamente na mídia e nem dentro de empresas. De acordo com ela sequer existiam legislações para combater o assédio sexual naquele período.

No muro do outro lado da rua onde ela morava no bairro nova-iorquino do *Bronx* existia a pichação do símbolo feminista da irmandade com os dizeres: “*A Irmandade é Poderosa!*”. A presença desse símbolo era significativo no momento em

que ela vivia aquela situação de assédio no trabalho, o que se combinava ao sentimento de impotência. Ela descreveu então ter a necessidade de acolhimento e decidiu se juntar a Coligação de Mulheres do *Bronx*. Nessa coligação ela iniciou o seu processo de inserção nos movimentos feministas e também o que concebia como o seu próprio empoderamento feminino.

Depois de um ano do curso da faculdade trancado, Candida retorna para a universidade onde se formou em música, dança e arte na Escola Superior de Arte e Design na Universidade da Cidade de Nova Iorque. Após se formar, no início dos anos 1970, ela se mudou para a cidade de *São Francisco*, na Califórnia, onde ela morou com um grupo de *Drag Queens* que faziam apresentações em teatros da região.

A partir dessa mudança para São Francisco ela afirma ter começado a se interessar ainda mais pelos movimentos de liberdade sexual daquele período. Ao andar com esse grupo de teatro conhecido como *Cockettes*, ela passou também a trabalhar nesse meio artístico. E nesse mesmo período passa a adotar o nome artístico de Candida Royale. Segundo ela “Candida” era um derivado latino de seu nome de batismo Candice. Já o sobrenome Royale, segundo ela, foi uma palavra que lhe lembrava uma sobremesa francesa rica. Ela afirma ter gostado da sonoridade e a partir dessa experiência surge a o nome artístico: Candida Royale.

Ela relata que essa a experiência de morar com esse grupo de artistas enriqueceu muito a sua experiência artística e criativa. Nessa época ela trabalhou como atriz nos teatros *undergrounds* da região e ao mesmo tempo fazia bicos trabalhando como cantora em alguns grupos locais de *Jazz*. Porém ela não tinha recursos financeiros para colocar em prática as suas ideias e interesses artísticos, então ela decidiu trabalhar como *stripper*.

Foi nesse trabalho que ela afirma ter sido abordada por um agente da indústria pornográfica que a convidou a se tornar atriz. Royale afirma diz não ter aceitado a proposta imediatamente, mas seu namorado da época, que também havia sido convidado, aceitou a proposta. A partir daí ela passa a considerar, e cogitar a possibilidade de trabalhar nessa indústria cinematográfica como atriz pornô.

Royale, relata que quando iniciou os seus trabalhos como atriz pornô em 1974, ela estava com 25 anos de idade e manteve as novas atividades em segredo

dos seus familiares. Mesmo proveniente de uma família de artistas do universo da música de Jazz, seus parentes não imaginavam que a filha recém-formada pudesse adentrar na indústria do cinema pornográfico. Ela conta que mesmo que sua formação fosse liberal, dentro de um meio artístico, ainda assim se esperava socialmente que ela ocupasse outros espaços profissionais tidos como “menos marginais”.

Royalle afirma ter sido criada com valores católicos estritos e sua família gostaria que ela reproduzisse esses valores morais. De acordo com ela, sua família só teve conhecimento de seu trabalho na indústria da pornografia em meados de 1982. Após uma briga que ela teve com sua irmã, a mesma contou ao seu pai que Candida trabalhava como atriz pornô. Isso teria sido um episódio traumático para ela, mas depois disso, ela diz ter se sentido liberta, pois não precisava mais mentir sobre o que, e onde ela trabalhava. Nessa época ela já havia parado de atuar na indústria da pornografia como atriz, embora por questões de contratos, alguns filmes que ela já havia filmado, viriam a serem lançados posteriormente a esse ano. Ela ainda trabalhava como colunista para revistas pornô. Ao mesmo tempo ela iniciava sua carreira como roteirista.

O seu último filme de atuação que teve muito destaque foi em *“Blue Magic”* (1981). Depois disso ela tirou um tempo para refletir a respeito dos caminhos profissionais que ela iria tomar daquele ponto em diante. O primeiro filme que ela atuou como atriz ela já foi protagonista, esse filme se chama *“Cry for Cindy”* (1974) dirigido por Anthony Spinelli.

Candida afirma ter atuado em cerca de 25 filmes pornográficos, mas, em 1982 ela afirma começar a fazer sua transição de atriz para roteirista. O seu último filme como atriz pornô - e já também como roteirista – foi o já citado *“Blue Magic”* (1981). Royalle considera esse filme uma grande guinada na sua carreira, o qual foi dirigido pelo seu então marido na época: Per Sjösted. Depois, desse filme, ela decidiu dar um tempo na carreira como atriz pornô.

Porém, ela afirma que carregou o estigma de ser uma trabalhadora da indústria do sexo, o que atrapalhou muito para ela conseguir empregos em outros lugares. Isso justamente em um momento em que ela começava a pensar em novas direções para sua vida profissional. Candida, assim sendo, alega em várias entrevistas e em seu site de trabalho que sua experiência como atriz foi importante,

pois permitiu que ela conhecesse vários produtores, diretores, o funcionamento da indústria dos filmes pornô. Em contrapartida o lado negativo, segundo ela, era lidar com pessoas na indústria do sexo que não eram profissionais, fazer alguns filmes que segundo ela não eram criativos e que tinham performances sexuais que não a agradavam.

A sua transição de atriz para diretora levou algum tempo, cerca de dois anos, sua saída da indústria ocorre com a idade de 32 anos, já relativamente mais velha do que a maior parte das atrizes que atuavam na indústria à época. Durante esse período de transição ela começou a escrever matérias para revistas masculinas pornográficas como *High Society*, *Swank and Cheri*, e fazendo reflexões a respeito do caminho que ela gostaria de tomar em sua carreira dali em diante.

Durante esse período ela afirmou que um sentimento negativo em relação à pornografia começou a passar pela sua cabeça mesmo que ela tivesse a sua própria visão libertária com relação ao sexo. Talvez considerando a dificuldade de readaptação profissional na vida pós-atriz-pornô os elementos sociais e religiosos começaram a permear as suas ideias, de acordo com suas palavras.

Nesse ínterim ela iniciou estudos sobre o universo da pornografia desde a Grécia antiga até o que chamava de “era de ouro da pornografia”, que seria a seu ver a época em que trabalhou como a atriz na indústria do cinema pornográfico. De acordo com suas entrevistas, Royalle se dedicou, por exemplo, leituras a respeito da arte erótica japonesa, investigou a pornografia amadora, leu manuais de sexo para recém-casados, o Kama Sutra, leu Marques de Sade assim como os textos de Anaïs Nin.

Após ter contato com esse conjunto de leituras e tendo algum tempo para refletir sobre distintos contextos e produções que poderiam ser consideradas “pornográficas”, Royalle afirma ter constatado que sempre existiu um enorme interesse em relação a sexo e suas técnicas do prazer e que não havia nada de maligno nisso.

De acordo com ela, embora existissem situações desagradáveis e profundamente sexistas na indústria do cinema pornográfico *mainstream*, era possível criar outras alternativas sem necessitar renegar o conjunto das iniciativas da indústria do pornô. Em certos aspectos, era possível “subverter o pornô por dentro” a partir de outras perspectivas que não somente a do “olhar masculino”

nesse cinema. Royale afirmou também que sua experiência com militante feminista foi decisiva para esse processo de transição, pois para ela foi uma oportunidade de promover reflexões políticas em um novo âmbito. A seu ver era muito necessário dar voz para as mulheres dentro da indústria da pornografia, reconhecendo as mulheres como seres sexuais, com desejos e ações idiossincráticos.

Além da necessidade de expressar seus desejos as mulheres poderiam sim ser um importante, e latente mercado consumidor que poderia vir a ser explorado, sobretudo com o advento das novas tecnologias de difusão audiovisual, como o formato *Video Home System (VHS)* o qual, como afirmado, possibilitava o consumo de filmes pornográficos não mais somente no ambiente dos teatros e cinemas públicos, mas, sobretudo no contexto privado e doméstico. Na visão de Royale, as mulheres eram também um importante mercado consumidor inexplorado e eram merecedoras de ter suas fantasias sexuais contempladas em materiais sexualmente explícitos, voltado para suas necessidades e interesses.

Para Candida o fato de que os filmes pornográficos passaram a ser reproduzidos em fitas *VHS* e não apenas em salas de cinema foi um fator revolucionário, no modo como as produções pornográficas eram produzidas, distribuídas e consumidas. O advento dessa nova tecnologia e dos “videocassetes” proporcionou, por exemplo, o maior acesso de mulheres aos filmes pornográficos. Isso possibilitou, por exemplo, que agora elas passassem a consumir e a discutir com maior facilidade a qualidade dessas películas. Afinal, agora elas possuíam um lugar seguro para assistir a essas produções e também possuíam a possibilidade de se comunicar com as produtoras fazendo sugestões, críticas e resenhas dos filmes produzidos.

A experiência de Candida Royale como atriz, segundo ela, influenciou profundamente a sua atividade como roteirista e diretora de filmes pornográficos. Candida, por exemplo, afirma: “Sinto que tenho mais compaixão e respeito pelos meus atores e atrizes”. Eles também confiam em mim porque sabem que estive do outro lado da câmera e não os julgo. Ela também procurava por meio da pornografia produzir filmes para as mulheres, para mostrar que um material feito de mulheres para mulheres poderia ser vendido sim, e que também a pornografia poderia ser saudável para as mulheres em todo o seu processo de produção até o consumo.

Nessa época, por volta de 1983, Candida conhece a fotógrafa Lauren Neimi¹⁹ a qual estava com uma proposta de trabalhar na produção estética de materiais eróticos. Essa fotógrafa já produzia vídeos de rock eróticos em uma perspectiva vista como “feminina”. É o sogro, à época, de Candida quem apresenta as duas. Elas então se juntam, constroem uma parceria e decidem criar uma produtora. Dessa forma, em 1984, surge a *Femme Productions*.

As duas se unem para assistir a uma variedade de filmes pornográficos e decidirem o que elas gostariam de produzir e como isso poderia ser feito. A primeira decisão é que o sexo seria explícito, embora Candida não quisesse reproduzir em seus filmes os *closes* genitais profundos ou o que chamada de "*close-ups* ginecológicos". Royale afirma não desejar à época ocultar os genitais, mas trabalhar de um modo diferente na sua exploração estética.

O segundo ponto a ser decidido por elas era o modo de retratar o famigerado orgasmo na pornografia. Candida afirma que esse ponto era o mais delicado, pois a seu ver era o ponto máximo de onde surgira o dinheiro proveniente da pornografia, também conhecido como "*the money shot*". E se os seus filmes eram focados no prazer sexual, como ela faria para dar ênfase ao orgasmo feminino? A decisão que Royale toma naquele momento é que durante o clímax o foco da câmera seria, por exemplo, o rosto das atrizes ou suas mãos tocando alguma parte do corpo ou mesmo os dedos dos pés contraídos.

O terceiro ponto debatido e acordado entre as duas foi que as velhas fórmulas de se produzir pornografia deveriam ser abolidas. Elas precisariam construir novas fórmulas. O foco já não estaria mais na filmagem dos genitais, mas sim em outros modos de explorar a sensualidade procurando, por exemplo, retratar a comunicação, a ternura e a conexão durante o sexo. Ademais, elas desejavam também subverter as limitações do cinema pornográfico *mainstream* ao retratar mulheres de várias idades – não somente jovens – e também com corpos “realistas” – não somente magérrimas e com seios ou bumbum enormes.

Além disso, Royale e Neimi desejam retratar em seus filmes os homens como intensamente preocupados com o prazer sexual de suas parceiras:

¹⁹ Fotógrafa e produtora de *clipes* musicais, tinha o interesse em mudar o ramo de atuação profissional, depois de conhecer Candida Royale passou a trabalhar no projeto de fundar a produtora Femme.

A sexualidade realmente vem da situação: quem são essas pessoas, por que elas estão juntas e como eles fariam amor? Para mim, o erotismo precisa mostrar a situação e também deve levar em consideração a maneira como é filmado. Não foco nas genitálias, mas também não tenho medo de mostrar se parecer bonito. Não mostro cenas de ejaculação no rosto. Prefiro mostrar o rosto das pessoas tendo prazer. Também procuro pessoas que se pareçam mais reais. Tento usar mulheres de todas as idades (ROYALLE, 2009).

Ao nível técnico de produção pornográfica, Candida afirma que a elaboração do roteiro tinha que ser diferente do pornô convencional. Pois nos filmes *mainstream* os contratos seriam fechados por cenas, onde cada posição deve ser feita por uma quantidade de tempo, depois os atores se colocam em outra posição por uma quantidade de tempo predeterminada. Isso, na visão de Candida era algo muito desgastante, pois o ator sente dificuldade em manter a ereção e a atriz tem que se esforçar muito para mantê-lo e manter-se excitada.

Candida decidiu então criar um formato de filme mais parecido com o de filmes convencionais não-pornográficos. Nesses casos o roteiro é pré-elaborado, há conversas de preparação dos atores e atrizes e eles podem escolher com quem querem atuar. Inicialmente Royalle e Neimi deram mais opções para que casais pudessem contracenar entre eles.

Para as performances sexuais a proposta das duas era que as posições não seriam estritamente selecionadas dentro do roteiro o que propiciaria maior liberdade para as atrizes e atores decidirem quando querem mudar as posições e o que querem fazer ao longo da interação sexual. Ao atuarem como diretoras tanto Candida como Lauren se sentavam perto dos atores e sussurravam o que precisava ser falado para eles dentro das filmagens.

O grande desafio para elas, no entanto, foi encontrar um distribuidor para os seus filmes. Royalle afirma em algumas entrevistas que precisou procurar por vários distribuidores e muitas vezes recebeu a resposta de que “isso era para meninos” e que ela “não conseguiria vender seus filmes”. Isso ocorreu ao menos até que a *VCA Pictures* aceitou distribuir os filmes de ambas. Nesse momento, elas já haviam filmado três longas: “*Femme* (1984), *Urban Heat* (1984) e *Christine's Secret* (1986). A partir daí, e com um marketing e promoção mais amplos, os seus filmes passaram a ser recebidos com entusiasmo e sucesso.

Depois de um ano dos lançamentos dos filmes, Lauren Neimi passou a desenvolver outros interesses que a afastavam da parceria com Royalle. Candida,

então, e seu marido na época foram até da *VCA Pictures*, a fim de negociar os direitos sobre os seus filmes lançados por essa distribuidora e assumir a distribuição doméstica e internacional da linha *Femme*.

Durante o período de 1988 Royalle começou a convidar outras diretoras para produzirem curtas para a sua produtora de filmes pornô feministas. Essa prática de quase tutoria de outras diretoras de cinema pornô com teor feminista se tornou algo que a acompanhou ao longo de toda a carreira a partir daí. Diretoras como Annie Sprinkle, Gloria Leonard, Veronica Vera e Veronica Hart – todas que viriam a se tornar famosas por suas produções feministas – trabalharam no início de suas carreiras com Candida Royalle em sua produtora. Enquanto isso Royalle começou a pensar em uma forma de divulgar o seu trabalho e ser reconhecida internacionalmente, sem necessitar gastar grandes somas de dinheiro. Ela então se lança como porta voz da sua produtora: a *Femme*.

Ela sabia que os meios de comunicação iriam se interessar na história de uma mulher que era ex-atriz pornô e que decidiu tomar as rédeas do processo de criação lançando-se como diretora de filmes pornográficos; um espaço tradicionalmente ocupado por homens e pensado como um mercado para outros homens.

Royale afirma em algumas entrevistas que isso foi uma escolha muito acertada, pois sua produtora e seus filmes passaram a obter uma grande visibilidade midiática. Candida começou a ser entrevistada por diversos jornais e revistas como *Times*, *Glamour*, o *New York Times*, *Times of London*, e a participar em diversos programas de televisão e talk-shows dos principais canais de TV dos Estados Unidos. Ela chegou mesmo a ser convidada para debates inclusive com a famosa feminista anti-pornografia Catherine MacKinnon.

Muito articulada e sagaz, Royalle se saiu muito bem na grande maioria dessas entrevistas e houve uma grande aceitação do seu trabalho pelo grande público, embora ela ao mesmo tempo tenha angariado alguns desafetos. Em termos comerciais ela afirma que depois dessa exposição muitos varejistas de filmes pornográficos começaram a solicitar e divulgar seus filmes tendo em vista que muitas mulheres e casais passaram a procurá-los, alugá-los ou comprá-los.

No ano de 1998 Candida se separou de seu esposo e passou a tomar conta sozinha da direção e da distribuição de seus filmes. Ao longo dos anos que se

seguiram, ela comenta que percebeu estar muito cansada, com a responsabilidade de produzir, dirigir, e distribuir e todas as demais tarefas que ela tinha na produção de pornografia. Isso a teria influenciado em 1995 a passar a distribuição dos seus filmes para a *PHE, Inc. / Adam e Eve*. Alguns anos mais tarde, em 2006, ela abriria um braço de sua produtora de filmes pornográficos voltados a mulheres e a casais afroamericanos; esse selo foi chamado de "*Femme Chocolat*".

Dessa forma, Candida Royalle atuou como atriz em cerca de 25 filmes entre os anos 1975 a 1981, dirigiu e/ou produziu treze filmes entre 1986 e 2007 e se mostrou uma das mais prolíficas e famosas diretoras de cinema pornô feminista da segunda metade do século XX e início do século XXI. A seguir, considerando que Royalle não resumiu sua obra somente a atuação, direção e produção de filmes pornográficos de sensibilidade feminista, abordarei brevemente também a sua produção escrita, em artigos, livros e entrevistas as quais podem ser lida como estando em um âmbito mais acadêmico.

No ano de 1988 a Dra. Sandra Cole, como Presidente da Associação Americana de Educadores Sexuais, Conselheiros e Terapeutas (AASECT) convidou Royalle para fazer uma fala no congresso anual da associação. Esse seria um dos marcos da circulação de Candida Royalle por diversas universidades e instituições de ensino nos EUA e na Europa a partir dos anos que se seguiriam. Candida também viria a publicar dezenas de textos relacionados a gênero, sexualidade, indústria do cinema pornô *mainstream* e feminista e questões de empoderamento feminino.

No ano de 1992, por exemplo, o filme *Three Daughters* (1986), foi exibido no encontro da AASECT como uma forma inicial de demonstrar e estimular o debate sobre uma sexualidade saudável e equânime para casais, não somente na perspectiva da satisfação sexual dos homens, mas, sobretudo, também para a das para mulheres. Então os debates acerca do caráter saudável ou não da pornografia no cinema voltaram à tona e surgiram algumas críticas com relação a Candida ser feminista e pornógrafa. No entanto, para ela nesse momento há uma transição de discursos que fazem com que ela passe do posto de "traidora da irmandade feminista", para a ampliação das possibilidades de associação dos debates feministas acerca da pornografia e o empoderamento feminino.

Royalle também escreveu um livro, que é vendido em seu site de trabalho, intitulado “*How to tell a naked man what to do*” (2004). Nesse livro ela se utiliza da sua experiência na indústria de filmes pornográficos como atriz para construir uma espécie de manual de conselhos para que outras mulheres procurem entender e exercer saudavelmente a sua sexualidade. Royalle também foi membro da *Association of Sexuality Educators, Counsellors and Therapists* e era uma das diretoras fundadora da *Feminists for Free Expression* (FFE).

Algo digno de nota é que só nesse momento é que a mídia começa a denominar massivamente o trabalho de Candida como “Pornografia feminista”. O que para as feministas anti-pornografia naquele momento parecia ser algo completamente contraditório. Royalle afirma em algumas entrevistas que nunca se colocou, até esse momento de maior projeção midiática, como produtora de “pornografia feminista” e que sua verdadeira intenção era produzir uma pornografia que fosse mais saudável, sobretudo para as mulheres, mas também para os casais e para os jovens que consumiam pornografia. Em certos aspectos, ela procurou subverter em sua obra as bases das representações sociais de dominação, objetificação e, muitas vezes, de violência e assimetria de gênero as quais se mantinham em grande parte dos filmes pornográficos *mainstream*.

Questionada a respeito de como ela denomina as suas produções ela responde em seu site pessoal, que a sua obra ser chamada de “pornografia feminista” não é o mais importante para ela. Afinal de contas desde sua graduação ela é feminista e, como tal, ela está assumindo a sua produção de filmes adultos como ela gostaria de ver, em uma perspectiva feminina. O que a incomoda é o termo “pornografia” por todas as noções e relações de poder que o significado desse termo carrega. Segundo ela:

A pornografia passou a significar um certo tipo de imagem visual ou representação do sexo que não sinto com precisão descrever meu trabalho. A pornografia vem da palavra latina que significa “prostituta”, então, historicamente, a pornografia significava histórias sobre prostitutas. Eros é a palavra raiz do amor sexual. Embora nem todos os meus filmes tenham relação com o sexo em relação ao amor, eles não são sobre prostitutas. Minhas histórias são sobre pessoas reais envolvidas na expressão do desejo sexual e às vezes do amor sexual (ROYALLE, 2009)

Royalle afirma, portanto, que chamar as suas produções de “eróticas” ou “filmes adultos” seria uma forma de romper com essas noções que já estão

estabelecidas socialmente. Além disso, para ela seria também uma forma de marketing mais interessante, uma vez que ela foi a primeira mulher a produzir esse tipo de filme. Filmes esses que mais adiante viriam a ser conhecidos ou denominados como “pornografia feminista” tanto pelos sites que distribuem pornografia, como pela mídia e pelas próprias consumidoras e pesquisadoras da área.

Linda Williams em seu livro “*Hardcore – Power Pleasure and the ‘frenzy of the visible’*” de 1989, afirma que entre vários debates dentro do feminismo, as teóricas anti-pornografia passavam a utilizar, por exemplo, definições de “*Hard-core*” para pornografia para homens e de “*Soft-core*” para pornografia produzidas ou consumida por mulheres. Quanto a essa questão, ela aponta que a delimitação entre “pornografia” e “erotismo” começa a entrar em cena novamente agora com nova nuances.

Isso é importante para compreender que as cenas pornográficas produzidas para consumo de mulheres, como as pornografias “femininas” onde diretoras como Candida Royalle estão incluídas nesse nicho. Tais diretoras começam a produzir um tipo diferenciado de filmes pornográficos, para um novo público consumidor em formação, e procuram subverter e principalmente se descolar dessas definições da pornografia *mainstream*.

No entanto, para Williams um fator importante a ser apontado é que nessas novas produções pode se apontar elementos considerados *hard-core*, que não se pode mais pensar nas pornografias que não estão representando o sexo heterossexual com aspas, mas como produções que são pornográficas sim, e que estão colocadas dentro de um contexto ocidental, de produção em massa, e que suas produções e variedades são extensas.

A professora Mariana Baltar, pesquisadora da área de cinema em seu artigo “*Atrações e prazeres visuais em um pornô feminino*” (2015), aponta que desde os anos 1980 existiam pesquisadoras feministas que já estavam preocupadas em apontar e complexificar as questões relativas a pornografia e a importância dela para compreender representações de gênero e sexualidade. Além disso, tais pesquisadoras inclusive já estavam pensando nas mais diversas produções apontando, por exemplo, para Candida Royalle como uma diretora que já iniciava os

seus trabalhos na produção de pornografia de uma forma distinta do pornô sob uma perspectiva masculina. De acordo com Baltar:

Nesse processo, importantes linhas de fuga foram apontadas indicando uma preocupação em empreender análises textuais e contextuais dos produtos da indústria pornô para se traçar os códigos do gênero e suas implicações na construção do processo de objetificação da mulher, bem como para compreender os mecanismos afetivos (sensoriais e sentimentais) que garantem sua eficácia pedagógica (no sentido de efetivamente conformar valores e atitudes) e sua popularidade (BALTAR, 2015, p. 5).

Assim essas obras produzidas por mulheres já traziam à tona a necessidade de reflexões específicas. A pornografia então passa a ser compreendida como uma produção que pode servir também para questionar as representações pornográficas clássicas. Esse campo, sobretudo no que diz respeito às diretoras de pornografia “feminista”, tem a potencialidade para transformar a representação dos corpos diante da câmera e também atrás dela de modo a desestabilizar as fórmulas clássicas desse gênero.

Já nos anos 1980 surgem debates teóricos feministas que refletem a respeito dos limites da pornografia e os modos como as noções de gênero e sexualidade estavam sendo representadas ali. Isso nos leva às outras percepções a respeito da pornografia, sobretudo, como uma manifestação política. De acordo com Baltar:

Foca-se, assim, nos poderes de afetação e mobilização do corpo/no corpo e entende-se o universo do pornográfico como um poderoso dispositivo que se relaciona a partir do saber/poder/prazer. Nesse sentido, as análises indicam de que modo o corpo em ação tanto do “mostrado” quanto do espectador, e, sobretudo, do corpo da câmera (principalmente em alguns dos filmes de vanguarda), recuperam a lógica mobilizada pelas formas de expressão e representação do corpo na tradição pornográfica. O corpo dado a ver, mobilizando olhares e prazeres... (BALTAR, 2015, p. 7).

Além disso, as questões da estética e da performance nos filmes pornográficos são também elencados por Williams. Tais fórmulas canônicas no cinema pornográfico são ressignificados ou subvertidos no contexto da obra cinematográfica de Candida Royalle, assim como de outras diretoras e produtoras de pornografia tida como feministas e/ou *underground*. Esses elementos de questionamento e subversão são:

1. Questionamento e/ou relativização do *close* explícito em determinadas partes do corpo, do homem ou da mulher, sobretudo os genitais.
2. Iluminação ou posições sexuais que possibilitarão ênfase maior nos genitais.
3. Coreografar diversas posições durante o ato sexual, dando ênfase em um enredo clássico, que obtivesse seu ápice no gozo ou na ejaculação.
4. Subversão das práticas e ações que tradicionalmente estão projetadas para satisfazer o “olhar masculino” em seus desejos e fantasias para perspectivas da satisfação do “olhar feminino” (e ao mesmo tempo criando imagetivamente a nova convenção relativa a esse olhar).

Porém, apesar de Candida questionar o uso da ideia de “pornografia” em detrimento do “cinema erótico”, e por causa de suas produções e sua visibilidade tanto na mídia quanto nas universidades como uma mulher, feminista e ex-atriz pornô, a sua obra cinematográfica ficou conhecida internacionalmente como “pornografia feminista”. Royalle, assim, se tornou notória como uma das pioneiras desse movimento cinematográfico, o qual atualmente já possui várias outras diretoras e produtoras realizando filmes inspiradas ou até mesmo sob a tutela de Royalle.

Os filmes que Royalle produziu possuíam a preocupação com elementos que iam muito além do que os filmes *mainstream* da indústria da pornografia. Ela investia em roteiros complexos além das performances sexuais, seus filmes se preocupavam com a construção de enredo, e personalidade para seus personagens. Iluminação, fotografia, cenário, figurino, enquadramentos diversificados e a trilha sonora eram cuidadosamente escolhidos de acordo com o tema do filme.

Com o passar dos anos, ela começa a dar abertura para novas produções fílmicas que surgiram a partir da solicitação de suas consumidoras, desse movimento surge o selo *Femme Chocolat*. No ano de 2006 Royalle se afasta da produção de filmes pornográficos e se dedica apenas a direção de filmes na sua própria produtora. Ela passa também a patrocinar e orientar outras diretoras mulheres que possuem interesse em dirigir e/ou produzir pornografia feminista. O

Femme Chocolat é um selo criado dentro de sua produtora para produzir filmes pornográficos para mulheres negras. Nesse selo são lançados apenas dois filmes: o *Caribbean Heat*(2006) e o *Afrodite Super Star*(2007).

Ela também passa a se dedicar a sua linha de *sex toys*, a linha de produtos chamado de *Natural Contour*, que surgiu no ano de 1999. Nessa iniciativa ela contrata o designer holandês Jandirk Groet para produzir brinquedos sexuais em formatos anatômicos e ergométricos pensados para mulheres. Nesse momento, ela investe ainda mais no discurso que pode ser apontado como parte do “erotismo politicamente correto”, remetendo a Maria Filomena Gregori (2011). Onde, por meio de seus *sex toys*, ela incentiva as mulheres a se masturbarem e a descobrirem por si o que é um sexo positivo ou saudável apontando para a importância de alcançar o orgasmo. O “erotismo politicamente correto”, segundo Gregori:

Trata-se antes de um processo de direções variadas que implica de um lado, a articulação entre sacanagem, auto-estima, ginástica e prazer, perdendo, assim, seu sentido clandestino anterior; de outro, a constituição de etiquetas para os praticantes a partir de convenções de gênero e de sexualidade (GREGORI, 2011, p. 60).

Assim, a *Natural Contour* investe muito dinheiro e tecnologia para criar dildos e vibradores em vários formatos com o discurso de alcançar e explorar os pontos erógenos das mulheres e sem remeter inescapavelmente a uma cópia da forma de um pênis. O que podemos pensar a respeito do uso das tecnologias no contexto da indústria do sexo, foi que Candida Royalle, ao criar seus dildos e vibradores, subverteu essa indústria. Que sempre vinha investindo em tecnologias cada vez mais complexas para o prazer masculino, com masturbadores, *sexy dolls*, enquanto para as mulheres, restavam apenas os “pintos de borracha” e cremes lubrificantes. Procurando se distanciar da noção de pênis como um falo e a ideia de que as mulheres precisam do pênis para se excitarem.

O Filósofo e teórico queer Paul Preciado, discutindo a relação do dildo com o falo e o Pênis, no livro “O manifesto contrassexual”, afirma que o dildo não é pênis, e pênis não é falo. Trazendo uma reflexão, a respeito do uso e da resignificação, do dildo, enquanto uma tecnologia. “O dildo se torna mecânico, suave, silencioso, brilhante, deslizante, transparente, ultra limpo, *safe*. Não imita o pênis, e sim o substitui e o supera em sua excelência sexual” (PRECIADO, 2002). Dentro da

pornografia feminista de Candida Royalle – sobretudo em sua linha de produtos sexuais - o dildo parece se aproximar de algumas dessas características.

É possível por meio dos elementos apontados pela criação da linha de Sex Toys e do seu livro, apontar para a ideia de um erotismo politicamente correto, que inspira uma espécie de pedagogização corporal e sexual, apagando os conteúdos tidos como potencialmente violentos e perigosos da pornografia (GREGORI, 2003). As produções de Royalle foram muito importantes para a abertura do espaço dentro da indústria pornográfica, para que outras mulheres pudessem ocupar esse lugar também. Na sua inserção na indústria como diretora Royalle teve que medir forças tanto com diretores homens que já tinha o seu espaço consolidado dentro da indústria, inclusive competindo com seus antigos patrões, e também lidar com pressões com feministas anti-pornografia, quando levamos em conta o seu lugar enquanto feminista e ex-atriz pornô.

Apesar de ser mentora e influenciar muitas novas diretoras de cinema pornográfico feminista Royalle também direciona algumas críticas a elas. Candida em sua vida pode acompanhar um pouco do percurso de novas mulheres produzindo pornografia feminista, e ela expressa a sua opinião a respeito do trabalho dessa mulher. Ela afirma que no início dos anos 1990 alguns jornalistas já observavam um número de mulheres reivindicando para si o direito de fazer e de assistir pornografia o que ficou conhecido como “*do-me feminism*”. No entanto, ela pondera que somente nos anos 2000 é que ela percebeu de fato um aumento significativo de mulheres produzindo filmes tais como os que ela produzia e que se popularizaram denominados como pornografia feminista.

Entretanto, Royalle questiona em algumas entrevistas se os filmes que são produzidos por essa nova geração de diretoras realmente podem ser pensados como filmes feministas, se realmente esses filmes têm alguma coisa de inovadora, ou se seriam apenas filmes da mesma fórmula *mainstream*, que não agregariam nada de libertador para suas consumidoras.

Ela afirma que aparentemente muitas novas diretoras mulheres estavam trabalhando sob a tutela dos grandes distribuidores de pornô e que essas novas diretoras estão apenas reproduzindo a mesma forma de fazer filmes sexistas, que não se preocupariam com o prazer da mulher ou com o seu direito de fazer sexo como ela quer e deseja.

Para Royale seu maior orgulho era o fato que suas produções tiveram um impacto que ela via como efetivo e real na indústria de filmes adultos. E que para alcançar isso ela percorreu um caminho de muito estudo e conscientização dentro do movimento feminista. Em suas entrevistas ficava nítido que para ela era muito triste ver mulheres se afirmando como feministas e produzindo o que via como uma “pornografia misógina”.

A principal problemática apontada por ela está relacionada às práticas sexuais que estão contidas nas películas. E sempre percebemos isso sendo apontado mutuamente em entrevistas concedidas por essas diretoras. Tais críticas também estão presentes em suas páginas pessoais e de trabalho. Nesse aspecto, Royale afirma:

“Sinto-me muito orgulhosa, claro. Há algumas mulheres na Europa que estão fazendo coisas muito inovadoras, como a alemã Petra Joy, da Strawberry Seductress, e a sueca Erika Lust, da Lust Films. Mas estou um pouco desapontada porque o trabalho de algumas mulheres que estão entrando no mundo dos filmes adultos não é assim tão diferente do pornô comum. Alguns desses filmes são um pouco grosseiros e muito explícitos. É difícil ver alguma diferença em relação aos pornôs comuns. E isso é muito irritante. Infelizmente, algumas pessoas acham que apenas colocar o nome de uma mulher como diretora torna o filme feminista”²⁰ (ROYALLE, Época, 2009).

As práticas se tornam importantes para pensar a produção de filmes pornográficos feministas, pois para essas diretoras o diferencial seria produzir um filme onde as mulheres ao assistirem, se sintam representadas. Nessa visão o importante seria as mulheres se sentirem bem, excitadas, e não sentirem um incômodo ou uma sensação de obrigação em reproduzir performances ou práticas que possam ser dolorosas ou que remetam a sentimentos negativos e não consensuais acima de tudo.

Para Candida a pornografia feminista vai muito além de produzir filmes com uma iluminação, roteiro, trilha sonora, diálogos, e práticas sexuais voltadas para as demandas que as mulheres pedem. É importante ter cuidado também com a escolha dos atores e atrizes, e das práticas sexuais performatizadas por eles. Royale cita querer que existam filmes que as expectadoras se reconheçam neles e os percebam

²⁰ Entrevista concedida por Candida Royale, no dia nove de abril de 2009, a revista época, sobre o mercado de pornografia e a inserção de mulheres como produtoras de filmes pornô. Link da entrevista: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,ERT67802-15220-67802-3934,00.html>

como uma possibilidade de aprender um sexo saudável, com respeito e sobretudo com consentimento.

Em diversos momentos ela descreve a necessidade de se distanciar dos exageros que para elas são típicos dos filmes pornográficos *mainstream*, sendo esses exageros: atrizes muito maquiadas, muito magras, com próteses de silicone muito grandes nos seios ou nádegas, unhas postiças, enfim, todos os elementos que têm sido vistos como típicos dos corpos que transitam nos filmes pornográficos consagradamente desenvolvidos para homens.

Com relação às práticas sexuais reproduzidas nos filmes feministas, Candida afirma não colocar em seus roteiros cenas de sexo anal, com múltipla penetração, roteiros que remetam a violência, como por exemplo, simulação de estupros. Ela apaga em sua obra qualquer representação de prática que aluda à falta de consentimento nas relações sexuais. Para ela essas práticas remetem a experiências negativas para as mulheres, apesar de ser uma prática que deveria proporcionar prazer, causam dor e constrangimento, devido à forma como ela é executada.

Principalmente nos filmes *mainstream*, na verdade, de acordo com Royale, não se tem a intenção de causar prazer à mulher envolvida na prática sexual nesses filmes. A prática de sexo anal nos filmes pornográficos *mainstream*, por exemplo, na verdade estaria focada em demonstrar a elasticidade do orifício anal, assim como em dominar, subjugar e muitas vezes humilhar o corpo que está sendo penetrado.

A prática do sexo anal consiste em um domínio de uma técnica corporal onde as atrizes – cis, trans e travestis - ou qualquer corpo que seja penetrado pelo orifício anal, necessita passar por um processo de preparação do corpo, que é típico das produções pornográficas, denominada de “vaginização do ânus” (fazer a limpeza das paredes do ânus e do intestino, o uso de relaxantes musculares, pomadas a base de xilocaína e o alargamento do ânus). Sendo assim, o sexo anal tal como é reproduzido nas películas passa por todo um processo de controle e de técnicas corporais específicas para desempenhar esse papel.

De acordo com a antropóloga Díaz-Benítez (2012) as produções *hardcore* utilizam da vagina como um lugar de prazer, onde ela é exibida nos filmes e fotografias, seja durante o sexo oral ou penetração. No entanto ela aponta que a pornografia comercial, tende a compor uma performance sexual, que para completar

o seu roteiro, utiliza do sexo anal, como o elemento de prazer máximo a ser conquistado e consumado.

Porém os filmes fazem parecer que é uma coisa simples, fácil e banal a qual todas as mulheres e pessoas estariam aptas a praticar tal qual está sendo representado nas películas (com agilidade e uma excitação rápida). Essa postura faz transparecer que as mulheres que não conseguem desempenhar o sexo anal como é retratado no filme, não são aptas para uma prática sexual plena. Além disso, causa muita frustração para as pessoas que desejam praticar, seguindo o modelo assistido, por não conseguir com a 'facilidade' que é reproduzido na maioria dos filmes. Nesse sentido a distinção entre o que é ficcional e o que é real para os estudiosos de pornografia parece óbvia, devido ao conhecimento das práticas que permeiam e viabilizam a performance. No entanto, para os consumidores parece que é tudo simples e fácil, pois é o roteiro sexual que tende a ser retratado e propagado dos filmes.

Os debates entre feministas pro-sex e anti-pornografia se acirram quando diz respeito às práticas sexuais e à violência, principalmente quando essas duas se misturam. Essa é uma das razões pelas quais Candida tem tanto cuidado com relação às determinadas práticas sexuais as quais podem ser entendidas enquanto ambíguas quanto à violência. Royalle e outras diretoras que a seguiram costumam propor algumas subversões quanto a questão, como cenas com performances sadomasoquistas, mas sempre colocando a mulher no controle e a partir de práticas consentidas entre os atores. Por contraste é possível perceber ser muito comum observar nas descrições de filmes *mainstream* - principalmente às de sexo anal *hardcore* - que essas fronteiras estão muito borradas, principalmente com relação ao consentimento.

Nessa crítica pode-se apontar que quanto mais transgressora for à prática nesses filmes hegemônicos maior seria a virilidade e a masculinidade colocada nela. Isso seria inversamente proporcional em termos de conceber uma maior fragilidade e vulnerabilidade das atrizes. E é exatamente desse tipo de quadro que Royalle e diretoras feministas próximas procuram se afastar.

De modo a encaminhar a finalização desse capítulo, eu procurei até aqui elucidar alguns elementos significativos para compreender o percurso e a obra de Candida Royalle, assim como a importância que ela possuiu para a indústria do

cinema pornográfico e para os feminismos. Pois, por meio das suas produções cinematográficas novos elementos surgiram para tecer outros debates dentro e fora das universidades sobre feminismos, produções audiovisuais e distintos gêneros pornográficos.

Dessa forma, apresentei e analisei alguns elementos importantes sobre o percurso da vida de Candida Royalle, como sua vivência como atriz de filmes pornográficos, sua transição para diretora e produtora na indústria da pornografia, seu diálogo com a vertente feminista *pro-sex*, e a sua relação com outras diretoras e produtoras mulheres de pornografia, que surgiram posteriormente a ela.

Na sequência - antes de finalizar esse capítulo e começar o capítulo no qual analisarei a quatro filmes representativos de distintos momentos da carreira de Royalle - abordarei brevemente alguns indícios do impacto do falecimento da diretora para outras realizadoras do cinema pornográfico feminista e também as homenagens que foram prestadas à ela.

3.1 Morte e homenagens póstumas

No ano de 2015, no dia 7 de setembro, Candida Royalle vem a óbito por decorrência de um câncer no ovário. A morte dela foi recebida com grande pesar e várias homenagens póstumas foram publicadas por outras diretoras de pornografia feminista, como Erika Lust. Nas palavras desta: “Estou muito triste ao ouvir a notícia de que Candida Royalle, uma mulher que admiro e respeito profundamente, faleceu depois de uma longa luta contra o câncer de ovário. Candida era uma mulher incrível, uma verdadeira pioneira, uma artista, uma educadora”. Essa colocação foi retirada do *site* de trabalho de Erika Lust na qual ela relata a importância que Candida Royalle possuiu também para a sua carreira e para a indústria da pornografia como um todo.

Erika relata que tomou conhecimento sobre a existência de Candida Royalle, quando fez pesquisas acadêmicas a respeito da indústria pornográfica. E, descobriu por meio do livro chamado “*Hardcore*” de Linda Williams, que cita e elogia o trabalho

de Royale em uma parte de seu livro. Para Erika isso foi muito importante, pois abriu o seu horizonte a respeito da indústria da pornografia. Inclusive influenciando na sua carreira como diretora de filmes pornográficos. Para ela Royale foi uma pioneira que reconheceu as mulheres como sujeitos ativos, possuidores de desejos e consumidoras de pornografia, e não apenas como objetos sexuais à mercê dos olhares e desejos masculinos.

De acordo com Lust, Royale foi muito à frente das possibilidades do momento dentro da indústria *mainstream* da pornografia, ampliando os seus horizontes com a *Femme Chocolate* e o conjunto de sua obra. Lust também pontua a relevância da postura de Royale em dar abertura para as demandas representacionais de mulheres negras. Para, além disso, propiciou principalmente que diretoras negras pudessem produzir, elas mesmas, filmes pornográficos pensados também para mulheres negras.

Erika elogia a forma como Candida retrata suas personagens mulheres, como independentes, fortes, inteligentes. Aponta a importância dela enquanto uma mulher que se preocupava com as relações entre casais, fazendo trabalhos terapêuticos, publicando livros e artigos influentes, e também através de suas aparições em programas de entrevistas, jornais e revistas. Ela foi membro da Associação Americana de Educadores Sexuais, Conselheiros e Terapeutas, e era também uma das diretoras fundadora da *Feminists for Free Expression* (FFE).

Seu legado, apontado por diversas colegas de profissão, foi muito importante para o desenvolvimento da pornografia feminista para além de tudo o que ela produziu em vida. Sobretudo o fato de ela ter orientado, quase como tutora, e patrocinado as obras de jovens diretoras feministas. No seu site de trabalho Lust também vende filmes de Candida Royale em sua loja virtual *Lust Store*, como uma forma de parceria e de divulgação do trabalho dela.

Já para Petra Joy, que também é uma cineasta feminista alemã, a morte de Candida Royale foi à morte da “rainha da pornografia feminista”. Joy fala da importância dos filmes de Candida para a sua vida e carreira, dando espaço especial ao filme que, para ela, é o seu favorito: “*Stud Hunters*”(2002).

Joy também dá ênfase para a importância da linha *natural contour*, que foi inovadora no contexto em que foi criada. Até o surgimento da linha não havia muitas

opções de vibradores ou dildos que fossem produzidos com a preocupação de ser feito com um design ergométrico, pensado para o prazer da mulher.

Até então a maioria dos dildos ou vibradores disponíveis no possuíam a intenção de meramente imitar um pênis. Em geral eram dildos muito grandes, grossos e rígidos, e após essa linha e o seu sucesso comercial, novas tecnologias foram pensadas para o uso de sex toys para mulheres, com texturas e tamanhos variados.

Para Petra Joy, quando ela iniciou a sua carreira em 2004 na Europa, não havia muitas referências conhecidas de mulheres produzindo pornografia feminista. Nesse aspecto, Royalle para ela foi muito importante e um exemplo. Por fim, Joy também alega que embora a pornografia que ela produz seja diferente da de Royalle no sentido estético e na construção do roteiro, politicamente elas estariam dialogando do mesmo lugar para a mesma causa.

Petra Joy conheceu Royalle por meio de Annie Sprinkler, que também é diretora e produtora de pornografia e *art-porn*, a qual era amiga pessoal e de trabalho de Candida Royalle. Para Petra Joy, o fato de Royalle assistir ao seu primeiro filme "Her Porn" (2005), e dar espaço em sua produtora, para divulgar o seu trabalho no catálogo *Femme* foi uma oportunidade maravilhosa. Para Joy a sua relação com Candida Royalle foi muito importante, uma experiência muito rica e indescritível, elemento que se repete nas narrativas de muitas outras realizadoras do campo do cinema pornográfico feminista que Royalle ajudou inigualavelmente a catapultar.

Assim, trouxe brevemente, as homenagens póstumas, de outras diretoras de pornografia feminista, à Candida Royalle, enfatizando a importância do trabalho feito por ela, para essas novas produtoras de pornografia. Enfatizando, como a relação comercial e social entre Royalle, e essas jovens diretoras, abriu novos horizontes para a produção de pornografia feminista.

Finalmente, darei início no próximo capítulo, a análise de quatro filmes que são representativos, de momentos diferentes da carreira e filmografia de Royalle. Onde serão apontados e discutidos os elementos mais relevantes, para a produção de filmes pornográficos de Candida Royalle, tal como a construção do "olhar feminino" nessas obras.

CAPÍTULO IV. PORNOGRAFIA FEMINISTA: SUBVERSÕES E LIMITAÇÕES REPRESENTACIONAIS NA OBRA DE CANDIDA ROYALLE

Esse capítulo propõe uma análise de cenas selecionadas de quatro filmes que a meu ver são representativos da obra de Candida Royalle como diretora, produtora e/ou roteirista de filmes pornográficos feministas. Essa análise procura elucidar alguns dos elementos mais significativos em termos das transformações na obra de Royale do início ao final da sua carreira como diretora e produtora deste gênero cinematográfico.

A ênfase da análise se dará sobretudo no modo como esta autora procurou subverter determinadas regras e expectativas dominantes até então em filmes pornográficos que poderiam ser vistos como *mainstream* e voltados a um “olhar masculino” (Mulvey, 1999). No entanto, para além desse objetivo, minha análise procura pôr em relevo criticamente os avanços e também os limites dessa política representacional presente no cinema de Royalle quando, por exemplo, se coloca em relevo uma análise interseccional em termos de marcadores sociais como raça, idade/geração, classe e corporalidades.

Se é possível afirmar que o cinema de Royalle se direciona a um questionamento do “olhar masculino”, procuro investigar as maneiras como a obra dessa influente diretora e produtora constitui “olhares subversivos”, talvez mesmo um “olhar feminino” particular ao longo de sua obra. Nessa direção, os filmes selecionados e analisados nesse capítulo são: *Urban Heat* (1984), *Christine’s Secret* (1986), *Eyes of Desire Vol. I* (1998) e *Afrodite Super Star* (2007).

Esses filmes foram selecionados pelos seguintes critérios: o *Urban Heat* (1984), foi o primeiro filme a ser produzido por Candida Royalle à frente de sua produtora *Femme Productions*. É um filme que prenuncia alguns elementos que o distinguem sensivelmente de um cinema pornográfico abrangente concebido como ao mercado consumidor masculino e heterossexual. O segundo filme analisado, *Christine’s Secret* (1986), na verdade é o terceiro filme produzido pela *Femme Productions* e já apresenta elementos distintos dos filmes dirigidos e/ou produzidos pela autora até então, sobretudo com a inclusão de diálogos entre os personagens.

O *Eyes of Desire Vol.I* (1998), por sua vez, foi o primeiro filme que Royalle produziu após o rompimento da parceria criativa com a sua sócia Lauren Neimi na direção da produtora Femme. Ademais, Candida havia há pouco se divorciado e o fato de seu ex-marido também ser um parceiro criativo na produtora marca um novo momento em sua carreira. É quando ela começa a trabalhar de fato sozinha à frente da produtora Femme. O filme “Eyes of Desire” (1998) - o qual foi dividido nos volumes 1 e o 2 - é um dos seus filmes mais conhecidos trazendo também elementos distintos dos que ela vinha produzindo até então. Essa relação de inovação e distinção entre os filmes em questão, com consequências na forma como personagens são constituídos no roteiro, agem e são representados será um dos elementos apontados dentro da análise deste capítulo final de minha dissertação.

Por fim, o último filme analisado neste capítulo é “*Afrodite Superstar*” (2007), o qual foi oficialmente o último filme da carreira de Royalle. Nele ela trabalhou como produtora executiva e é um filme que integra o seu novo selo, a *Femme Chocolat*. Esse selo, de acordo com o site da autora, aborda em seus filmes temáticas do empoderamento da mulher negra dentro da pornografia e são filmes que costumam ter a maioria do elenco com atores negros. Com este filme e selo Royalle, entre outras questões, responde (e contribui para) a ampliação de mercados consumidores no cinema pornográfico em especial no que tange a novos públicos e também a novos debates políticos sobre limitações representacionais em sua obra (até então vista como limitada a representações de atrizes e atores brancos).

Como se verá ao longo desse capítulo, os três primeiros filmes analisados poderiam abrir espaço para críticas feministas - em especial de feminismos negros - quanto a serem representativos de um “cinema pornográfico feminista” representacionalmente limitado como gênero cinematográfico. Por mais que subvertam determinados códigos dominantes na pornografia abrangente voltada ao “olhar masculino”, os três primeiros filmes poderiam ser vistos como eminentemente constituídos para “olhar feminino” circunscrito: aquele de mulheres brancas.

Nessa direção, os três primeiros filmes analisados estão compostos por atrizes e atores majoritariamente brancos e voltados ao que se poderia conceber como um “olhar feminino branco e heterossexual”, enquanto o último traz outra composição de elenco e procura esgarçar em alguns aspectos as convenções do cinema pornográfico feminista até então. Este último filme, no entanto, como se verá

mais adiante, também apresenta interessantes problemáticas dignas de análise em termos de como homens e mulheres negros são representados estereotipicamente em termos de gênero, sexualidade, raça e classe.

“Afrodite Superstar” (2007) já passa a ser distribuído pela distribuidora *Adam and Eve*, que foi uma distribuidora que Candida contratou para distribuir os filmes que a Femme produziu, já mais para o final de sua produção como diretora. É importante pontuar que esse filme é dirigido por uma diretora negra feminista convidada por Royale. Essa diretora, que até então era desconhecida, se chama Abiola Abrams²¹, estava com 31 anos de idade na época do lançamento do filme, o qual ocorreu através da Femme. Essa obra é o lançamento da carreira de Abrams, faz parte do projeto do final da carreira de Royale de auxiliar a carreira de novas diretoras feministas.

Em termos de procedimentos de análise aficha técnica com os detalhes sobre o filme, sua duração, elenco, equipe técnica e etc, está apresentada em anexo. Descreverei as ações das atrizes e atores, os roteiros sexuais por eles encenados, priorizando, em especial a personalidade, a capacidade de ação, e o modo como o desejo das personagens femininas são representados nos filmes selecionados. Além disso, colocarei em relevo a construção das ações dessas personagens dentro do enredo do filme investigando o que poderia ser visto como as suas diferenças em relação ao presente em filmes *mainstream* da indústria do pornô no cinema.

As performances sexuais encenadas nos filmes de Candida - como a análise diz respeito a filmes pornográficos - é certamente importante. Tais performances não poderiam deixar de serem elementos de exame. Isso poderá auxiliar a compreender o modo como esses filmes são concebidos como obras diferenciadas da pornografia comercial *mainstream* em prol de um “olhar feminino”.

Ademais, analisar tais cenas poderá elucidar não somente a possibilidade de subversão do “olhar masculino” no gênero pornográfico mais amplo, mas também

²¹Abiola Abrams com idade atual de 41, trabalhava com o nome artístico de Venus Hottentot quando em meados de 2006 na época de produção do filme Afrodite Superstar, ela com então 31, por meio de uma disciplina que ela cursou na New School for Social Research sobre raça, gênero, sexualidade e retratos saudáveis de beleza afro-americana, criou o roteiro que daria a ideia inicial do filme Afrodite Superstar. Então logo após a conclusão dessa disciplina surgiu a oportunidade de submeter a sua ideia oriunda do trabalho final da disciplina em um edital para jovens cineastas, no qual Candida Royale estava tutelando e patrocinando. Após essa sua experiência como diretora Abiola Abrams, se interessou em trabalhar em outras áreas do entretenimento, abandonando assim o seu nome de Venus e adotando esse nome atualmente.

poderá trazer à tona o modo como a obra de Royalle reflete transformações nos debates feministas sobre pornografia no cinema. Isso, considerando também a compreensão dos próprios limites da política representacional no que se convencionou chamar de “cinema pornográfico feminista”.

Dessa forma, a análise foi construída procurando enfatizar os elementos citados acima. No entanto, é importante frisar de antemão que a análise desenvolvida neste capítulo de minha dissertação não pretende seguir as análises estritamente técnicas presentes muitas vezes em estudos de cinema, área na qual não possuo formação acadêmica anterior. O modo como conduzo a análise se volta, sobretudo a investigar criticamente as transformações no cinema pornográfico feminista a partir de extratos significativos das obras de uma das mais proeminentes diretoras desse gênero cinematográfico, assim como as suas limitações e problemáticas nas representações sobre a sexualidade feminina.

Assim, procuro construir a análise dos filmes de Royalle inspirada livremente no trabalho de outros(as) antropólogos(as) que pesquisaram cinema, e na forma como eles(as) fizeram para construir essa análise crítica, discutindo temas importantes para a antropologia. A antropóloga Rose Hikiji (1998), por exemplo, na sua obra *“Antropólogos vão ao cinema: observação sobre a constituição dos filmes como campo”*, desenvolve um panorama sobre o interesse dos Antropólogos pelo cinema desde século XX, seja com relação entre antropólogo-cineasta ou antropólogo-espectador.

Nessa direção, ela reflete sobre o cinema como uma possibilidade legítima de novo objeto de estudo, não apenas como uma forma de documentar culturas, mas também através do desenvolvimento de novas metodologias de trabalho de campo. Utilizar-se da análise de obras cinematográficas para a produção de novos conhecimentos é um empreendimento ambicioso, no entanto, nitidamente viável e rentável dentro da antropologia.

E o desafio de refletir particularmente sobre a pornografia como um gênero fílmico, o qual além de uma obra de consumo é também cercada de polêmicas dentro e fora das universidades, na vida política e social, pode certamente render elementos de análise crítica e cultural muito ricos. Na visão de Rose Hikiji, portanto: “os artifícios da montagem em cinema, aplicados à escrita etnográfica, permitiriam a

ruptura com a narrativa linear e conseqüentemente, a crítica cultural” (HIKIJI, 1998, p.105).

Nessa direção, para a antropologia, a pornografia no cinema poderia ser vista como obra cultural de extrema relevância a qual afirma, questiona, nega, produz, subverte e transforma relações de poder assim como noções de gênero, sexualidade, raça, idade/geração, corporalidades, entre várias outras. Ademais, ela também tem mobilizado agudamente, ao menos desde os anos setenta, os debates feministas dentro e fora das universidades, assim como nos bastidores da produção cinematográfica de pornografia como vimos em capítulos anteriores.

O desenvolvimento do cinema como um campo de produção cultural e artístico predominantemente masculino em todos os seus gêneros de produção fílmica, não apenas na pornografia, é um fato importante apontado por diversas autoras ao longo das últimas décadas, com destaque para a obra de Laura Mulvey (1999). No clássico artigo “*Prazer visual e cinema narrativo*”, Mulvey aponta que a representação das mulheres no cinema - que está permeada pelo machismo – é construída por um olhar masculino (male gaze), chamando atenção não apenas para a forma como as mulheres estão sendo representadas em meios de comunicação de massa, mas também para a análise da construção dessa representação, levando em conta que cada manifestação artística possui suas próprias linguagens e dialoga de um lugar específico para um público específico.

A autora ressalta que o cinema alternativo, se mostrou como uma possibilidade de construir um *mise en scene* diferente do que é representado por *Hollywood*. Com a evolução tecnológica, as produções cinematográficas se tornaram mais baratas, e também permitiram que novos nichos de produção de cinema alternativos, viessem à tona, possibilitando que novas críticas e outras representações e produções pudessem contestar o que vinha sendo produzido, como um contraponto.

Então a autora elucida como o cinema reconstrói e satisfaz essa necessidade do prazer visual. Para ela as convenções de cinema estão trabalhando para isso, estruturando narrativas e formas de produzir que deem eficácia para esse prazer visual e a erotização. Mulvey (1999, p.445) cita que a construção da linguagem cinematográfica ocorreu em um contexto de uma sociedade em “desequilíbrio sexual”, e que o papel ativo ficou relegado para o masculino, enquanto o papel

passivo para o feminino. Além disso, nessa visão o feminino não se sustenta por si só, necessitando do masculino para justificá-lo.

Então “o olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia” (1999 p.444) A mulher fica no local de ser exibida com a intenção de ter um impacto erótico. Sendo assim a mulher nas obras cinematográficas está sujeita a várias formas de “ser olhada”; pelos outros personagens homens, e pelo telespectador, sendo que as narrativas construídas por meio desse olhar colocam a mulher em um lugar de passividade e os homens de protagonismo.

A crítica à representação das mulheres no cinema convencional, mas principalmente na pornografia, mobiliza debates e aponta para a necessidade da construção de novas representações do erotismo e sexualidade de mulheres. E a produção de filmes por mulheres e para mulheres, seria apontada como uma possibilidade para modificar essas limitações na representação. Esse conjunto de críticas feministas multidisciplinares e/ou militantes, por sua vez, tem também questionado em que medida a ocupação e o envolvimento de mulheres nesse contexto alterou a forma de produzir obras, assim como o desenvolvimento de representações sociais efetivamente inovadoras. Nessa direção a dissertação “*Tem pornô para mulher? Uma abordagem crítica da pornografia feminista*” (2014), a pesquisadora sobre pornografia feminista Lea Menezes de Santana²² contribui com análises a respeito da forma como as mulheres foram historicamente representadas no cinema.

A autora aborda o modo como a inserção ou o aumento do número de mulheres na indústria cinematográfica vem alterando a forma como as mulheres são representadas em filmes e também como o roteiro dos filmes é modificado devido a essa inserção. De acordo com Santana:

Na sociedade ocidental contemporânea, as mídias têm um caráter fundamental como sistemas de significação e construção de valores, mediando às relações entre os sujeitos, como também, através de mensagens e discursos veiculados, exercendo controles sobre questões sociais. Dentre as mídias, o cinema é um poderoso produto cultural capaz de construir e propagar significados e entendimentos sobre comportamentos considerados aceitáveis ou não que os indivíduos assumem em sociedade (SANTANA, 2014, p. 42).

²²Mestre em estudos interdisciplinares sobre mulheres, gênero e feminismo, pela UFBA (2014).

Como uma obra que pode emular a realidade, o cinema é muito importante no contemporâneo. E, como abordado anteriormente, desde os anos 1970, dentro dos debates feministas, o papel da mulher é questionado dentro do cinema, seja na produção, na atuação ou no modo como são representadas. O mesmo acontece com a pornografia enquanto um gênero cinematográfico o qual alcança milhões de consumidores em todo o mundo. Sobretudo com o avanço da tecnologia e da popularização mundial do acesso à internet, advento que possibilitou que o acesso a esses filmes se tornasse mais rápido, privativo, barateado e diversificado.

O cinema pornográfico produzido e/ou dirigido por Candida Royalle, por sua vez, se propõe, segundo ela mesma o afirmou em diversas entrevistas, a questionar e a subverter muitos estereótipos negativos, opressivos e perigosos em relação à sexualidade feminina dentro da indústria de filmes pornográficos. Royalle procurou desde o início de sua obra utilizar do seu conhecimento prévio como atriz de filmes pornográficos para compreender o funcionamento da indústria e então construir um novo ponto de vista. Dessa maneira, será por meio da análise de seus filmes (e também da leitura de muitas das suas entrevistas concedidas ao longo dos anos) que procuro elucidar a boa parte desses elementos.

Em 1984, quando inicia sua atuação como diretora e produtora de filmes pornográficos, Royalle estava inserida e mobilizada pelos debates feministas acerca da pornografia os quais ficaram conhecidos como as “sex-wars”, ou “guerras sexuais”. O assunto já foi bastante abordado em um capítulo anterior dessa dissertação, mas é importante de ser lembrado uma vez que, em certos aspectos, acompanhar e analisar cenas desses quatro filmes, os quais atravessaram cerca de três décadas, é também por em relevo importantes transformações no modo como os debates feministas acadêmicos e extra-acadêmicos sobre a sexualidade feminina foram desenvolvidos.

E, dentro desse contexto de transformações, Royalle – que sempre se declarou publicamente como uma mulher feminista - se insere nesse empreendimento de produzir filmes pornográficos procurando construir um novo olhar sobre a sexualidade feminina. Uma nova forma de produção de pornografia - na articulação com a ampliação de mercados consumidores – que pudesse ser mais “saudável” para os seus consumidores, sobretudo para as mulheres (embora seja

importante pontuar que ela mesma, em diversas entrevistas, evitasse limitar o seu público consumidor somente a elas).

Dentro deste contexto, ela lança os seus primeiros filmes no mercado, e ao poucos, ao longo de sua obra, parece contribuir para construir uma espécie de “olhar feminino” na produção de filmes pornográficos. É possível afirmar que Royalle foi uma das principais criadoras, precursoras e divulgadoras desse novo nicho de mercado de filmes pornográficos (produzidos por mulheres e para mulheres) o qual mais adiante, sobretudo a partir da vinda do milênio, viria a ficar conhecido mundialmente como cinema pornográfico feminista.

4.1 Urban Heat (1984)

“*Urban Heat*” foi o primeiro filme produzido e dirigido por Candida Royalle. Do 1984 e foi lançado junto com mais outros dois filmes, o *Femme* (1984) e o *Christine’s Secret* (1986). A distribuidora *VCA* comprou o direito de distribuir essas três obras que já haviam sido produzidas no ano de 1984. Com esses três filme Candida se inseriu na indústria da pornografia de fato como uma diretora e produtora de filmes pornográficos, junto a sua sócia Lauren.

O ano de produção desse filme foi 1984, com duração total de 1h e 17 minutos, local de filmagem foi a cidade de Nova York. O filme é colorido, de proporção de tela 1.33: 1. Direção e Roteiro: R. Lauren Niemi & Candida Royalle. Filme dividido em cinco cenas de sexo. O elenco conta com os atores: David Ambrose, Tish Ambrose, Scott Baker, Chelsea Black, Carol Cross, Bernard Daniels, Marita Ekberg, Sharon Kane, KY Lee, Cassandra Leigh, Klaus Multia, Taija Era, David Sandler e David Scott.

O filme se inicia com a câmera ampla mostrando imagens da cidade de Nova York durante a noite, dando ênfase nas luzes da cidade, letreiros luminosos, enquanto os créditos iniciais do filme vão aparecendo na tela. Na sequência vemos o interior de uma boate da cena *underground*, pessoas dançando e bebendo, os

garçons servindo transitando pelo meio da pista de dança para atender os clientes, a iluminação e decoração típica de boate dos anos 80.

A cena então corta para uma garçonete e um garçom flertando. A garçonete é branca, loira com os cabelos curtos e com um penteado típico dos anos 80. Tem olhos claros, é magra, e possui os seios e a bunda pequena, com cerca de trinta anos de idade. O garçom tem um corpo malhado, é branco, possui cabelos lisos castanhos e olhos também castanhos, assim como alguns pelos visíveis pelo peito e barriga. Ele parece ter cerca de trinta anos de idade.

Eles permanecem flertando no balcão do bar da boate, trocando olhares e sorrisos em um jogo sedução. Então eles comunicam para um colega que vão se ausentar os dois atravessam a boate e vão para um local mais reservado dentro das dependências da boate, ao fundo, em um depósito. Enquanto, os dois se locomovem, a câmera vai mostrando as pessoas dançando na boate, e depois retorna ao casal.

Os dois estão se beijando enquanto tiram as roupas e sapatos. A atriz então começa a fazer sexo oral no homem. Logo após ele retribui o sexo oral, fazendo nela. A cena de sexo oral mútuo é muito rápida, tem cerca de dois minutos. E o ator, na sequência, já começa a penetrar a atriz. Ela está debruçada em cima de umas caixas empilhadas no depósito. Durante a cena de sexo a câmera diversas vezes se volta para o público da boate, que dança, dando ênfase em algumas performances de casais dançando, e retorna para o casal fazendo sexo.

Nesse filme, as cenas de sexo dividem espaço com outros cenários ou situações que ocorrem durante as performances sexuais. Royalle dá ênfase na filmagem de elementos urbanos nesse filme, como em parques onde as pessoas tomam sol e conversam, em boates, em apresentações de danças, ruas movimentadas com carro e pessoas transitando. As cenas de sexo são tão importantes quanto as demais cenas não-sexuais que ocorrem pelo filme. Royalle afirma em algumas entrevistas que em seus filmes essas cenas de contextualização complementam as cenas de sexo e os distinguem, a seu ver, de muitos filmes pornográficos *mainstream*.

Essas cenas de contextualização sócio-espacial também parecem cumprir uma espécie de papel de alívio da tensão erótica e são relevantes também quanto aos seus elementos sensuais. Segundo a diretora, esses conjuntos de cenas se

repetem em vários de seus filmes e buscam se distanciar das fórmulas de produzir pornografia *mainstream*, onde as cenas se resumem às ações de intercuro sexual as quais muitas vezes estão descontextualizadas de outros elementos que atribuam sentido ao roteiro do filme.

Na primeira cena do filme, enquanto o casal faz sexo no depósito, outro casal faz uma performance de dança moderna de uma forma sensual na boate, e as duas performances ficam se revezando durante do filme. A música de background das cenas é a mesma para as duas ações que ocorrem concomitantemente e a trilha sonora parece fortalecer a conexão entre as ações.

Após alguns minutos o casal que está fazendo sexo no depósito chega ao orgasmo ao mesmo tempo. O que é anunciado ao espectador através do aumento da frequência dos gemidos de ambos durante o intercuro sexual, assim como o *close* no rosto deles que demonstram alcançar o ápice do prazer.

Eles começam a vestir suas roupas e voltam ao trabalho. A atriz vai adentrando a boate lotada, arrumando o cabelo e passando a mão no rosto, a câmera vai focando a imagem em umas lâmpadas de neon no teto da boate. A cena então passa a focar um casal de bailarinos dançando em outro ambiente, o qual lembra um teatro vazio. Esse casal está localizado no palco e a trilha sonora permanece a mesma da boate, no entanto a música está remixada de forma mais lenta.

A atriz que interpreta a bailarina está vestida com um collant preto transparente. Ela possui um adereço na cabeça e uma faixa brilhante que se prende ao cabelo. Assim como na cena anterior a atriz possui os cabelos loiros, curtos e ondulados. Ela é magra, mas com uma musculatura definida, e parece estar com cerca de trinta anos de idade.

O ator que interpreta o dançarino, por sua vez, está vestindo uma calça saruel azul e uma camiseta preta curta que deixa um pedaço da barriga à vista. Seu corpo é bronzeado e musculoso e seu cabelo e olhos são castanho escuro. O ator também parece ter cerca de trinta anos de idade. Os dois atores então começam a se beijar e a dançar passos de dança moderna. Começam a tirar a roupa um do outro, enquanto se acariciam e se beijam. Toda a interação está intermediada pela dança conjunta.

O dançarino começa então a masturbá-la com sua mão. A câmera percorre o corpo dela e eles se deitam. Ela ficando por baixo e ele por cima. O ator permanece masturbando-a, depois ela se vira de barriga para cima e ele começa a fazer sexo oral na atriz. A câmera vai percorrendo o corpo dos dois em um *take* de cima, iniciando pelo corpo da bailarina até chegar ao do homem focando com atenção as suas costas e a bunda. Eles começam a fazer sexo oral mutuamente, em uma posição popularmente conhecida como “69”, então ela se deita de barriga pra cima, e ele se posiciona sobre ela e a penetra em intercurso. A câmera filma a cena por cima, mostrando os movimentos dos músculos das costas, pernas, pés, dos atores durante a ação.

A cena perdura com os atores nessa posição e no momento do orgasmo a câmera então foca novamente a mão dos atores se entrelaçando. Na sequência, a câmera foca os bailarinos se beijando e acariciando, a imagem vai se distanciando dos dois, até que surge uma cena do nascimento do sol, indicando o início de um novo dia e de uma nova cena do filme.

O foco no entrelaçamento dos dedos dos dois atores no momento do orgasmo poderia ser visto como parte importante da construção dos “roteiros sexuais” (GAGNON, 1974) recorrentes na filmografia de Royalle e, por isso, se repete em vários de seus filmes. A diretora procura romper com a presença recorrente em filmes pornográficos *mainstream*, por exemplo, da representação do orgasmo privilegiando o prazer do homem com a sua ejaculação muitas vezes no rosto da atriz. Nos filmes de Royalle, o desempenho masculino na garantia da realização do prazer da mulher ganha um destaque superior. A representação do clímax como quase sempre concomitante e compartilhado pode ser visto como algo representativo dessa tentativa de subversão, mesmo que parcial e limitada, da narrativa cinematográfica pornô hegemônica.

Como se verá mais adiante na análise das demais cenas dos filmes de Royalle, no entanto, se é possível afirmar que a sua construção narrativa e de roteiros sexuais em seus filmes avança e subverte as linguagens hegemônicas do cinema pornô, é possível perceber também a existência de limitações no modo como a sexualidade feminina é representada em sua filmografia. Sobretudo na representação abertamente majoritária de interações sexuais entre pessoas brancas e heterossexuais; mas essa questão voltará a ser analisada mais adiante.

Nessa primeira cena, é possível apontar alguns elementos da produção de filmes pornográficos de Candida Royalle que são os elementos que ela valoriza e que define em entrevistas como “erótico” e “sensual” de modo a trabalhar com a tensão libidinal construída nas cenas de sexo.

A câmera, então, passeia pelos corpos dos atores e atrizes mostrando os dois de uma forma mais simétrica do que na maioria dos filmes pornográficos *mainstream* nos quais a câmera foca, sobretudo no corpo feminino e no seu manuseio e uso voltados a um prazer do homem. A câmera de Royalle enfatiza bastante a ação dos músculos dos braços, costas e pernas dos atores e atrizes durante a performance sexual, como um elemento erotizante. Porém, além disso, prioriza também mostrar as expressões de rosto, a troca de olhares, *close* nos lábios e elementos que demonstrem uma cumplicidade entre os atores durante as relações sexuais.

Nessa questão o movimento das mãos dos atores em diversos momentos, inclusive em outros filmes dela, se encontrando durante as relações sexuais - entrelaçando os dedos em um aperto de mão – procuram construir a demonstração de um afeto mais íntimo que vai além meramente do intercuro sexual. Os atos sexuais em seus filmes sempre estão atravessados por uma lógica inescapável da reciprocidade. O dar e retribuir o prazer no sexo que é performatizado, tais como as carícias também, as cenas de sexo com as demais cenas dos filmes se dividem em meio a meio no tempo de cada história dentro desse primeiro filme. Há uma diluição das cenas que constroem tensões libidinais para além de uma mera expectativa do coito.

Continuando com a descrição das cenas do filme, se inicia então a segunda cena. A câmera começa a focar em uma mulher caminhando na calçada pela manhã. Ela usa um vestido tubinho branco de frente único, carrega uma bolsa carteira embaixo do braço, atravessa a rua e segue caminhando pela calçada. É então que ela desperta o olhar de um homem que vem na calçada no sentido contrário ao dela. A atriz passa a mão nos cabelos parecendo estar animada com o olhar de interesse que recebeu. A câmera foca na atriz que vai andando em direção ao elevador de um prédio. Então ela se vira de costas e a câmera dá um *close* em sua bunda. No entanto ela não entra no elevador, pois este está em manutenção.

Algo muito relevante nesse primeiro ato da segunda cena é que a atriz protagonista dessa cena está por volta dos cinquenta anos de idade. Essa questão

relacionada à idade/geração – em especial em um filme pornográfico de 1984 - parece subverter em muitos aspectos a expectativa da representação meramente de corpos femininos jovens tão presentes no cinema pornográfico hegemônico. Parece romper também com uma espécie de “gerontofobia”²³ – aversão ou *fetichização* erótica sobretudo a mulheres mais velhas - que se estabelece em boa parte da pornografia *mainstream*.

A atriz em questão é branca, magra, está com o corpo bronzeado, seus seios e a sua bunda são um pouco flácidos, embora o restante do seu corpo pareça em forma, malhado, demonstrando um pouco de massa muscular aparente. De todo modo o que posso apontar é que se trata de uma mulher que possui os sinais de envelhecimento em seu corpo, embora pratique exercícios físicos como musculação. A cena se volta a explorar tensores libidinais relacionados a relações sexuais intergeracionais assim como a erotizar não só a diferença de idade entre os atores, mas também diferenças nas relações de poder no que diz respeito à classe social, como se verá.

Assim sendo, a atriz se dirige ao elevador de serviço onde um homem está terminando a manutenção do elevador. Então ela entra no elevador e imediatamente começa a encarar o homem responsável pela manutenção o qual, por sua vez é também branco, tem cabelos curtos e lisos e está usando um bigode ralo. Esse ator, por sua vez, é bem mais jovem do que a atriz, tendo cerca de trinta anos de idade. Ele é malhado com músculos aparentes, ombros largos, pelos no corpo e usa um uniforme da empresa de manutenção de prédios.

Algo relevante de antemão é que é a atriz que toma a iniciativa de interagir com o ator. Ela tira a mão do rapaz dos controles do elevador e o encara maliciosamente dando início às preliminares, aos atos que antecedem a relação sexual. Eles então começam a trocar olhares formando uma tensão sexual e começam a se beijar. A atriz vai abrindo os botões do seu vestido que ficam nas costas, enquanto o homem começa a tocar os seios dela. Ela retira o seu vestido enquanto o beija e se percebe que ela está vestindo uma calcinha ousada de tanga branca e transparente.

²³ Em termos gerais se constitui no medo de envelhecer, pode ser inicialmente pensado como um medo irracional, mas muito desse medo se associa ao significado social e cultural que envelhecer possui em determinados grupos sociais.

O ator então tira a sua camisa enquanto ambos trocam carícias. Depois ela se agacha e abaixa as calças dele. A atriz, na sequência, se senta no chão do elevador enquanto ele vai tirando a calcinha dela e começa a beijá-la. Logo após ele inicia o sexo oral nela e o intercala com beijos na boca enquanto ela toca e masturba o pênis do rapaz. A interação toda é muito focada na intenção mútua – e até certo ponto simétrica – de modo a garantir um prazer mútuo.

Não é possível afirmar que se estabelece uma relação de dominação assimétrica no qual a mulher é absolutamente objetificada ou está à mercê das ações masculinas, como se poderia afirmar ocorrer em boa parte do cinema pornográfico *mainstream*. De acordo com Royalle - e na análise que faço dessas cenas - as mulheres são representadas como possuindo muita agência em seus filmes. Nessa cena, por exemplo, é a atriz que toma a iniciativa da começar a interação sexual e demonstrar o desejo pelo rapaz.

Na sequência da cena os atores se beijam e o ator se levanta do chão. Ela se aproxima e começa a fazer sexo oral nele. A câmera percorre o corpo da atriz que está sentada no chão, enquanto ela faz sexo oral no ator. Depois ambos se deitam no chão do elevador. Ele se posiciona por cima e faz sexo oral nela. Eles vão mudando de posição lentamente à medida que trocam carícias e começam a praticar sexo oral mútuo e concomitante ambos deitados de lado. Ele muda a posição e continua a fazer sexo oral nela, mas começa a se masturbar na mesma posição. A câmera, por sua vez, gasta um bom tempo mostrando as expressões de prazer rosto da mulher, assim como no corpo do ator que está de costas para a câmera. O *take* apresenta a ação por cima dos ombros do ator.

Ela então sobe sobre o ator e ambos continuam o sexo oral mútuo e concomitante. Então ela se move de modo a permitir o início da penetração e intercurso sexual. É a atriz quem comanda os movimentos e a velocidade da interação enquanto ele a beija na boca e acaricia os seus seios. Eles permanecem nessa posição até que o orgasmo ocorra. O que é anunciado através de uma mudança dos gemidos e da respiração ofegante de ambos. Na sequência eles voltam a se beijar e o ator passa a mão pelo corpo da atriz, enquanto a câmera mostra o rosto deles e os corpos suados.

Nessa cena do filme, algo digno de nota é que Royalle parece deixar o controle da interação sexual em grande medida para a mulher, desde o início da

performance sexual, da iniciativa, das carícias, da penetração, do desenvolvimento da cena. Os interesses, desejos, vontades e ações predominantes são os da atriz. Ela não parece temer julgamentos morais ou hesitar em agir como quer.

Como a atriz é também mais velha que o seu colega de cena há também espaço para uma leitura da cena como influenciada pelos jogos de dominância intergeracional entre uma mulher madura e um rapaz mais jovem. De todo modo são os interesses, desejos e ações dela que se tornam protagonistas de toda a cena. A seguir a atriz se levanta e começa a passar a própria calcinha pelo corpo como se estivesse secando o suor provocado por toda a ação. A câmera mostra os seus movimentos, ela passa a calcinha na vulva como se a estivesse enxugando. O ator, por sua vez permanece deitado no chão a observa.

A cena prioriza o corpo dela, focando em seus pés - calçados com um sapato de salto alto vermelho - e desliza até o rosto da atriz. Ela permanece deslizando a calcinha por todo o corpo de uma forma sensual e provocativa. Esse momento deixa ainda mais explícito uma assimetria de poder entre os dois atores, assimetria essa que poderia ser lida como atravessa por recortes de idade/geração e também de classe social.

Enquanto a mulher está em pé, calçada de sapato de salto alto, o ator está nu deitado no chão do elevador observando a mulher, com um olhar de admiração, subserviência e desejo. O ator então se levanta e começa a abraçá-la em pé pelas costas. Durante essa cena o contraste entre a idade dos dois fica muito evidente, pois ambos ficam em pé lado a lado e o enquadramento da câmera dá ênfase na diferença de idade entre os dois corpos. Em especial devido à posição em que um está em relação ao outro. A câmera, por fim, vai se distanciando até que há um *fade out*.

Essa cena em particular poderia ser interpretada como uma tentativa de subversão dos roteiros sexuais tradicionais da indústria de filmes pornográficos *mainstream*. Isso, pois nessa cena há a diferença de idade latente entre os atores e a agência se manifesta, sobretudo da mulher para o homem. Isso se repete em toda a sequência na qual o controle das ações na cena de sexo está majoritariamente com a atriz. Em grande medida essa cena pode ser vista como inusual e subversiva considerando que em boa parte das vezes o que se vê na contrapartida cinematográfica *mainstream* é o controle sobre desejos e ações focado no homem.

Dessa maneira, nesse primeiro filme, embora não existam diálogos efetivamente entre os atores e atrizes que contracenam entre si, existem formas de comunicação bastante significativas entre os atores. A mensagem para a/o expectadora(o) ocorre especialmente por meio da construção das cenas de sexo, da troca de olhares, das demonstrações de cumplicidade, da divisão do controle nas cenas de sexo, entre os atores e atrizes ao contracenarem entre si.

O incomum e a subversão poderiam ser vistos em um caráter mais “simétrico” em termos das relações de gênero quanto a expressão dos desejos e práticas sexuais, mas também, na última cena, com o advento de uma dominância feminina e madura sobre o parceiro. Royalle investe em vários cenários para esse primeiro filme, em uma trilha sonora, e expressões artísticas e culturais típicas daquele período dos anos 1980. Os figurinos e a estética dos corpos masculinos representados no filme “*Urban Heat*” são corpos considerados atraentes, com elementos que naquela época, eram sinônimos de virilidade, como corpos bronzeados, musculosos, fortes, jovens e com pelos no peito e abdômen.

Enquanto, com as mulheres, embora nesses filmes elas fossem todas brancas, magras, algumas possuíam os seios um tanto flácidos e não eram tão jovens como costuma ocorrer na indústria cinematográfica englobante. Inclusive, como afirmado, a terceira cena do filme é com uma mulher na casa dos cinquenta anos e que seduz e faz sexo com um homem desconhecido e bem mais jovem que ela.

As cenas de sexo desse filme, não são apenas entre casais fixos. Elas também retratam sexo casual, inclusive entre desconhecidos. Porém são cenas que procuram demonstrar a existência de uma cumplicidade e afetividade que vão além do mero ato sexual fortuito. Há uma representação de criação de uma espécie de vínculo significativo através das trocas de carícias e no investimento no prazer mútuo (sobretudo feminino) nas cenas.

Royalle nesse filme parece apostar que as mulheres podem e devem decidir sobre como vivenciar a sua sexualidade, seja em relações estáveis ou em aventuras sem compromisso. Ela demonstra que sexo é uma troca de carícias com propósitos recíprocos e não apenas uma via de mão única. Ademais, ela parece também expandir de modo significativo até então os limites representacionais quando o que está em questão é a sexualidade através do curso da vida. E nesse sentido ela

constrói uma personagem na meia idade segura de seu corpo e poderosa o suficiente para demonstrar interesse explícito por um homem mais jovem, seduzi-lo e tornar as suas vontades, desejos e ações predominantes na interação sexual.

No contexto dos debates sobre a pornografia, esse filme que Candida produziu e dirigiu veio como uma possibilidade de mostrar que a representação de sexo pornográfico em filmes poderia ser diferente do que estava sendo produzido naquele momento nesse campo cinematográfico englobante. Ela parece tentar expandir esses limites representacionais mostrando uma nova estética, e também um novo roteiro sexual o qual ela passa a construir por meio de suas produções fílmicas. Em sua obra parece haver uma construção paulativa de um “olhar feminino” particular - em contraposição ao “male gaze” de Laura Mulvey - para mulheres que estivessem interessadas em assistir filmes pornográficos.

Esse filme de Royalle trata da sexualidade feminina como uma espécie de lazer, algo que dever ser vivenciando e apreciado, independente de idade, de estado civil, como um elemento importante da vida e saudável. Nesse filme, o sexo para as mulheres é tão importante quanto se divertir em uma boate, assistir a uma peça teatral, ou mesmo descansar em um parque em um dia de domingo.

A construção estética do seu filme, como o roteiro é importante para elucidar essa mensagem, tendo em vista que nesse primeiro filme, não existe o diálogo falado, embora ocorram comunicações entre os atores por meio das expressões corporais e faciais e também por meio da trilha sonora. No próximo filme que será analisado já é possível observar a inserção de diálogos entre os personagens.

4.2 - Christine's Secret (1986)

Esse filme produzido e dirigido por Candida Royalle é o terceiro de sua carreira como diretora de filmes pornográficos. É possível perceber que esse filme foi produzido para um público de mulheres mais jovens. Mulheres que estão iniciando a sua vida sexual e também para casais que estão pensando em formas de vivenciar a sexualidade dentro de relações conjugais mais estáveis.

Os dados técnicos desse filme são: ano de produção 1986, tempo de execução: 60 minutos (corte) 63 minutos (DVD). O filme é colorido, tem proporção de tela 1.33:1. A direção, a produção e o roteiro foram desenvolvidos a quatro mãos por Candida Royalle & Lauren Niemi. O filme se divide em cinco cenas de sexo e possui como elenco: Atriz/ Ator/ Personagens: Carol Cross: Christine, Chelsea Blake: Marilyn, Jake West: Zelador, George Payne: Phil, Taija Era: Urze, Joey Silvera: Tommy, Marita Ekberg: mulher no casal recém-casados, Anthony Casino: homem do Casal recém-casados.

Diferentemente do filme analisado anteriormente, a partir de "*Christine's Secret*" os personagens já passam a ter diálogos e a conversar entre si - mesmo que os diálogos sejam curtos e simples. Royalle começa também a testar alguns efeitos especiais em seus filmes e a trazer alguns elementos que não apareciam em seus dois primeiros filmes: "*Urban Heat*" e o "*Femme*".

Essas inovações nos roteiros sexuais representados na obra de Royalle dizem respeito: a) à inclusão da masturbação feminina como uma forma solitária de autoconhecimento corporal para o prazer sexual com independência da contrapartida de um homem com o qual contracenar; e b) a entrada em cena do *voyeurismo*, sendo que esta inovação se desenvolve com um destaque para as ações das mulheres.

Como veremos mais adiante é o olhar feminino - a capacidade de olhar e de desejar a outrem – que ganha preeminência nessas práticas retratadas no filme em questão. O roteiro do filme se divide focando, sobretudo em casais entre trinta a cinquenta anos de idade vivenciando a sexualidade em uma relação estável, no caso o casamento, buscando por prazer. Além destes, o filme também retrata mulheres mais jovens, com menos de trinta anos de idade, experimentando o início da vida sexual, mostrando a curiosidade e as primeiras fantasias sexuais.

De todo modo, é importante frisar que nesse filme o enredo prioriza narrativas conjugais heterossexuais e se trata de uma obra que dá ênfase na necessidade de trabalhar a imaginação, o erotismo e a excitação presentes no ato - e no poder - de olhar e de desejar a outrem. Esse elemento, aliás, é de grande relevância na obra de Royalle, uma vez que ela afirma em diversas entrevistas e publicações que está produzindo filmes pornográficos em particular para uma audiência feminina.

Para a diretora produzir pornografia tendo as mulheres como público-alvo e mercado consumidor prioritário seria em si um ato subversivo. Isso devido ao fato das mulheres serem, na visão da diretora, culturalmente desestimuladas a observar cenas de sexo e a se interessarem por conteúdos pornográficos. Ademais, na visão dessa diretora existiriam também processos históricos de desestímulo social à experimentação e a exploração sexual do próprio corpo das mulheres, por exemplo, por meio da masturbação. A inclusão das cenas de masturbação feminina poderia ser vista também como uma espécie de reforço na construção de narrativas fílmicas voltadas a um “olhar feminino”, mesmo que circunscrito e limitado (no caso o acento da obra está delimitado, sobretudo a um erotismo no âmbito da conjugalidade heterossexual).

Esses elementos no filme fazem parte do que para Royalle poderia ser apontado como elementos de uma sexualidade positiva e saudável. E nesse sentido é viável contextualizar o conjunto da obra de Royalle como parte daquilo que Gregori (2010) chama de um movimento amplo em prol de um “erotismo politicamente correto”. Movimento esse o qual neutraliza, ao menos em alguns aspectos, o caráter aberta e propositalmente escandaloso da pornografia como era concebida até então e o coloca no mapa das preocupações e dos roteiros sexuais em prol do bem-estar, do cuidado de si e do exercício de práticas que contribuem para um incremento da saúde.

O filme se inicia com um som de violão, enquanto a câmera vai acompanhando lentamente o corpo de um homem nu sob o reflexo do sol através de uma janela. Nesse ínterim os créditos do filme começam a aparecer. Na sequência a protagonista que dá nome ao filme, Christine, surge em cena. A atriz que a interpreta é branca, alta, possui olhos verdes e cabelos curtos, cacheados e loiros, com idade por volta dos vinte e cinco anos de idade. Ela veste um vestido listrado na cor rosa e azul-bebê, de comprimento um pouco abaixo do joelho. Usa um chapéu típico de verão europeu de palha e veste uma meia calça fina, cor de pele, e sapatos de salto baixos e bege estilo boneca.

Christine carrega uma mala em uma das mãos e na outra uma bolsa-carteira junto ao seu corpo, enquanto vai passando por uma estrada de terra em meio a um bosque o qual dá acesso à entrada de uma pousada. Ela vai observando a paisagem até chegar à porta do estabelecimento. Quando Christine se aproxima da

casa, o enquadramento da câmera muda de modo a mostrar que sua chegada está sendo observada pela janela de um dos chalés da pousada. O observador, no caso, é um homem: o zelador da propriedade. Ele acende um cigarro e a câmera se volta novamente para Christine. Quando ela se aproxima ainda mais da casa, a câmera então foca o seu rosto em *close up*.

É então que uma mulher sai de dentro da casa correndo e vai ao encontro da protagonista cumprimentando e a abraçando-a. Essa personagem secundária se chama Marilyn. A atriz que a incorpora é branca, está com cerca de cinquenta anos, seus cabelos são curtos e castanhos, olhos castanhos, corpo magro e esguio. Ela usa um roupão de seda com estampas florais em tons rosa. Elas então começam a conversar e adentram a casa.

Nesse momento aparece junto à porta sai um personagem chamado Phil, o qual no caso é o marido de Marilyn. Ele é branco, alto, de cabelos curtos castanhos, veste uma camisa pólo verde, calça semi-social bege. Phil que tem cerca de cinquenta anos de idade, um corpo magro, porém com músculos definidos. Phil cumprimenta a Christine e pegando a mala de sua mão auxiliando-a a carrega-la.

Christine vai caminhando à frente enquanto Marilyn e Phil se abraçam e entram no recinto logo atrás dela. A câmera então retorna à imagem do zelador *voyer* o qual estava observando toda a interação entre Christine, Marilyn e Phil. Pode-se ver então que o zelador está sentado em uma cadeira, fumando um cigarro, sem camisa. A câmera então se volta novamente para Marilyn e Christine as quais estão entrando em um quarto no sótão da casa. O quarto está decorado com um papel de parede com estampas florais onde Christine ficará hospedada durante a sua estadia na pousada. Ao que indica a cena esse quarto fica dentro da casa principal que é a sede da pousada.

As duas conversam animadas a respeito das férias de Christine. Divagam sobre o quanto irão se divertir e o quanto serão legais esses dias conjuntos. Enquanto conversam Christine vai desfazendo a sua mala em cima da cama. Então Marilyn sai do quarto e Christine começa a observar os detalhes do papel de parede e as janelas com um semblante que aparenta desânimo e continua a desarrumar as suas malas.

A câmera corta para Marilyn a qual está acordando a sua filha, personagem chamada Urze. A jovem está dormindo no quarto no andar de cima da casa. Marilyn

então desce as escadas enquanto seu marido, Phil, a espera aos pés da escadaria. Eles conversam brevemente a respeito do planejamento das férias e da rotina com a nova hóspede. É então que ele a pega no colo e a carrega até o quarto do casal, que fica no andar de baixo da pousada e a coloca sobre a cama.

Há um corte e voltamos a observar Christine, a qual agora está no seu quarto observando pela janela a propriedade. Ela vê a janela de um chalé, onde o zelador está sem camisa passando a mão na barriga e no peito próximo a janela. O zelador, é malhado e quase sem pelos, parece ser latino, de cabelos lisos e escuros, ele tem idade aproximada de trinta anos. Enquanto isso ele se afasta da janela. Christine também se afasta da janela e lentamente vai tirando o seu vestido ficando apenas de calcinha e sutiã que são de azul anil e de renda.

Ela então começa a passar sensualmente a mão sobre o seu corpo, tocando os seios com uma das mãos e a vulva com a outra, por cima de suas roupas íntimas. Ela permanece na linha de visão próxima à janela, se tocando de forma sensual e provocativa. A protagonista percebe que está sendo observada e ativamente deseja jogar eroticamente com a exposição do seu corpo através da janela.

Christine então tira o sutiã e começa a tocar os seus pequenos seios. Vai passando a mão pelo seu corpo, até que ela toca sua vulva por dentro da calcinha. O enquadramento da câmera corta novamente para o zelador sem camisa perto da janela observando Christine. A protagonista então se deita na cama, de frente para a janela, a qual reflete a luz do sol em seu corpo seminu.

Ela permanece se tocando provocativamente, percorrendo a sua mão pelo corpo todo. Abre as pernas e começa a tocar a sua vulva. As cenas intercalam as ações de Christine com as reações do zelador *voyeur*. A protagonista é retratada na mesma posição se masturbando já sem calcinha e a sua vulva é mostrada pela primeira vez. E isso ocorre através de um enquadramento por cima do corpo dela. Sua vulva não está depilada, mas os seus pelos estão aparados com um corte não muito curto. Royalle em várias entrevistas afirmou evitar trabalhar com *close ups* das vulvas de suas atrizes. Ela afirmava considerar esse tipo de enfoque uma forma de registro limitada e problemática do corpo feminino presentes em boa parte do cinema pornográfico *mainstream* voltados a um “olhar masculino”.²⁴ Nesse filme,

²⁴Quando Royalle diz respeito aos *close ups* nos genitais femininos, ela não aponta que evita mostrá-los e sim que a forma como esses *close ups* acontecem, é diferenciada em suas produções. Ao contrário dos filmes *mainstream*, onde os *close ups* são ultraprofundos, Royalle pode até mostrar com

portanto, a diretora também evita esse tipo de enquadramento dos genitais femininos. Fazendo a ressalva de que, quando a câmera mostra os genitais femininos nos filmes de Royalle, é diferente dos *close ups* de filmes pornográficos que dão uma ênfase profunda nos orifícios anais ou vaginais.

Christine coloca então a ponta dos dedos na sua boca e vai deslizando-o lentamente pelo seu corpo até alcançar a vulva. A câmera passa a dar um *close up* no seu rosto enquanto ela continua a se masturbar. A cena retorna ao zelador o qual se encontra na janela observando as ações da protagonista. Nesse momento a cena dá a entender que ele está se masturbando, embora a câmera não mostre isso explicitamente. O que ganha destaque são os movimentos dos músculos superiores do braço do *voyeur* os quais estão se movimentando aludindo à ação que o personagem executaria.

A cena retorna em um corte rápido para Christine, a qual está deitada na cama com os pés apoiados na janela. Ela permanece se masturbando e coloca os dedos das mãos na boca e na sequência em seus mamilos. A câmera retorna ao zelador observando tudo e se masturbando. A câmera se volta novamente para Christine que está se masturbando na cama. Ela se remexe lentamente sobre a cama enquanto continua a se tocar e masturbar. A imagem dos dois personagens se masturbando são sobrepostas em um efeito especial durante esse período do filme. Então os dois estão no enquadramento da câmera, se masturbando e as cenas aparecem uma do lado da outra, como se os dois estivesse pensando um no outro enquanto se masturbam.

A câmera se volta novamente somente para Christine e vai retratando-a se masturbando com um ângulo superior, mas desta vez de frente. A cena a retrata estimulando o seu clitóris e intercala a ação com closes em seu rosto. A intenção é colocar em primeiro plano as sensações de prazer que a personagem parece sentir. Depois a câmera se volta para o zelador e realiza um enquadramento frontal amplo mostrando-o de corpo inteiro enquanto se masturba. A câmera enfoca o rosto do homem ressaltando a sensação de prazer e a proximidade do clímax.

A cena então o mostra ofegante e a câmera novamente se movimento descendo por seu peito de modo a retratar seu abdome e a sua mão ainda segurando o pênis. Há um pouco de sêmen aparecendo no dedo indicador da mão

algumas ênfases em determinadas obras fílmicas, mas não dando a ênfase na profundidade e elasticidade dos orifícios como nos filmes tidos como *hardcore mainstream*.

direita dando a entender então que ele já ejaculou. Podemos vê-lo então observando através da janela enquanto o seu pênis aos poucos vai ficando flácido, uma cena que não encontramos com facilidade em filmes convencionais, homens aparecendo em cena com o pênis flácido, pois a virilidade é exposta com o homem com o pênis quase sempre ereto na pornografia *mainstream*. A câmera se volta novamente para Christine no quarto enquanto ela, já tendo alcançado o orgasmo, se vira de bruços na cama e passa a mão nos cabelos. Ela permanece deitada na cama nessa posição e assim se encerra a primeira cena do filme.

Nessa primeira cena, embora o *voyeur* seja um homem, a protagonista aparenta ter consciência de ser observada e ativamente atua em um jogo de sedução e jogos de olhar *voyeurísticos*. Novamente as personagens de Royalle - embora não rompam em termos absolutos com certas convenções presentes em filmes pornográficos hegemônicos – parecem contribuir para que as mulheres sejam retratadas com espaço de agência incomum nesse gênero cinematográfico e em grande medida senhoras de seus desejos e ações sexuais.

A seguir, então, há um corte e surge a imagem da vegetação ao redor da casa em um tipo de interlúdio entre as cenas. Observamos, portanto, uma planta de galhos bem longos e eretos com folhas verde-escuras, e se inicia a segunda cena. Podemos então vislumbrar os personagens de Marilyn e Phil, os donos da pousada, deitados na cama. Ela está de barriga para cima seminua; somente de calcinha fio dental preta e de renda. Phil se encontra por cima dela, beijando os seus seios. Eles se tocam, se beijam e ele se deita de barriga para cima. Ela então vem por cima dele, tocando o seu pênis já está ereto, e começa a fazer sexo oral de forma delicada e bem devagar. Ela beija o seu pênis e logo após aparece deitada de barriga para cima com as pernas abertas, enquanto ele começa a beijar e lambe a vulva de Marilyn por cima da calcinha.

Phil então tira lentamente a calcinha de Marilyn e ela passa a mão em sua vulva. A câmera enquadra a cena por cima, mostrando a vulva de Marilyn, sem que esta esteja depilada e novamente sem investir em um *close up*. Phil então se aproxima novamente da parceira e começa a beijar a parte interna das coxas de Marilyn começando a realizar sexo oral nela. Ele abre a vulva de Marilyn, observa e continua a fazer sexo oral. Ao mesmo tempo vai tocando os seus seios, os quais são pequenos e um pouco flácidos e passando a mão por todo o corpo dela. Nesse

momento a câmera prioriza um *close up* no rosto da atriz mostrando o prazer que ela parece estar sentindo ao receber o sexo oral dele.

Ele continua lambendo a vulva da atriz enquanto ela geme e se contorce na cama. O prazer da personagem é realçado através da ação dela de segurar a cabeceira da cama enquanto ele continua a fazer sexo oral até que ela parece alcançar o orgasmo. Então eles começam a fazer a posição conhecida popularmente como “69” com ele por baixo e ela por cima. Há um corte e a cena seguinte então mostra Marilyn de joelhos em cima da cama fazendo sexo oral em Phil enquanto ele a masturba. Ela troca de posição e começa a fazer sexo oral nele de joelhos em cima da cama enquanto ele segura a cabeça dela. Em alguns momentos ele parece forçar a cabeça da atriz para fazê-la engolir mais o seu pênis, mas sem fazê-la engasgar. Ela permanece fazendo sexo oral no companheiro, enquanto o masturba ao longo da cena até que ele alcança o orgasmo e ejacula na boca da atriz.

A cena então é cortada e na seguinte Phil está novamente fazendo sexo oral em Marilyn. Ela está deitada na cama de barriga para cima com as pernas abertas, enquanto ele está de frente para ela fazendo sexo oral nela e novamente se masturbando. Ela demonstra estar muito excitada, se mexendo e gemendo de forma mais aguda. Então ele se levanta, segura o pênis, o encaixa na vagina dela e começa a penetrá-la. Marilyn levanta as suas pernas colocando-as esticadas e ele fica por cima dela penetrando-a. A câmera nesse momento mostra um enquadramento por cima e depois vai se localizando pelo lado direito mostrando os dois transando. Podemos observar a atriz se masturbando enquanto ele a penetra. A câmera passa por cima do ator novamente e vai mostrando a cena dessa vez pelo lado esquerdo.

A cena então mostra o pênis do ator entrando e saindo da vagina da atriz e eles estão se beijando enquanto ele a penetra de forma mais lenta. A ação vai ficando mais rápida com o desenvolvimento da cena até o final onde eles alcançam o orgasmo nessa posição. Ele então permanece penetrando-a, mas eles começam a conversar, se beijam e se tocam carinhosamente. A câmera vai se afastando e a cena se finda.

Algo interessante e digno de nota nessa cena é novamente a apresentação de atores na meia idade exercitando saudavelmente a sua sexualidade, dessa vez

no âmbito conjugal e sem uma erotização da diferença intergeracional como ocorreu no “*Urban Heat*”, o primeiro filme da diretora analisado anteriormente. No entanto, novamente Royalle procura através de seus filmes ampliar em certos aspectos os limites representacionais do cinema pornográfico ao retratar, por exemplo, mulheres mais velhas e com corporalidades não-hegemônicas (seios e nádegas um tanto flácidos, rugas, corpos na meia idade, etc.).

De todo modo, Royalle parece construir cenas com o intuito consciente de mostrar a viabilidade de um “erotismo politicamente correto” (Gregori, 2010), saudável e relativamente simétrico entre um casal de meia idade. Novamente, porém, embora a diretora e produtora amplie, em certos aspectos, esses limites representacionais da sexualidade feminina, ela ainda parece limitar essa ampliação a marcos conjugais, heterossexuais e relativos, sobretudo a uma sexualidade feminina de mulheres brancas, magras e de classes médias. Se há ampliações significativas, há também limitações na construção dessas narrativas que saltam aos olhos e se tornam praticamente inegáveis.

A terceira cena do filme, por sua vez, se inicia mostrando Christine entrando na banheira para tomar banho. Ela se deita e começa a espremer a água da bucha sobre seu corpo, logo a cena corta para um homem chamado Tommy, o qual joga uma pedrinha na janela do quarto da filha de Marilyn. A moça, chamada Urze, está trocando de roupa e então se aproxima da janela. Ela conversa com Tommy e afirma que está indo se encontrar com ele. Urze é a personagem mais jovem do filme, tem cerca de vinte anos. É notável que - diferentemente de muitos filmes pornográficos tradicionais que trazem atrizes extremamente jovens – nos filmes dirigidos e produzidos por Royalle e analisados até o momento está é atriz que aparenta ser a mais jovem. Como afirmado, até então todas as cenas analisadas contavam com atrizes próximas dos 30 anos ou mesmo na meia idade.

De todo modo, Urze é mais curvilínea que as demais personagens femininas. Mesmo assim a atriz é magra, possui seios grandes e fartos assim como o bumbum farto. Ela é branca, de estatura mediana, de cabelos castanhos na altura dos ombros, no filme ela faz o papel de filha de Phill e Marilyn, os donos da pousada. Tommy, por sua vez, é um homem branco, alto, magro, com mais de trinta anos de idade, que no filme, faz o papel de funcionário da pousada.

Os dois personagens dessa cena se encontram dentro do celeiro da propriedade. Tommy se senta sobre um tronco de árvore enquanto eles se beijam. Urze se senta no colo de Tomy e eles ficam trocando beijos e carícias por alguns minutos. Essa cena é particularmente interessante, como afirmado, pois é construída como uma cena de sexo entre personagens mais jovens, os quais se encontram às escondidas e não possuem um local “apropriado” para experiências sexuais.

Tommy estica um lençol em cima das palhas e do tronco de arvore e chama Urze a subir sobre o lençol. Eles voltam a se beijar e ela tira a sua blusa. Ele começa a beijar e lambe os seios dela, enquanto tira a camisa e abre o zíper da calça. Começa então a se masturbar. Ela tira a bermuda e a calcinha, enquanto ele tira a cueca. O tempo inteiro eles intercalam carícias e ações com os beijos em interação carinhosa. Ela se deita no chão em cima do lençol de barriga para cima com as pernas abertas, e ele sobe sobre ela e começa a penetrá-la frontalmente. A câmera enquadra a cena novamente por cima dos dois, mostrando os movimentos dos corpos, a penetração sugerida e as expressões do rosto de Urze durante o sexo.

Até então as cenas dos filmes analisados têm demonstrado a construção de um certo roteiro sexual recorrente nas escolhas por enquadramentos, *close ups* e evita usos de *close ups*, muito invasivos ou reveladores dos genitais das atrizes e atores. O enquadramento repetidamente privilegiado por Royalle - e suas parceiras na direção e/ou produção - no modo de retratar o intercurso sexual pênis x vagina tem-se repetido na hesitação de *closes* nos genitais e na priorização do enfoque nos efeitos das ações sexuais mais do que nas ações em si. Assim, rostos em êxtase, mãos entrelaçadas demonstrando cumplicidade no prazer compartilhado ganham proeminência em relação ao “bate-estaca” do intercurso pênis x vagina presente em primeiro plano em tantas narrativas do cinema pornô hegemônico.

Na sequência o casal muda de posição. Urze fica de quatro, apoiando os braços em cima do tronco de árvore enquanto Tommy se aproximar por trás e novamente a penetra. A câmera continua filmando a cena por cima, mostrando com certa distância o movimento de entrada e saída do pênis do ator. Tommy então se aproxima mais do corpo de Urze para tocá-la nos seios e abraçá-la durante a

penetração. A atriz que interpreta Urze também se movimenta durante a cena, compartilhando com ele o controle dos movimentos durante o sexo.

Nessa posição eles permanecem até alcançar o orgasmo. Depois disso eles se beijam, se abraçam deitados no lençol e trocam algumas palavras. Nessa cena é interessante perceber que a exploração de experiência sexual entre os dois fica comprometida pela ausência de um local adequado para fazer sexo. É a única cena do filme na qual não existe sexo oral entre os personagens. E também é a cena de sexo mais curta do filme, o que talvez remeta ao início da vida sexual de pessoas mais jovens, inexperientes e em uma relação extramarital.

Isso ocorre em contraste, por exemplo, com as cenas de sexo do casal de personagens recém-casados os quais são apresentados mais adiante também como hospedados na pousada. Esse casal tem todo um local apropriado, uma atmosfera romântica e tempo para o desenvolvimento de um bom desempenho sexual dentro do filme.

Há espaço para múltiplas análises para essas diferenças, mas uma delas é a de uma escolha consciente por representar o sexo heterossexual e em contexto conjugal estabelecido (sobretudo em termos maritais) como mais propício ao desenvolvimento de ações sexuais mais sofisticadas e dedicadas. Há diferenças etário-geracionais entre os casais e as cenas de sexo respectivamente realizadas por esses casais contrastam nitidamente.

É digno de nota que Royalle - e sua companheira de direção e produção - através do roteiro de filme parece deixar claras as diferenças nas experiências sexuais das mulheres em diferentes momentos da sua vida. Em termos gerais a impressão que se tem é a de que os personagens mais maduros parecem ter interações sexuais mais complexas e intensas do que as dos mais jovens.

Por fim, nesse segundo filme, Royalle e sua parceira de direção e produção inovaram com a inclusão de diálogos, mesmo que não complexos, e priorizaram a representação da sexualidade feminina, sobretudo em um âmbito conjugal e de um “erotismo politicamente correto”. Continuaram retratando algumas pessoas na meia idade, embora também trouxessem pela primeira vez um casal de atores bem mais jovens do que o comum na filmografia da diretora até aqui.

Na análise desse filme foi possível constatar que se a diretora em questão e seus / suas parceiras contribuem para a ampliação dos limites e políticas

representacionais da sexualidade e corporalidade feminina em filmes pornográficos, elas expandem dentro de limites circunscritos, ou seja, de uma sexualidade feminina até aqui heterossexual, branca, adulta e na meia idade privilegiando sexo em arranjos conjugais, embora não exclusivamente.

4.3 Eyes of desire (1998)

Esse filme foi dirigido e produzido por Royalle em um momento em que ela estava trabalhando sozinha à frente da produtora Femme. Isso é depois do seu rompimento com a co-diretora e co-produtora que atuou com ela nos primeiros filmes da carreira e depois também do seu divórcio.

Esse momento havia uma boa exposição midiática de seus filmes e de sua produtora, a qual ganhava mais visibilidade. Inclusive é no fim dos anos 1980 e início dos anos 1990 que Royalle passa a ser convidada para debater com feministas anti-pornografia em programas de televisão nos Estados Unidos. A figura de Royalle, seus filmes e produtora ganhavam maior projeção.

“Eyes of Desire”, algo como “Olhos do Desejo” em tradução livre, foi o filme de Royalle até então no qual ela mais investiu em diálogos complexos, e aquele no qual ela mais ocultou os genitais dos atores e atrizes. Nesse momento os seus filmes lembram bastante os filmes *soft-porn* do tipo “Emmanuelle”²⁵ e os filmes *Penthouse*²⁶. Filmes esses conhecidos no Brasil por passarem nas madrugadas em canais abertos e na qual a ações sexuais eram encenadas, embora a penetração

²⁵ Foi um filme erótico softcore de 1974, dirigido por Just Jaeckin e estrelado por Sylvia Kristel. O filme foi baseado no romance homônimo de Emmanuelle Arsan, esse filme foi um grande sucesso, sendo assistido por milhões de pessoas no Brasil e no mundo, dando origem a séries na televisão e sequências de cinema.

²⁶ *Penthouse* era inicialmente uma revista pornográfica direcionada ao público masculino, fundada por Bob Guccione em 1965. Durante os anos 1990 a marca se aventurou por filmes, entrando também no universo *hardcore*, ao mostrarem sexo explícito, pelos pubianos, *closes* vaginais, anais e até mesmo erotismo com urina, o que para o período foi considerado de extrema obscenidade, fazendo com que a marca perdesse muitos consumidores, na tentativa de reaver o público, a marca lançou um filme que foi considerado o ápice desse momento, com a famosa atriz Pamela Anderson e Tommy Lee. Depois de 1997 a marca decidiu abandonar o *hardcore* e voltar a produzir revistas e alguns filmes com a temática *softcore*, porém o público-alvo acabou nunca mais retornando, e por fim a marca acabou entrando em falência em 2003.

não fosse mostrada e muitas vezes sequer ocorria de fato. O volume analisado nesse momento é o primeiro, considerando que o filme possui “Volume 1” e “Volume 2”.

Nesse filme, as personagens principais têm diálogos mais profundos entre elas. Inclusive Missy, a protagonista, expressa reflexões, dúvidas e diálogos internos a respeito de sua sexualidade, assim como em relação a outras coisas como sua carreira e projetos de vida. Esse tipo de diálogo e de roteiro costuma ser incomum em grande parte dos filmes pornográficos *mainstream*. Nesses filmes é raro haver espaço para que as personagens, sobretudo femininas, possam expressar dilemas, crises e reflexões sobre elas mesmas, parecendo sempre estar dispostas ao sexo e tendo uma existência ficcional limitada e resumida a interação sexual em qualquer momento.

Os filmes de Royalle, nesse momento da sua carreira, mostram mulheres bem resolvidas financeiramente – todas retratadas como brancas, de classes médias ou elites econômicas - e que estavam a procura de descobrir ou explorar melhor a sua sexualidade. Redescobri-la, na maior parte das vezes. E isso se torna um elemento importante para compreender a obra dessa diretora talvez como uma pedagogia de uma sexualidade feminina saudável por meio do consumo responsável e politicamente correto de sua pornografia. Para além de um filme para fins recreativos, esse filme em particular estava propondo uma reflexão a respeito da sexualidade das mulheres, e a importância do sexo para o “bem-estar” feminino.

Dados técnicos: Filme analisado, *Eyes of Desire volume I*, ano de produção 1998. tempo de execução: 60 minutos (corte) 63 minutos (DVD). O filme é colorido, na proporção de tela 1.33:1. O elenco é composto pelos seguintes atores e atrizes: Myssi (Lisa), G.Mickey (Observador), Steve Drake (parceiro da Amy) e Sharon Mitchell (Amy).

O filme se inicia com um enquadramento de câmera bem amplo mostrando a paisagem do campo e as casas ao seu redor, enquanto é exibido o nome do filme, o nome dos atores e dos técnicos responsáveis pela produção. Na sequência vemos em *close* os olhos verdes de Missy e a percebemos como a protagonista do filme. Logo após a câmera já apresenta o interior da casa de Missy, mais precisamente em seu escritório de trabalho. Nele ela aparece observando umas fotos com uma lupa. Logo após sua amiga Amy entra em sua casa pela porta principal da casa.

Missy é uma mulher com cerca de trinta anos de idade, loira, alta, magra, de cabelos lisos de comprimento médio, olhos claros, com um aspecto tímido. Enquanto isso, a sua melhor amiga é Amy, a qual é também branca, magra, alta, de cabelos castanhos escuros, lisos e curtos, e olhos castanhos. Diferentemente da amiga, Amy parece ser bem extrovertida, com cerca de trinta e cinco anos.

Como se verá nesse filme a exploração do tema do voyeurismo novamente ganha centralidade. Amy e Missy iniciam um diálogo sobre questões corriqueiras da vida e então Amy observa que Missy comprou um telescópio. Então pergunta a amiga se ela sabe manuseá-lo. Amy começa a observar o telescópio e pergunta a Missy o que ela acha de olhar os vizinhos por ele. Missy fica constrangida e tímida e não dá uma resposta direta a pergunta de sua amiga respondendo apenas com um sorriso.

Logo após, Missy e Amy estão no escritório de Missy e esta começa a falar de sua insatisfação em relação a vida – em especial sua vida sexual – para a sua amiga Amy. Esta então sugere para Missy tentar novas experiências sexuais mais ousadas como, por exemplo, observar com seu telescópio os vizinhos pela janela de sua casa. Amy então convida Missy a observar com seu telescópio a janela de sua casa às 20 horas daquela noite.

A cena seguinte retrata Missy - que mora sozinha - começar a pensar naquela noite na possibilidade de observar os seus vizinhos. Ela está sentada no seu sofá lendo um livro em frente à lareira que está acesa, então olha para o seu relógio várias vezes de forma indecisa lembrando-se da proposta de sua amiga Amy, até que decide observá-la através de seu aparelho.

Ela caminha até o telescópio, se aproxima dele e começa a observar a sua amiga Amy, através da janela da casa desta. Amy está usando um vestido curto de couro vermelho e uma meia arrastão com um sapato de salto fino preto. Além disso, ela está colocando dois copos na sua mesinha de centro da sala de estar e depois arruma o sofá. É então que a sua campainha toca, Amy abre a sua porta e um homem alto, branco, bronzeado, com cerca de quarenta anos de idade, forte e atraente adentra a sala de sua casa.

Logo Amy começa a se insinuar sexualmente para ele. Ela se movimenta de uma forma sensual e vai tirando lentamente o seu vestido enquanto dança para ele.

Por baixo do vestido vislumbra-se apenas um conjunto de lingerie de couro preto e sua meia 7/8 arrastão. Amy vai dançando até o seu convidado e começa a beijá-lo.

Enquanto Missy observa a amiga pelo telescópio, a câmera começa a focar na bunda de Amy, que está empinada na direção da janela pela qual é observada. Enquanto Amy beija o seu convidado, este aperta a bunda da moça. Esta então se deita de barriga para baixo em cima do homem que está sentado no sofá. Ele começa a passar a mão no corpo da mulher. Beija a bunda da companheira enquanto ela geme. As cenas se intercalam entre o cenário de observação de Missy e o cenário observado da interação sexual de Amy. Missy parece estar muito excitada observando a cena do casal se acariciando nas preliminares.

Amy então se vira para o homem ainda deitada no sofá e eles continuam a se beijar enquanto ele acaricia os seios da mulher, beijando o seu corpo. Ao mesmo tempo ela toca o pênis dele por cima da calça e ele começa a tirar o sutiã de Amy e vai beijando-lhe os seios. Ela tira a camisa dele enquanto este beija a parte interna de suas coxas. A seguir ele começa a beijar e morder a vulva de Amy ainda por cima da calcinha. Depois retira a calcinha de dela e começa a praticar sexo oral em Amy.

A câmera vai focando o rosto de Amy e o do seu par romântico enquanto ele faz sexo oral com a cabeça profundamente alocada no meio de suas pernas. Ela geme e se contorce de prazer. Então ela pega na mão de seu companheiro e – em cena recorrente em toda a obra de Royalle - entrelaça os dedos da mão dela com os dedos da mão dele, como um sinal de cumplicidade, enquanto ele permanece praticando sexo oral nela.

A câmera captura a imagem dela deitada no sofá com as pernas abertas e para cima enquanto ele faz sexo oral em Amy. Ela geme e se contorce muito e ele parece gostar muito de fazer sexo oral na sua parceira e fazê-la sentir intenso prazer. Há uma continuidade na ação até que os gemidos de Amy parecem mais rápidos e agudos e ela passa a pressionar a cabeça de seu parceiro com força contra a sua vagina. Ela se remexe com maior intensidade até que demonstra alcançar o orgasmo. O homem então para de fazer sexo oral em Amy e vai subindo em direção a sua boca para beijá-la enquanto ela sorri aparentemente satisfeita.

Ele permanece beijando o pescoço, seios e barriga da companheira, enquanto ela geme de forma mais suave e sorri. Ele permanece a beijá-la corpo

adentro e a câmera foca no rosto de Amy. Nesse momento é possível perceber que ela olha maliciosamente para a janela parecendo saber que sua amiga Missy está a observá-la pelo telescópio.

Há uma espécie de “política do olhar” estabelecida entre as personagens femininas nesse filme. Ela abre espaço para pensar que se trata de uma cena que apresenta algo estabelecido entre duas personagens femininas e cujas ações no filme são projetadas para impactarem a um público concebido como majoritariamente feminino. Diferentemente do filme anterior no qual é um homem que faz o papel do *voyer* o qual observa à mulher (embora esta esteja ciente e atuante na ação de ser observada), neste filme a ação é acordada e estabelecida entre duas mulheres e há também espaço para se ler essa ação como tendo uma potencialidade – não explícita – de conexão homoerótica entre as personagens.

Afinal, Missy tem consciência de que Amy está a observá-los e por isso demonstra um sorriso tímido, mas malicioso em direção a amiga. Então Amy em seu apartamento manda seu companheiro se sentar no sofá. Ela entra na frente dele fica de joelhos no chão, com a bunda empinada no sentido da janela e começa a tocar em seu pênis e a abrir o zíper de sua calça. Ela esfrega o rosto no seu colo, retira as botas que ele está calçando de uma forma muito sensual. Ela estica as pernas dele, monta em cima delas, esfrega a sua vulva nas pernas dele enquanto puxa as botas de seus pés. Depois ela se vira para ele, senta em seu colo e começa a beijá-lo. A câmera volta a dar um close em Missy a qual está a observar tudo com muita excitação.

Então Amy se ajoelha de novo, começa a beijar a barriga do parceiro, tira a calça e a cueca dele e começa a praticar sexo oral nele. O homem começa a gemer muito. Ele segura a cabeça dela de forma suave, às vezes acaricia os cabelos de Amy, como que fazendo um *cafuné* terno. Amy se levanta e na sequência senta no pênis de seu parceiro começando a cavalgá-lo e a beijá-lo. Eles demonstram estar bem excitados. Ele a levanta do sofá, a deita no chão sobre um tapete com estampa de zebra e continua a penetrá-la. Amy está com as pernas bem abertas, o homem vai penetrando-a com vigor enquanto ela estimula o próprio clitóris.

Enquanto ele continua a penetrar Amy, a câmera foca no rosto dela. Logo ele se deita e abraça o corpo dela, enquanto permanece penetrando sua vagina. Eles então parecem chegar juntos ao orgasmo, com o homem ejaculando dentro da

companheira. Mesmo depois de alcançar o clímax ele continua em cima de Amy. A beija e a abraça por algum tempo. Ele desliza o corpo dele para baixo e coloca a cabeça dele sobre os seios de Amy.

Enquanto isso, Amy olha novamente, para a janela em direção à amiga, com um sorriso malicioso. A câmera então se volta novamente para Missy, que estava observando tudo pelo telescópio. A moça vai se afastando dele ao perceber que o espetáculo sexual já se encerrou. Ela então coloca a mão no meio dos seus dois seios, com uma expressão de surpresa e excitação no rosto. Nesse momento a tela vai escurecendo.

A nova cena se inicia, na manhã seguinte. Missy acorda e aparece vestida com um roupão de seda azul escuro estampado com flores vermelhas. Ela então toma uma caneca de café e entra na frente da janela de sua casa do lado de seu telescópio. O enquadramento da câmera que a filma dá a entender que ela também está sendo observada por alguém, como que através de um telescópio ou monóculo. Missy parece estar desconfiada disso e resolve dar uma olhada na vizinhança pelo telescópio. No entanto, não avista nada de relevante nesse primeiro momento.

Sua campainha toca, ela vai a porta atender e percebe que era o seu namorado, James, que havia chegado. Ele é alto, branco, de cabelos loiros lisos, de olhos castanho-claros, com o corpo musculoso e levemente bronzeado, com uma aparência muito atraente e cerca de trinta anos de idade. Eles começam a conversar, ele vai entrando casa adentro e para bem em frente ao telescópio. James começa a observar a vizinhança através do aparelho enquanto conversa com Missy. É então que James percebe que em uma casa vizinha há também um telescópio o qual está posicionado justamente em direção a casa de Missy. Ele pergunta se ela já havia observado isso e Missy responde que não. Então ele fala para ela olhar pelos próprios olhos e quando ela observa pelo aparelho fica muito surpresa com a descoberta.

Na sequência eles continuam a conversar e James a abraça pelas costas e começa a acariciar os seios de Missy, que está posicionada bem atrás do telescópio. Os dois caminham no sentido da cama. A câmera foca em várias roupas caídas no chão, enquanto vai enquadrando lentamente a Missy em pé, de frente para James, enquanto o seu roupão de seda vai deslizando lentamente pelo seu corpo nu até chegar ao chão.

Missy então se deita na cama vagorosamente, enquanto James vem por cima dela lentamente, passando a mão no seu corpo, e lambendo os seios dela. Ele beija o pescoço da companheira enquanto aperta a sua bunda. Ele continua a beijar o pescoço de Missy, sua boca, vai deslizando os lábios pela barriga, até chegar a sua vagina. A câmera então adota um enquadramento superior rápido sob a vulva de Missy. James começa a beijar a parte interna das coxas de Missy. Então a câmera se volta para fora da casa de Missy onde aparentemente alguém os observa pelo telescópio. James inicia o sexo oral na parceira, enquanto a um corte rápido apresenta alguém efetivamente os observando na vizinhança.

Um novo corte nos faz perceber que dentro do quarto James permanece fazendo sexo oral em Missy e a câmera – seguindo o roteiro sexual estabelecido pela diretora em vários de seus filmes - vai focando nas expressões faciais dela. A câmera enquadra várias vezes dentro e fora do apartamento, mostrando o movimento de Missy fazendo sexo e sendo observada. James faz sexo oral em Missy até ela alcançar o orgasmo. Então os papéis são invertidos e Missy começa a fazer sexo oral em James com ele deitado de costas em cima da cama e ela agachada por cima dele. A cena enfoca a cena de uma perspectiva superior, filmando-os em um ângulo bem aberto onde se pode acompanhar as expressões faciais de prazer de James, e também faz um enquadramento completo do corpo de Missy, mostrando sobretudo suas costas e bunda.

James então puxa Missy para cima dele, e começa a beijá-la e a pegar em sua bunda. Então ele a deita de costas para a cama e começa a penetrá-la enquanto a câmera foca o rosto dela. A câmera filma lentamente o corpo de James, enquanto ele penetra Missy e faz um passeio pelo corpo do homem mostrando sua bunda, costas e terminando no rosto de Missy. James se afasta um pouco de Missy enquanto a penetra e a câmera foca no rosto dele e dela ao mesmo tempo. Logo após entra o enquadramento do telescópio que os observa – como se o olhar de quem assiste ao filme emulasse a perspectiva do *voyeur* - e James puxa Missy para cima dele. Ela passa a tomar uma posição mais ativa durante a penetração. Eles permanecem nessa posição e se beijando.

Então James e Missy trocam de novo de posição, ela ficando por baixo dele novamente. Enquanto ele a penetra ela toca os seios dela, e a câmera vai focando nas expressões faciais de ambos. James parece ejacular dentro de Missy e depois

eles permanecem se beijando. Ele fica acariciando o rosto da companheira, a beija e a cena se encerra com o enquadramento de um telescópio continuando a observar a vizinhança.

A tensão sexual e a excitação é construída nesse filme sobretudo pela questão do *voyeurismo*. Essa questão já está presente em menor medida no filme analisado anteriormente, mas ganha centralidade no “*Eyes of Desire*”. A ideia perturbadora, mas excitante de potencialmente observar e/ou ser observada para a protagonista é uma forma de ela conseguir vivenciar a sua sexualidade de uma forma diferente e mais plena e intensa da que ela vinha experimentando até agora. Para além da tensão *voyer*, outro elemento que podemos observar é que, a protagonista está em um momento da sua vida que embora ela tenha um relacionamento, ela está a procura de novas experiências. Inclusive se propondo a abandonar essa estabilidade para vivenciar novas experiências sexuais e eróticas, algo que constantemente aparece em seus diálogos internos.

O filme retrata Missy como uma mulher independente financeiramente, que cuida de seu corpo e mente. Mas que precisa exercitar a sua sexualidade. E a sua amiga Amy é uma pessoa que a auxilia nessa descoberta de novas experiências. Embora Missy e Amy não façam sexo de fato, uma tensão sexual pode ser percebida entre as duas com relação ao fato de observar e ser observada de forma consensual.

Na cena seguinte acompanhamos a protagonista começar a fantasiar que esse estranho que a observa pelo telescópio vai entrar na sua casa e transar com ela. Missy começa a se masturbar e a lembrar de todas as suas experiências, assim como a fantasiar outras que ainda não aconteceram. A seguir acompanhamos ela alcançar o orgasmo dentro da banheira. Então ela pega a toalha, se enxuga e vai trancar a porta da casa que ela havia deixado aberta.

Novamente Missy está sentada no sofá da sala de ler um livro em frente à lareira. Então ela decide dar uma olhada no telescópio para acompanhar a movimentação da vizinhança. Ela observa a casa que tem o telescópio, mas não enxerga ninguém dentro dela. Uma narração em *off* nos faz acompanhar o pensamento de Missy pensando em desistir de observar as casas alheias. Entretanto, ela não resiste e decide dar mais uma olhadinha,

Ao observar o telescópio percebe que em umas das casas vizinhas, através da janela, há um homem vestido com roupas femininas, um vestido de paetê prata e uma peruca loira. Ele está se maquiando quando, de repente, uma mulher com o mesmo vestido que ele está usando entra no quarto e ao vê-lo se maquiando começa a discutir com ele. A mulher está muito nervosa com a aparente surpresa em ver o homem vestido com roupas femininas.

A câmera se volta novamente para Missy que parece ter achado a situação muito pitoresca e decide acompanhar o desfecho. A aparente esposa do homem com roupas femininas continua a discutir com o homem, falando que não quer mais que ele use as coisas dela e não quer que ele compre vestidos iguais aos dela. A mulher na sequência o empurra em cima da cama e começa a tirar os enchimentos do sutiã que ele veste, arrancando também a peruca dele.

Enquanto isso a câmera - que intercala *takes* do casal discutindo e da observação voyeurística da protagonista - se volta para o rosto de Missy, a qual parece esta achando a situação muito engraçada. A câmera se volta mais uma vez para o casal sendo observado, e eles se encontram sobre a cama discutindo. É então que o homem coloca a mão dentro de saia da mulher e começa a beijá-la interrompendo a discussão.

A mulher tira o sutiã dele, enquanto ele a coloca de quatro, abre o vestido dela e começa a pegar nos peitos dela. O ator beija as costas e a bunda da companheira e depois faz sexo oral nela. Nesse momento a câmera novamente foca no rosto da atriz. A seguir vemos o rosto de Missy, que com através do telescópio observa tudo ficando muito excitada.

A mulher se vira para o homem fazendo sexo oral nele, enquanto ele segura a cabeça dela a conduzindo nos movimentos, a câmera faz um passeio pelo corpo dos atores, dando ênfase em detalhes como a bunda da atriz. Ela é uma mulher com cerca de trinta anos, branca de cabelos lisos no comprimento do ombro de cor castanho, está usando uma calcinha fio dental branco e uma sandália de salto alto dourada.

Acompanhamos a câmera subindo pelas costas da atriz, passando por cima de sua cabeça e mostrando também o corpo do ator que é branco, musculoso, definido, com um *piercing* no mamilo direito, com tatuagens no braço, pelos por todo

o corpo, e uma barba cerrada contrastando com o batom e ainda está usando o colar de *strass*, pulseiras e maquiagem.

Enquanto a mulher faz sexo oral nele o ator dá tapas na bunda dela. Ele tira a roupa da companheira, a deita com as pernas abertas e começa a penetrá-la por cima dela. Ele faz questão de manter as pernas da parceira bem abertas segurando os pés dela pela sandália de salto.

Ele a penetra de forma enérgica e ela demonstra estar muito excitada. Ao mesmo tempo ela aparenta também ter alguma resistência, o que parece fazer parte do jogo de dominação na relação sexual entre os dois. Então eles trocam de posição e ela fica por cima dele, mas de costas para ele, enquanto ele a penetra e a masturba ao mesmo tempo. A seguir ela começa a fazer o movimento de penetração enquanto ele dá tapas na bunda dela.

A cena se volta para Missy que está observando tudo e muito excitada. O casal continua a transar nessa dinâmica até que a mulher é a primeira a alcançar o orgasmo. Então ela sai de cima do homem e começa a fazer sexo oral nele até que ele também alcança o orgasmo. Depois eles se beijam e ficam conversando e brincando na cama. A cena passa para Missy, que se afasta do telescópio como quem reflete sobre o que aconteceu. É então que há um corte e a cena seguinte se inicia na manhã do dia seguinte.

O filme, embora não mostre a penetração pênis x vagina explicitamente, traz outros elementos que são tão ou mais subversivos que a própria penetração em si. Isso pensando o contexto em que o filme é produzido e também para o público para quem Royalle produz esse filme.

A cena em que o homem aparece vestido com roupas femininas abre espaço para representar novas formas de masculinidade e de virilidade que até então não haviam aparecido da mesma forma nos filmes de Royalle, e que também são incomuns nos filmes pornográficos *mainstream*. Essas obras mais “hegemônicas” muitas vezes estão recheadas de atores cujos estilos de masculinidade estão atravessados por agressividade, dominância absoluta da mulher e exacerbação da masculinidade quase ao absurdo.

É a primeira vez que surge alguma cena cujas práticas sexuais dissidam de representações que poderiam ser chamadas de “classicamente heteronormativas”. De todo modo, o filme não explora se o homem em questão se considerava

“*crossdresser*” ou “transgênero”, por exemplo. Embora objetivando divertir e até mesmo causar riso, a cena expande, em certos aspectos, os roteiros sexuais apresentados até então na obra de Royalle. No entanto, com exceção dessa cena com o homem que se veste com roupas femininas e que interage sexualmente com a esposa que apresenta elementos inéditos, as ações sexuais desenvolvidas pelos atores parecem seguir um roteiro já bem estabelecido ao longo da obra de Royalle até então.

O uso do *voyeurismo* nesse filme como um elemento de poder e uso da protagonista em relação a sua amiga no filme também poderiam ser lidos como uma forma - em certa medida - de transgressão a dinâmica dos roteiros de filmes *mainstream* em que as cenas *voyeur* aparecem.

Amy e Missy e o apoio que uma dá a outra no avanço qualitativo da sua vida sexual. Amy como a amiga que parece mais “resolvida” sexualmente, ajuda a amiga a repensar a sua própria sexualidade, sem de fato as duas interagirem sexualmente. De todo modo, como afirmado, se estabelece uma tensão sexual entre as duas na primeira cena do filme na qual Missy observa Amy e esta se exhibe para a amiga durante a cena de sexo.

Algo relevante é que nessa cena, uma das mais marcantes do filme, toda a relação entre exibicionismo e *voyeurismo* permanece estabelecida entre as duas mulheres, sendo que os homens, de certa forma, se tornam meros coadjuvantes nessas cenas. O filme traz elementos importantes até então para pensar esse modelo de pornografia que está sendo produzido por Royalle. Ela está investindo em uma pornografia que parece fazer um diálogo com mulheres com cerca de trinta anos de idade, as quais já possuem uma certa estabilidade financeira ou amorosa, e que estão em um momento de se repensar ou se reinventar.

Por meio de sua protagonista Missy, o filme mostra essa mulher de classe média lidando com esses dilemas, dando ênfase a sua vida sexual. Se permitindo trocar relações estáveis por aventuras para ter os seus desejos sexuais atendidos, e também vivenciando e experimentando o poder de observar e ser observada, algo que não é incentivado ou ensinado às mulheres.

O *Voyeurismo* é um elemento importante para a pornografia de Candida, levando em conta que a cultura do observar e assistir cenas ou situações relativas a sexo não é algo ensinado ou incentivado às mulheres, mas para a consolidação do

mercado consumidor de pornografia por mulheres é algo decisivo para o sucesso da pornografia feminista.

Candida Royalle, durante a sua carreira de diretora e produtora - e também por meio da sua experiência pregressa como atriz - construiu aos poucos um caminho, uma fórmula e um conjunto de “roteiros sexuais” de modo a produzir uma pornografia distinta, pensada, sobretudo para mulheres. Ela procurou, do seu ponto de vista, construir um cinema que subvertesse em certos aspectos o “olhar masculino” hegemônico nas linguagens cinematográficas dominantes, em especial no gênero pornográfico.

A carreira de Royalle, como já apontado em capítulos anteriores, foi muito importante para contribuir com alguns avanços nas políticas de representação da sexualidade feminina no cinema pornográfico, mesmo tendo expressivas limitações ao longo de toda a sua filmografia. E a sua forma de construir roteiros e de representar a sexualidade feminina auxiliaram a abrir espaço para outras realizadoras do cinema, tendo sido muito importante.

Candida procurou colocar em seus filmes, personagens mulheres que procuram o prazer sexual para elas mesmas, que pensam em suas próprias vidas, que tem os seus dilemas não dependendo apenas dos personagens masculinos para se questionarem ou para encontrarem soluções, mesmo dentro do contexto de filmes pornográficos.

Como também colocou o corpo masculino, como um corpo fixo para ser observado durante a performance em seus filmes, subvertendo o uso da câmera, fazendo com que o personagem que passa a ficar sob a observação do personagem “ativo” e do telespectador, agora seja o homem. Assim, em termos gerais, em seus filmes o “ativo” passa a ser o feminino e o “passivo” passa a ser o masculino. Além disso, o corpo erotizado que passa a ser o foco da observação é o corpo masculino, e, ao contrário do *mise en scene*, Candida constrói uma narrativa onde as mulheres tomam para si o poder de observar e erotizar esse outro, o masculino.

4.4 Afrodite Superstar (2007)

O filme “Afrodite Superstar” (2007) - embora nesse caso Royale não seja a diretora, mas uma das produtoras e também “tutora” da diretora em questão – poderia ser visto, entre outras questões, como um diálogo com outro momento dos movimentos feministas. No caso, é possível contextualizar essa obra talvez como uma resposta a críticas dos feminismos interseccionais a falta de representatividade de mulheres negras em obras pornográficas feministas. Sem dúvida, para além de um diálogo com feminismos interseccionais²⁷, há também uma questão mercadológica que influi na abertura de espaço para essa e outras obras do selo “*Femme Chocolat*”.

A criação de um selo dentro da produtora de Royale priorizando atrizes e atores negros, assim como enredos envolvendo afro-americanos, é também um reflexo da ampliação de um público representativo de um mercado consumidor específico e que nos Estados Unidos é chamado de “*of color*”. Procurando atender as demandas das mulheres negras, pensando em uma produção que se inspira nos feminismos negros, dentro da produção de pornografia para mulheres. Assim, Royale em diversas entrevistas afirmou ter procurado, a partir da virada do milênio, produzir filmes voltados para o público negro, sejam elas mulheres ou casais.

Dessa forma surgiu o selo *Femme Chocolat*, e Royale passa a produzir esse selo dentro da sua produtora a *Femme*, filmes voltados para o público negro. A referida diretora lança então o filme, *Caribbean Heat* (2006) e o filme *Afrodite Superstar* (2007). Esses filmes não são produzidos exclusivamente por Royale. Nesse momento de sua carreira ela afirma ter conscientemente aberto espaço para que novas diretoras com interesse em produzir uma pornografia feminista tivessem espaço, oportunidades e condições para iniciar a carreira.

Nessa direção influenciada pela expansão de mercado para mulheres negras e pelos debates sobre a necessidade de ampliação representacional, ela abre um

²⁷ A noção de interseccionalidade segundo o Antropólogo Carlos Eduardo Henning (2015), pode ser apontada como uma forma de entrelaçamento entre os marcadores sociais da diferença e suas potenciais decorrências em termos de desigualdades sociais, assim como relativa ao desenvolvimento de táticas de resistência, questionamento e desconstrução da desigualdade, sobretudo sob distintas formas de agência interseccional. Reforça-se que a interseccionalidade, portanto, precisa ser concebida também a partir de práticas sociais decorrentes da interação conjuntural desses marcadores não apenas em seus efeitos de produção de desigualdades.

edital para selecionar mulheres para produzir filmes para a *Femme Chocolat*. Assim o filme analisado nesse momento - e vencedor do referido edital - é escrito e dirigido pela jovem cineasta Venus Hottentot²⁸ juntamente com Candida Royalle como produtora executiva.

Considerando esse processo de abrir espaço para que novas diretoras tenham condições de iniciar sua carreira como uma espécie de “tutoria”, Santana (2014) ressalta a importância da tutoria, para diminuir as desigualdades de gênero dentro da produção cinematográfica. E a inserção de mulheres em um campo de produção que é predominantemente masculino, da sua produção, distribuição e consumo, é um importante avanço para diminuir e, quem sabe, auxiliar a solucionar futuramente o problema da sub-representação de mulheres no cinema, seja ele pornográfico ou não.

Dar suporte para que as mulheres possam planejar produzir e promover filmes que cruzem linhas de gênero estereotipadas pode aumentar a visibilidade de tais diretoras/produtoras no mercado. Proporcionar a educação financeira para cineastas em início de carreira também foi mencionado como uma oportunidade potencial (SANTANA, 2014).

O filme *Afrodite Superstar*, foi um filme no qual Royalle parece estar tentando dialogar com um público mais jovem, com idades entre 18 a trinta anos de idade. Se trata de um filme com uma ambientação no universo da música *hip hop*, abordando temas relativos ao empoderamento feminino das suas personagens principais que são mulheres, jovens e negras com os sonhos de construir carreiras de sucesso e também de viverem suas sexualidades com liberdade e plenitude.

O filme, em vários momentos tem diálogos longos e cruciais para a compreensão da história do filme. Além disso, o filme também apresenta músicas de estilo *hip hop*, lembrando às vezes um musical com cenas de sexo explícito. A estética do filme lembra a multimídias interativas, onde em diversos momentos do

²⁸O nome “Venus Hotentote” foi o nome que a cineasta Abiola Abrams usou na sua juventude quando ela começou a atuar como cineasta. Esse nome faz referência a Saartjie Baartman (1789-1815), mulher negra que foi sequestrada do povo Khoisan localizado no Sul da África, e levada para a Europa para ser exposta como uma “aberração” em *Freaks Shows* durante o século XIX. O nome Hotentote atualmente é considerado pejorativo, nessa região da África do sul, por fazer referência a características das nádegas de mulheres daquela região, motivo pelo qual Saartjie vou explorada durante sua vida inteira. O termo Vênus, faz referência À deusa romana do amor. Segundo a cineasta na época, esse nome foi escolhido como uma forma de homenagem, e de dar um novo significado a história de vida de Saartjie. Porém a escolha desse nome foi um tanto quanto duvidosa, e gerou muitas críticas inclusive feministas, por todos o seu contexto sócio-histórico, e depois a Cineasta acabou abandonando esse nome, e adotando o de Abiola Abrams.

filme, frases de teóricas feministas que são faladas durante os diálogos dos filmes, aparecem transcritas na tela, reforçando a mensagem que está sendo passada ao espectador.

Dados técnicos de produção: ano de produção 2006, ano de lançamento 2007, tempo de execução: 120 minutos (corte) 120 minutos (DVD), filme Colorido, proporção de tela 1.33:1, direção: Venus Hottentot & Candida Royalle. Direção: K.D Abrams & Venus Hottentot. Filme composto por quatro cenas de sexo. Elenco/Atores/Atrizes: Simone Valentino (Afrodite Superstar/ Mc Dytie), India (Isis Peterson), Mr. Marcus (C.E.O), Trina Analee (Trina), Just Long (Criminal), Kali Ramires (Liliana Velasques), Jay Junker (Road), Sativa Verte (Pandora).

O filme se inicia com a protagonista Afrodite, uma mulher negra com cerca de vinte anos, magra, de cabelos curtos negros, estilo *black power*, do rosto delicado, com os lábios fartos e os olhos castanhos. Ela está ligando uma câmera e sentando-se no sofá, com uma blusa de alça fina e um short curto de malhar. Está com os cabelos soltos, e começa a gravar um vídeo, onde ela se apresenta e fala da sua pretensão de tentar a carreira de cantora.

A narração da personagem faz com que entendamos que esse vídeo será enviado para a produtora de "C.E.O", apelido de um personagem que é um famoso produtor de cantoras de *hip hop*. C.E.O, por sua vez, é um homem negro, alto de estrutura grande e forte, com cerca de trinta anos de idade, com a cabeça raspada, sorriso largo e branco. Ele costuma aparecer vestido com roupas sociais durante as cenas do filme, dando a entender que é um empresário bem sucedido, sua personalidade é protetora, um tanto paternal, de liderança e carismático. Depois de exibido esse vídeo a cena é cortada e é apresentado o título do filme e o nome da produtora *Femme Chocolate*.

Na sequência podemos ver a protagonista dançando *hip hop* em frente a uma parede com grafites. Ela está usando uma blusa cor de rosa de malha, e uma calça jeans. Nos pés calça um tênis estilo *All Stars*, está com os cabelos presos com uma "maria chiquinha". Enquanto isso ela está dançando no ritmo da música, que uma DJ está tocando em uma quadra de esporte. O local remete a algum centro de convivência onde pessoas jovens frequentam para dançarem *street dance*, praticar esportes e se socializarem.

Enquanto Afrodite dança, outras mulheres vão aparecendo em uma quadra de esportes. Nesse local essas mulheres desenvolvem várias ações concomitantes como desenhar algo no chão, vender CDs, atuar como DJs. Nesse caso é a DJ que está discotecando que coloca a música que Afrodite está dançando. Então a Dj começa a cantar uns versos e faz o gesto com o braço esquerdo levantado com os punhos cerrados: o símbolo do poder para o povo negro. A cena então é cortada e surge a imagem dessa mesma mulher negra fazendo o mesmo gesto em um restaurante muito elegante. Essa mulher se chama Trina, é uma repórter especialista em música. Ela é uma mulher negra com cerca de trinta anos de idade, magra, alta, com os cabelos negros cacheados na altura do ombro. É uma pessoa que trabalha na indústria da música, como crítica musical e tem um programa de entrevistas onde ela recebe cantores de hip hop. Sua personagem apresenta uma mulher empoderada, independente, bem sucedida na carreira profissional.

No filme em diversas vezes ela aparece, falando frases de impacto, para a reflexão do que está sendo mostrado no filme, que remetem a mulheres que tiveram alguma importância na indústria do entretenimento, ou mulheres feministas, tais como bell hooks. Essa relação entre frases políticas dos feminismos negros e o desenrolar da história atravessa toda a película. Para o filme essa personagem faz o papel de mulher militante feminista, e é a única do filme que não aparece em nenhuma cena de intercurso sexual, o que é uma novidade nos filmes dirigidos e/ou produzidos por Royale. Em todos os filmes anteriores, todas as personagens que até então apareciam em cena, tinham o seu desenvolvimento enquanto personalidade para a trama dramática e sexual.

Trina está sentada nesse bar assistindo ao show de Afrodite e Ísis, na noite de *karaokê* de *Beverly Hills*. Elas estão dançando e cantando, quando chamam a atenção do produtor C.E.O, que também está no bar procurando novos talentos para a sua empresa, que produz cantores de *hip hop*. Nesse ponto da trama, somos apresentados a Ísis, a atriz coadjuvante na trama, que é também uma mulher negra, alta, magra, que usa os cabelos alisados, negros na altura do ombro com uma franjinha acima dos olhos. Ela se veste de forma mais sensual com decotes, calças justas, bem maquiada, com muitas bijuterias, contrabalanceando com Afrodite.

Que é sua melhor amiga e protagonista que se veste de forma mais básica, com um vestido na altura do joelho, lilás de frente única, sem decotes, e sem muitos

acessórios e maquiagem com uma maquiagem discreta e naquela cena do bar está dançando e cantando de forma mais tímida em relação a Ísis. Ísis faz o papel de uma mulher mais desinibida, e que sonha também em ser uma cantora *superstar*.

Durante o desenvolvimento do filme, a narrativa é dividida em três formas: em diversas vezes as fantasias e imaginação das personagens Afrodite e Ísis, se mesclam com a “realidade” contada durante o filme e com a narração dos objetivos que ‘Afrodite’ conta na fita de vídeo que ela está gravando de si mesma. A estética dessas cenas emula a ideia de que ela mesma estivesse se filmando em uma espécie de diário filmado. Fantasia, realidade e a narrativa contada a partir da perspectiva de Afrodite, e outras vezes o narrador oculto é o onipresente na trama, principalmente das cenas de sexo.

Um exemplo disso é a cena inicial do filme em que aparece Ísis e Afrodite estão no bar de *karaoke* cantando, inicialmente a cena aparece com as duas produzidas como *superstars* de *hip hop* cantando. Logo depois a cena é mostrada novamente como ela realmente acontece, com as duas cantando no palco de *karaoke* do bar. Nesse caso elas estão com suas roupas habituais, demonstrando o contraste entre a fantasia de Afrodite e a realidade vivida. Ao longo do filme às vezes as duas se misturam.

A estética desse filme o distancia das produções da pornografia *mainstream*, tornando uma obra mais próxima da estética de filmes artísticos e distante do que conhecemos como filmes de pornografia. Tendo em vista que esse filme possui muitos diálogos, muitas tramas paralelas à principal, as cenas que não são sexuais são mais extensas que as sexuais. Além disso, os diálogos do filme em sua maioria não estão relacionados com algo de teor sexual, sendo eles principalmente relacionados a carreira musical, ao trabalho e ao empoderamento feminino e com cenas de músicas longas e com clipes.

Um expectador desavisado talvez pudesse pensar que seja um filme de musical e/ou um filme de ficção comum, mas que o nos leva de volta para a pornografia, são as cenas de sexo explícito entre os personagens. Para um filme ficcional convencional, tais cenas de sexo, como as mostradas em Afrodite Superstar seriam consideradas completamente obscenas.

Quando Afrodite e Ísis adentram no universo da produtora de C.E.O, as duas começam a interagir com os demais personagens que fazem parte da trama do

filme. Elas são apresentadas para a equipe de C.E.O, onde os personagens foram responsáveis pela produção do CD e da carreira de Afrodite como superstar e também são o elenco do filme pornográfico.

As demais personagens são Kali, a estilista, uma mulher branca, alta, magra, de cabelos cacheados castanhos escuros, olhos castanhos, boca carnuda, se veste com roupas estilosas, tem várias tatuagens pelo corpo. Pandora, a coreógrafa, é branca, magra, de cabelos e olhos castanhos escuros, cabelos cacheados, se veste com roupas informais com um estilo *street*. Outro personagem é Road Dawg, o qual é um *dialect coaching* (profissional responsável por ensinar as gírias e as posturas do universo *hip hop*), ele é branco, alto, com o corpo esguio e musculoso, loiro e cabelos curtos, de olhos claros.

E também há o personagem “Criminal”, um dos personagens cujas representações estereotípicas de masculinidade e sexualidade de homens negros estadunidenses são das mais problemáticas. Ele é negro, alto, de corpo esguio e musculoso, com a cabeça raspada, usa roupas *street* voltadas para o universo hip hop, com calças largas, camisas cavadas, bandanas na cabeça. Ele possui tatuagens por todo o corpo, embora em alguns momentos da trama ele apareça com terno e gravata. Tem uma postura muito agressiva, em diversos momentos na trama entra em conflito e chega mesmo a agredir as personagens femininas. Ele é o outro cantor de *hip hop*, que é o atual superstar que tem contrato com C.E.O. Ademais, há também a esposa de Criminal que sempre o acompanha embora sua personagem não possua nome nessa trama. A atriz que o interpreta é negra, magra, com os cabelos cacheados na altura do ombro, olhos negros.

Ísis nessa trama passa a ocupar o lugar de compositora enquanto Afrodite ocupa o lugar de cantora, de maior destaque, como a cantora que está sendo transformada em uma superstar de hip hop, embora a sua personagem não perca a importância para a trama. O filme se desenrola com Kali chamando Isis para conversarem, enquanto Road começa a ensinar as gírias do universo do *hip hop* para Afrodite. Depois ela está fazendo uma performance de uma música que ela mesma compôs como MC Dytie (que é o nome artístico que a personagem Afrodite assume como cantora de *hip hop*).

O clipe musical retratado no filme também tem a direção de Vênus Hottentot e a música se chama *Compton's Shout*²⁹, essa música com o seu clipe passa inteira no filme, em dois momentos, no meio do filme e no final, e também aparecem fragmentadas em outros momentos do filme. Ela aparece também na abertura do filme na cena inicial, assim como no programa da Trina, onde Afrodite vai dar entrevista. O que é importante elucidar é a importância da música para o desenvolvimento da carga dramática do filme.

A partir dessas apresentações e contextualizações das personagens no filme, assim como da inserção de Afrodite e Isis no universo da produtora do C.E.O, as tramas sexuais se iniciam no filme, interessantemente mais de trinta minutos depois do início do filme. Diferente dos demais filmes escritos, dirigidos e/ou produzidos por Royalle, esse é o que mais tardiamente inicia a exibição de cenas de sexo explícito, demonstrando uma atenção que foi se construindo progressivamente em seus filmes, com a construção da trama e a contextualização das personagens.

Nesse filme é possível compreender as motivações e interesses, sobretudo da protagonista ao longo do desenvolvimento do filme. Muito diferente do primeiro filme da produtora de Royalle - o qual sequer possuía diálogos e as cenas de sexo, em certa medida, se sustentavam por si mesmas - embora os personagens dialogassem com o espectador por meio das suas expressões de rosto, e da linguagem não falada.

Depois do *clipe* gravado, Afrodite é retratada assistindo ao clipe deitada em uma cama. Ela parece muito animada com o resultado do seu trabalho, então olha uma cestinha em cima da cama na qual está deitada. Dentro da cesta há uma toalhinha, dois brinquedos sexuais da linha *Natural Contours*. (Linha de *sex toys* de Candida Royalle)³⁰. Na sequência Afrodite se deita na cama e começa a passar um vibrador rosa nos seus seios, depois manuseia outro vibrador e o introduz na vagina. Ao longo da masturbação ela assiste ao clip e – através de cenas de flash back - e recorda de quando conheceu a “C.E.O” no bar em que ela e Isis costumavam cantar. Enquanto ela se masturba a sua câmera permaneceu ligada filmando toda a cena.

²⁹ Link para o clipe da música disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=3fm9M-5SsPU>.

³⁰ Este é um filme no qual o uso da linha de *sex toys* de Royalle ganha um destaque especial. Ela aproveita do filme, para fazer a divulgação de seus produtos para um grupo de possíveis consumidoras, utilizando o gancho da sexualidade saudável e do erotismo politicamente correto Gregori (2010).

Diferentemente dos outros filmes analisados até aqui este é o que mais parece influenciado pelo impacto da internet e das redes sociais no enredo. O filme em grande parte das cenas desenvolve uma estética de auto exposição nas câmeras de computadores próxima dos vídeos semiconfessionais realizados por “vloggers”, “youtubers” e “camgirls”³¹, contudo, ainda se trata de uma estética pré-smartphones. Afrodite continua se masturbando até alcançar o orgasmo. Então ela olha diretamente para a câmera e manda um beijo provocativo. Na sequência a imagem é cortada e vemos Afrodite aparecendo em várias capas de revistas como uma superstar do *hip hop*.

O filme ‘Afrodite Superstar’ teve uma longa construção de narrativa. Os personagens vão sendo inseridos em uma trama complexa, onde cada um tem uma função, uma personalidade com características próprias, antes que se iniciem propriamente as interações sexuais. Esse é o filme da *Femme* produções onde os personagens mais falam entre eles. O filme apresenta vários elementos do que poderia ser visto como uma tentativa de apresentar o empoderamento feminino negro em seus diálogos. Nele se debate a respeito da estética negra, da sexualidade de homens e mulheres negros.

No entanto, quando se trata dos roteiros sexuais o filme tenha alguns pontos contraditórios e problemáticos em relação ao que é proposto como politicamente progressista na narrativa. As personagens embora sejam todas magras, altas, elas possuem características que se aproximam de mulheres comuns, diferentes das estéticas do pornô *mainstream*, as estrias, celulites, marcas de cicatrizes, seios flácidos e outros detalhes do corpo, não estão sendo maquiados ou excluídos.

E as atrizes aparecem mais ao “natural”, sem grandes produções para as cenas de sexo, com a sua flacidez sejam no peito ou na bunda em todas elas parecem possuir os seios naturais (sem próteses de silicone), sejam eles pequenos, caídos, com estrias ou *piercings* no mamilo. Suas depilações não estão impecáveis e seus corpos não estão imunes de manchas e marcas. Suas sensualidades e

³¹ *Vloggers*, é uma espécie de diário virtual, que diferentemente dos *blogues* onde a principal forma de comunicação são fotos e texto, no *vlog* a principal forma de comunicação é por meio de vídeos inseridos em plataformas virtuais acessadas na *web*, e os *vloggers* são as pessoas que utilizam dessa forma de comunicação. *Youtubers* são pessoas que estão cadastradas a uma plataforma de vídeo, que se chama *Youtube*, onde cada pessoa cadastrada pode produzir vídeos com os mais diversos temas, desde que estejam de acordo com as políticas da plataforma. *Camgirls* ou *Camboys*, são pessoas que utilizam da *webcam* de seus computadores, para se associarem a plataformas virtuais e oferecerem serviços de *strip tease online*, como uma forma de serviço sexual *online* pagas.

corporalidades não-perfeitos não seriam facilmente aceitas em outras obras pornográficas mais estritas em termos de “padrões hegemônicos de beleza”.

A segunda cena tem uma importância grande para o filme, mostra Ísis entrando em um quarto onde está Kali, a figurinista que é branca. Kali está fazendo pinturas em uma tela e quando Ísis entra no quarto, ela para de pintar para conversar com a amiga. Isis, por sua vez, deseja mostrar uma letra de música que ela compôs em um pedaço de papel. A composição é a seguinte: traz uma ideia de ancestralidade negra, que remete ao Egito antigo e a mitologia egípcia, e uma importância de trazer a ancestralidade negra para pensar um empoderamento feminino para ela (Ísis). Essa cena tem relevância, pois a personagem de Ísis é uma personagem que é tida na trama como uma mulher que pode ser lida como “vulgar” em relação a Afrodite, que por sua vez faz mais o estilo tímida.

Ísis é a que tem uma hipersexualidade mais evidente, e que parece ser lida como a menos “empoderada” com os seus cabelos alisados, suas unhas postiças enormes e sua forma de vestir e se portar sensual. E nessa cena que antecede ao intercurso sexual entre ela e Kali, Ísis se mostra como uma mulher negra, que tem consciência do lugar em que ela está na sociedade, tem noção da sua ancestralidade, e dos caminhos que ela vem percorrendo de uma forma sensível, mas não frágil.

Kali fala que gostou muito da composição dela, e a convida para se levantar para as duas dançarem juntas. A câmera vai filmando o movimento das duas, os corpos se aproximando, a mão de Ísis entrelaçando a cintura de Kali. As duas dançando em pé, um de frente para a outra, enquanto sorriem. A câmera corta para o *rapper* Criminal ensaiando suas performances e sua companheira o assistindo. Então ela se levanta e começa a seduzi-lo.

A câmera reveza as filmagens entre as cenas de sexo entre Ísis e Kali, e Criminal e sua companheira fazendo sexo. A cena de sexo lésbico é a única cena sexual entre mulheres do filme. Aliás, se trata da única cena de sexo não heterossexual em todos os filmes analisados até o momento. Isso nos faz constatar que as obras dirigidas e/ou produzidas por Royalle, em termos gerais, em grande medida tendem a se limitar a representação de interações heterossexuais. E mesmo que exista uma cena de sexo lésbico nesse filme, ela ainda é apresentada em concomitância e revezada com outra cena de sexo (no caso, heterossexual). Além

de ser a única cena de sexo homossexual / lésbico, é também a única cena de sexo inter-racial - considerando que Kali é uma mulher branca fazendo sexo com Ísis, uma mulher negra.

Kali deita Ísis na cama, colocando uma fita de e cetim nos olhos dela, e começa a beijá-la pelo corpo enquanto Ísis passa as mãos sobre Kali. Ela se senta sobre Ísis que vai levantando sua blusa enquanto passa à mão na barriga e Ísis coloca o dedo na boca de Kali. Kali é retratada deitada na cama e Ísis sobre ela, enquanto se beijam e trocam carícias que permanece em cima de Kali chupando os seus seios, enquanto vai deslizando seu rosto para baixo e começa a fazer sexo oral em Ísis. Encaixa o seu rosto no meio das pernas da parceira, mostrando um pouco dos seus pelos pubianos.

Na sequência, foca-se o corpo de Kali deitada e seu rosto demonstrando prazer enquanto se masturba durante o tempo que faz sexo oral em Ísis. Enquanto isso Kali chega ao orgasmo e Ísis se levanta e a abraça, dando uma apertada na bunda dela. A câmera faz um *close* rápido e discreto do ânus e da vagina de Kali. As duas permanecem abraçadas, com Kali e Isis na cama e com as pernas entrelaçadas. Kali está de costas para a câmera, que vai se afastando até cortar a imagem. Essa cena de sexo também é a única em que não aparece o uso do preservativo nos filmes, nem entre Criminal e sua companheira e nem entre Kali e Ísis. Em todas as demais o uso de preservativo é enfatizando, ao contrário de outros filmes de Royalle, onde o uso do preservativo durante as relações sexuais não aparece.

A cena de sexo entre Criminal e sua companheira, é uma cena em que Criminal demonstra uma dominância em relação a sua parceira sexual. Nela há tapas na bunda, sexo em posições onde ele controla os movimentos da penetração, a segura pelos cabelos durante a penetração e o sexo oral nele. Apesar disso se percebe na interação que essa dominação sexual é consentida por ela e apreciada. Essa dominação sexual de Criminal talvez possa ser lida como algo condizente com o temperamento do personagem, egocêntrico no filme, com uma masculinidade mais agressiva que os demais personagens homens desse filme.

Durante o filme, mostram outras cenas que não são relacionadas a sexo, como o *rapper* Criminal cantando uma música em um clipe produzido pelo C.E.O. Mostra-se também Criminal sendo entrevistado pela Trina - que é a única

personagem no filme que não faz sexo com ninguém - e é a personagem feminista que observa os acontecimentos da produtora, e do universo de música *hip hop*.

Um elemento interessante para a análise do filme é Afrodite sendo transformada em *Mc Dytie* (o nome artístico da personagem no filme). Ela passa a aparecer em entrevistas e programas de TV, com uma peruca de cabelos longos, lisos e loiros, de lentes verdes nos olhos, fumando charuto e bebendo álcool. Mostra as polêmicas da competitividade entre cantores de *hip hop*, as armações para terem visibilidade na mídia, entre outros detalhes da trama dramática do filme. Entrelaça-se essas questões com o retorno às cenas de sexo.

Na cena seguinte ocorre o sexo entre os personagens Pandora e Road Dawg nos cenários da gravação dos *clipes*. Essa cena no filme não tem uma grande relevância aparente para a trama. No entanto, penso que a importância dela seja para a divulgação do filme, uma vez que a atriz que faz o papel de Pandora se chama "Sativa Verde". Ela é uma atriz conhecida e com uma certa relevância na indústria de filmes pornográficos *mainstream*. E, por isso, muitos dos consumidores de pornografia escolhem filmes procurando por atrizes de seus interesses. Dessa forma, a presença dela nesse filme serviria de divulgação e uma forma do filme se mais acessado.

Eles começam a se beijar e tirar as roupas dentro do *jeep*, que é usado para gravar os *clipes*. Dando início ao intercuro sexual entre os dois que acontece naquele cenário, com o desenvolvimento do roteiro sexual clássico dos filmes de Royalle. As cenas de sexo nos filmes de Royalle apontam para um roteiro que é típico dos seus filmes, onde existe o sexo oral que acontece tanto para homens como para as mulheres com o tempo relativamente igual entre os dois.

Quando o tempo não é simétrico ele está pendendo para um tempo maior para o sexo oral em mulheres. Na sequência ocorre a penetração vaginal, onde as mulheres, na maior parte das vezes, parecem ter o controle dos movimentos da penetração. E quando esse controle não está completamente com as mulheres o consentimento para uma certa dominância masculina no ato da penetração fica muito explícito na trama. Esse roteiro pode ter alguma variação, com masturbação, *voyeurismo*, no entanto, não se distancia muito desta fórmula.

A cena de sexo termina, é cortada para mais uma cena dramática na qual Trina - chegando ao escritório de C.E.O onde estão Criminal, Isis, Kali e Afrodite -

pega a garrafa dele e fala que vão brincar do jogo da verdade. É então que Trina começa a insultar e a fazer revelações da vida de Criminal. Ela afirma que ele não possui nada daquela imagem de carreira criminosa e que na verdade ele era um rapaz de classe média alta, que cursou a universidade, e que o que ele faz é interpretar esse papel para se destacar no *hip hop*.

Então Criminal fica exposto na cena, com a sua construção de masculinidade agressiva destruída. Todas as meninas começam a rir dele, quando então ele saca uma arma que está escondida em sua roupa e a coloca na cabeça da apresentadora, Trina. Na sequência ele aponta a arma também para Afrodite. Ísis então se levanta para tentar acalmá-lo, quando C.E.O aparece atrás dele e toma a sua arma. Essa cena antecede a cena principal do filme, que é a de sexo entre C.E.O e Afrodite. Essa cena parece tentar construir uma espécie de romance moderno, onde o Galã (C.E.O) salvaria a todas as mulheres, inclusive Trina, a feminista, assim como a mocinha “frágil” Afrodite. Esse conjunto de representações, diga-se de passagem, poderia ser visto como muito problemático por diversas feministas e ativistas dos movimentos negros.

Por fim, a última cena do filme se dá início, e é quando a protagonista Afrodite dialoga com C.E.O. Ele começa a discutir a respeito da personagem *Mc Dytie*, - nome artístico da protagonista. Segundo C.E.O não seria necessário que Afrodite sustentasse aquela performance a qual parecia corroborar com um processo de embranquecimento da personagem para que Afrodite tenha sucesso na sua carreira. Então ele começa a desmontar os elementos que compoariam a “*Mc Dytie*” retirando a sua peruca, as lentes verdes em seus olhos e deixando-a ficar no quarto como ela seria sem os adendos e adereços.

A desconstrução da masculinidade de Criminal foi o gancho para inserir o diálogo entre os dois personagens principais a respeito da construção de Afrodite em uma estrela da música. Essa construção, na crítica apresentada pelo filme, parecia exigir que Afrodite se apresentasse como uma mulher “embranquecida”. A meu ver o filme “derrapou” nesse momento. Esse “desmonte” – caso se mostrasse realmente necessário - poderia ter sido uma iniciativa da própria Afrodite ou quem sabe de sua interação com outras mulheres.

A cena, a seguir, tem um pequeno corte e novamente voltamos a ver o quarto onde C.E.O esperava a Afrodite sentado na cama e com um roupão azul. Ela, por

sua vez, está vestindo uma camisola branca com rendas pretas. Assim que ela se aproxima, ele a abraça e tira a sua camisola. Ela então permanece com uma calcinha e um sutiã lilás claro. Na sequência ele pega nos cabelos dela, a beija no pescoço, tira o seu sutiã, pega em seus seios dela e começa a chupá-los. O filme corta a imagem e Afrodite aparece sentada na cama, enquanto ele está chupando os seus seios e passando a mão na vulva da atriz por sobre a calcinha.

Ela se deita na cama e ele permanece em pé do seu lado direito. C.E.O abre o seu roupão e ele então permanece só de cueca estilo box, com um corpo malhado, musculoso forte e grande. Ele deixa o roupão cair no chão e se aproxima de Afrodite se deitando sobre ela. Começa então a puxar a calcinha dela com os dentes, passa a língua no clitóris da atriz por sobre a calcinha, até que ele afasta a calcinha dela para o lado e olha a sua vulva. A câmera dá um *close* na vulva da atriz. É importante ressaltar que esse *close* destoava do modo como a apresentação da vagina das atrizes costumava ocorrer em outros filmes dirigidos e/ou produzidos por Royalle. Isso possivelmente diz respeito ao estilo de direção da realizadora em questão e o fato de Royalle, nesse caso, atuar como produtora.

C.E.O. fica na frente de Afrodite, se agacha e começa a fazer sexo oral na atriz, que está deitada na cama com as pernas abertas; uma das pernas está esticada e a outra dobrada. A câmera, nesse momento, os filma por cima, mostrando as costas do C.E.O a boca dele lambendo o clitóris de Afrodite, ela deitada na cama e o seu rosto durante a cena. A câmera se afasta, depois vem se aproximando rapidamente, e dá um *close* na vulva dela, quando ele afasta a cabeça e começa a passar a mão na vulva da parceira e a colocar o dedo polegar dentro da vagina dela. Ele volta a fazer sexo oral nela, a câmera foca no rosto de Afrodite. Há um corte abrupto e então C.E.O é retratado deitado na cama e Afrodite ao seu lado. Ela então tira a cueca dele, ele a ajuda. Afrodite segura o pênis do parceiro, passa a língua nele e a câmera vai focando a cena bem de perto. Depois podemos ver o rosto do ator enquanto ela engole o pênis dele. A câmera nesse momento o mostra com uma mão no ombro dela e a outra em sua vagina masturbando-a.

A câmera foca novamente nela fazendo sexo oral nele. Há um corte e o vemos deitando sobre ela e abrindo as suas pernas. Ele coloca os dedos na vagina dela, volta a fazer sexo oral, depois chupa os seus seios, enquanto ela masturba o seu pênis. Ela a beija, eles se olham, trocam palavras carinhosas e sorriem. Então

ele pega uma camisinha de dentro de uma taça. Há um corte e o filme depois mostra C.E.O sentado na cama. Afrodite na frente dele sentada também, terminando de colocar uma camisinha em seu pênis. Novo corte e vemos Afrodite, a qual está deitada na cama de barriga para cima, ele pode ser visto sobre a atriz a penetrando de forma lenta. A câmera foca o rosto da atriz, depois mostra os dois pela lateral em um enquadramento mais distante. Ele a pega e a puxa para cima dele e eles sorriem. Então a câmera começa a filmá-los mais de perto, filmando o pênis entrando na vagina por trás do corpo deles. Na sequência vemos o rosto de ambos em *close*. Ela começa a gemer bem alto e ele aumenta a velocidade e intensidade da penetração.

O aumento do som da frequência dos gemidos da personagens dão o ritmo da penetração, bem como o *close* em seu rosto anuncia o orgasmo. Ela se abaixa um pouco e os dois se abraçam e sorriem, como um sinal de cumplicidade e amistosidade. A performance sexual nesse filme, procura preservar a fórmula dos filmes de Royalle, onde o prazer feminino é priorizado, e existe um investimento no roteiro em demonstrar entre os personagens, cumplicidade, carinho, romance, porém em especial no filme *Afrodite Superstar* pode-se perceber uma penetração mais forte, e uma performance mais agressiva, bem como uma estética mais jovem, que dialoga mais com um sexo casual, descompromissado, e sendo o único filme até aqui analisado onde o uso de camisinha aparece em cena, não só aparece como recebe ênfase.

Outro elemento que não aparecia com tanta frequência, mas que nesse filme principalmente na cena entre Afrodite e C.E.O, é o uso do recurso do alívio cômico, que em diversos momentos nas cenas de sexo aparece, talvez como uma tentativa de demonstrar a personagem Afrodite, como tímida e meiga, quando interage sexualmente com C.E.O causando assim, o alívio de uma tensão do teor sexual. O alívio cômico, é recurso dramático que aparece em muitos momentos que a tensão está alta, sendo frequentemente utilizado em filmes de ação, principalmente no final dos anos 90 inicia dos anos 2000.

Esse recurso não é comumente encontrado em filmes pornográficos, principalmente os que não contam com um roteiro mais elaborado, tampouco em cenas de sexo onde a tensão não tende a ser aliviada com sorrisos. O uso do alívio cômico no roteiro dos filmes de Royalle surgiu em alguns momentos de seus filmes,

como uma possibilidade de dar uma maior dramaticidade, e levar. Porém nesse último filme, esse recurso não foi bem aplicado, se tornando desnecessário e muito exaustivo nas cenas de sexo. Há um corte abrupto e ambos reaparecem com os dois continuando a fazer sexo sobre a cama. Ela de quatro e ele de joelhos e ambos sorriem.

Um novo corte e os dois aparecem deitados, ela por baixo e ele por cima penetrando-a, a cena de sexo entre os dois principais personagens ainda persistem por cerca de dez minutos, onde eles trocam carícias, beijos, o roteiro do filme dá a entender que C.E.O espera que Afrodite alcance o orgasmo para que depois ele goze, não existem cenas de ejaculação nesse filme, os dois personagens se abraçam e enquanto conversam e a cena é cortada para a cena final do filme mostra todos os personagens do filme, em uma confraternização bebendo e conversando entre eles.

A maioria dos filmes produzidos por Royalle são filmes que pelo roteiro e estética parecem dialogar com mulheres brancas de classe média e média alta, com idade de trinta anos acima, com uma relação afetiva estável, ou em um momento de redescobertas sexuais. Poucos são os filmes que dialogam com mulheres com idade inferior a trinta anos de idade, que estejam iniciando a vida sexual e também não é possível observar uma maior variedade de corpos em termos étnico-raciais, e performances sexuais nos filmes produzidos pela *Femme*.

No que diz respeito a representação dos corpos femininos, nos filmes de Royalle se tratam majoritariamente de corpos magros, brancos mas que estão próximo ao de mulheres “reais”, procurando se afastar dos exageros estéticos da indústria *mainstream*, que procuram maquiar as “imperfeições” da pele, tais como estrias, flacidez, marcas de cicatrizes, o uso exagerado de procedimentos estéticos tais como cirurgias plásticas, silicones. Embora podemos perceber o uso de alguns procedimentos para melhorar a estética da pele como, bronzamentos, uma iluminação, não percebemos a edição a fim de ocultar totalmente essas imperfeições.

Em contrapartida, os atores homens jovens na sua maioria esmagadora, são homens malhados, dentro de um padrão de beleza mais rígido, que o das atrizes, sendo altos, fortes, bronzados, com pelos pelo corpo, o que para os padrões de beleza dos anos 1980/1990 era um elemento de virilidade e sensualidade.

Nas produções da *Femme*, não encontramos uma variedade ampla de corpos, com mulheres negras, gordas, deficientes. Pode-se perceber que isso se justificaria, pelo fato de que Royalle produzia filmes que procuravam se distanciar da pornografia mainstream com o “olhar masculino”, porém se tratava de uma pornografia comercial, que procurava competir com os filmes *mainstream* no mercado consumidor. E por causa desse mesmo mercado consumidor, que surgiu a *Femme Chocolat*, onde por meio de pedidos das suas consumidoras, Royalle produziu dois filmes que são voltados para o público negro, mas que ainda assim possuem atrizes e atores brancos na sua produção.

Uma justificativa para essa demora na inclusão de pessoas negras no catálogo *Femme*, segundo Royalle é o preço de produção de cada filme feito por ela, que está muito acima dos filmes da indústria mainstream. Sendo assim ela afirma que quando vai produzir um filme é preciso realizar uma escolha delicada de roteiro considerando ser necessário que a venda da obra seja alta de modo a cobrir os gastos e gerar lucros. Isso, ao mesmo tempo em que se preocupa com o roteiro, e em produzir um filme de qualidade erótica. Essa questão inclusive justificaria a presença de Pandora e Road Dawg no filme *Afrodite superstar*, o único casal branco heterossexual que aparece no filme com interação sexual, e que os personagens deles não possuem nenhuma importância para a compreensão da trama dramática do filme. Há também o caso do casal lésbico, o qual é também inter-racial, Isis e Kali, mas que os personagens têm alguma importância dentro do roteiro do filme.

A pesquisadora Mireille Miller-Young no seu livro no qual ela investiga sobre pornografia e mulheres negras, aponta que para além das justificativas comerciais, para a não inserção de atrizes e atores negros nos filmes pornográficos, sobretudo nos filmes produzidos nos Estados Unidos, estão para além de uma simples escolha comercial. Segundo Mireille Miller-Young (2014, p.329), as mulheres negras dentro da indústria de filmes pornográficos ocupam um papel muito limitado no que tange à escolha do *casting*. Muitas delas não conseguem se fixar dentro da carreira, ocupando o que poderia ser chamado quase como o papel de um “corpo descartável”. Em contrapartida as mulheres brancas no cinema pornô conseguem ter certa estabilidade e tem maior facilidade em reivindicar melhores condições de trabalho.

Dessa maneira, esses corpos negros no cinema pornográfico *mainstream* procuram ser os mais próximos de um padrão de beleza branco. Muitas vezes procura-se descaracterizar os fenótipos negros na escolha de atrizes e atores, como o alisamento do cabelo, a escolha por um elenco que possui a pele mais clara, e a procura por uma iluminação que deixe a pele mais clara, do que realmente ela seja.

Nos filmes de Royalle, essa descaracterização estética não aparece em seus filmes, embora exista uma lacuna representacional, na medida em que no filmes Afrodite, os personagens masculinos tem uma representação problemática, onde Criminal é um homem agressivo, como demonstrado na cena em que ele se altera chegando a usar uma arma contra as personagens femininas. E o personagem C.E.O é construído como um homem salvacionista, que está ali para resolver todos os problemas das personagens mulheres, inclusive a agressividade de Criminal.

Enquanto a personagem Afrodite possui uma dualidade: ela enquanto Mc Dytie, é uma cantora que como Criminal está construindo uma imagem que não condiz com sua personalidade real, ao passo que Mc Dytie aparece usando peruca de cabelos loiros e lisos, lentes de contato azuis, alterando a sua estética ao contrário do que Afrodite realmente é fisicamente de cabelos *black power* e olhos escuros. Porém, Afrodite só chega a conclusão de que para ser uma cantora bem sucedida ele não precisa alterar a sua estética por meio da intervenção de C.E.O ao final do último ato no filme, minutos antes do intercurso sexual entre os dois personagens.

A representação de uma masculinidade agressiva e dominadora é um fato que nas produções de Royalle analisadas até aqui aparece apenas nesse filme. Nos demais, os personagens masculinos em momento algum se demonstram agressivos com as atrizes. Sendo que os dilemas das atrizes são resolvidos por elas mesmas, ou com a ajuda de alguma outra mulher, seja elas amigas ou parentes. Assim as personagens brancas até então analisadas, se demonstram independentes, fortes, curiosas, ao contrário de Afrodite que é a primeira protagonista negra do filme de Royalle, é que se trata de uma mulher jovem, frágil, tímida é que é “auxiliada” por C.E.O, um homem negro em uma posição de poder em relação a ela pois ele é seu chefe e mais velho que ela.

No início de sua carreira enquanto produtora/diretora de filmes pornográficos, Candida nunca trabalhou com cenas de filmes pornográficos lésbicos. Ela inclusive

fazia críticas em relação aos filmes lésbicos que eram produzidos na indústria *mainstream*, a qual ela afirmava que não produziam filmes lésbicos de mulheres para mulheres, mas sim filmes para homens consumirem. Porém no filme *Afrodite Superstar*, essa cena de sexo entre mulheres surge, mas com um olhar diferente do clássico “olhar masculino” para produção de filmes lésbicos *mainstream*.

A cena de sexo entre Kali e Isis é uma construída com um diálogo onde Isis lê um poema para Kali, sobre a sua ancestralidade negra, e as dificuldades enfrentadas por ela enquanto uma mulher negra, em uma indústria de entretenimento predominantemente masculino (Isis faz o papel compositora das canções de *hip hop* que Afrodite canta). Logo após esse diálogo as duas flertam e começam a dançar. É na sequência que começa a surgir a interação onde as duas fazem sexo usando a boca, os dedos, e outros acessórios como venda nos olhos, plumas para estimular a excitação, mas sem o uso de dedos para penetrar uma à outra ou outro qualquer objeto.

Sendo assim, a cena de sexo lésbico, procura se distanciar dos elementos que são comumente encontrados em filmes da indústria *mainstream*, onde lésbicas se penetram com dildos grandes ou outros objetos como salto de sandálias, vidros de perfumes, entre outros. Além disso, é muito comum ver nesses filmes hegemônicos essas atrizes se masturbando umas às outras com unhas grandes, inserindo-as dentro da vagina da parceira sexual. Porém, essa é a única cena de sexo lésbico do filme, e ainda aparece intercalada com outra cena de sexo, que no caso é a cena onde Criminal faz sexo com sua companheira. Sendo assim a cena de sexo lésbico que é inter-racial, divide espaço com a cena de sexo heterossexual.

A alternância nas cenas de sexo desses personagens, abre espaço para reflexões que podem ser apontadas com algumas interpretações, entre elas que comercialmente essa cena de sexo não se sustentaria sozinha no roteiro, ao mesmo tempo que talvez uma sirva de comparação, já que ocorrem concomitantemente, embora em espaços diferentes. Mas é um fato que não fica claro no roteiro do filme nem na interação entre os personagens, uma vez que essas alternâncias não são frequentes nos filmes de Royalle, e ela raramente traz representações diversas de sexualidade que não a hétero, e seus roteiros sexuais não costumam apresentar sexualidades dissidentes.

Ao observarmos os quatro filmes que foram analisados ao longo desse capítulo podemos observar que, desde o primeiro filme de Candida, o *Urban Heart* (1984), podemos ver que o projeto de Royalle de produzir filmes pornográficos que dialogassem com os desejos e fantasias femininas se iniciava ali. A temática urbana, com um cenário de boates, teatros e parques e grandes edifícios de *New York*, dava espaço a personagens femininas que tomam para si a atitude de flertar e se proporcionar experiências de sexo casual. Sejam essas mulheres mais jovens ou mais velhas e com parceiros às suas escolhas. O elemento principal para esse primeiro filme, é noção de que sexo deve ser pensado como um lazer, algo a ser vivenciado sem tanta pressão ou compromisso.

Com o filme *Christine's Secret* (1986), já somos apresentados a uma nova estética dos filmes de Royalle, onde os personagens já começam a ganhar nome, personalidade, dilemas e dialogarem entre elas e eles, para além da performance sexual nesse filme. *Christine's Secret*, retrata a sexualidade vivida por mulheres mais jovens, recém-casados até casais na meia-idade com muito tempo de relacionamento estável, mas que em comum tem a necessidade de conhecer e experimentar a sua sexualidade, seja por meio de fantasias como *voyeurismo*, ou por meio da experimentação do sexo com um outro parceiro, ou mesmo a masturbação solitária.

A fantasia do *voyeurismo*, a tensão sexual entre o observar e o ser observado é uma fantasia recorrente em vários filmes de Royalle ao longo de sua carreira, mas que é aprofundado de forma mais detalhada no filme, *Eyes of Desire* (1998). Nesse filme, onde a personagem principal Missy por meio de sua amiga Amy, adentra e vive uma imersão na fantasia do *voyeurismo* observando a vizinhança com o seu telescópio, afim de viver momentos de excitação sexual. Esse filme possui muitos diálogos entre os personagens, e sua protagonista dialoga consigo mesma durante muitos momentos no filme, mostrando que Missy, pensa a respeito das diversas camadas de sua vida. O filme foi um sucesso nos anos 1990, o qual teve até uma continuação que foi *Eyes of Desire Vol. II* (1999), com a continuação das aventuras *Voyer* de Missy.

Esse sucesso se deu pela sacada de Royalle em fazer com que as mulheres descubram e desenvolvam o poder de observar e serem observadas durante as relações sexuais, algo que não faz parte da vivência sexual de grande parte das

mulheres. Isso pode ser algo muito poderoso e libertador, o que para Candida enquanto uma diretora e produtora de filmes pornográficos para mulheres seria essencial, esse interesse feminino, para sua consolidação nesse mercado.

O último filme da carreira de cineasta de Royalle, e também o último filme analisado é o *Afrodite Superstar* (2007), que faz parte do catálogo *Femme Chocolat*. Nesse selo se passam a produzir filmes com uma temática mais diversificada, onde se é feita uma produção voltada para um público étnico-racial distinto, voltado para mulheres negras e com uma estética que está dialogando com mulheres mais jovens.

No filme *Afrodite Superstar* podemos observar uma diferença muito grande, por exemplo, do primeiro filme de Royalle, onde os personagens não dialogavam e nem nome possuíam, para o desenrolar da sua carreira de diretora onde cada vez mais os personagens passam a ter personalidade, nome, e várias camadas e características. O contexto é mais complexo, temos um filme com longas cenas de diálogos densos, dividindo espaço com clipes de música, apresentações dos personagens, que se mostram mais complexos, e a própria temática do filme está cada vez mais profunda em diálogo com os feminismos interseccionais, e feminismos negros.

Em certa medida o surgimento do selo *Femme Chocolat* e da pressão para se expandir as representações cinematográficas da sexualidade feminina na pornografia feminista apontam que já não dá mais pra se trabalhar com tais filmes pornográficos que dialogam e representam apenas mulheres brancas, de classe média alta, com uma vida estável e muitas vezes em um relacionamento estável. Filmes que representam essas mulheres específicas e privilegiadas as quais querem se reinventar ou abdicar, tendo em vista que a maioria dos filmes de sua carreira foram produzidas para esse público de mulheres, e também para casais, como a própria diretora relata em seu site pessoal e em várias entrevistas. Nesse sentido, *Afrodite Superstar* possui avanços respeitando vários aspectos e derrapando em alguns outros elementos como já apontado anteriormente, porém não chega a ser algo que comprometa completamente a proposta do filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicialmente, o meu objetivo era compreender no que consistia a produção cinematográfica de pornografia denominada como feminista para Candida Royalle, elencando o que de importante ela trazia na relação entre mulheres e pornografia. E o que de diferente ela produziu no mercado de pornografia dominada por homens que produziam para homens prioritariamente.

Para alcançar tais objetivos, no primeiro capítulo, procurei investigar a definição e tensões do que seria pornografia, erotismo e obscenidade, trazendo um pouco da contextualização histórico-social da pornografia na literatura, passando pelo surgimento dos filmes pornográficos, no cinema, *VHS* e na *internet*.

Logo depois, dediquei o segundo capítulo, a discutir a relação entre feminismos e pornografias. Relação essa que mobiliza os debates acadêmicos e feministas desde os anos 1970, que levou a polarização entre grupos que eram anti-pornografia e *pro-sex*. Debate esse que nunca se esgotou, e vem se modificando ao longo do tempo, trazendo novas nuances, principalmente com a inserção das mulheres na produção de pornografia, bem como com o uso de novas tecnologias de produção e comunicação e o surgimento novas pornografias. Uma dessas novas pornografias, que no caso era produzida por uma mulher, foi o tema específico de investigação desse trabalho.

Sendo assim, optei entre várias diretoras por trabalhar com a análise da produção de filmes de Candida Royalle. Que além de pioneira, e feminista declarada, suas obras foram de extrema importância para a criação e a consolidação da chamada pornografia feminista e para a inserção de outras mulheres na direção, produção e como roteiristas de filmes pornográficos. Ela produziu filmes que competiam comercialmente, com as produções pornô já estabelecidas da indústria mainstream, se tornando uma opção ao que já estava sendo produzido no mercado de pornografia.

Sendo assim cheguei ao terceiro capítulo, que foi dedicado a apresentação do percurso de vida e obra de Candida Royalle, elucidando a sua infância, adolescência e vida adulta. Mostrando pontos importantes da sua vida familiar, acadêmica a fim de apresentar a sua inserção no mercado de trabalho na indústria da pornografia. E

como aconteceu a sua transição de atriz à roteirista e diretora de filmes pornográficos.

Royalle soube aproveitar a abertura do mercado consumidor de pornografia por mulheres com o surgimento do *VHS*, e produziu filmes com uma outra estética e roteiro diferenciados para conquistar esse novo mercado consumidor. Durante toda a sua produção filmográfica ela conseguiu estabelecer um diálogo próximo com essas mulheres consumidoras, por meio de troca de cartas na sua caixa postal e mais adiante de e-mail no site de trabalho. Além disso, garantiu contato também através de inúmeras aparições na mídia de modo a garantir a divulgação das suas obras. Além disso, ela garantiu um diálogo próximo e muitas vezes acalorado também com as correntes feministas que debatiam a suas produções intelectuais e artísticas.

E por fim no quarto e último capítulo me dediquei a selecionar e analisar a quatro filmes expressivos da carreira de Royalle enquanto diretora e produtora à frente da *Femme*, e a suas contribuições para a construção da pornografia, que viria mais adiante a ser definida como pornografia feminista, por priorizar o prazer feminino, entre outros elementos importantes destacados nesse capítulo.

Ao longo de sua carreira Royalle, se dedicou a trabalhar na construção de mulheres protagonistas, embora a maioria dessas protagonistas se tratam de mulheres brancas de classe médias e médias-altas, embora com uma maior variedade etária que nos filmes mainstream. Transitando entre inexperientes, jovens adultas, mulheres na meia idade, experientes, desinibidas, mas com a característica em comum de que estavam dispostas a experimentar e vivenciar as suas sexualidades, seja por curiosidade, por motivação própria, ou com influência de amigas, irmãs, ou outras mulheres próximas.

Essas protagonistas nos filmes de Royalle, mostravam as suas expectadoras o quanto uma sexualidade saudável era importante para a sua autoestima, sua saúde mental e física. Além disso, na obra da referida realizadora o sexo deve ganhar um papel de centralidade na vida dessas mulheres, deve ser algo prazeroso, importante, para a vida de todas as mulheres. Passando por uma pedagogização do sexo, onde o prazer sexual e o orgasmo são possíveis de serem alcançados e aprendidos. Pode-se apontar como uma pedagogização saudável do sexo nos filmes de Royalle.

Assim, Royalle deu início a construção de um “olhar feminino” pornográfico em contraste com o “olhar masculino” nos filmes mainstream, que já estavam sendo produzidos. Seus filmes procuravam dar ênfase em uma história pré-estabelecida em uma personagem principal e outras coadjuvantes com o qual as mulheres se identifiquem mentalmente e fisicamente na medida do possível. Esse “olhar feminino” sobre a representação de sexo e sexualidade de mulheres em filmes pornográficos, por sua vez, foi construído por meio de fantasias, roteiros sexuais cinematográficos e das práticas sexuais particulares representadas nos filmes. E para isso, era necessário uma busca por compreender os desejos e vontades das mulheres, dando voz e poder as suas consumidoras. Assim ao longo de sua carreira Royalle, por meio do diálogo com suas consumidoras e com o feminismo, investiu em uma estética, linguagens e roteiros sexuais que levassem a sério esse “olhar feminino”.

Esse “olhar feminino”, em certos aspectos, parece ser mais um objetivo “em processo” buscado pelo conjunto obra da cineasta como diretora e produtora do que uma definição que pudesse ser expressa de forma estanque, nítida e acabada. Nesse sentido, esse conjunto da obra procurava se distanciar da produção de pornografia *mainstream* a qual apostava, por exemplo, em interações sexuais por vezes extremamente breves e práticas sexuais voltadas quase que exclusivamente para o prazer masculino. Isso poderia ser atestado, por exemplo, através do sexo oral com tempo muito superior nos homens do que nas mulheres, chegando muitas vezes ao sexo oral sequer acontecer em mulheres, além da representação de práticas sexuais não consentidas, agressivas e violentas.

Mesmo com suas limitações representacionais os roteiros sexuais cinematográficos de Royalle trazem diálogos, troca de olhares, sedução, excitação para que depois se iniciasse uma relação sexual de fato, criando possibilidade mais simétricas de se obter o ápice do prazer sexual. Sem a prática de violência não consentida, ou de modalidades sexuais que não são consideradas prazerosas para a maior parte das mulheres, naquele contexto de produção dos seus filmes.

Os filmes produzidos pela *Femme*, no entanto, certamente poderiam ter um *casting* de atores e atrizes mais diversificado, com mais corpos, texturas e tamanhos, sobretudo no que diz respeito a diversidade étnico-racial. Com uma maior variedade representacional também inclusive no que diz respeito a sexualidade, uma

vez que os filmes de Candida, são majoritariamente heterossexuais, com práticas sexuais mais convencionais, que poderiam ser trabalhadas de formas mais diversas. Encontramos, portanto, alguns problemas de representação de sexualidade mais complexos, tanto de masculinidade como de feminilidade, principalmente no que diz respeito às suas produções da *Femme Chocolat*, no fim de sua carreira, os quais foram apontados com mais propriedade no capítulo IV.

De todo modo, é possível perceber uma reverberação do modo como Royalle procurou construir um “olhar feminino” em sua obra no modo como outras diretoras mais jovens construíram formações estéticas específicas e a valorização do prazer feminino. Essas novas gerações de cineastas mulheres e feministas que estão produzindo pornô no contemporâneo são também fruto da abertura do caminho efetuada, por exemplo, por Royalle e outras diretoras da mesma geração.

Por fim, algo que poderia ser aprofundado em alguns estudos posteriores seria: como essas cineastas feministas mais jovens estão produzindo seus filmes pornográficos? Quais teriam sido os principais impactos da obra de Royalle nessas novas gerações de cineastas? De quais maneiras as representações presentes nas obras dessas cineastas estão auxiliando a modificar a representação da sexualidade das mulheres? Existem diferenças geracionais perceptíveis no modo de construir miradas alternativas ao “olhar masculino” na representação da sexualidade feminina entre, por exemplo, a obra de Royalle e as obras das novas gerações de diretoras de cinema pornográfico feminista que permanecem atuantes?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALTAR, Mariana. Atrações e prazeres visuais em um pornô feminino, São Paulo, 2015.

BUSCATO, Marcela. Candida Royalle: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI6780215220,00CANDIDA+ROYALLE+QUERO+QUE+OS+HOMENS+ASSISTA+M.html> Acesso em: 15 dez. 2016.

DWORKIN, Andrea; MACKINNON, Catharine. Pornography and Civil Rights: A new day for women's equality. Nova Iorque: Organizing Against Pornography: A Resource Center for Education and Action. 1988, 143 p

FREITAS, Fátima. R. Bondage, Dominação? Submissão e Sadomasoquismo: Uma Etnografia sobre práticas eróticas que envolvem prazer e poder em contextos consensuais. Goiânia, Goiás, 2012.

FINDLEN, Paula. Humanismo, Política e Pornografia no Renascimento Italiano. In HUNT, Lynn (Org.). A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade 1500-1800. Tradução Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

GAGNON, John. *Uma interpretação do desejo: ensaios sobre o estudo da sexualidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

GERACE, Rodrigo. Cinema Explícito: Representações cinematográficas do sexo. São Paulo: Perspectivas: Edições SESC São Paulo: 2015

GREGORI, Maria Filomena. Relações de violência e erotismo. Cadernos Pagu; Dossiê erotismo (20), fevereiro 2003.

_____. Erotismo, mercado e gênero. Uma etnografia dos sex shops de São Paulo. Cadernos Pagu (38), janeiro-junho, 2012 p :53-97.

HENNING, C. Eduardo. Interseccionalidade e pensamento feminista: as contribuições históricas e os debates contemporâneos acerca do entrelaçamento de marcadores sociais da diferença. Mediações- Revista de Ciências Sociais.v. 20 n. 2, 2015.

HIKIJ, Rose S. G. Antropólogos vão ao cinema. Observações sobre a constituição do filme como campo. São Paulo, 1998.

HUNT, Lynn (Org.). A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade 1500-1800. Tradução Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999

JAMES, K. Beggan and Scott T. Allison. Reflexivity in the Pornographic Films of Candida Royalle. In *Sexualities*, 2003 vol, 6: 301.

LEITE, J. Jr. Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. Labirintos conceituais científicos, Nativos e mercadológicos: pornografia com pessoas que transitam entre os gêneros. Cadernos Pagu (38),

MILLER-YOUNG, Mireille. A Taste for Brown Sugar: Black Women, Sex Work and Pornography. Project Overview. P 2-5, 321-366.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall (Ed.). Film theory and criticism: introductory readings. New York: Oxford UP, 1999. p. 833- 844.

NORBERG, Kathryn. A prostituta libertina: Prostituição na pornografia francesa de Margot a Juliete. P. 241. In HUNT, Lynn (Org.). A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade 1500-1800. Tradução Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

PARREIRAS, Carolina. *Altporn*, corpos, categorias, espaços e redes: um estudo etnográfico sobre pornografia *online*. São Paulo, 2015.

PRECIADO B. O Manifiesto contrasexual (traducción de Julio Díaz y Carolina Meloni), Barcelona: Anagrama, 2011.

ROYALLE, Candida. *Porno in the Usa* (1993).

_____, “What a nice girl like you...” In: TAORMINO, Tristan; PARREÑAS, Celine Shimizu; PENLEY, Constance; MILLER-YOUNG, Mireille (Org.). The Feminist Porn Book: the politics of producing pleasure. City University of New York: Feminist Press, 2013.

RUBIN, Gayle. “El tráfico de Mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo”. In: Revista Nueva Antropología (30, VIII), 1986.

_____Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality. In Abelove, Henry; Barale, Michèle; Halperin, David. (Eds.) The Lesbian and Gay Studies Reader. Nova York: Routledge1993(1984).

SANTANA, Léa. M. "Tem Pornô para mulher?" Uma abordagem crítica da pornografia feminista. Bahia, 2014.

VOLPATO, et al. Dicionário crítico para redação científica. Botucatu, São Paulo, 2013.

WEEKS,Jeffrey.O Corpo e a sexualidade. LOURO, G. O Corpo Educado e pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Ed. Autêntica. 2007.

WILLIAMS, Linda. Hard core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible". (Ed.)University of California Press Los Angeles. 1989.

_____. Porn Studies: Proliferating pornographies. On/Scene: Na introduction. WILLIAMS, L. (Ed.) Porn Studies. Durjam: Duke University Press, 2004.

REFERÊNCIAS DE SITES NA INTERNET

Candida Royalle, Site pessoal: <http://candidaroyalle.com/>

<https://www.imdb.com/name/nm0747263/>

Erika Lust

Site de trabalho: <https://erikalust.com>

Tristan Taormino

Site de Trabalho: <http://www.tristantaormino.com>

Petra Joy

Site de trabalho: <http://petrajoy.com/>

ANEXOS

Anexo I

Filmes dirigidos e/ou produzidos por Candida Royale na <i>Femme Productions</i>.
Urban Heat (1984) – produtora executiva/escritora;
Femme (1984) – produtora executiva/diretora/ escritora;
Three Daughters (1986) – atriz/ produtora executiva/diretora/escritora/edição;
Christine's Secret (1986) – produtora executiva/diretora/escritora;
A Taste of Ambrosia (1987) – diretora/escritora/edição;
Sensual Escape (1988) – produtora/diretora/escritora/edição;
Revelations (1993) – produtora/escritora/diretora/edição;
The Bridal Shower (1997) – diretora/escritora/edição;
Eyes of Desire 1 (1998) – diretora/escritora/edição;
Eyes of Desire 2 (1999) – diretora/escritora/edição;
Stud Hunters (2002) – diretora/escritora/edição;
Under the Covers (2007) – diretora/escritora
Caribena Heart (2006)
Afrodite Superstar (2007) – Produtora executiva

Anexo II

Filme que Candida Royalle trabalhou como atriz, roteirista ou na edição, antes da <i>Femme Productions</i>
Sex Appeal (1986) – atriz;
One Size Fits All (1998) – atriz/escritora/diretora/edição;
My Surrender (1996) – atriz/ produtora executiva/ escritora/diretora/edição;
Creme De Femme (1994) – atriz;
Lovers, an Intimate Portrait 1: Sydney & Ray (1993) – atriz;
Lovers, an Intimate Portrait 2: Jennifer & Steve (1994) – Atriz;
Club X (1989) – atriz
Tattoo Vampire (1988) – atriz;
Sex Appeal (1986) – atriz;
The Playgirl (1983) – atriz;
Night Hunger (1983) – atriz;
I, the Jury (1982) – atriz;
The Tiffany Minx (1981) – atriz;
The Tale of Tiffany Lust (1981) – atriz;
Il Fantasies (1981) – atriz;
Outlaw Ladies (1981) – atriz;
Delicious (1981) – atriz;
Blue Magic (1981) – atriz/escritora;
Limited Edition 3 (1980) – atriz;
Kinky Tricks (1980) – atriz;
Midnight Blue 2 (1980) – atriz;
Champagne for Breakfast (1980) – atriz;
Ball game(1980) – atriz;
Ultra Flesh (1980) – atriz;
Sizzle (1980) – atriz;
October Silk (1980) – atriz;
Fascination (1980) – atriz;

Blue Ecstasy in New York (1980) – atriz;
That Lucky Stiff (1980) – atriz;
Taxi Girls (1979) – Atriz;
Hot & Saucy Pizza Girls (1979) – atriz;
Hot Teen age Assets (1979) – atriz;
Pro-Ball Cheerleaders (1979) – atriz;
Sissy's Hot Summer (1979) – atriz;
Olympic Fever (1979) – atriz;
Sunny (1979) – atriz;
The roughly Amorous Amy (1978) – atriz;
Sweet Sister (1978) – atriz;
Masterpiece (1978) – atriz;
The Legend of Lady Blue (1978) – atriz;
Hard Soap, Hard Soap (1977) – atriz;
The Starlets (1977) – atriz;
The Ultimate Pleasure (1977) – atriz;
The Liberation of Honeydoll Jones (1977) – atriz;
International Intrigue (1977) – atriz;
Easy Alice (1976) – atriz;
Baby Rosemary (1976) – Atriz;
Femmes de Sade (1976) – atriz;
Honey Pie (1976) – atriz;
The Pony Girls (1976) – Atriz;
Love Secrets (1976) – atriz;
Carnal Haven (1975) – atriz;
The Analyst (1975) – atriz.
Cry for Cindy (1974) atriz