

## **QUEBRA DE PARADIGMAS E CONTRA ATUAÇÕES: como a pornografia feminista contribui para ressignificações também nos bastidores da indústria cinematográfica**

Léa Menezes de Santana\*

### **Resumo**

Este artigo é um recorte da dissertação de mestrado intitulada “Tem pornô para mulher? Uma abordagem crítica da pornografia feminista”, que teve por objetivo identificar os ambientes profissional, acadêmico e ativista que deram origem ao gênero conhecido como pornografia feminista. Este artigo traz a discussão sobre como o cinema, enquanto indústria, é um espaço predominantemente masculino e como a pornografia feminista começa a quebrar esta rotina.

**Palavras-chave:** cinema, feminismo.

### **Abstract**

This paper is part of the master thesis called “Tem pornô para mulher? Uma abordagem crítica da pornografia feminista”, that aimed to identify the professional, academic and social activists aspects that gave birth to feminist pornography. Here we would like to debate how cinema, as an industry, is a predominantly male space and how feminist pornography breaks from this habit.

**Keywords:** cinema, feminism.

---

\* Doutoranda e Mestra pelo programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo/ UFBA, Especialista em Gênero e Políticas Públicas pelo Núcleo de estudos Interdisciplinares sobre a Mulher – NEIM/UFBA

Nas sociedades contemporâneas as mídias têm um caráter fundamental como sistemas de significação e construção de valores, mediando as relações entre os sujeitos. Através das mensagens e discursos veiculados nas narrativas de seriados, nos roteiros dos filmes, na abordagem de notícias jornalísticas, as ferramentas de mídia têm grande influência sobre questões sociais, aprovando ou reprovando atuações e modos de vida, ampliando o alcance de discursos ou silenciando realidades, pautando temas. Dentre as mídias de massa, por sua imensa capacidade de alcance e mobilização, o cinema é um dos mais poderosos produtos culturais, capaz de construir e propagar significados e entendimentos sobre comportamentos assumidos em sociedade. Pela apresentação de circunstâncias e personagens, o cinema cria conceitos, produzindo identidades, construindo normas de sexualidade e gênero. Através destas dinâmicas são permitidos ou negados comportamentos e atuações que, posteriormente, são assimilados pela sociedade e acabam por normatizar (e normalizar) as atuações sociais.

Enquanto produto cultural, outro grande diferencial do cinema é sua capacidade de reprodução e distribuição, o que faz desta uma mídia de enorme alcance. Ainda que o processo de captação e edição das imagens seja caro e complicado, uma vez finalizada a produção, a reprodução e distribuição de cópias faz com que a possibilidade de alcançar diferentes públicos seja imensa. Especialmente com as novas tecnologias de transmissão de imagens, tal processo permite que o mesmo produto seja apresentado simultaneamente numa quantidade, em princípio, ilimitada de lugares para um público virtualmente ilimitado. Esse sistema de cópias permitiu rápida e brutal expansão do mercado mundial de cinema.

O cinema nasce de num momento muito especial para a cultura ocidental. Ao final do século XIX o mundo passava por transformações políticas, sociais e econômicas com a Revolução Industrial e o fortalecimento da burguesia. Os modos de produção, as leis e as relações de trabalho estão se reorganizando e, para facilitar seu processo de ascendência e acumulação de capital, a burguesia desenvolve todo

um conjunto de máquinas e técnicas que criam também um universo cultural à sua imagem. Um universo tal que possa refletir o triunfo do capital e a potência da indústria, num processo de dominação cultural, ideológico e estético.

Foi também neste período que a ciência tomou maior espaço na vida cotidiana da sociedade ocidental com a implantação da luz elétrica, dos telefones e do avião, por exemplo, e, no meio de tudo isso o cinema será o grande trunfo do universo cultural. O mundo burguês aprecia e pratica a literatura, o teatro e a música, mas estas são artes que já existiam antes dela. A arte que a burguesia cria é o cinema, uma forma de recriar a ilusão de retratar a vida tal como ela é, não estática, como nas fotografias ou pinturas, não imaginada, como na literatura, mas em imagem e movimento, a vida em ação.

Além disso, o cinema era a arte que se fazia possível através da técnica, da química e das máquinas, refletindo a supremacia da ciência, da tecnologia e do conhecimento. Todo um complexo conjunto de procedimento que apoiavam outra grande ilusão: uma arte neutra, objetiva, e sem interferência humana. O “olho mecânico” reproduz nas telas o que o olho humano captaria, sem intervenção ou deformações (BERNARDET, 1985). Passados mais de cem anos da invenção do cinema, ainda hoje este é tomado como a reprodução do real. Para E. Ann Kaplan, ao esconder o fato de que o filme é uma fabricação, o estilo dominante do cinema perpetua a ilusão de que se mostra algo natural aos espectadores. A autora acrescenta que o cinema utiliza signos “carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica” (KAPLAN, 1995:45).

O que a crítica feminista ao cinema busca discutir é como os estereótipos impostos às mulheres funcionam como formas de opressão, já que ao transformá-las em objeto (especialmente endereçadas a audiência masculina), a silenciam enquanto sujeito e anulam seu papel social. É importante ressaltar que, para a análise aqui proposta, partimos da premissa de que as formas de atuação de homens e mulheres são construídas

socialmente e que as mídias participam para estas construções.

A partir da década de 1970, a crítica feminista ao cinema passa a discutir a posição das mulheres nos enredos dos filmes, principalmente nas produções clássicas, sempre como a do outro, nunca a de sujeito da narrativa, e invariavelmente como objetos do olhar voyeur masculino. Tais críticas nascem de posicionamentos teóricos localizados na Inglaterra e Estados Unidos e iniciam uma nova linha de pesquisa voltada às questões da representação da mulher no cinema com análises dos papéis históricos da mulher, através de uma releitura da narrativa clássica e da forma pela qual as produções constroem significados.

É importante salientar que não usaremos uma visão dualista e binária de homem versus mulher como sendo duas concepções opostas e complementares. Trabalhamos com a leitura de Teresa de Lauretis (1994) que se afasta desta lógica binária das diferenciações sexuais visto que

[...] com sua ênfase no sexual, a ‘diferença sexual’ é antes de mais nada a diferença entre a mulher e o homem, o feminino e o masculino; e mesmo os conceitos mais abstratos de “diferenças sexuais” derivados não da biologia ou da socialização, mas da significação e defeitos discursivos (e a ênfase aqui é menos no sexual e mais nas diferenças como ‘différance’) acaba sendo em última análise uma diferença (da mulher) em relação ao homem – ou seja, a própria diferença no homem (LAURETIS, 1994:207).

Lauretis desenvolve seu pensamento apresentando duas limitações primárias deste conceito que seriam: primeiro, a redução do pensamento crítico feminista a uma oposição binária e universal do sexo, com uma noção de homem como sujeito monolítico, único e a mulher o seu oposto, também monolítico. Ela argumenta que, desta forma, é impossível perceber as diferenças existentes na multiplicidade de papéis e funções desempenhadas pelas mulheres, e que não pode ser entendida como uma diferença sexual. A partir desta perspectiva, não haveria absolutamente qualquer diferença e todas as mulheres seriam ou diferentes personificações de alguma essência arquetípica da mulher, ou personificações mais ou menos sofisticadas de uma feminilidade metafísico-discursiva. (LAURETIS, 1994:207)

A segunda limitação indicada por Lauretis é a tendência deste conceito em “reacomodar ou recuperar o potencial epistemológico radical do pensamento

feminista sem sair dos limites da casa patriarcal” (LAURETIS, 1994:207-208), ou seja, desprezar parte das experiências que constituem o sujeito no gênero, como suas vivências de classe, raça, regionalidade, religiosidade, levando em consideração apenas as questões relacionadas ao sexo biológico. Tal limitação diz respeito às possibilidades de atuações múltiplas e contraditórias que podem ser silenciadas pela falta de articulação com campos sociais heterogêneos.

Navarro-Swain faz eco a este pensamento demonstrando a necessidade de se entender que tanto sexo quanto gênero são construções sociais que se apresentam em forma de diferentes atribuições para homens ou mulheres. A imagem e os sentidos atribuídos não são portanto superfícies já existentes sobre as quais se encastram os papéis e os valores sociais; são, ao contrário, uma invenção social, que sublinha um dado biológico cuja importância, culturalmente variável torna-se um destino natural e indispensável para a definição do feminino. A questão se articula sobre a importância social: que significa que a materialidade dos corpos existe, porém a ‘diferença entre os sexos’ é uma atribuição de sentido dada aos corpos. (NAVARRO-SWAIN, 2000:51)

Como solução para a criação deste novo sujeito do feminismo, Lauretis aponta a necessidade de um conceito de gênero menos associado à diferença sexual. Ela sugere que tal imbricação seja desconstruída e desfeita para que o gênero não seja considerado uma derivação da diferença sexual, tampouco incluído nesta. É por esta via que a autora apresenta sua visão da tecnologia do gênero inspirada na tecnologia sexual de Foucault, propondo que o gênero enquanto “representação e como autorepresentação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema” (LAURETIS, 1994:208).

No primeiro volume da trilogia História da Sexualidade, Michel Foucault apresenta sua tese de que a sexualidade humana, apesar de ser vista como natural e inerente a todos os seres humanos, é na verdade construída pela cultura, visto que envolve rituais, representações e convenções, processos culturais e plurais. Ao final do século XVIII, novamente para assegurar a supremacia da classe burguesa, foi criado um conjunto de técnicas aparentemente para proibir e regular os

comportamentos sexuais, baseadas e ancoradas pelas instituições do Estado. Foucault explica que tal controle a se deu por quatro vias: a psiquiatralização dos comportamentos sexuais, a sexualização das crianças, a sexualização do corpo feminino e, um de seus derivados, o controle da procriação. A construção deste conhecimento específico fez surgir discursos normatizantes balizados pela pedagogia, economia e, principalmente, pela medicina, tornando o sexo uma preocupação do Estado. Como consequência teria toda uma sociedade preocupada em manter vigilância sobre seus comportamentos e ações dentro das famílias e instituições sociais. A este mecanismo de controle, Foucault chamou de “tecnologia sexual”.

Ampliando teoria proposta por Foucault, Lauretis inclui as diferentes vivências dos sujeitos masculinos e femininos nas construções das identidades de gênero. Na concepção de tal autora, por não levar em consideração os diferentes investimentos de homens e mulheres nas práticas e discursos sociais, Foucault exclui a consideração sobre as diferentes vivências de gênero e vê a sexualidade como única.

A crítica feminista sobre o cinema denuncia ainda que este, de uma forma geral, sempre foi visto como um território masculino tendo como um dos seus elementos fundadores a produção do mito sobre a mulher. Mito, aliás, muito discutido por Simone de Beauvoir que afirma ser também fundante da cultura ocidental que silencia a voz das mulheres reais, substituindo-as por discursos masculinistas que não efetivamente as representa. Como resultando, um campo de investigação muito caro às feministas que analisam o cinema é o que abriga as possibilidades de mudança nos discursos cinematográficos, investindo em diferentes narrativas. Neste sentido, para E. Ann Kaplan (1995) há dois níveis de análise que devem ser observados se buscamos romper com o olhar masculinista na produção cinematográfica: o sociológico, que examina como as relações de gênero são representadas no cinema; e o da semiologia, ou dos estudos de construção das linguagens cinematográficas.

As primeiras críticas de cinema feministas se apoiavam no viés sociológico, utilizando distinções entre as esferas pública e privada, conceitos e discussões muito presentes nas teorias feministas nos anos 1970 e 1980.

No campo sociológico são avaliadas não apenas as construções que acontecem nos roteiros das obras cinematográficas, mas, também, o mundo das relações sociais fora da tela, visto que o cinema, como toda produção cultural, reflete as práticas e significações sociais ao mesmo tempo em que os constrói. Já no segundo plano, o da semiologia, a proposta seria a de analisar as práticas específicas da representação, que envolvem as linguagens verbais, técnicas de filmagem, trilha sonora, enquadramentos, todo um aparato específico deste tipo de produção. Kaplan aponta que os primeiros estudos sobre a emancipação feministas buscavam entender as formas de representação das mulheres na literatura, na pintura, no cinema e na televisão como forma de compreender e reavaliar a cultura na qual haviam sido educadas. Este seria o diferencial da crítica feminista aos antigos modelos de crítica de cultura e mídia que se desenvolviam a partir de reações a posições teóricas dominantes: a crítica feminista buscaria analisar os textos por dentro da própria cultura. A autora segue informando que ao questionar os papéis sexuais ocupados por mulheres nas artes, as primeiras estudiosas feministas se valiam de abordagens estritamente sociológicas e dualistas, avaliando os papéis como positivos ou negativos, tendo como parâmetro um ideal de mulher independente. A mudança nesta visão ocorre quando do avanço nos estudos sobre arte e semiótica, como também com a influência da psicanálise em tais estudos. A partir de tais contribuições as teóricas feministas assumiram a importância do processo de construção dos significados, em vez de focar exclusivamente nos conteúdos.

Fortalecendo seu argumento, Lauretis segue apontando que o corpo feminino é das figuras favoritas nos discursos das religiões, da medicina, das artes e mesmo da cultura popular e que mesmo antes da publicação de Foucault, as críticas feministas do cinema já se ocupavam desta questão. A partir dos estudos da semiótica, da análise das técnicas de iluminação, enquadramento e edição, como também das formas de olhar, as teóricas feministas já escreviam sobre a sexualização das estrelas do cinema clássico que constrói a mulher como objeto de olhar do espectador. Lauretis afirma ainda que a teoria do cinema enquanto tecnologia social, a teoria do aparelho cinematográfico,

explicaria bem como a representação do gênero é construída pelos filmes, como também como esta seria absorvida pelas pessoas que os assistem. A autora apresenta o conceito de plateia, que, pela lógica da teoria feminista, é a forma como cada pessoa é afetada pelo conteúdo dos filmes, a maneira como ela se identifica com o que assistiu, é íntima e intencionalmente relacionada ao gênero do/da espectador/a (LAURETIS, 1994).

Fazendo uma análise do cinema hollywoodiano, também a partir da teoria psicanalítica, a professora de filmologia e estudos de mídia Laura Mulvey elabora uma crítica da imagem como produto no qual prevalece o olhar masculino, sendo a imagem da mulher um objeto passivo. Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, desenhada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicionalmente exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição para-ser-olhada (MULVEY, 1995).

Na mesma corrente de Mulvey, E. Ann Kaplan (1995) defende que o cinema e a psicanálise nasceram de uma mesma estrutura social e capitalista surgida no final do século XIX que exigia a criação de um artefato capaz de libertar o inconsciente como também de uma ferramenta de análise que “compreendesse e ajustasse os distúrbios causados por estas estruturas restritivas”. No livro “A mulher e o cinema” (1995) ela também aponta para como a psicanálise pode ser útil para entender a nossa socialização dentro do patriarcado e de como os filmes comerciais se constituíram em modelo capaz de “satisfazer os desejos e necessidades criados pela organização familiar do século XIX”.

Uma grande contribuição de Mulvey aos estudos do cinema foi identificar qual o “lugar de fala” de uma narrativa a partir do recorte de gênero. Mulvey também se utilizou dos pensamentos de Lacan e Althusser para criar este diagnóstico das relações de gênero dentro do cinema hollywoodiano. A teórica pautou-se na questão do olhar e do sujeito, nas análises sobre o olhar espectador e na tendência humana ao voyeurismo,

intrínsecos ao aparato do cinema, mostrando que, nesta lógica o olhar da câmera é masculino, e a mulher a figura observada, ou seja, um objeto dos desejos e angústias do masculino. Neste sentido a autora ainda discorre sobre a caracterização dos clássicos papéis de gênero dentro das narrativas dos filmes, onde o masculino é geralmente o ser ativo, dominante e condutor da história enquanto o feminino é o ser passivo, dependente e contemplativo dentro da narrativa clássica.

Ainda em “A mulher e o cinema” Kaplan avança na discussão alegando que o cinema hollywoodiano usa os mitos patriarcais para posicionar a mulher como o Outro, dando especial destaque ao gênero melodrama - que ela afirma ser destinado às mulheres, tal qual o faroeste seria um gênero destinado aos homens - na função de limitar e educar as mulheres a aceitar tais restrições como naturais. Por outro lado, teríamos o cinema alternativo como um terreno fértil para o nascimento de um novo cinema, radical tanto no senso político quanto estético, visto que desafia noções básicas dos filmes mainstream. Tal transformação não seria uma rejeição moral ao último, mas uma ênfase nas formas como as preocupações formais cinematográficas refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produz, e que o cinema alternativo reage contra tais obsessões e noções básicas (KAPLAN, 1995). Miriam Adelman (2005), numa perspectiva próxima à de Kaplan, afirma que, apesar de certos “códigos ou convenções de representação do feminino [terem se tornado] parte da história do cinema”, há momentos, em determinados contextos, que certas imagens cedem espaços a outras, possibilitando o surgimento de uma “nova mulher que, num sentido ou outro, se afastava ou se desviava das definições convencionais do feminino rigidamente circunscrito à casa, à família, e ao silenciamento do desejo sexual” (ADELMAN, 2005:228).

### **The Sundance Film Festival e as relações de gênero na indústria cinematográfica**

Apesar da afirmação de Adelman estar correta no que diz respeito ao roteiros e narrativas, infelizmente, enquanto indústria e espaço laboral, o cinema alternativo ainda repete cenários existentes no cinema

tradicional, especialmente no que diz respeito às hierarquias de poder.

Um estudo sobre as disparidades de gênero no mercado de cinema independente norte-americano foi lançado pelo *Sundance Film Institute* em janeiro de 2013 com a identificação das 11.197 pessoas, entre diretores(as), escritores(as), produtores(as) e editores(as), envolvidas nas produções do festival entre os anos de 2002 a 2012. Conduzido por pesquisadoras da *Annenberg School for Communication and Journalism* na *University of Southern California*, este estudo foi dividido em uma análise quantitativa do envolvimento das mulheres criadoras de conteúdo em 820 filmes, separados entre narrativas (534 títulos) e documentários (286 títulos); como também uma análise qualitativa da experiência de mulheres cineastas, através de entrevistas com 51 diretoras, produtoras e pessoas influentes na indústria. O estudo intitulado *Exploring the Barriers and Opportunities for Independent Women Filmmakers* aponta um grande crescimento de documentos atestando que o fato de ter uma mulher no comando de uma produção muda não apenas o conteúdo de histórias contadas nas telas, como também os formatos das narrativas. São citadas pesquisas que analisaram mais de 900 filmes de grande distribuição mundial e a constatação de que cenas de violência, armas, sangue e guerras são menos frequentes quando existem mulheres na direção ou produção.

### Disparidades de gênero na direção

A primeira informação oferecida pelo estudo é de que, nos onze anos pesquisados, das pessoas responsáveis por criação de conteúdo (nos cargos de direção, roteiro, produção, edição) 29.8% são mulheres, o que seria equivalente a 2.36 homens para cada mulher atrás das câmeras. A cultura dos documentários apresenta intervalo menor na distribuição de gênero: enquanto nas narrativas existem 25.3% cargos em mãos de mulheres, este número cresce para 39.1% nos documentários.

Na avaliação dos cargos vemos que a distribuição de gênero varia a cada tipo de filme. Na atividade de direção temos apenas 17% de mulheres nas narrativas, contra 34% nos filmes documentários. Já na área de

produção são 29.4% nos filmes de narrativas e 45.9% de produtoras documentaristas. Na direção de fotografia dos filmes de narrativa é onde vemos a menor percentual de mulheres trabalhando, apenas 9.5%, o que não é diferente na área de documentários, 19.9%.

Na área das narrativas foi examinado o percentual de mulheres diretoras especialmente entre os 100 títulos de maior bilheteria entre 2002 e 2012. De um total de 1.220 filmes 95,6% dos nomes eram masculinos e apenas 4,4% eram do sexo feminino. Na direção dos estúdios citados nos estudos, foram encontrados 41 mulheres dirigentes e 625 homens em 11 anos e 1.100 filmes. A gama de filmes dirigidos por homens (um mesmo diretor faz de 1-12 filmes) e mulheres (1-4 filmes) também difere grandemente.

O estudo aponta ainda que a presença de diretoras é importante por facilitar a equidade de gênero em demais áreas do set, visto que em filmes dirigidos por mulheres existem mais profissionais do sexo feminino trabalhando nos bastidores. Mulheres líderes tendem a contratar mais mulheres para as diversas funções de produção de um filme. Nos filmes de narrativa o aumento é de 21%, enquanto entre documentaristas o número cresce para 24%.

Na tentativa de entender a pouca presença de diretoras de cinema, o estudo investigou ainda quais as maiores barreiras para uma mulher atuar na direção de uma produção. As 51 mulheres entrevistadas informam que as cinco maiores dificuldades são ausência de financiamentos em projetos encabeçados por mulheres (43.1%), redes de trabalho dominadas por homens (39.2%), dificuldade de equilíbrio entre vida pessoal e vida familiar (19.6%), sets de filmagem estereotipados (15.7%) e tomadas de decisão excludentes (13.7%).

Assegurar financiamento para um projeto representa um desafio para qualquer cineasta, não só as mulheres. Um terço das pessoas entrevistadas apontou barreiras financeiras como uma grande dificuldade para os cineastas independentes, ao lado de mudanças nos acordos de distribuição, recessão econômica, ou falta de experiência do/da proponente. Porém, é importante ressaltar as que menções específicas a dificuldade de financiamento devido ao gênero da pessoa à frente do projeto foram também citadas. Muitas pessoas

ressaltaram comparações entre o trabalho feito por homens ou mulheres, como também foram registradas afirmações sobre como os homens são mais confiáveis quando se trata de lidar com finanças. Para que o comentário fosse tomado como dado de pesquisa, foram contabilizadas as pessoas que efetivamente compararam os resultados obtidos de homens versus mulheres: comentários sobre descrições de financiadores / financiadoras, sobre confiança na capacidade ou habilidade de direção e produção das pessoas, montante do financiamento, o acesso ou conhecimento sobre finanças. Apesar de não ser uma afirmação expressamente articulada no meio, existe uma sugestão constante de que diretoras e produtoras são menos confiáveis para gerir recursos financeiros.

Nove dentre 51 entrevistados/entrevistadas indicaram que as mulheres precisam convencer os financiadores do sexo masculino da sua capacidade para dirigir um projeto visto que filmes com conteúdos (ditos) femininos, ou com mulheres nos altos cargos de produção, são considerados comercialmente pouco viáveis. Dentre as pessoas entrevistadas 43,1% disse acreditar que as mulheres enfrentaram dificuldades especiais nas questões financeiras também por falta de aceitação de conteúdos ou abordagens vistas como femininas:

A maioria dos filmes feitos, em termos de conteúdo, são histórias de homens... As histórias que elas querem contar são histórias de mulheres e que não têm o mesmo valor comercial ou, mesmo tendo o mesmo valor comercial, estas histórias não são entendidas como tendo o mesmo potencial comercial das histórias dirigidas por homens.<sup>1</sup> (SUNDANCE, 2013:25)

A segunda maior barreira citada no estudo é o fato de que o cinema é ainda uma indústria dominada pela presença masculina (39.2%). A criação de comunidades e redes de trabalho são componentes importantes na construção de uma carreira em qualquer área e no cinema não é diferente. O fato de haver mais homens trabalhando na indústria faz com que o ambiente seja visto como um “clube do Bolinha”:

Eu acho que, dessa forma, tanto para diretores e produtores, ainda há um pouco de clube de meninos, por falta de um termo melhor.

---

1 No original: “The majority of films made in terms of content are men’s stories... the stories they (women) want to tell are women’s stories and those don’t have the same commercial value, or whether they really do have the same commercial capacity or not, they’re [not] perceived to have the same commercial potential as stories driven by men.”

Eu acho que eles são socialmente auxiliados pelo fato de que todos eles podem sair e jogar golfe e ter relações sociais mais fortes fora do trabalho e eu acho que, às vezes, isso ajuda aos homens (SUNDANCE, 2013:26)

Estes resultados impactam no desenvolvimento das carreiras de mulheres na indústria cinematográfica. A falta de contatos pode limitar as perspectivas de emprego e renda, dada a dependência em recursos baseados em redes e práticas de contratação boca-a-boca. Por exemplo, em média, os diretores homens filmes de narrativa trabalham em equipes onde a divisão de gênero é fortemente inclinada para o sexo masculino (77%), em contraste com equipes onde há uma mulher no comando, quando até 44% dos principais postos de trabalho são assumidos por mulheres.

A habilidade de comando das mulheres é bastante questionada, como também a sua autoconfiança. Comentários sobre a incapacidade de realização de certas tarefas ditas masculinas (como executar orçamentos ou operar maquinários complexos) podem ter efeito negativo sobre as mulheres, contribuindo com o aumento da ansiedade e desmotivação. Por violarem tanto os estereótipos dos papéis de direção e produção, como também os próprios estereótipos de gênero (que não veem como femininas as tarefas de comando) muitas mulheres são avaliadas negativamente ao ocuparem altos escalões dentro da indústria.

Colaborando com uma visão estereotipada dos papéis de gênero, algumas entrevistadas indicaram que as mulheres são mais colaborativas e atenciosas, naturalmente se encaminhando para assumir funções auxiliares e de subcomando. Por outro lado, esta prática alimenta o estereótipo que as leva a trabalharem como assistentes, e que dificulta o trânsito daquelas que tem interesse em ascender aos espaços de maior autoridade na produção de filmes.

Eu sinto que os atores mais velhos com quem já trabalhei, homens, tem mais dificuldades em ser dirigidos ou passam a, sutilmente, querer dirigir a mim. Um, em particular, no último verão, era um grande ator, uma pessoa bacana e eu realmente gostava dele, mas começou a tomar conta, de uma forma muito discreta, e a sugerir às outras atrizes a tentar de outra forma, e eu meio que tive que ‘não, deixa que EU digo isso a ela.’<sup>2</sup>(SUNDANCE, 2013:27)

---

2 No original: “I feel like the older actors that I’ve dealt with, male actors, have a harder time taking direction or then start to very subtly direct me back. One in particular this past summer, he was

Embora esta seja a consideração mais comum tanto nos clássicos estudos de gênero como na maioria das conversas informais entre mulheres, a dicotomia entre vida pública e vida privada ficou em quarto lugar na pesquisa do Sundance Festival. A tarefa de equilibrar o trabalho e a vida familiar foi apontada, por 19,6% da amostra, como um obstáculo que as mulheres enfrentam no cinema independente, com observações sobre o fato de que as exigências de dirigir e produzir podem ser incompatíveis com maternidade, especificamente por causa dos papéis de gênero tradicionais.

Existem muitas mulheres que encontram autoestima na maternidade, elas não precisam entrar no campo de trabalho, e se elas vão entrar no campo do trabalho, não precisam fazê-lo de uma forma que exija tanto tempo e energia... Eu acho que para as mulheres terem sucesso neste negócio tem que estar dispostas desistir de se identificar como boas mães.<sup>3</sup> (SUNDANCE, p. 28)

Embora a possibilidade de escolha entre carreira e cuidados familiares possa explicar algumas discrepâncias na equidade de gênero na área do trabalho, esta é uma racionalização insuficiente para justificar a pouca presença de mulheres trabalhando nos estúdios de filmes independentes visto que negligencia o fato de que esta escolha é feita dentro de um contexto de práticas de trabalho que dificultam para que tal equilíbrio seja alcançado. Na indústria do cinema, tais práticas podem incluir a inflexibilidade em horários de trabalho, ou orçamentos que não justificam despesas de cuidado de dependentes.

O processo de contratação de diretores, fora da esfera independente, foi mencionado como a quinta maior barreira. 13,7% dos entrevistados indicaram que as mulheres diretoras têm maiores dificuldades para entrar em grandes estúdios. Dois fatores parecem determinar a possibilidade destas profissionais serem vistas como candidatas viáveis para os cargos de direção. Em primeiro lugar, é preciso que elas apresentem experiência na direção de filmes de maior

nível de orçamento. Em segundo, algumas respostas indicam que há um número limitado de gêneros que são vistos como adequados à direção de mulheres, o que é apoiado por dados da própria pesquisa. Das 54 diretoras trabalhando em algum dos mil e cem filmes da amostra, 64,8% trabalharam em produções de drama, comédia ou romance.

Apesar de toda esta documentação 29,4% dos entrevistados questionou a veracidade da informação sobre o baixo número de mulheres trabalhando nos sets de cinema independente, expressando que a situação das mulheres está melhorando ao longo do tempo, e que o balanço sobre a igualdade de gênero em filme independente não resultou em informação diferente do que acontece em outras indústrias, em outras áreas de negócios. A falta de percepção da indústria sobre sua própria organização é um dos incentivos para os entraves enfrentados por diretoras e produtoras de conteúdo no mundo do cinema.

### Tutoria

Na segunda parte do estudo, dentre as oportunidades para crescimento 36,7% das pessoas entrevistadas mencionou benefícios de orientação e incentivo que receberam através de situações de tutoria. Procurar parcerias com pessoas influentes na indústria, especialmente mulheres influentes, foi uma opção sugerida para se reforçar as ambições e longevidade das novas criadoras de conteúdo. As mentoras geralmente auxiliam nas funções de aprimoramento de carreira e/ou apoio psicossocial. Mulheres em altos cargos afirmaram que a mais importante função de tutoria é dar visibilidade a suas protegidas em contextos específicos, aumentando o alcance em redes específicas da indústria. Desta forma, as mentoras podem reduzir o impacto negativo da dominação masculina ou criar novos caminhos para a indústria do cinema.

Outra possibilidade de criar mudanças na perspectiva de gênero no cinema independente é a criação de fontes alternativas de financiamento, citado por 26,5% da amostra, seja através do fornecimento de novos subsídios ou incentivos fiscais. O modelo de financiamento dos documentários pode ser especialmente adequado visto que, embora o limite de

---

a great actor and a great guy and I really liked him, but he started taking over in very subtle ways and telling the other actress to maybe try it this way, and I was like, 'no, let me say that to her'".

3 No Original: "There are a lot of women who find self-esteem from parenting, they don't need to join the workforce, and if they are going to join the workforce, they don't need to join it in a way that demands so much time and energy... I think for women to be successful in this business they have to be willing to give up identifying as a great mom."

financiamento seja menor, o processo é mais democrático, permitindo a solicitação de recursos em diferentes fases do projeto. Também foi apontado que as agências financiadoras podem auxiliar as diretoras também durante a fase de distribuição, ajudando os filmes a alcançar sucesso comercial.

Por fim, 20.4% dos/das participantes afirmam que a sensibilização de membros da indústria pode gerar mudança nos quadros (apesar de, como já comentado, a ideia de que as desigualdades de gênero na produção seja um problema para a indústria do cinema tenha sido rechaçada).

### **Como a pornografia feminista quebra os paradigmas**

A exposição do estudo *Exploring the Barriers and Opportunities* foi necessária para que entendamos o quão especial é a produção que buscamos analisar, para perceber como o cinema é uma seara masculina, tanto enquanto indústria, como na construção mesmo de sua linguagem. Se a entrada de mulheres na produção do cinema, por si só, já é um enorme avanço para equalização das forças de gênero dentro da indústria, ainda mais impactante é pensarmos na atuação destas mulheres numa área de produção de conteúdo extremamente machista, onde a norma não apenas para atuações profissionais, mas para especialmente para o tipo de narrativa construída: a pornografia. O universo pornográfico sempre foi visto como exclusivamente masculino, com histórias contadas para excitar os homens, roteiros pensados para incitar a sexualidade masculina, personagens desenhadas para exaltar a masculinidade. Dos escritores libertinos aos editores das revistas modernas, dos senhores burgueses ao espectador de Brasileirinhas (maior produtora de filmes pornográficos no mercado brasileiro), tanto entre produtores de conteúdo quanto entre consumidores, o mundo da pornografia sempre teve homens como público alvo. Curiosamente, as razões que fazem deste universo um espaço tão hostil foram justamente as que mais motivaram as realizadoras na pornografia feminista.

Enquanto movimento cultural ou mesmo como gênero fílmico, a pornografia feminista não tem uma data ou marco definitivo, mas têm-se como indicação as

primeiras produções pornográficas dirigidas por mulheres no início da década de 1980 sendo as americanas Annie Sprinkle e Candida Royalle as primeiras diretoras a serem mencionadas quando se busca um histórico do pornô feminista. As duas diretoras são norte-americanas, nascidas nos anos 1950, e trabalharam como atrizes na indústria pornô. Também são, ambas, assumidamente feministas, tendo feito parte de coletivos e movimentos pela emancipação feminina, como eram conhecidos os grupos feministas nos anos 1980.

Sprinkle nasceu na Pensilvânia, em 1954. Começou a trabalhar em filmes pornográficos como assistente de estúdio em 1973 mas logo passou também a atuar. Ao perceber que muitos(as) atores/atrizes estavam infectados pela AIDS e notando a falta de atenção da indústria pornô para com a infestação, Sprinkle passou a criar vídeos educacionais na tentativa de envolver a indústria na luta contra o HIV. Em 1981, produziu e estrelou o filme *Deep Inside Annie Sprinkle*, descrito como

[...] inovador, para seu tempo, por apresentar mulheres como agressoras sexuais, focar em orgasmos femininos, e por Annie falar diretamente para a câmera, para os espectadores. Também chamou muita atenção de pessoas na academia, nas artes, que produzem filmes, que viram o título como uma nova forma de pornografia – que transcendia os limites do gênero. O filme apresentou questões como ejaculação feminina, papéis sexuais e o poder do prazer (ANNIESPRINKLE.ORG(ASM))<sup>4</sup>

Em 1983, em parceria com as também atrizes pornôs Veronica Hart, Gloria Leonard, Kelly Nichols, Candida Royalle, e Veronica Vera, Sprinkle criou o *Club 90*, que começou como um grupo de apoio, um espaço para mulheres que trabalhavam na indústria pornográfica falarem sobre suas vivências. De acordo com Gloria Leonard, se o objetivo do movimento feminista é dar às mulheres o máximo de liberdade e a possibilidade de quebrar tabus, então todas as integrantes do *Club 90* eram feministas (FUENTES & SCHRAGE, 1987). O que era apenas uma reunião

---

4 No original: “Innovative for its time, as it showed the women as sexual aggressors, focused on the female orgasm, and Annie spoke directly into the camera to the viewers from the heart. It also garnered much attention from scholars of sex, academic artists and filmmakers, who saw the film as a new form of pornography—one that transcended the limitations of the genre. It introduced issues such as female ejaculation, sexual roles, the power of pleasure”.

entre amigas acabou por virar uma trupe artística. As integrantes do *Club 90* foram as primeiras atrizes pornográficas a discutir suas experiências dentro da indústria pornô como também foram as primeiras pessoa a falar concretamente sobre pornografia feminista. Em 1984 o coletivo de artes feminista *Carnival Knowledge*, interessado em debater temas relacionados à sexualidade feminina, organizou o festival *The Second Coming*, e convidou o *Club 90* a debater a possibilidade de uma pornografia que não fosse degradante às mulheres e aos homens com a pergunta ‘existe uma pornografia feminista?’ (TAORMINO, online)

A resposta do *Club 90* foi uma performance intitulada *Deep Inside the Porn Stars*, inspirada em suas reuniões e discussões conjuntas. *Deep Inside the Porn Stars* tratou de assuntos políticos tais como o fato de cenas de sexo entre lésbicas não serem consideradas pornográficas, portanto não eram pagas por algumas produtoras de filmes adultos. Usando a estrutura baseada nos grupos de consciência feministas muito comuns nos anos 1980, a performance levantava a discussão sobre o que seria pornográfico ou não pornográfico nas representações da sexualidade feminina, como também sobre o quão destruidora ou libertadora seria a pornografia para as mulheres que trabalhavam no mercado.

Em entrevista publicada em abril 1987, na revista *Jump Cut* (FUENTES & SCHRAGE, 1987), Veronica Hart afirma que a parceria entre o *Club 90* e o coletivo *Carnival Knowledge* foi a primeira oportunidade de trabalhar diretamente com o movimento feminista de uma forma colaborativa.

That's why it's so important that we're in this group, because it's the first time we've ever been invited to work with feminists — which I think most of us consider ourselves to be — in a thing about pornography. All of the contact I've had with feminists was always anti-porn. They wouldn't even discuss porn.<sup>31</sup>(FUENTES & SCHRAGE, 1987)

### Sobre tutorias e solidariedade

Como já apontado no estudo do *Sundance Institute*, uma forma eficiente de aumentar a quantidade e qualidade dos trabalhos de mulheres no universo do cinema é através de tutorias, ou seja, tendo profissionais já estabelecidas no mercado auxiliando os

primeiros passos das novas diretoras e produtoras. No universo do pornô feministas, duas diretoras que se destacaram por seus trabalhos com tutoria são Candida Royalle e Tristan Taormino, realizadoras que trabalham ativamente com acompanhamento e premiação de mulheres em estágios iniciais na produção de pornografia. Royalle esteve mpenhada em apresentar novas diretoras, usando tanto a *Femme Productions*, sua principal produtora de filmes, como a *Femme Chocolat*, a linha voltada para público multiétnico, para lançar novos nomes no mercado. Já Taormino, com o *The Joy Awards*, tem premiado mulheres que buscam entrar no mercado de filmes eróticos, como também usa seus canais de contatos para produzir e distribuir os filmes que recebem seus prêmios. As duas diretoras buscam, desta forma, fazer crescer a presença de mulheres no universo do cinema erótico, ajudando também o crescimento de uma comunidade que não apenas produz conteúdos, mas assiste e discute o tema.

A produção da pornografia feminista é inovadora por ser a concretização da entrada das mulheres em uma área de produção culturalmente dominada por homens, tanto nas questões técnicas quanto pelos discursos produzidos. Escrever sobre nós mesmas é a possibilidade de sermos produtoras de nossas histórias e sujeitos dos nossos destinos, especialmente quando o fazemos a partir de uma postura ideológica e política.

Pelo exposto, acreditamos que, ainda de forma iniciante, a pornografia feminista tem servido como mais um instrumento para o crescimento de um pensamento crítico sobre a nossa sexualidade e, consequentemente, para o alcance da tão almejada emancipação feminina.

### Referências

- ADELMAN, Miriam. “Vozes, olhares e o gênero do cinema”. In: FUNCK, Susana Bornéo. WIDHOLZER, Nara. (org.). *Gênero em discursos da mídia*. Florianópolis: Ed. Mulheres. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2005.cesso em junho de 2013.
- BERNARDET, Jean Claude. *O que é cinema?*. São Paulo: Brasiliense, 1985. Coleção Primeiros Passos
- BUSCATO, Marcela. Candida Royalle: “Quero que os homens vejam”. Revista Época, online. Abril de 2009.

Disponível em  
<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI67802-15220,00-CANDIDA+ROYALLE+QUERO+QUE+OS+HOMENS+ASSISTAM.html>. Acesso em 15 de agosto de 2010.

\_\_\_\_\_. Petra Joy: “Estamos lutando por liberdade sexual”. Revista época Online. Abril de 2009.  
 Disponível em  
<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI67813-15220,00-PETRA+JOY+ESTAMOS+LUTANDO+POR+LIBERDADE+SEXUAL.html> Acesso em 11 de junho de 2013.

\_\_\_\_\_. Pornô feito por mulheres para mulheres. Revista Época. Edição 569, p. 99-104, abril, 2009.

EHMANN, Abby. Interview with Candida Royalle. Eros Zine online. Maio de 2006. Disponível em  
[http://web.archive.org/web/20061117073501/http://eros-nyc.com/articles/2006-05-16/candida\\_royalle0516/](http://web.archive.org/web/20061117073501/http://eros-nyc.com/articles/2006-05-16/candida_royalle0516/). Acesso em março de 2013.

FUENTES, Annette & SCHRAGE, Margaret. Deep inside porn stars. Jump Cut, no. 32, April 1987, pp. 41-43. Disponível em  
<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC32folder/PornWomenInt.html> Acesso em março de 2013.

GILBOA, Netta. Heart to heart with Candida Royalle. S/D. Gray Area. Disponível em  
<http://www.grayarea.com/candida.htm>. Acesso em junho 2013.

GOOD FOR HER. Disponível em <  
<http://www.goodforher.com/> >

GREZO, Chris. Bitch meets feminist porn director Petra Joy. Bitch Magazine Online. Janeiro de 2012. Disponível em <  
<http://bit.ch-online.co.uk/bitch-meets-feminist-porn-director-petra-joy> >. Acesso em 11 de Junho de 2013.

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

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. de. Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MCCLURE, Kelly. Erika Lust está ocupando o pornô feminista. Vice Magazine Online. Disponível em  
[http://www.vice.com/pt\\_br/read/erika-lust-esta-ocupando-o-porno-feminista](http://www.vice.com/pt_br/read/erika-lust-esta-ocupando-o-porno-feminista)>. Acesso em junho de 2013.

MILLWARD, Rachel. “Humanist Porn” or “Artcore” – Petra Joy talks about filming sex for women’s pleasure. Fevereiro de 2009. Birds Eye View. Disponível em <  
<http://news.birds-eye-view.co.uk/2009/02/19/humanist-porn-or-artcore-petra-joy-talks-about-filming-sex-for-womens-pleasure/>>. Acesso em março de 2013.

MULLINS, Julie. Cover Story: Sex Advice for a New Generation: Taormino finds a new language for what we all feel inside. City Beat Online. Maio de 2006. Disponível em  
<http://www.citybeat.com/cincinnati/print-article-1055-print.html>>. Acesso em março de 2013.

MULVEY, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” Film Theory and Criticism: Introductory Readings. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999: 833-44

SUNDANCE INSTITUTE. Exploring the Barriers and Opportunities for Independent Women Filmmakers 2013 Disponível em <  
<http://www.sundance.org/pdf/press-releases/Exploring-The-Barriers.pdf> > Acesso em maio de 2013.

TAORMINO, Tristan. What is feminist porn? [online] Disponível em <http://puckerup.com/feminist-porn/feminist-porn-resources/what-is-fp/> Acesso em: julho de 2017.