



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
INTERDISCIPLINARES SOBRE MULHERES, GÊNERO E FEMINISMO**

LÉA MENEZES DE SANTANA

**“– TEM PORNÔ PARA MULHER?”
UMA ABORDAGEM CRÍTICA DA PORNOGRAFIA FEMINISTA**

**SALVADOR
2014**

LÉA MENEZES DE SANTANA

**“– TEM PORNÔ PARA MULHER?”
UMA ABORDAGEM CRÍTICA DA PORNOGRAFIA FEMINISTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre.

Orientadora: Lindinalva Silva Oliveira Rubim

SALVADOR
2014

Revisão e Formatação: Vanda Bastos

Santana, Léa Menezes de

S232 “– Tem Pornô Para Mulher?”: uma abordagem crítica da
pornografia feminista / Léa Menezes de Santana.- 2014.
92f.: il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lindinalva Silva Oliveira Rubim.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia.
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2014.

1. Gênero. 2. Cinema. 3. Pornografia. 4. Arte. 4. Cultura.
5. Feminismo. I. Rubim, Lindinalva Silva Oliveira. II.
Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas. III. Título.

CDD: 305.4

LÉA MENEZES DE SANTANA

“– TEM PORNÔ PARA MULHER?”

UMA ABORDAGEM CRÍTICA DA PORNOGRAFIA FEMINISTA

Dissertação aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre.

Salvador, 9 de setembro de 2013

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Lindinalva Silva Oliveira Rubim (Orientadora)
PPGNEIM/UFBA

Profa. Dra. Edilene Dias Matos
Pós Cultura/UFBA

Profa. Dra. Lina Maria Brandão Aras
PPGNEIM/UFBA

*A você,
que deu atenção a estas páginas.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e irmã, que me ensinaram a ser a mulher que sou, obrigada pelo amor e paciência constantes. Obrigada por serem meus alicerces, sempre;

a minha rede de apoio, minhas anjas da guarda, Dea, Glaucia e Julia, pessoas generosas que estiveram ao meu lado do começo ao fim, aturando minha falação teórica e meus debates inflamados nas mesas dos bares;

ao grupo Miradas, pelas discussões instigantes, pelas correções, indicações e incentivos. Por me receberem tão gentilmente;

à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPES, thanks for all the fish;

ao PPGNEIM, pela oportunidade e ensinamentos;

a Iole Vanin, pela inspiração e incentivo, por me ajudar a amadurecer esta ideia;

a Alinne Bonetti, fundamental na lapidação das ideias, na transformação de um amontoado de apostas num projeto real;

a Linda Rubim, por ter me adotado no meio do percurso, pela orientação atenta e presente;

a todos aqueles que contribuíram, de alguma forma, para a execução deste trabalho, seja com incentivo, paciência, indicações ou apenas amor.

RESUMO

A pornografia sempre foi vista como um tema controverso, como uma forma suja de pensar em prazer sexual. Originalmente utilizada como instrumento de contestação, de crítica às autoridades religiosas e políticas, hoje ela é vista como um instrumento de banalização do sexo. No âmbito das teorias feministas, a pornografia ainda hoje é tema de acaloradas discussões. Um debate que se iniciou nos anos 1970 e evidenciou a cisão dentro do próprio movimento feminista, no que diz respeito à discussão sobre a sexualidade, tem o sugestivo nome de *Feminist Sex Wars*. Fortemente aliado às vertentes mais radicais, um grupo encabeçado pela advogada Catharine Mackinnon e a escritora Andrea Dworkin defende que a pornografia é responsável, inclusive, por incitar violência contra as mulheres e cria campanhas solicitando aos governos a criação de leis para censura e criminalização de materiais pornográficos. No outro quadrante, as feministas pró-sexo acreditam que a liberdade sexual é um dos instrumentos mais básicos para a emancipação feminina. Não existe discordância quanto ao fato de ser a maior parte do material disponível no mercado sexista e pouco atrativo ao público feminino, mas a resposta, na visão destas teóricas, não seria banir a pornografia, mas fazê-la de forma diferente. Face ao surgimento da produção de filmes eróticos categorizados como ‘pornografia feminista’, a presente pesquisa questiona quais os sentidos atribuídos ao adjetivo “feminista” quando associado ao substantivo “pornografia”? Em que consiste este pornô feminista? Em que difere da produção tradicional?

Palavras-chave: Gênero. Cinema. Pornografia. Arte. Cultura.

ABSTRACT

Pornography has always been seen as a controversial issue, as a dirty way to think about sexual pleasure. Originally used as a defense instrument of criticism of the religious and political authorities, today it is seen as an instrument trivialization of sex. In the context of feminist theories, pornography is still the subject of heated discussions. A debate that began in the 1970s and showed a split within the feminist movement itself, with regard to the discussion of sexuality, has the suggestive name of Feminist Sex Wars. Strongly allied to the more radical aspects, one group headed by lawyer Catharine MacKinnon and Andrea Dworkin writer argues that pornography is responsible even for inciting violence against women and creates campaigns calling on governments to create laws to censorship and criminalization of materials porn. In another quadrant, pro-sex feminists believe that sexual freedom is one of the basic tools for emancipation. There is no disagreement about the fact that most of the material available in the market sexist and unattractive to a female audience, but the answer, in the view of these theoretical, would not ban pornography, but do it differently. Given the emergence of the production of erotic films categorized as “feminist pornography”, this research questions the meanings attributed to “feminist” when associated with “pornography”? What is feminist porn? In what ways that differs from the traditional production?

Keywords: Gender. Cinema. Pornography. Art. Culture.

LISTA DE SIGLAS

APA *American Psychiatric Association*

ASECT Associação Norte-americana de Educadores, Conselheiros e Terapeutas Sexuais

FFE *Feminists for Free Expression*

FICEB Festival Internacional de Cinema Erótico de Barcelona

FPA *Feminist Porn Awards*

IBOPE Instituto Brasileiro de Opinião e Pesquisa

WAP *Women Against Pornography*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 FEMINISMO E PORNOGRAFIA: DISTANCIAMENTOS E APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS	20
1.1 POR UMA DEFINIÇÃO DE PORNOGRAFIA	21
1.2 ONDE TUDO COMEÇOU	25
1.3 RETRATOS DE ÉPOCA	29
1.4 CENSURA E ARTE	31
1.5 E O FEMINISMO COM ISSO?	31
2 GÊNERO E CINEMA: RELAÇÕES EXPLICITAMENTE SEXUADAS	42
2.1 <i>THE (GENDERED) SUNDANCE FILM FESTIVAL: O QUE SE PODE APREENDER EM UM FESTIVAL DE CINEMA</i>	50
2.1.1 Tutoria	56
2.2 AS PRELIMINARES: COMO SE INICIOU A PRODUÇÃO DA PORNOGRAFIA FEMINISTA	58
2.2.1 <i>The Feminist Porn Awards</i>	60
2.3 TRAJETÓRIAS DAS DIRETORAS DE CINEMA: A PORNOGRAFIA FEMINISTA EM CONTEXTO	63
2.3.1 Candida Royalle, o início da jornada	64
2.3.2 Erika Lust, visual MTV, classificação 18 anos	70
2.3.3 Petra Joy, por uma perspectiva feminina	75
2.3.4 Tristan Taormino, múltiplos suportes, mesma mensagem	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
FONTES	87
REFERÊNCIAS	88

INTRODUÇÃO

Em abril de 2009, fui surpreendida com uma matéria da *Revista Época*, “Pornô feito por mulheres para mulheres”, de autoria de Marcela Buscato. Era uma reportagem sobre diretoras de cinema erótico¹ que produzem filmes especiais voltados para o público feminino e que se classificam como do gênero “pornografia feminista”. Chamou-me a atenção o que pareceu ser uma contradição de termos: como poderia uma produção pornográfica ser considerada feminista?

Sou Bacharel em Relações Públicas e sempre tive curiosidade pelos estudos de mídia. Junte-se a isto uma especialização em gênero e anos de convivência com o feminismo e imagine o quanto aquela matéria me instigou. Foi desta inquietação que surgiu o tema desta pesquisa. Neste trabalho, objetivamos compreender como se constrói o fenômeno “pornografia feminista”, mapeando seu campo de produção e as trajetórias profissionais de diretoras desta linha audiovisual, buscando identificar quais seriam as características de uma pornografia feminista.

Em uma primeira pesquisa exploratória, observando filmes encontrados em vídeo locadoras ou sites de conteúdo pornográfico², podemos perceber uma série de convenções de personagens e performances sexuais. De forma geral, existe uma ênfase em corpos jovens e bem torneados, com aparência saudável. Os corpos masculinos são frequentemente musculosos, fortes e, o mais importante, com órgãos sexuais volumosos, especialmente no caso dos homens negros. Os corpos femininos podem ser musculosos ou não, mas são sempre curvilíneos: seios fartos e quadris largos são atributos bem valorizados. Dentre as convenções, há também fantasias recorrentes, como as da colegial ou da *Lolita*, materializadas em garotas vestindo saias pregueadas e com penteados de lacinhos. Dentre os corpos femininos, apesar da grande presença de negras, as louras ainda são mais frequentes na tela.

Percebe-se, ainda, que o público mais bem servido pelos filmes pornôs, mesmo os voltados para o público heterossexual, é o masculino, visto que “o exercício da sexualidade entre corpos do mesmo sexo tem preponderância entre mulheres e seu sentido ainda corresponde a uma mesma lógica: torne-se prática aceita e estimulante de um certo desejo

¹ Neste trabalho, não farei distinção entre erotismo e pornografia, seguindo a linha de diversas(os) autoras(es) e pesquisadoras(es) da área da sexualidade. Tomo como exemplo Maria Filomena Gregori (2003; 2004), Maria Elvira Díaz-Benítez (2009a), Jorge Leite Junior (2012), dentre outros. Para uma análise mais detalhada, recomendamos a leitura de Hunt (1999).

² Tais como: <<http://www.pornhub.com/>>; <<http://www.redtube.com/>>; ou <<http://www.gigasexo.com/>>.

voyeur masculino” (GREGORI, 2004, p. 8). Mesmo em cenas entre mulheres, existe um ritual, uma encenação, quase sempre com uma das participantes assumindo a “posição masculina” (a de dominação e penetração). Não é sem razão que o ponto clímax de diversas produções pornográficas é o orgasmo masculino³, enquanto que o orgasmo feminino, quando explicitado, é mais um componente para a satisfação do parceiro em cena.

Apesar do cenário descrito, o mercado pornográfico tem se expandido nos últimos anos, inclusive, tendo um número crescente de espectadoras do sexo feminino⁴. Abro aqui um parêntese para comentar quão complicado é confirmar dados sobre consumo de pornografia, não apenas no Brasil, mas pelo mundo. Em diferentes reportagens, encontramos a afirmação de que o Brasil é hoje o país que mais produz pornografia na América Latina e é o 16º maior produtor do mundo (em primeiro lugar, está a China), movimentando 100 milhões de dólares, em 2006⁵. Também foi tirada da imprensa a informação de que a empresa de consultoria Nielsen afirma que, em apenas um ano, cresceu em 30% o número de mulheres que consomem pornografia online, no Reino Unido, e que, nos Estados Unidos, elas representam 30% da audiência dos filmes adultos na internet. No Brasil, o Instituto Brasileiro de Opinião e Pesquisa (IBOPE) afirma que 28% do público dos sites adultos é feminino⁶. Contudo, apesar de encontrarmos estas informações ecoando por diferentes mídias, não foi possível identificar os relatórios ou dados oficiais seja neste ou em qualquer outro instituto de pesquisa. Notamos, aqui, um primeiro exemplo de como a sexualidade, mesmo como indústria, tende a ser falada com reserva, aos sussurros.

O crescimento do público consumidor feminino no universo pornô chamou a atenção de produtores deste gênero fílmico para a necessidade de criar novas narrativas que atendessem a este mercado específico. Nesta perspectiva, abriu-se um novo nicho: a pornografia feita para mulheres, na sua maioria também produzida e dirigida por mulheres, autointitulada “pornografia feminista”. Diretoras desta linha apontam que seus filmes são diferentes por buscarem a igualdade da importância do prazer de todos os envolvidos no ato,

³ Atribui-se ao produtor John Stagliano uma sequência que se tornou clássica nos roteiros de filmes pornográficos: sexo oral, sexo vaginal, sexo anal, masturbação e ejaculação (na maioria das vezes, no rosto da mulher). A cena de ejaculação é também conhecida como *money shoot*.

⁴ Segundo recentes pesquisas, um em cada três visitantes em sites de pornografia é do sexo feminino e para cada homem presente em uma sala de chat sobre o assunto, existem duas mulheres (ROPELATO, s/d).

⁵ Informação encontrada em María Lorente (2007), como também em Terra Online (2006), dentre outras.

⁶ Informação encontrada em Buscato (2009c). Mais dados sobre o mercado de produtos pornográficos podem ser encontrados também no site da Associação Brasileira das Empresas do Mercado Erótico e Sensual. Disponível em: <<http://www.abeme.com.br/>>.

sejam homens ou mulheres, e pelas diferenciações na estética e nos roteiros, e que procuram criar situações em que as mulheres possam se perceber como protagonistas e não apenas coadjuvantes. O objetivo destas produções é, segundo as próprias diretoras, mostrar o ato sexual com mais respeito às mulheres.

Se consideramos a existência da cruzada antipornografia⁷ e todo o debate que vem acontecendo desde a década de 1980 no qual a perspectiva feminista se faz presente – para certas correntes do pensamento feminista, a pornografia é tida como um produto do patriarcado e, por isto, uma forma de exploração do corpo da mulher, objetificado para atender ao desejo masculino –, questionamentos sobre esta nova categoria de filmes eróticos surgem: Quais os sentidos atribuídos ao adjetivo “feminista” quando associado ao substantivo “pornografia”? Em que consiste este pornô feminista? Em que ele difere da produção tradicional?

A feminista Susan Bordo (1997) afirma que nosso corpo é um texto da cultura. Tal afirmação nos remete à clássica frase de Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* – “ninguém nasce mulher, torna-se mulher” –, uma vez que sinaliza para o fato de os nossos corpos serem também controlados e “adestrados” com um propósito. O gestual, o vestuário, os cuidados e as limitações que impomos aos nossos corpos não só são ditados pelo nosso entorno como também descrevem e afirmam as nossas identidades, identidades estas que vão se constituindo ao longo da existência dos sujeitos e para as quais o processo de socialização é fundamental. A educadora Guacira Louro (2000, p. 443), ao apresentar o cinema como uma pedagogia cultural – explicitando como este veicula comportamentos, valores, ideias acerca do ser homem e do ser mulher, sobre sexualidade –, frisa a importância desta arte nos processos de normatização dos indivíduos. O mesmo ocorre nas demais mídias de massa que, dentro do contexto da globalização da informação, funcionam como agentes principais de disseminação da cultura contemporânea, auxiliando na formatação de comportamentos das sociedades. Nesta perspectiva, “com o advento do cinema e da televisão, as normas da feminidade passaram cada vez mais a ser transmitidas culturalmente através do desfile de imagens visuais padronizadas” (BORDO, 1997, p. 24).

⁷ Nos anos finais da década de 1970, um movimento rechaçando filmes pornográficos se iniciou nos Estados Unidos, encabeçado pelas feministas Andrea Dworkin e Catherine MacKinnon, que fundou organizações e liderou campanhas em prol de um mecanismo estatal de controle que coibisse a produção de material pornográfico e da extinção da pornografia. (PINTO; NOGUEIRA; OLIVEIRA, 2010).

Na produção acadêmica que trabalha com a pornografia como gênero fílmico, a questão do “pornô feminista” ainda não foi estudada⁸, constituindo uma lacuna tanto nas disciplinas que, tradicionalmente, trabalham com as questões da pornografia como nos próprios estudos feministas e de gênero. Neste último caso, esta pesquisa se mostra de fundamental importância porque procura compreender as distinções entre produtos “feitos para mulheres” e produtos “feministas”, tendo em vista que os termos “feminista” ou “para mulheres” têm sido apropriados pelo mercado como um modismo, como nichos comerciais.

Questiona-se, no presente estudo, quanto aos riscos existentes em se vincular “pornografia” e “feminismo”, tendo em vista um suposto esvaziamento político em torno do tema. Estaria o adjetivo *feminista* atribuído a esta categoria fílmica trazendo uma suposta legitimação à opressão da mulher, como reivindicam as feministas antipornografia? Por outro lado, pensar que exista, de fato, um pornô feminista poderia implicar em uma desconstrução da pornografia como um produto legitimador do patriarcado. Estaríamos diante da possibilidade de uma releitura de um dos maiores ícones da opressão sexual da mulher, de novas possibilidades narrativas, além de uma possível mudança da representação da sexualidade feminina.

Em uma primeira exploração do campo, através de leituras de periódicos e sites informativos⁹, foi possível listar algumas das principais diretoras desta categoria¹⁰, dentre as quais foram escolhidos quatro nomes para o *corpus* de pesquisa: Candida Royalle, Erika Lust, Petra Joy e Tristan Taormino. A escolha destas quatro diretoras se deu por suas trajetórias fora dos sets de filmagem serem tão intensas quanto aquelas atrás das câmeras. As diretoras escolhidas têm perfil marcadamente ativista além de também terem uma trajetória acadêmica, o que demonstra a presença de pensamento crítico sobre os temas com os quais trabalham.

A relação das mulheres com a sexualidade foi abordada, com maior ou menor ênfase, por todas as correntes de pensamento feminista, mas um debate, em especial, marca a história do movimento. Este debate, que pouca repercussão teve no Brasil, aconteceu especialmente nas décadas de 1970 e 1980, nos Estados Unidos, entre as duas vertentes mais em voga na época: o Feminismo Radical e o Feminismo Liberal. Chamada de *Feminist Sex*

⁸ Pesquisa feita no banco de teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), em setembro de 2010, mostra que, de 83 trabalhos, entre dissertações de mestrado e doutorado, com o tema pornografia, nenhum destes trata do tema em questão.

⁹ Nos últimos seis meses mantive um sistema de busca automática que alerta quanto a matérias em revistas e jornais que tratem dos temas relacionados a esta pesquisa.

¹⁰ Os critérios utilizados para esta escolha foram: a) citações em artigos jornalísticos; b) citações em entrevistas; c) quantidade de entrevistas concedidas; e d) quantidade de material produzido.

Wars, a discussão girou em torno da liberdade sexual das mulheres e de como as práticas sexuais poderiam ser opressoras ou emancipadoras para as mulheres.

As feministas radicais tinham como prioridade uma pauta de lutas e reivindicações materializadas em políticas práticas, como, por exemplo, a defesa da legalização do divórcio; demandas para que as mulheres tivessem controle sobre o seu próprio corpo, com acesso a formas de controle de natalidade; a descriminalização do aborto; creches para que as mulheres trabalhadoras tivessem como cuidar de seus filhos e filhas; a criminalização da violência contra as mulheres; e a implantação de casas de acolhimento a famílias em situações de violência. Já as Feministas da ala liberal não discordavam dessas quanto aos objetivos, mas divergiam bastante na forma de alcançá-los. Para estas ativistas e escritoras, também as questões privadas e pessoais eram prioritárias, tais como a associação da mulher com a imagem de mercadoria sexual, ou seja, a mulher utilizada como instrumento nas propagandas para divulgar produtos e alavancar as vendas como também para a concepção de que a mulher é, ela própria, uma mercadoria, exposta em revistas “para o público masculino”.

Para além disso, a grande diferença entre o pensamento Feminista Radical e o pensamento Feminista Liberal está na ausência do “Macho Inimigo”, presente apenas no primeiro. A corrente liberal acreditava que a sexualidade poderia, sim, ser uma via de emancipação feminina, desde que as pessoas tivessem consciência e responsabilidade sobre seus corpos. Também conhecidas como feministas pró-sexo, este grupo defende a liberdade sexual como componente essencial para o fim da opressão das mulheres e, portanto, se opõe a qualquer forma de controle sobre as atividades e práticas sexuais, sejam elas impostas por leis, religiões ou mesmo pelos movimentos feministas. Por conta deste debate ideológico e político dentro do feminismo, também a pornografia, o sadomasoquismo, a prostituição, a hetero e homossexualidade foram trazidos ao centro da arena de debates, fazendo as práticas da vida privada se tornarem assuntos de debates públicos.

A pornografia como um produto cultural tem data e local de nascimento como também propósito e objetivo específicos. Apesar de imagens representativas do corpo humano, de órgãos sexuais ou cenas de sexo estarem presentes em diversos momentos e em locais variados na história das civilizações, o termo pornografia só passou a ser definido da forma como hoje o entendemos a partir do século XIX (HUNT, 1999). O primeiro dicionário a registrar o termo *pornografia* ou suas derivações foi o *Oxford English Dictionary*, em 1857. Até o final do século XVIII, a pornografia era uma forma de contestação, de crítica às autoridades religiosas e políticas. A partir da popularização da escrita e das tecnologias de

impressão iniciadas no século XIX, tomou o rumo mais comercial e passou a ser difundida mais amplamente, já com o objetivo de produzir excitação e prazer sexual (KÄMPF, 2008).

Mesmo como instrumento de contestação, a pornografia sempre teve como principal alvo a elite masculina e urbana. Com a Revolução Francesa, entraram em pauta discursos mais populistas, o que ampliou o consumo para as classes trabalhadoras. Outras mudanças aconteceram, entre os séculos XVIII e XIX, causadas pelos novos ideais e padrões morais da época. Era necessário, portanto, marcar a diferença entre os sexos, na vida política e social, e isto pode ser percebido também na narrativa pornográfica (KÄMPF, 2008).

O mais destacado escritor libertino da história continua a ser o Marques de Sade. Em sua obra, são representados todos os principais temas da pornografia moderna. Nada passa despercebido a Sade: sodomia, pedofilia, estupro, incesto estão presentes em seus escritos. Um grande diferencial também é a visão da mulher apresentada por ele: suas personagens femininas são completamente libertas, preocupadas apenas com a busca do prazer, no que difere grandemente da produção pornográfica comum, tanto da época quanto da contemporânea. E é a partir do século XIX que o erótico chega ao cinema, também sendo destinado a um público masculino (HUNT, 1999).

O cinema, de uma forma geral, sempre foi visto como território masculino e a crítica feminista ao cinema se utiliza da Psicanálise para justificar tal afirmação. Laura Mulvey, ainda em 1975, já se inspirava nos escritos de Freud para explicar como o cinema “reflete, revela e até participa da interpretação heterossexual socialmente estabelecida da diferença sexual que controla as imagens, as formas eróticas de olhar e observar” (1999, p. 837)¹¹. Na mesma corrente de Mulvey, Elizabeth Ann Kaplan 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”. Ela também indaga 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” (1995, p. 44-45).

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

¹¹ Tradução livre do original: “[...] reflects, reveals and even plays on the straight, socially established interpretation of sexual difference which controls images, erotic ways of looking and spectacle”.

melodrama – que ela afirma ser destinado às mulheres, tal como o faroeste seria um gênero destinado aos homens – na função de limitar e educar as mulheres a aceitarem 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 sentido político quanto estético, visto que desafia noções básicas dos filmes *mainstream*. Tal transformação não seria uma rejeição moral ao último, mas uma ênfase nas maneiras através das quais as preocupações formais cinematográficas refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produz, visto que o cinema alternativo reage contra tais obsessões e noções básicas (MULVEY, 1999, p. 834).

Neste momento, podemos ver uma aproximação entre o cinema e a pornografia que explicaria muito bem este casamento. Há uma leitura da pornografia proveniente da ala radical do feminismo que a vê como um produto legitimador do patriarcado. A mais fervorosa defensora desta linha de pensamento, a americana Andrea Dworkin afirma, em seu texto *Why pornography matters to feminists* (1981), que “pornografia significa que a mulher é uma coisa; pornografia significa que ser usada como coisa preenche a natureza erótica da mulher; pornografia significa que mulheres são coisas que os homens usam”¹². A também americana Catharine MacKinnon (1982), sua mais frequente parceira na luta antipornografia, defende que, nas sociedades contemporâneas, não apenas a pornografia é uma indústria de massas que explora, sexual e economicamente, a desigualdade entre homens e mulheres visando o lucro como também institucionaliza uma sexualidade de supremacia masculina. O modo como as mulheres são representadas é, na verdade, a forma como os homens as veem e isso define seu comportamento.

Muito do que se discute atualmente sobre sexualidade, dentro do feminismo, ainda é baseado em duas correntes teóricas com raízes socialistas e marxistas. Tanto o Feminismo Radical quanto o Feminismo Liberal nascem de uma mesma situação histórica, no começo dos anos 1960, início da chamada Segunda Onda do Movimento Feminista. Se a luta pelo direito ao voto e direitos equivalentes foram os temas da Primeira Onda, a nova maré expandiu as áreas de interesse do movimento para uma igualdade de direitos mais ampla, para o combate às instituições e estruturas patriarcais que impediam a plena emancipação das mulheres.

¹² Tradução livre do original: “*pornography says that women are things; pornography says that being used as things fulfills the erotic nature of women; pornography says that women are the things men use*”.

Como em outros aspectos do comportamento humano, as formas institucionais concretas da sexualidade em um determinado tempo e lugar são produtos da atividade humana. São imbuídas de conflito de interesse e manobras políticas, ambas deliberadas e incidentais. Nesse sentido, o sexo é sempre político.¹³ (RUBIN, 1984, p. 143).

Os principais pressupostos teóricos da Corrente Radical são fornecidos por Shulamith Firestone, na obra *A dialética do sexo*, de 1970, por Kate Millet, na obra *Política sexual*, de 1971, com intensa contribuição de *O segundo sexo*, clássico de Simone de Beauvoir publicado em 1949. As três escritoras discutiram, em diferentes perspectivas, as origens da opressão feminina a partir da estrutura social e das amarras do patriarcado. Apesar do termo “radical” se referir à “origem”, o Feminismo Radical nega qualquer determinação biológica para a subordinação feminina, apesar de reconhecer que o patriarcado se alimenta das diferenciações sexuais para se manter.

O pensamento feminista radical atribui a opressão da mulher às diversas estruturas sociais às quais todos os indivíduos estão expostos, da religião ao Estado, estruturas estas que, porém, estavam desenhadas tendo como base as estruturas familiares, comumente materializadas em famílias nucleares lideradas por homens. Assim, o Feminismo Radical postula que a origem da subordinação e da opressão feminina está no patriarcado, ou seja, no poder da supremacia masculina, justificado pelas diferenciações sexuais inatas a cada sexo.

Se a pedra fundamental para a manutenção do patriarcado seria a reprodução, para algumas estudiosas, para outro segmento, a resposta se encontraria na sexualidade em si. Mostrando sua origem marxista, MacKinnon afirma:

A sexualidade é para o feminismo o que o trabalho é para o marxismo: o que é mais próprio de cada um e o que mais se tira de cada um. [...] A sexualidade é este processo social que cria, organiza, expressa e direciona o desejo, criando os seres sociais que conhecemos como homens e mulheres, do mesmo modo como suas relações criam a sociedade... Assim como a expropriação organizada do trabalho de alguns para o benefício de outros define uma classe – a dos trabalhadores – a expropriação organizada da sexualidade de alguns para o uso de outros define o sexo, mulher.¹⁴ (1982, p. 515-516).

¹³ Tradução livre do original: “*as with other aspects of human behavior, the concrete institutional forms of sexuality at any given time and place are products of human activity. They are imbued with conflicts of interests and political maneuver, both deliberate and incidental. In that sense, sex is always political*”.

¹⁴ Tradução livre do original: “*Sexuality is to feminism what work is to marxism: that which is most one's own, yet most taken away [...]. Sexuality is that social process which creates, organizes, expresses, and directs desire, creating the social beings we know as women and men, as their relations create society. As work is to marxism, sexuality to feminism is socially constructed yet constructing, universal as activity yet historically specific, jointly comprised of matter and mind.*”

Ainda seguindo os passos de Marx, na construção de sua teoria sobre o capital, Mackinnon aponta os grupos de consciência como o método de análise feminista: pela troca de experiências pessoais e pela consequente compreensão de que o que se imaginava uma questão individual era, sim, uma questão coletiva, as mulheres compreenderiam sua identidade comum e iniciariam ações políticas de intervenção social. A falha apontada em seu pensamento é que, segundo Mackinnon, a desigualdade entre os sexos, embora tenha origem na sexualidade, está integrada em “todo um sistema de relações sociais”. A autora, porém, não dá indicações sobre o funcionamento deste sistema, nem de como ele pode ser concretamente reorganizado. Em suma: embora as práticas e leis das relações sexuais sejam definidas como e pelo social, não existe outra razão para tal distribuição de poder que não seja intrínseca a este mesmo sistema. A fonte das relações desiguais entre sexos é, afinal de contas, a relação desigual entre os sexos.

As estruturas religiosas (católicas, islâmicas, judias...) também reforçam esta crença, colocando a preservação da família acima de todos os valores, tendo o pai como provedor, protetor e senhor da casa. À mãe, cabe o papel de cuidadora da família (Maria, Eva), de responsável pelo equilíbrio interno e manutenção da harmonia. Mesmo as atuais estruturas do Estado e do Direito Familiar contribuem com tal pensamento, visto que, na maioria dos casos de separação entre casais heterossexuais, a guarda da(s) criança(s) é geralmente passada para a mãe, ficando o pai com a obrigação de pagamento de pensões e auxílios para a manutenção da prole. Para vencer o patriarcado e desmontar as suas estruturas opressoras seria necessário, primeiro, desmistificar a ideia de que existiriam características e qualidades essenciais à mulher e ao homem. Além disto, para as feministas radicais, tão importante quanto esta demistificação seria a solidariedade entre as mulheres, que deveriam se unir, em bloco, na luta contra os homens e contra o Estado, estrutura por eles criada, portanto, de caráter patriarcal.

Já as feministas das alas liberais, também identificadas como feministas pró-sexo, afirmam que a liberdade sexual é parte fundamental da libertação do patriarcado e entendem que a pornografia comercial é sim produzida para homens, mas que também possui um potencial subversivo que ainda não foi totalmente aproveitado. A canadense Wendy McElroy é uma das defensoras desta corrente apontando que “a pornografia beneficia as mulheres tanto

As the organized expropriation of the work of some for the benefit of others defines a class-workers-the organized expropriation of the sexuality of some for the use of others defines the sex, woman”.

peçoal quanto politicamente” (1995, Prefácio, § 1)¹⁵ visto que rompe com estereótipos culturais e políticos e oferece outras possibilidades de atuação sexual que não são comumente apresentadas. Ademais, a pornografia e o feminismo advogam em prol de uma causa comum: a liberdade sexual da mulher.

Muitas são as análises sobre a pornografia dentro das teorias feministas. Como acima exposto, o debate entre teóricas de uma ala mais conservadora e teóricas pró-sexo dividiu as correntes do pensamento feminista em posições diametralmente opostas, inclusive abrindo espaço para se pensar que o feminismo não seria o melhor espaço para tal discussão. Ainda assim, compreendemos que a produção em questão, a pornografia feminista, como qualquer produção audiovisual, pode ser lida através das lentes das teorias de gênero, se nos for possível ajustar nosso foco.

Reconhecendo a produção intelectual das diretoras escolhidas, o *corpus* de pesquisa será composto por duas categorias de elementos: as produções audiovisuais destas mulheres e suas produções intelectuais. Para somar a tais discursos, buscaremos também entrevistas publicadas em jornais e revistas, livros, colunas em periódicos, outras falas que possam complementar as construções das três diretoras, ou que possam contrastar com os discursos do audiovisual. Desta forma teremos duas fontes de informação disponíveis para nossa observação.

Acreditamos, desta forma, trabalhar com a voz das interlocutoras de forma direta, permitindo que o objeto de nossa pesquisa seja sujeito de sua própria história. O objetivo é focar ao máximo no objeto pesquisado, tentando fazer com que o nosso olhar, enquanto pesquisadoras, seja guiado pelo interesse de nossas interlocutoras, com o mínimo de interferência possível. Buscamos, assim, utilizar nossas lentes de gênero de forma a utilizar não apenas uma epistemologia (teorias do conhecimento feminista), mas também uma metodologia feminista, sendo condizentes e fiéis aos estudos de gênero, onde nos situamos academicamente, e ao nosso objeto de pesquisa.

¹⁵ Tradução livre do original: “*Pornography benefits women, both personally and politically*”.

1 FEMINISMO E PORNOGRAFIA: DISTANCIAMENTOS E APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS

Falar em sexo é, geralmente, complicado. Tratar de pornografia, especialmente, traz um desconforto tal que o tom da conversa é quase sempre jocoso. Já nos meios intelectuais, o tema aparece com certo desgosto ou com surpresa: “Você vai mesmo tratar deste assunto?” Pelo menos esta foi a minha experiência nas primeiras oportunidades de discutir meu projeto de pesquisa: as pessoas não pareciam acreditar que a pornografia pudesse ser tema de uma dissertação de mestrado, muito menos em um programa de estudos feminista.

Depois da incredulidade, a segunda reação de meus/minhas interlocutores(as) era de curiosidade. Como imaginar que pornografia poderia ser um caminho de libertação da sexualidade feminina? Só por serem escritos por mulher(es) os roteiros teriam obviamente um diferencial? Não estariam estas diretoras equivocadas? Pornografia feminista, em especial, só poderia ser uma contradição de termos, nunca um objeto de pesquisa, a não ser que meu argumento fosse o de desmascarar a farsa. Sendo a pornografia uma danosa concretização da dominação falocêntrica, responsável pela objetificação da mulher como mercadoria para o desejo masculino, e o feminismo uma política de libertação das mulheres, um instrumento de luta para o empoderamento e emancipação feminina, havia uma incompatibilidade entre esses termos, portanto, nunca poderia haver uma pornografia feminista.

A pornografia sempre foi vista como um tema controverso, como uma forma suja de pensar em prazer sexual. Originalmente utilizada como instrumento de contestação, de crítica às autoridades religiosas e políticas, hoje ela é vista como um instrumento de banalização do sexo. No final do século XVIII, a pornografia passou a ser instrumento de incitação e prazer sexual tanto por conta da popularização da escrita e das técnicas de impressão quanto pela necessidade, ainda política, de demarcar as diferenças sexuais. No calor das reviravoltas sociais e culturais causadas pelos movimentos revolucionários setecentistas, os produtos pornográficos se ressignificaram, passando a ter o perfil que até hoje reconhecemos, isto é, de propagadores de estereótipos de gênero e sexualidade.

No âmbito das teorias feministas, a pornografia ainda hoje é tema de acaloradas discussões. Um debate que se iniciou nos anos 1970 e evidenciou a cisão dentro do próprio movimento feminista, no que diz respeito à discussão sobre a sexualidade, tem o sugestivo nome de *Feminist Sex Wars*. Fortemente aliado às vertentes mais radicais, um grupo encabeçado pela advogada Catharine Mackinnon e a escritora Andrea Dworkin defende que a pornografia é responsável, inclusive, por incitar violência contra as mulheres e cria

campanhas solicitando aos governos a criação de leis para censura e criminalização de materiais pornográficos. Esta vertente acredita que enquanto produto para consumo, a pornografia reduz as mulheres a mercadorias, objetos que podem ser comercializados e consumidos para aliviar a busca de prazer masculino.

Neste exército, encontram-se também as escritoras Robin Morgan e Gail Dines, esta última ainda hoje muito ativa e presente nas mídias e eventos acadêmicos. No outro quadrante, as feministas pró-sexo acreditam que a liberdade sexual é um dos instrumentos mais básicos para a emancipação feminina. Não existe discordância quanto ao fato de ser a maior parte do material disponível no mercado sexista e pouco atrativo ao público feminino, mas a resposta, na visão destas teóricas, não seria banir a pornografia, mas fazê-la de forma diferente. Escritoras como Susie Bright, Betty Dodson e Wendy McElroy se aliaram a ex-trabalhadoras do mercado do sexo, como Nina Hartley e Candida Royalle, para defender que a pornografia poderia ser até libertadora, caso sua produção tivesse também o olhar feminino (ainda melhor se, também, um olhar feminista).

Passados quarenta anos, a discussão ganha nova importância, com a popularização de produtos pornográficos feitos por mulheres que reconfiguram não apenas o mercado, mas, principalmente, os discursos pornográficos e suas consequentes representações. Ainda nos anos 1980, contemporânea às guerras sexuais, ou talvez mesmo por conta destas, iniciou-se a entrada de mulheres como produtoras de conteúdo no mercado do sexo. Não mais restritas ao papel de objetos de apreciação e desejo, assumiram posições de controle e passaram a atuar como produtoras e diretoras no cinema pornográfico, trazendo às telas novos olhares sobre a sexualidade e as relações íntimas. Incitadas a modificar um mercado no qual não encontravam alternativas que satisfizessem aos seus olhares, as americanas Candida Royalle e Annie Sprinkle, duas ex-atrizes pornográficas, decidiram fazer filmes que agradassem às mulheres, estreando um novo nicho de mercado que viria a ser batizado, anos depois, de pornografia feminista.

1.1 POR UMA DEFINIÇÃO DE PORNOGRAFIA

O primeiro nó foi encontrado ao procurar determinar o que é pornografia. Buscar uma descrição, falar sobre o tema, tentar defini-lo foi como adentrar em um labirinto. A cada leitura, um diferente significado desta manifestação construído a partir de diferentes posições discursivas e com diferentes objetivos específicos. Em cada época, as sociedades leram o

pornográfico com maior ou menos rigor, com maior ou menor teor moral, com mais ou menos ênfase no sexual.

Existe uma variedade de possibilidades semânticas que dificultam o ato de demarcar os significados acerca do que vem a ser considerado pornográfico. Palavras como erotismo, vulgaridade, obscenidade e sexo explícito são utilizadas, frequentemente, como sinônimos, a depender de juízos e avaliações sobre comportamentos morais.

Erótico é o termo que mais acompanha o pornográfico. Na literatura sobre o tema, existe uma grande discussão acerca do correto uso dos termos, com defesas tanto da distinção total quanto da concepção de que tal diferenciação não existe ou não é necessária. Os escritos de Eliane Moraes (2003), Eliane Moraes e Sandra Lapeiz (1984), Maria Filomena Gregori (2003; 2004) e Jorge Leite Junior (2012), por exemplo, seguem nesta linha. Na maioria das situações em que tal distinção se faz presente, no entanto, o que pauta a diferenciação entre os termos são critérios de caráter moral, julgamentos de valor ou o juízo crítico de cada indivíduo.

De forma geral, no meio acadêmico, não é raro encontrar pesquisas e estudos sobre o teor artístico ou social de obras eróticas e sobre os danos e perversões presentes nas obras pornográficas. A pornografia tem sido tradicionalmente vista como o que há de sujo e corruptor na literatura sobre o sexo, enquanto que o erotismo é até celebrado, desejado. O erótico sugere a sublimação e a purificação dos prazeres, representados por metáforas comparando o corpo feminino a flores, moradas e luas. No caso da pornografia, afirma-se não existir espaço para a imaginação, que suas imagens e discursos são explícitos e diretos.

A palavra “pornografia” se origina do termo grego *pornographos*, ou seja, escrita sobre prostitutas. Na sua concepção original, o termo se refere aos costumes, à descrição da vida e dos hábitos das prostitutas e de sua relação com os clientes (MORAES; LAPEIZ, 1984, p. 109). A primeira aparição da palavra “pornografia” e seus derivados em um dicionário foi registrada em 1857, no *Oxford English Dictionary* (KÄMPF, 2008). Já “erotismo” surge como referência ao deus grego Eros, que simboliza a paixão, o amor ardente, a sensualidade latente. Apesar de ambos estarem ligados à sexualidade, ao uso do corpo e às práticas sexuais, o erótico está mais associado ao que é velado e insinuado, mas nunca explicitado; ao que é mais sutil, sinuoso e sugerido. A pornografia, por sua vez, é mais objetiva e óbvia, associada às relações sem sentimento amoroso: é puramente carnal, excessiva, evidente.

Pelo senso comum, a diferenciação mais corrente entende que a pornografia tem sexo explícito enquanto que, nos filmes (revistas, produtos, narrativas) eróticos, o sexo estaria implícito à situação. É interessante notar que, mesmo no que diz respeito às artes, existe uma

forte pressão normativa na separação entre os campos: se existe o sexo evidente é pornográfico e, portanto, imoral e condenável.

O “erótico” se presta, justamente, a cobrir de uma certa leveza o impulso sexual, vestindo as práticas e/ou discussões sobre o sexo com um manto de sugestão. Moraes e Lapeiz, ainda discutindo as fronteiras entre os conceitos, arriscam uma definição de pornografia como “o discurso por excelência veiculador do obsceno: daquilo que se mostra e deveria ser escondido” (1984, p. 110).

Lucia Castello Branco (1983) afirma que o afastamento dos termos se intensificou a partir da segunda metade do século XIX com o surgimento da indústria cultural. A industrialização e as tecnologias de reprodução em massa facilitaram a produção de publicações muito mais acessíveis e facilmente digeríveis destinadas a um público maior e mais popular que o público consumidor de arte. A fronteira entre pornografia e erotismo foi desenhada de acordo com os mesmos critérios que a distinção entre cultura erudita e cultura de massa, ou seja, muito mais baseada em questões de mercado e público consumidor do que no conteúdo artístico e valor estético.

Os livros de Hilda Hilst ou Cassandra Rios¹⁶ ocupam estantes em livrarias e podem ser expostos nas prateleiras de nobres salas familiares ao passo que os quadrinhos de Carlos Zéfiro¹⁷ e demais “revistinhas de sacanagem”, compradas às escondidas nas bancas de revista, devem ser escondidas nas gavetas dos quartos. O que garante o valor especial a umas e não às outras seria uma lógica de mercado e não seu conteúdo ou estética. A comercialização e o consumo são preponderantes nesta categorização (CASTELLO BRANCO, 1983).

É por esta via que Castello Branco defende a diferenciação entre o erotismo e a pornografia. A autora afirma que é possível aplicar tal critério de mercado não apenas aos escritos mais recentes, mas desde o início de sua produção. Partindo da observação do material pornográfico nas bancas de revistas e cinemas no Brasil e nos valores transmitidos por tais imagens, afirma que, ao consumir tais produtos, o leitor compactua com os valores veiculados, com os desejos e sentimentos dos personagens, experimentando o prazer através da vivência mediada por tais discursos. O comércio não seria, portanto, apenas do produto em si (compra e venda de revistas, filmes, histórias sobre o sexo), mas, também, do discurso ali apresentado.

¹⁶ Autoras brasileiras em cujas obras há um alto teor de erotismo.

¹⁷ Estórias eróticas publicadas entre os anos 1950 e 1970 que ficaram conhecidas como “catecismos”.

Portanto, ao contrário do erotismo, que corresponde a uma modalidade não utilitária de prazer exatamente porque propõe o gozo como fim em si, a pornografia estará sempre vinculada a outros objetivos: o prazer depende do pacto com a ideologia que ela veicula. (CASTELLO BRANCO, 1983, p. 75).

Castello Branco (1983), ainda pensando nos valores veiculados, segue apontando a fronteira para a separação entre erotismo e pornografia. Na sua leitura, enquanto o erotismo é um fenômeno subversivo por incitar a reunião dos seres, a pornografia insiste na mutilação, no gozo solitário. Segundo a autora, a ideologia veiculada pelos produtos pornográficos evidencia a superioridade masculina, o domínio do macho em contraste com a fragilidade e a submissão da fêmea.

O discurso da pornografia seria, por excelência, o da exploração da sexualidade feminina. Para fruir dos prazeres pornográficos, é necessário o pacto com a situação de desigualdade entre os gêneros representados como o patrão insinuante e a empregada fragilizada, o homem insaciável e a mocinha seduzida. Na análise de Castello Branco, o conteúdo veiculado pela pornografia reproduz valores de uma sociedade hierarquizada, “cuja ordem se mantém às custas da deserotização e da apatia” (1983, p. 77).

Nesse ponto, a autora entra em contradição com suas próprias afirmações: ao discutir a distinção pornográfico *versus* erótico com base no mercado apresenta como tênue a limitação entre os dois polos baseada no valor (estético, estilístico) da obra de arte. É a própria Castello Branco quem provoca: “continuamos, entretanto, a não saber o que se entende por exploração da sexualidade, por literatura ‘grosseira’ e literatura ‘nobre’. Além de termos que lidar com uma nova questão: afinal, o que é arte?” (1983, p. 74). Acredito que seria conveniente indagar agora o que seria a deserotização da sexualidade.

Já há outra linha de pensadores que acreditam não haver necessidade de diferenciar os dois polos, visto que tal fronteira seria apenas uma forma de elitizar a arte. Seguindo o pensamento de Pierre Bourdieu (1988), Leite Júnior afirma:

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

Leite Júnior categoriza como pornografia todo produto comercial e/ou cultural que contenha a reprodução da sexualidade, seja este considerado como culturalmente valorizado (o que se entende como erótico) ou produtos populares, geralmente classificados

como inferiores e/ou vulgares. Maria Filomena Gregori também não usa a distinção, tratando por pornografia as “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” (2003, p. 94).

1.2 ONDE TUDO COMEÇOU

Como todo produto cultural, o nascimento da pornografia não foi espontâneo. O que hoje definimos como pornografia é fruto de um constante ajuste de entendimentos e definições, de um longo processo de conflitos entre as forças criativas e as forças coercitivas das sociedades. De um lado escritores, escultores, pintores e demais artistas, que usam como matéria-prima as expressões da sexualidade e do corpo; de outro, as igrejas, os juízes, a polícia e o Estado, com restrições, conceituações e delimitações para o uso do sexo e suas derivações, seja no campo da arte seja na vida cotidiana dos indivíduos.

Apesar de imagens representativas do corpo humano, de órgãos sexuais ou de cenas de sexo estarem presentes em diversos momentos e locais na história das civilizações, o termo pornografia só passou a ser difundido a partir do século XVIII. As primeiras representações de práticas e órgãos sexuais foram encontradas há cinco mil anos. Ainda no Egito antigo já se via desenhos de felações e gravuras de sexo entre homens estavam estampadas em cerâmicas gregas. As estampas japonesas ancestrais também mostram imagens de jogos eróticos e, na América pré-colombiana, foram encontradas figuras antropomórficas com enormes falos enquanto que um grande número de cenas de orgias decora o templo de Lakshamana, na Índia.

Na Idade Média, os principais protagonistas das representações eróticas eram figuras demoníacas que apareciam atuando em parceria com freiras e monges. Importante lembrar, também, das descobertas nas escavações em Pompeia, no século XVII, quando foi encontrado um enorme acervo de imagens eróticas que, por anos, ficaram escondidas em uma área secreta no Museu de Nápoles. Anos depois, esta exposição foi aberta a visitação, mas apenas para homens das altas classes; a mulheres, crianças e pessoas pobres ainda era proibida a visita aos grafites. (PRADA, 2010).

O tratamento dado às obras descobertas em Nápoles nos dá uma pequena amostra de como, até hoje, são compreendidas as imagens pornográficas. O que, em uma sociedade e época, é comum e banal para outras culturas pode ser considerado grosseiro e perigoso. Também as justificativas para a censura dos conteúdos pode variar. Em alguns momentos da

história ocidental, as representações sexuais explícitas sofreram censuras religiosas, sendo taxadas como imorais ou blasfemas, e nas censuras políticas eram vistas como imagens subversivas.

Em meados do século XIX, inicia-se a perseguição moral, por seu caráter obsceno, justamente quando as camadas mais populares, não só as elites mais abastadas, passam a ter acesso a tais conteúdos. O ponto de partida de tal preocupação foi dado pela nova tecnologia de impressão do século XVI, que colocou em circulação reproduções baratas criando um mercado para as publicações do obsceno. Assim, a tradição pornográfica que se inaugurou na Europa a partir do Renascimento se caracterizou pela difusão de imagens e palavras que feriam o pudor, fazendo da representação explícita do sexo seu ponto central. (PRADA, 2010).

Para a Antiguidade, as imagens de representações sexuais eram uma forma de celebração da vida, de exaltação da fecundidade, de louvor aos deuses. Para a Idade Média, o mais importante eram os personagens, padres, freiras, monarcas, representados com intenção de crítica aos poderes políticos e religiosos vigentes (HUNT, 1999). A partir do século XIX, as imagens passam a ter uma leitura como produtos marcadamente voltados para a estimulação da prática sexual.

Nancy Prada (2010, p. 10) afirma que foram as técnicas de impressão e distribuição que levaram a pornografia a ser entendida como um “‘problema social’, provavelmente como uma reação burguesa frente a seu potencial subversivo”¹⁸. Até então, os materiais que tratavam de sexo eram produzidos como uma forma de contestação, de crítica às autoridades religiosas e políticas. Atrelados à libertinagem, ao livre pensamento, à filosofia e à ciência, os escritos pornográficos iniciais tinham como objetivo combater a política absolutista, ressaltando, também, as diferenças de gênero que se percebia naquela época.

Toma-se como marco inicial desta tradição literária a publicação de *L'école des filles*, pelo poeta italiano Pietro Aretino, em 1655. No livro, são retratadas conversas entre duas jovens prostitutas que ofereceram um modelo para ficção erótica, inovando ao adotar a forma do diálogo entre mulheres. O poeta se destacou entre os escritores renascentistas que pretendiam expor “a coisa”, o sexo, em si. Antes de Aretino, a literatura era marcada pelo emprego dos nomes técnicos para as partes do corpo, um vocabulário só acessível a um seletivo círculo de financiadores das obras literárias, de produção cara, e aos amigos intelectuais dos escritores licenciosos. Foi a partir de uma mudança no formato da escrita, o que tornou a

¹⁸ Tradução livre do original: “[...] ‘problema social’, probablemente como reacción burguesa frente a su potencial subversivo”.

leitura acessível a um público mais amplo, e também na inovação do seu conteúdo para atender às demandas dos leitores de classes menos letradas, que tais obras passaram a cair no gosto popular. *L'école des filles* também preparou o palco para a difusão da pornografia nos séculos seguintes, apontando possíveis temas e popularizando as técnicas de apresentação. (MORAES, 2003).

A tradição interpretativa que considera *L'école des filles* uma obra politicamente subversiva surgiu somente no século XVIII, quando vários fatores já prenunciavam o Iluminismo e o desenvolvimento de uma tradição pornográfica. Inicialmente, quando ainda não havia esta tradição, mas apenas alguns poucos exemplos isolados, e no momento pouco anterior àquele em que Foucault inicia sua história da sexualidade moderna, não há evidências suficientes que permitam uma interpretação das intenções de autores e de censores. *L'école des filles* foi cultuada como ponto de partida, mas é importante lembrar que esta obra é produto de um momento de transformação. É uma das raras obras em que se pode perceber uma transição entre modos diferentes de pensar o mundo. A única afirmação segura que se pode fazer sobre a intenção dos autores (desconhecidos) é que não podia ser explícita. Acima de tudo, *L'école des filles* é uma obra de experimentação, criada para pôr à prova os limites do decente.

A pornografia pode ter sido uma tentativa de transportar para o contexto literário a energia recentemente dedicada à agitação política. A tradição pornográfica francesa clássica situa a literatura pornográfica na interseção entre explicitação sexual ou obscena e divergência política. Assim, ao mesmo tempo em que esta censura foi instituída, a sexualidade foi usada para subverter o controle oficial. No início da França moderna, escrever obscenidades sobre o corpo feminino também era escrever sobre o corpo político.

Foi com o advento da imprensa, no início do século XVI, que se deu a expansão do público leitor urbano, devido à facilidade de produção de libretos baratos, disponibilizando às camadas mais populares o acesso a escritos e ilustrações que antes eram propriedade exclusiva das classes mais abastadas (HUNT, 1999). A partir da popularização da escrita e das técnicas de impressão iniciadas no século XIX, a pornografia tomou o rumo mais comercial e passou a ser difundida mais amplamente, já com o objetivo de produzir excitação e prazer sexual (KÄMPF, 2008). Se, até então, os escritos eram de acesso restrito, portanto, pouco numerosos, a possibilidade de impressão abundante deu espaço ao nascimento do pornográfico enquanto gênero literário, caracterizado pela presença de imagens e/ou palavras que feriam o pudor, tendo na representação explícita do sexo a sua característica principal.

Esta nova literatura provocou profundas transformações nas formas de representar a sexualidade, com o aparecimento de novos personagens, temas e formas narrativas que vieram se somar aos diálogos voltados para a vida das prostitutas. A literatura pornográfica se expandiu em vertentes diversas, aproximando-se tanto da política, da filosofia ou da medicina, quanto criando um mundo à parte, completamente imaginário (KÄMPF, 2008).

Enfim, para identificar o que é a pornografia, faz-se necessário considerar não apenas o produto, mas o contexto histórico-cultural em que este se coloca. Uma mesma imagem, um mesmo objeto terá sentido totalmente diverso, de acordo com sua apresentação seja um livro de medicina, uma escultura clássica, uma descrição em texto etnográfico ou a capa de uma pornochanchada.

Retirar a imagem de um contexto estigmatizado e colocá-la em outro culturalmente legítimo ou argumentar que uma imagem transcende o tipicamente sexual possuindo “algo a mais”, artística ou culturalmente, são possibilidades para fugir da censura e evitar o rótulo de pornografia. (DÍAZ-BENÍTEZ, 2009, p. 20).

Castello Branco afirma que “o conceito de pornografia parece ter sido manipulado, em toda a sua história, nos moldes da imprecisão e da ambiguidade, embora estivesse sempre procurando servir a interesses imprecisos e nitidamente partidários”. Para a justiça inglesa do século XIX, a definição não poderia ser mais vaga e imprecisa: textos com “único propósito de corromper a moral dos jovens, e com teor capaz de chocar os sentimentos de decência de qualquer mente equilibrada” (1983, p. 70).

É interessante notar que o ponto chave deste conceito se encontra na finalidade do(a) autor(a), na sua intenção ao escrever a obra, avaliação esta que, mesmo para estudiosas(os) de literatura, é tarefa bastante complexa, como também é dificilmente mensurável o efeito que tais obras teriam sobre o público leitor: em que medida se poderia precisar o impacto que a leitura de um livro poderia causar ao indivíduo? Também é necessário atentar para o fato de que nada nesta definição remete à sexualidade, mas, apenas, à ameaça moral, à quebra da ordem estabelecida. Igualmente, não existe limites para o que poderia ser considerado como corruptor ou chocante, cabendo apenas aos juízes e às suas convicções éticas, subjetivas e absolutamente pessoais, legislar sobre o que seria aceitável e permitido. Dentro de tal definição, não seria Maquiavel também um pornógrafo?

A legislação americana, no mesmo período, usa uma definição bem mais pragmática, ainda que não menos puritana: pornográficos seriam os “assuntos ou coisas que exibissem ou representassem visualmente (ou verbalmente) pessoas ou animais mantendo relações sexuais” (CASTELLO BRANCO, 1983, p. 71). Nenhuma alusão à moral ou

decência e pouquíssimo espaço para incertezas: qualquer produto em que sexo estivesse presente. Por tal definição poderiam ser enquadrados livros de biologia, obras da literatura clássica, tratados de filosofia grega, até mesmo trechos da Bíblia.

Quanto à legislação brasileira, o Decreto-lei n. 1.077/1970 define pornografia “como qualquer publicação ou exteriorização contrária à moral e aos bons costumes e que explore a sexualidade” (CASTELLO BRANCO, 1983, p. 71). Tal decreto, baixado pelo presidente Emílio Garrastazu Médici, em 26 de janeiro de 1970, buscava reprimir abusos em publicações obscenas veiculadas nos jornais e revistas em circulação no Brasil. Segundo esta legislação: “Artigo 1º – Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes, quaisquer que sejam os meios de comunicação”.

Em uma época de ditadura militar, os censores militares acreditavam que tais meios de comunicação obedeciam a um plano subversivo e punham em risco a “segurança nacional”. Outros setores, como o Exército e a Igreja, apoiaram a iniciativa do governo. Segundo os “objetivos nacionais permanentes” da Escola Superior de Guerra (ESG), “a pornografia se encontrava a serviço de interesses políticos de subversão, pois levava à destruição dos padrões morais vigentes” (COSTA, 2007).

Novamente se aplica a discussão sobre o que se classifica como “moral e bons costumes”, tal qual a lei francesa do século XIX. Se considerarmos, ainda, que tal decreto foi publicado em anos de ditadura militar, período de intensa repressão aos meios artísticos e culturais subversivos, questionamentos sobre tais critérios são ainda mais necessários. O que seria aceitável aos olhos do magistrado? Em que régua se baseia a sua moral?¹⁹.

1.3 RETRATOS DE ÉPOCA

É justamente por esta relação estreita entre a atuação social e a pornografia que esta pode ser estudada como um retrato da sexualidade humana em cada momento histórico. A produção pornográfica é, antes de qualquer coisa, uma categoria “ideológica que possui diferentes significados de acordo com o momento histórico” (KÄMPF, 2008, p. 9) e como derivada da produção humana, tem uma história, uma motivação, um determinante sócio-histórico, podendo dizer sobre o contexto e a cultura daquele momento e lugar.

¹⁹ Hoje (2013) a única espécie de pornografia tipificada como crime é a que envolve menores. Nos artigos 240 e 241 do Estatuto da Criança e do Adolescente encontra-se: “Apresentar, produzir, vender, fornecer, divulgar ou publicar, por qualquer meio de comunicação, inclusive internet, fotografias ou imagens com pornografia ou cenas de sexo explícito envolvendo criança ou adolescente”.

Leite Júnior (2012) afirma que a pornografia não existe como categoria ou obra cultural específica, mas enquanto conceito, indissociável do momento histórico em que nasceu. Os primeiros textos pornográficos veiculados na França, ao final da década de 1740, associavam-se ao romance como forma literária e objetivavam criticar a corte francesa, o rei e o clero, as forças de dominação e legislação vigentes. Neste recorte, a sexualidade era usada como pano de fundo para contundentes críticas políticas (KÄMPF, 2008, p. 19). Ao final dos anos 1740, percebe-se a mudança de uma pornografia libertina, filosófica e política para uma pornografia comercial que tem como principal objetivo, para a sua venda, produzir e incitar o prazer sexual.

No período que vai do século XVI até o XVIII, a pornografia, como estrutura de representação literária visual, apresentou o corpo feminino como um objeto do prazer masculino. Os novos ideais e também os padrões biológicos e morais que se desenvolveram nos séculos XVIII e XIX exigiram a reafirmação da diferença sexual e, portanto, social e política fundamental, entre homens e mulheres. Entre 1790 e 1830, a função social e política da pornografia mudam para se tornar um negócio comercial. (KÄMPF, 2008, p. 21).

O mais popular pornógrafo de todos os tempos, o Marquês de Sade, escreveu antes e depois da Revolução Francesa, mas suas obras não passam por esta transição. Sade se mantém fiel ao estilo libertário e filosófico, utilizando-se das descrições das práticas sexuais para criticar a moral vitoriana. O Marquês era fiel à linhagem libertina que usava o romance como de expressão da insatisfação da classe alta contra a moralidade e a ortodoxia religiosa.

No correr do século XVIII, tanto a insatisfação quanto a escrita se difundem entre os artesãos e as classes baixas dos países ocidentais, especialmente Inglaterra e França. Os libertinos seriam livres pensadores abertos à experimentação sexual e literária. Mas, mesmo como instrumento de contestação, a pornografia sempre teve como principal alvo a elite masculina e urbana.

Com a Revolução Francesa entraram em pauta discursos mais populistas, o que ampliou o consumo para as classes trabalhadoras. Outras mudanças aconteceram entre os séculos XVIII e XIX causadas pelos novos ideais e padrões morais da época. Era necessário, portanto, marcar a diferença entre os sexos, na vida política e social, e isto pode ser percebido também na narrativa pornográfica. (KÄMPF, 2008).

1.4 CENSURA E ARTE

Ainda assim, vemo-nos, novamente, em terreno incerto, visto que, tal qual na legislação para as artes, o que é classificado como pornográfico tem uma variação intensa a depender do cenário histórico, cultural e étnico de cada sociedade, estruturas bastante subjetivas e individuais. Não existem critérios precisos e fixos para enquadrar um produto como pornográfico a não ser uma referência geral à sexualidade, o que faz com que documentos e peças que, em certa época, são considerados obscenos e proibidos alcancem status de obras de arte em outros momentos.

Podemos tomar como exemplo os livros *As flores do mal*, de Charles Baudelaire, e *Madame Bovary*, de Gustave de Flaubert, ambos censurados pelo promotor francês Ernest Pinard, em 1857. Em 1922, foi James Joyce quem teve a obra *Ulisses* proibida de circular, também sob acusações de imoralidade e quebra dos bons costumes. Castello Branco (1983) vê, em tais censuras, uma tentativa de calar os tipos de arte que fossem subversivos, corruptores da moral vitoriana corrente na época.

Outro exemplo interessante é o *Kama Sutra*, escrito pelo filósofo indiano Vātsyāyana. *Kama* é a literatura do desejo e *Sutra* o discurso de uma série de aforismos. O texto foi concebido como um manual sobre o comportamento sexual humano e parte de uma compilação de textos sobre os três grandes objetivos da vida, segundo a literatura sânscrita. Dentro desta cultura o *dharma* (religião e moral), o *artha* (riqueza e prosperidade) e o *kama* (prazer físico e emocional) precisam estar em perfeito equilíbrio para o alcance da felicidade plena, portanto, defende que o prazer sexual não deve ser condenado, visto que o sexo é uma contrapartida da criação. O que foi pensado como um escrito religioso na Índia, entre os séculos IV e VI a.C, hoje é tido com o mais famoso guia de posições sexuais e como o maior clássico da literatura erótica universal. Temas como incesto e sadismo também são encontrados em textos e esculturas clássicas da Grécia antiga, que seriam facilmente enquadrados como obscenos e imorais, a exemplo de Édipo Rei, de Sófocles.

1.5 E O FEMINISMO COM ISSO?

Se, mesmo como instrumento de contestação, a pornografia já tinha como principal alvo a elite masculina urbana, como incitação da libido não foi diferente. O principal ponto de ataque das mulheres à pornografia, nos tempos atuais, tanto entre as teóricas feministas, como Catharine MacKinnon (1992), Carole Pateman (1995) ou mesmo Carole

Vance (1984), quanto entre as possíveis consumidoras, é o fato de materiais como filmes e revistas terem uma narrativa e desenho voltados para a apreciação do público masculino. Tal afirmação é facilmente comprovada sem sequer nos empenharmos em uma investigação aprofundada: basta passear o olhar pelas capas de revistas expostas em bancas ou nos DVDs disponíveis, atentar para a leitura de textos de divulgação de shows eróticos e chamadas para boates especializadas. A maior parte da publicidade em torno da pornografia é voltada para o consumidor masculino, para incitar o olhar e apetite sexual do macho. Com um pouco mais de curiosidade e investigação, percebemos que também a produção é massivamente controlada por homens, tanto operando as filmadoras e máquinas fotográficas quanto chefiando as editorias de publicações.

Frente a tal constatação não é surpreendente que tenha surgido, dentre as diversas correntes do pensamento feminista, um intenso debate sobre os valores associados à pornografia como também considerações sobre as consequências que o consumo de tais materiais traria para as mulheres. Tal debate, que ocorreu mais fortemente entre as décadas de 1970 e 1980, nos Estados Unidos, teve como participantes as mais ativas teóricas do feminismo lésbico, segmentadas em dois polos: as feministas pró-sexo (ou anticensura) e as feministas antipornografia. Chamada de *Feminist Sex Wars*, a discussão girou em torno das formas de se alcançar a liberdade sexual da mulher e de como as práticas sexuais poderiam ser opressoras ou emancipadoras para as mulheres.

Neste âmbito, no que diz respeito específico à pornografia, o discurso feminista se dividiu em dois fortes posicionamentos: as antipornografia enxergavam nos produtos pornográficos uma violência para com as mulheres e a mensagem básica pode ser sintetizada pela máxima de Robin Morgan (1980) de que “a pornografia é a teoria; o estupro é a prática”. Já as pró-sexo defendiam haver um grande potencial a ser explorado na prática pornográfica, que só não havia ainda sido descoberto. O problema, neste caso, não seria o produto *per se*, mas o uso que é feito dele.

As bases deste debate estão no início dos anos 1970, quando os Estados Unidos passavam por um momento de intensa repressão à sexualidade por grupos religiosos e políticos republicanos da extrema direita como também atravessava a era da contracultura, dos movimentos por paz e amor. Em paralelo à cultura hippie, à descoberta da pílula contraceptiva e aos movimentos pelo amor livre crescia, na sociedade americana, um movimento de intensificação de leis contra o aborto, impedimentos de extensão aos direitos dos homossexuais e intensa propaganda incentivando as mulheres a abandonarem a esfera

pública e retornarem aos cuidados da família e do lar. Esta retórica normativa e opressora era o que caracterizava a *New Right* (GREGORI, 2003).

Apesar de ser encabeçado por políticos de extrema direita, o movimento da *New Right* teve uma boa recepção por uma parcela do movimento feminista lésbico mais identificado com o feminismo marxista. Tais grupos, que defendiam a lesbianidade como uma opção política, acreditavam que toda relação heterossexual era uma relação de subordinação em que a mulher sempre seria dominada por seu parceiro masculino. Apesar de muitas destas teóricas e ativistas serem ligadas aos movimentos denominados de feminismo radical (com bases marxistas e, por princípio, contrários aos ideais republicanos), ocorreu alguma coalisão de interesses entre os grupos.

O feminismo radical postula que a origem da subordinação e da opressão feminina está no patriarcado, ou seja, no poder da supremacia masculina, justificado pelas diferenciações sexuais inatas a cada sexo. Para algumas estudiosas, a pedra fundamental para a manutenção do patriarcado era a capacidade reprodutiva das fêmeas: o simples fato de procriar as afastaria do mercado de trabalho e das funções da vida pública durante o processo de gestação, parto e primeiros cuidados da cria.

Os principais pressupostos teóricos da Corrente Radical são fornecidos por Shulamith Firestone na obra *A dialética do sexo*, de 1970, Kate Millet, na obra *Política sexual*, de 1971, com intensa contribuição de *O segundo sexo*, clássico de Simone de Beauvoir, publicado em 1949. As três escritoras discutiram, em diferentes perspectivas, as origens da opressão feminina a partir da estrutura social e das amarras do patriarcado. Apesar do termo “radical” se referir à “origem”, o Feminismo Radical nega qualquer determinação biológica para a subordinação feminina, apesar de reconhecer que o patriarcado se alimenta das diferenciações sexuais para a sua manutenção.

O pensamento feminista radical atribui a opressão da mulher às diversas estruturas sociais as quais todos os indivíduos estão expostos, da religião ao Estado, porque todas estas estruturas estavam desenhadas tendo como base as estruturas familiares, comumente materializadas em famílias nucleares lideradas por homens. Em última análise, a culpa é da biologia, que fez com que nós, mulheres, fossemos responsáveis pela manutenção da humanidade.

As funções de maternagem e cuidado, historicamente delegadas às mulheres, nos mantêm aprisionadas ao lar e, conseqüentemente, dependentes financeira e politicamente dos machos da família (pais, irmãos e, em um momento posterior, maridos). Dentro da mesma linha radical, para outros segmentos das teorias feministas, a resposta se encontrava na própria

sexualidade: a subordinação deriva do simples fato de ser mulher. Para vencer o patriarcado e desmontar as estruturas opressoras patriarcais, seria, então, necessário, primeiro, desmistificar a ideia de que existiriam características e qualidades essenciais à mulher e ao homem. Além disto, é imprescindível a solidariedade entre as mulheres, que deveriam todas, em bloco, se unir na luta contra os homens e contra o Estado, estrutura criada pelos homens e, portanto, de caráter patriarcal.

Convergente ao pensamento de MacKinnon, outra teoria bastante corrente entre as feministas antipornografia aponta existir um contrato sexual, anterior mesmo ao contrato social nas sociedades ocidentais, que beneficia os homens, dando-lhes direito, inclusive de propriedade, sobre as mulheres. A pornografia, tal como a prostituição, seria a forma mais brutal de materialização deste contrato, perpetuando a lógica de dominação e expropriação e ensinando aos jovens rapazes a tratar as mulheres como meros objetos disponíveis para seu prazer sexual (PRADA, 2010).

A precursora desta hipótese, Carole Pateman (1988), se apoiou na teoria do contrato social de Rousseau e nos princípios de liberdade universal, questionando quão democrática seria tal liberdade visto que a criação das leis que regulam as sociedades é atividade majoritariamente masculina, estando a atuação das mulheres restrita a espaços privados, como a manutenção da família e do lar.

Segundo a leitura de Pateman (1988), a capacidade reprodutiva das mulheres e as necessidades de atenção aos filhos associariam culturalmente as mulheres à natureza e à afetividade, fazendo-as incapazes de lidar com os desafios da vida pública. Aos homens, caberiam as tarefas de legislar, guerrear e sustentar a família, os espaços de cultura. Presas ao lar, alijadas do espaço público, as mulheres estariam também privadas das possibilidades de liberdade, igualdade e fraternidade, fundantes do contrato social. Consequentemente, também o casamento e a maternidade seriam afirmações desta dominação masculina, da mesma forma que a pornografia e a prostituição.

Pelo mesmo viés da teoria do patriarcado, a feminista Robin Morgan (1980) entende que a comercialização dos corpos das mulheres em imagens pornográficas é a afirmação da cultura de dominação sexual. Morgan, que cunhou a célebre frase “a pornografia é a teoria, o estupro a prática”, acredita que a sexualidade feminina é acionada pela afetividade, ternura e pelo sentimento amoroso enquanto que a sexualidade masculina seria mais objetiva, promíscua e sem compromisso emocional. A pornografia, pelo ponto de vista desta autora, reforçaria o discurso da sexualidade óbvia, fria, do sexo pelo sexo, associando mulheres a putas, sem respeitabilidade e sem moral.

Robin Morgan foi uma das fundadoras da organização *Women Against Pornography* (WAP)²⁰, que contava também com a participação, dentre outras, de Andrea Dworkin, um dos mais fortes nomes neste grupo de feministas. Sua análise sobre a pornografia é uma das mais contundentes, afirmando que os discursos pornográficos definem papéis fixos para homens e mulheres, sendo elas mercadoria de uso dos primeiros, e tendo como significado social, como definição, serem objetos utilizáveis sexualmente, segundo o desejo dos homens. Em sua leitura, na pornografia, existiria sempre a dualidade dominadores *versus* dominadas, ativos *versus* passivos, confirmando a ideia de contrato sexual e mantendo a ordem social masculinista estabelecida, tal como as propagandas racistas teriam a função de manter a posição de dominação dos brancos sobre os negros.

Andrea Dworkin (1989) também acredita que a pornografia é, acima de tudo, uma lógica de relações entre os sexos, passível de ser aprendida pelos(as) espectadores(as), na qual a mulher representa a mercadoria, a coisa que se adquire e usa. O grande perigo das produções pornográficas é o fato de que, ao homem, não basta apenas o campo da representação, ele quer efetivamente fazer sexo com aquela mulher vendida pela pornografia.

Dworkin (1989) foi uma das precursoras do movimento pela lesbianidade política, afirmando que a sexualidade masculina é, por natureza, compulsiva e que haveria, na mente masculina, uma vinculação estreita entre sexualidade e violência. Desta forma, toda relação heterossexual seria um estupro, ainda que consentido, visto que a vontade da fêmea envolvida está sempre submetida à do macho da relação. O consentimento, na visão de Dworkin, seria apenas aparente e a pornografia é tanto a expressão desta encenação como expressão desta violência.

Parceira intelectual de Dworkin em diversas ocasiões, a advogada feminista Catharine MacKinnon também acredita ser a sexualidade a principal área de desigualdade entre os sexos, afirmando ser na dimensão da sexualidade que se reforça a hierarquia entre os sexos. A pornografia é o veículo que apresenta a verdade do sexo, já que ali está representado como os homens veem o mundo, como eles acreditam que este deveria operar.

No que diz respeito à relação entre homens e violência, MacKinnon concorda com Dworkin quando afirma que os homens se excitam com imagens de mulheres degradadas e

²⁰ Uma estratégia da WAP foi a criação de uma visita guiada pelos estabelecimentos da indústria sexual na área da *Times Square* para educar os cidadãos de Nova York sobre as relações de produção das *sex shops* e show de sexo ao vivo. O roteiro para tais excursões foi escrito pela também feminista Susan Brownmiller e recebeu ampla divulgação e apoio da imprensa. Em 1979 a WAP organizou uma marcha nesta mesma localidade que contou com mais de sete mil participantes.

ultrajadas (como são todas as mulheres retratadas na pornografia, segundo sua avaliação). Com base em diversos estudos científicos, Dworkin conclui que a pornografia estimula a violência contra as mulheres ao vendê-las como mercadorias para o sexo e fazendo com que a humilhação feminina seja excitante. Segundo ela, na pornografia “a aceitação da pornografia significa o declínio da ética feminista e o abandono da política feminista; a aceitação da pornografia é o abandono das mulheres pelo feminismo”²¹ (DWORKIN, 1981).

Em relação ao direito de recusar o sexo, MacKinnon concorda com a perspectiva de Dworkin. A pornografia cria realidades e visões de mundo, fazendo com que as mulheres tenham a falsa impressão de escolha, quando a decisão cabe apenas ao homem. Tal qual uma geladeira não escolhe gelar o alimento, ao ser vendida enquanto mercadoria para a satisfação do desejo sexual masculino, a mulher também não escolhe quando, como, ou mesmo se quer, fazer sexo, ela é coagida a participar do ato sexual, o que, para as autoras, explicaria também a participação das mulheres nas produções dos filmes e revistas pornográficos. Na pornografia, as mulheres são objetos a serem dominados e humilhados, seja individualmente seja enquanto categoria.

Uma possível crítica à análise tanto de MacKinnon quanto de Dworkin e associadas é que, ao ver todos os homens como inimigos, elas não abrem caminho para possibilidades de alianças. A leitura desta linha de feministas, além de puramente dualista, congela as posições de cada personagem em categorias antagônicas e imutáveis: ela, a vítima, ele, o algoz.

Ironicamente, foi de dentro dos movimentos feministas lésbicos que surgiu o contra-ataque. Entendendo que as leituras antipornográficas fixavam a relação entre sexualidade e modelos de dominação, como também traziam posições estáticas e essencialistas de gênero, um grupo de estudiosas e ativistas (majoritariamente lésbicas, mas com aliadas heterossexuais) saiu em defesa de uma nova leitura da sexualidade que implicava na ideia de que a liberdade sexual da mulher poderia ser empoderadora.

Em 1982, uma conferência realizada no *Bernard College*, em Nova York, deu origem ao mais rico material já produzido sobre tal discussão. Desta conferência, foi lançado o livro marco das discussões feministas sobre a sexualidade e dois artigos são historicamente citados como pioneiros na tentativa de criar uma nova teoria para a sexualidade.

²¹ Tradução livre do original: “*The acceptance of pornography means the decline of feminist ethics and an abandonment of feminist politics; the acceptance of pornography means feminists abandon women*”.

Carole Vance (1984) defende que a sexualidade feminina é composta de prazer e perigo. A autora concorda com a premissa de que a sexualidade feminina é um espaço também de intensas repressões, sendo as mulheres constantemente alertadas sobre os perigos de violência, mas, também, deve ser visto como campo de prazeres, descobertas e agenciamento. A autora concorda com as afirmações sobre os possíveis perigos que a fruição livre da sexualidade feminina implica, no sentido de que estupro, abuso e espancamento são elementos possivelmente envolvidos no exercício desta liberdade. Eles também estão presentes na promessa do prazer, da descoberta, do lúdico e de novas possibilidades eróticas, que implicariam, inclusive, na quebra da naturalização da sexualidade, tomada apenas como exercício de reprodução.

Vance recorda, ainda, que o feminismo deve ter outros objetivos, além de resistir à coerção: deve também resistir à ignorância e ao medo da indiferença. “O feminismo deve servir para o crescimento do prazer e felicidade da mulher, não apenas para diminuir nossa miséria”²² (1984, p. 24). Vance aponta, ainda, que parte da estratégia de proteção à violência contra a mulher foi o silenciamento do desejo sexual feminino através de um acordo tradicionalmente feito entre as partes: “Se as mulheres forem ‘boas’ (sexualmente reservadas) os homens as protegeriam; se não forem, os homens iriam viola-las e puni-las”²³ (1984, p. 2).

A saída encontrada pelas feministas do século XIX, segundo Vance, foi a de desencorajar os desejos e impulsos sexuais masculinos restringindo os próprios impulsos e desejos. Propagando a própria assexualidade, as mulheres buscavam garantir segurança contra a possibilidade de violência masculina. A segunda onda do pensamento feminista (na qual se insere o debate aqui exposto) tentou dar maior autonomia à sexualidade feminina como também enfraquecer a lógica da “proteção” masculina. Contudo, apesar de tais esforços, o medo de sofrer represálias pela livre fruição da sexualidade não abandonou as mulheres. O movimento da *New Right* (e o estranho casamento deste com segmentos feministas lésbicos) foi também parte da manutenção desta lógica punitiva. Vance alerta que as mulheres que ousam buscar sua libertação sexual sofrem represálias não apenas dos homens, mas também das demais mulheres, conforme mostram os discursos antipornográficos dentro do próprio feminismo e a falta de alternativas apontadas pelas teóricas marxistas.

O medo da violência leva as mulheres a calarem sua sexualidade, mas o medo da ridicularização também produz o mesmo efeito. Vance lembra que, ao relegar a sexualidade

²² Tradução livre do original: “*Feminism must increase women’s pleasure and joy, not just decrease our misery*”.

²³ Tradução livre do original: “*If women were ‘good’ (sexually circumspect), men would protect them; if they were not, men could violate and punish them*”.

como um tema trivial, de menor importância, o discurso da ideologia antipornográfica encontra diferentes formas de constranger as mulheres, como, por exemplo, com a afirmação de que o interesse no sexo é uma característica masculina ou, ainda, que tais preocupações seriam banais e não políticas, considerando a quantidade de questões mais pungentes a serem discutidas. Em sua busca por alternativas, especialmente pela libertação sexual feminina, Vance lança a provocação: “Nós desacreditamos nossas paixões, ao pensar que não seriam nossas, mas o construto de uma cultura patriarcal? Podem as mulheres ser sujeitos sexuais? Podemos atuar a nosso favor?”²⁴ (1984, p. 6).

Já Gayle Rubin (1984), também presente na conferência do *Bernard College*, chama a atenção para o fato de que, apesar da ideia de que a sexualidade seria um assunto de menor importância em contraste com a guerra, a fome ou a aniquilação mundial, os conflitos e ansiedades sobre as práticas sexuais refletem as ansiedades e conflitos políticos e sociais enfrentados pelas nações em dados momentos históricos, inclusive e especialmente, nos momentos de maior tensão nas hierarquias de poder.

Como toda atividade humana, as práticas sexuais também são frutos do seu tempo e história e estão imbuídas de interesses e conflitos políticos como todo produto da atividade humana. Em um longo exame histórico, especialmente da sociedade americana, seu lugar de fala, ela relaciona o desenvolvimento das leis de regulamentação das práticas sexuais à necessidade de controle e normatização das sociedades ocidentais (RUBIN, 1984).

Um importante ponto deste artigo é o fato de Rubin questionar se o campo do feminismo seria a arena mais apropriada para as discussões sobre a sexualidade. Ela defende que uma disciplina que modela e direciona as expressões da sexualidade e organiza a sociedade em dois sexos antagônicos (homem e mulher) não seria a mais adequada para tratar das relações de poder ali presentes. Salienta, ainda, a necessidade de se observar as relações sociais, culturais e de poder presentes nas interações dos casais homossexuais e mesmo entre casais heterossexuais, mas que abraçam práticas sexuais não convencionais, como os fetichistas ou os não monogâmicos.

Neste artigo, analisando o quanto a medicina, a psiquiatria e a religião influenciaram a formação das leis e hábitos ocidentais, ela também desenha um sistema hierárquico de valoração dos indivíduos, apresentando o que chama de castas sexuais, baseado nas suas condutas sexuais, em que fetichistas, praticantes de sadomasoquismo ou

²⁴ Tradução livre do original: “Do we distrust our passion, tinking it perhaps no tour own, but the construction of patriarchal culture? Can women be sexual actors? Can we act in our own behalf?”.

pessoas com interesses sexuais em parceiros de idades muito díspares (sejam estes indivíduos homens ou mulheres, hetero ou homossexuais) seriam vistos como menos valoráveis, como menos respeitáveis, até mesmo mentalmente insanos e, inclusive, detentores de menos direito à cidadania.

Os mais privilegiados, ocupando o topo da pirâmide das castas sexuais, seriam os casais heterossexuais, casados e com características raciais, etárias e sociais semelhantes. Este sim seria o sexo bom, saudável e moralmente aceito. Atuações desviantes tais como cruzamentos geracionais, atração pelo mesmo sexo, adeptos de *bondage* ou sadismo estariam na base da pirâmide, fora da linha do socialmente (e até legalmente) aceitável.

Todas essas hierarquias de valor sexual – religiosos, psiquiátricos e populares – funcionam da mesma maneira como os sistemas ideológicos do racismo, etnocentrismo e chauvinismo religioso. Eles racionalizam o bem-estar do sexualmente privilegiado e a adversidade da plebe sexual. (RUBIN, 1984).

Seguindo a linha de pensamento de Rubin, duas décadas após a conferência do *Bernard College*, Beatriz Preciado também defendeu o rompimento com as velhas demandas do feminismo identitário para a criação de uma nova teoria sobre a sexualidade. Baseada nas leituras de estudiosos como Michel Foucault, Monique Wittig, Teresa de Lauretis, Felix Guattari, Donna Haraway, e partindo de pressupostos de teóricos gays, das feministas pós-estruturalistas, negras e pós-colonialistas, repensa as tecnologias do corpo e das práticas sexuais, como também das performances e, conseqüentemente, da pornografia. Afirmando que as tecnologias sexuais e sociais são as responsáveis pela criação da diferenciação sexual como também da naturalização desta e permitem que tais pensamentos sejam passados adiante, para Preciado, a solução seria uma nova cultura do sexo que viesse a ressignificar a forma como este campo é vivenciado.

Tomando como base o conceito de Foucault de sexopolítica, Preciado vê a pornografia como constituinte de uma tecnologia sexual focada na biopolítica global de produção e normalização do corpo, sexualidade e prazer, por excluir todas as expressões, as práticas e os corpos que não se encaixam em um conceito de normalidade heterossexual. Seu ponto de divergência com as feministas antipornográficas está em defender que a censura não é a solução, que para combater os discursos vigentes, dever-se-ia investir na produção de novas pornografias, com discursos inovadores. A estratégia proposta pela autora é a de que a produção de representações alternativas criadas a partir de olhares divergentes seria o melhor antídoto contra as tentativas de normatização e domesticação dos corpos, investindo em

evidenciar áreas dos corpos que teriam sido invisibilizadas ou privatizadas em prol de uma normatividade heterossexual.

Por oposição às políticas “feministas” ou “homossexuais”, a política da multidão *queer* não repousa sobre uma identidade natural (homem/mulher) nem sobre uma definição pelas práticas (heterossexual/homossexual), mas sobre uma multiplicidade de corpos que se levantam contra os regimes que os constroem como “normais” ou “anormais”: são os *drag kings*, as *gouines garous*, as mulheres de barba, os transbichas sem paus, os deficientes, ciborgues... O que está em jogo é como resistir ou como se desviar das formas de subjetivação sexopolíticas. (PRECIADO, 2011, p. 14).

Desvinculando-se do pensamento feminista identitário como também dos movimentos libertários homossexuais, Preciado defende que sejam abertos novos espaços de debate com possibilidade de dar voz a atores historicamente silenciados, como transexuais, profissionais do sexo, lésbicas negras e todo um contingente que ela apresenta como as multidões *queer*. A partir destas vozes se daria a criação de novos discursos sobre a sexualidade e a pornografia, uma plataforma de intervenção e ação social, um espaço de contraposição às tentativas normatizadoras da pornografia tradicional. Preciado acredita que este é o momento histórico em que as mulheres detêm capital tanto simbólico quanto material para produzir uma arte própria, realmente autoral, capaz de fazer frente às obras misóginas anteriores e que esta seria a mais forma mais contundente de luta contra a objetificação e a violência.

Em um dossiê sobre feminismo lançado pelo jornal espanhol *El País*, Preciado (2007) defende que essas produções de mulheres seriam uma forma de resposta às feministas antipornográficas, como MacKinnon e Dworkin, que defendiam leis de censura à pornografia. Ela aponta que não é a lei que não tem a capacidade de proteger as pessoas de representações semióticas de nenhuma linha, mas sim que estas representações devem ser combatidas com reflexão, discurso crítico e ação política. (é isto?)

As feministas pró-sexo defendem a livre expressão sexual como parte fundamental da libertação do patriarcado, inclusive afirmando que a pornografia é um produto pensado para homens, mas que esta também carrega um potencial subversivo que não foi totalmente aproveitado.

A canadense Wendy McElroy defende esta corrente apontando que “a pornografia beneficia as mulheres tanto pessoal quanto politicamente”²⁵ (1995, p. 6), visto que quebra

²⁵ Tradução livre do original: “*Pornography benefits women, both personally and politically*”.

com estereótipos culturais e políticos e oferece outras possibilidades de atuação sexual que não são comumente apresentadas. Ademais, a pornografia e o feminismo têm um ponto de aproximação deveras especial, ambos advogando em prol de uma causa comum: a liberdade sexual da mulher.

McElroy defende a pornografia como uma forma de liberação sexual para as mulheres. No seu livro, *XXX.A woman's right to pornography*, analisa e responde a algumas das mais comuns acusações das feministas radicais contra a pornografia. Quanto à mais clássica destas acusações, a de que a pornografia degrada e objetifica a mulher, responde que, em muitas campanhas publicitárias, a mulher também é objetificada. “**Degradante** é um termo muito subjetivo. Pessoalmente, eu acho propagandas de detergente em que mulheres ficam maravilhadas com as bolhas de espuma tremendamente degradantes para as mulheres”²⁶ (1995, p. 58).

O mesmo pensamento se aplica à questão da objetificação. Acredita McElroy que o fato de a pornografia ter sido alvo de perseguição é meramente uma mostra de má atitude em relação ao corpo físico em oposição à valorização de características imateriais. “Se eu me concentro no senso de humor de uma mulher e excluo as outras características, isso seria degradante? Por que é degradante focar na sua sexualidade?”²⁷ (1995, p. 58). Entende que a mídia, em suas diversas formatações, apresenta imagens que não correspondem à realidade das mulheres, imagens muitas vezes degradantes e humilhantes e, portanto, se o objetivo das feministas radicais é o de extirpar tais imagens, elas deveriam também estar atentas aos noticiários, publicidade e literatura. Sua defesa é de que, em todas as instâncias da vida moderna, pode-se encontrar representações incorretas da sexualidade feminina: a pornografia é apenas um alvo fácil.

Na visão de McElroy (1995), “a pornografia e o feminismo são companheiros de viagem, e aliados naturais”²⁸, visto que ambos buscam desconstruir a ideia de que o sexo é necessariamente ligado ao casamento ou à procriação e de que a mulher deve investir na sua sexualidade pelo prazer e autorrealização.

²⁶ Tradução livre do original: “**Degrading** is a subjective term. Personally, I find detergent commercials in which women become orgasmic over soapsuds to be tremendously degrading to women”.

²⁷ Tradução livre do original: “If I concentrated on a woman's sense of humor to the exclusion of her other characteristics, would this be degrading? Why is it degrading to focus on her sexuality?”.

²⁸ Tradução livre do original: “pornography and feminism are fellow travelers. And natural allies”.

2 GÊNERO E CINEMA: RELAÇÕES EXPLICITAMENTE SEXUADAS

Na sociedade ocidental contemporânea, as mídias têm um caráter fundamental como sistemas de significação e construção de valores, mediando as 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.

Pela apresentação de circunstâncias e personagens, o cinema cria conceitos, produzindo identidades nos sujeitos, construindo normas de sexualidade e identidades de gênero. Através desta dinâmica, são permitidos ou negados comportamentos e atuações que, posteriormente, serão assimilados pela sociedade e acabarão por normatizar as atuações sociais. Logo, tem funções mais importantes do que apenas o entretenimento, dispondo de consideráveis fontes de produção de emprego e renda, divulgação de costumes, conceitos e modos de vida, em uma lógica de convencimento mais inteligente que a força bruta: o cinema trabalha com convencimento através de diversão.

O cinema nasce de um 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. As produções, as leis, as relações de trabalho se reorganizavam e, para facilitar seu processo de ascendência e acumulação de capital, a burguesia desenvolveu todo um conjunto de máquinas e técnicas que criaram um universo cultural à sua imagem, um universo tal que pudesse refletir o triunfo do capital e a potência da indústria, em um processo de dominação cultural, ideológico e estético.

Foi 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 isto, o cinema, que 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 tornava possível através da técnica, da química e das máquinas, refletindo a supremacia da ciência, da tecnologia e do conhecimento, todo um complexo conjunto de procedimentos que apoiavam outra grande ilusão: uma arte

neutra, objetiva e sem interferência humana. O “olho mecânico” reproduziria nas telas o que o olho humano capta, sem intervenção ou deformações (BERNARDET, 1985).

Passados mais de cem anos da invenção do cinema, este, ainda hoje, é tomado como a reprodução do real. Tal concepção pode ser explicada, se analisarmos como se processa, no campo da estética, um dos aspectos da dominação ideológica. O dominador, para manter sua força coercitiva, não deve apresentar a sua ideologia como tal, mas de forma que esta seja sempre entendida como “a verdade”.

Por muitos anos, a produção cinematográfica cuidou de apresentar o cinema como sendo expressão do real e de disfarçar o que é artifício, manipulação e interpretação. Apesar disto, como em todo campo cultural, o cinema, é também um campo de luta, e a história do cinema representa o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala.

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, afirma Kaplan, que acrescenta que o cinema utiliza signos “carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica” (1995, p. 45).

A partir da década de 1970, a crítica feminista ao cinema passou a discutir a posição das mulheres nos enredos dos filmes, principalmente nas produções clássicas, sempre como a *do outro* e nunca como sujeitos da narrativa e, invariavelmente, como objetos do olhar *voyeur* masculino. Tais críticas nascem de posicionamentos teóricos localizados na Inglaterra e nos Estados Unidos e iniciam uma nova linha de pesquisa voltada para as 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.

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 endereçado à audiência masculina), silenciam-nas 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 destas construções.

É importante salientar que não usaremos a visão dualista e binária homem *versus* mulher, ou seja, como concepções opostas e complementares. Trabalhamos com a leitura de Lauretis, 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, p. 207).

Lauretis desenvolve, então, o 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 como seu oposto, também monolítico. Ela argumenta que, desta forma, é impossível perceber as diferenças existentes na multiplicidade de papéis e funções desempenhadas pelas mulheres, 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. (1994, p. 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” (1994, p. 207-208), ou seja, desprezar parte das experiências que constituem o sujeito no gênero, como suas vivências de classe e raça, 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.

Tânia 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. (2000, p. 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, sugerindo 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 de gênero inspirada na tecnologia sexual de Foucault, propondo o gênero enquanto “representação e como autorrepresentação é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema” (LAURETIS, 1994, p. 208). Segue informando que tal conceito vai além da teoria proposta por Foucault, já que sua compreensão inclui as diferentes vivências dos sujeitos masculinos e femininos. Na sua concepção, 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. Ainda assim, é em Foucault que Lauretis encontra a sustentação para a sua afirmação de que o cinema é uma tecnologia do gênero, o que debateremos mais adiante.

Enquanto produto cultural, outro grande diferencial do cinema é sua capacidade de reprodução e distribuição, o que o torna 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 a distribuição de cópias fazem com que a possibilidade de alcançar diferentes públicos seja imensa, especialmente com as novas tecnologias de transmissão de imagens que permitem que o mesmo produto seja apresentado simultaneamente em uma quantidade, em princípio, ilimitada de lugares para um público virtualmente ilimitado. Este sistema de cópias permitiu a rápida e brutal expansão do mercado mundial de cinema.

A crítica feminista sobre o cinema denuncia que, de uma forma geral, este 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, efetivamente, não as representam. Teresa de Lauretis (1984) afirma que:

[...] a representação da mulher como espetáculo – corpo para ser olhado, lugar da sexualidade, e objeto de desejo – tão disseminado na nossa cultura, encontra na narrativa cinematográfica sua expressão mais complexa e sua mais ampla circulação. (apud ADELMAN, 2005).

Um campo de investigação muito caro às feministas que analisam o cinema é o que abriga as possibilidades de mudança nos discursos cinematográficos, criando diferentes narrativas. Ressignificando as linguagens busca-se modificar também as práticas do cinema. Segundo Kaplan (1995), há dois níveis de análise que devem ser observados quando

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, precisamos avaliar 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 (1995) aponta que os primeiros estudos sobre a emancipação feminista 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. Informa, ainda, 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, assumindo as teóricas feministas a importância do processo de construção dos significados ao invés de focarem exclusivamente nos conteúdos.

No primeiro volume da trilogia *História da sexualidade*, 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, 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 se deu por quatro vias: a psiquiatrização 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”.

Lauretis segue apontando que o corpo feminino está entre as 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.

Apoiada também nos estudos de Lacan e Althusser, Lauretis apresenta o cinema como uma tecnologia social e também uma tecnologia de gênero, sendo responsável por construir representações de gênero como também de fazer tal representação ser absorvida pela plateia fazendo daquela ficção, realidade. 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, e como esta seria absorvida pelas pessoas que os assistem. A autora apresenta o conceito de plateia, a forma como cada pessoa é afetada pelo conteúdo dos filmes, a maneira como ela se identifica com o que assistiu que, pela lógica da teoria feminista, é íntima e intencionalmente relacionada ao gênero do(a) espectador(a).

Mulvey, em sua análise do cinema hollywoodiano também a partir da teoria psicanalítica, elabora uma crítica da imagem como um produto no qual prevalece o olhar masculino, sendo a imagem da mulher um objeto passivo do olhar: em um 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 esta 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 que se possa dizer que conota a sua condição para-ser-olhada.

Já Miriam Adelman, em uma perspectiva mais próxima à de Teresa de Lauretis, 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, p. 228).

Como já citado, outro aporte da crítica feminista ao olhar masculino do cinema são os discursos psicanalíticos. Na mesma corrente de Mulvey, Kaplan 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”. Aponta ainda para como a Psicanálise pode ser útil para entender a nossa socialização dentro do patriarcado e como os filmes comerciais se constituíram em modelo capaz de “satisfazer os desejos e necessidades criados pela organização familiar do século XIX” (MULVEY, 1999).

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, ainda discorre sobre a caracterização dos clássicos papéis de gênero dentro das narrativas dos filmes nas quais 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. A partir dos trabalhos desta autora, os/as demais teóricos(as) buscaram um modo de teorizar sobre o cinema partindo das relações de gênero presentes na trama e determinantes na construção dos discursos. Nessa linha de estudos, temos diversas pesquisas acadêmicas que buscam compreender a representação da mulher no cinema²⁹.

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

²⁹ No Brasil, temos trabalhos de Mirian Adelman, Marilena Chauí, Jaqueline Pitanguy, por exemplo. Nos encontros acadêmicos de gênero também é bastante comum encontrar Grupos de Trabalho voltados para a discussão de gênero e cinema.

nascimento de um novo cinema, radical tanto no sentido 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).

É necessário apontar que o discurso feminista, rico na crítica a práticas sociais discriminatórias e concepções estreitas acerca do lugar da mulher no mundo, quando radicalizado no cinema, pode resultar em obras panfletárias e esteticamente pobres, como também há caso de diretoras que, no intuito de se afirmarem no mercado, acabam aderindo a narrativas com discursos marcadamente masculinistas. Não é raro encontrar filmes com abordagem androcêntrica ainda que dirigidos por mulheres, o que podemos avaliar como um indicativo de que a reprodução de repertórios narrativos dominantes é difícil de evitar, sobretudo quando não se tem consciência disso.

Os contextos sociais, tanto o que está representado nas telas quanto o da produção dos filmes selecionados, são importantes instrumentos no desenvolvimento de estudos cinematográficos. Se os filmes são proposições sobre a sociedade, refletir sobre eles significa compreender como se constroem estas proposições, estas visões de mundo. Embora mais complexo, acreditamos que este método é sociologicamente apropriado ao estudo proposto, pois partilha da perspectiva de possibilidade de mudanças nas representações. Aliado a isto, uma análise na perspectiva de gênero permite apontar os paradoxos, tensões e fissuras das atualizações das convenções de feminilidade (e, por relação, de masculinidade) presentes nos filmes.

Neste trabalho, buscamos avançar nesta análise tomando um ponto de partida até o momento pouco explorado: o olhar das produtoras de conteúdo. Como antes comentado, os estudos de gênero na área do cinema têm estado atentos à forma como as mulheres são representadas, ao que as personagens femininas significam. Neste momento, deixamos em segundo plano a representação e procuramos investigar como as mulheres representam, como se portam as mulheres atrás das câmeras: o que as levou a estar na posição de criadoras de conteúdo, que desafios enfrentam, como veem a sua função.

Percebemos que este é um momento em que já temos um acúmulo, tanto simbólico quanto material, que permite às mulheres se colocarem no mercado do cinema em posições de tomada de decisão, não apenas no cumprimento de tarefas. De atrizes e musas, nós passamos também a chefes e diretoras, mas ainda com percalços e dificuldades. O

universo do cinema não se abriu facilmente a esta nova personagem feminina: a mulher que delibera.

2.1 *THE (GENDERED) SUNDANCE FILM FESTIVAL: O QUE SE PODE APREENDER EM UM FESTIVAL DE CINEMA*

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 de narrativas (534 títulos) e documentários (286 títulos), como também em 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*³⁰ aponta um grande crescimento de documentos atestando que o fato de ter uma mulher no comando muda os tipos 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.

A primeira informação presente no estudo é que, nos onze anos pesquisados, 29,8% dos(as) criadores(as) de conteúdo – diretores(as), escritores(as), produtores(as), editores(as) – 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

³⁰ O relatório pode ser encontrado online no site do *Sundance Institute*: <<http://www.sundance.org>>.

o menor percentual de mulheres trabalhando, apenas 9,5%, (em contraste com o percentual masculino na mesma área), o que não é diferente na área de documentários, 19,9%.

Na área das narrativas, foi examinado o percentual de mulheres diretoras em todo os 100 melhores filmes de bilheteria entre 2002 e 2012. De um total de 1.220 filmes, 95,6% dos nomes eram masculinos e apenas 4,4% 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 diferiram, com as mulheres enfrentando uma gama mais restrita. No entanto, mais da metade dos homens (57,6%) e mais de três quartos das mulheres (80,5%) dirigiram apenas um filme de grande bilheteria nos 11 anos do festival.

O estudo aponta, ainda, que a presença de diretoras é importante por facilitar a equidade de gênero atrás das câmeras, visto que, em filmes dirigidos por mulheres, existem mais profissionais do sexo feminino trabalhando nos bastidores. Nos filmes de narrativa, o aumento é de 21%, enquanto entre documentaristas o número cresce para 24%.

Dentre as dificuldades que as mulheres enfrentam para alcançar o cargo de direção, as 51 pessoas entrevistadas informam que as cinco maiores barreiras são financiamentos (43,1%), redes de trabalho dominadas por homens (39,2%), equilíbrio entre vida pessoal e vida familiar (19,6%), sets de filmagem estereotipados (15,7%) e tomadas de decisão excludentes (13,7%).

Além disso, 29,4% dos entrevistados questionaram 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 foi diferente em outras indústrias. Estes pontos ilustram como a percepção da indústria pode, inclusive, incentivar os entraves enfrentados por diretoras e produtoras do sexo feminino.

Conseguir financiamento para um projeto representa um desafio para qualquer cineasta, não só para as mulheres. De toda a amostra, 37,2% dos entrevistados(as) indicaram que as barreiras financeiras gerais têm criado dificuldade para os cineastas independentes, sendo que as maiores dificuldades advêm de mudanças nos acordos de distribuição, recessão econômica ou falta de experiência do/da proponente. Por outro lado, menções específicas a dificuldade de financiamento devido ao gênero do(a) proponente foram também citadas. Muitas pessoas compararam o trabalho feito por homens e mulheres ou 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, o montante do financiamento e o acesso ou conhecimento sobre finanças. Dentre as pessoas entrevistadas, 43,1% disseram acreditar que as mulheres enfrentaram dificuldades especiais nas questões financeiras.

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 homens³¹ (SUNDANCE INSTITUTE, 2013, p. 25).

Diversas respostas indicam que quem controla as finanças é, na maioria, homens, como, também, que existe uma noção geral de que os filmes com conteúdos (ditos) femininos, ou com mulheres nos altos cargos de produção são comercialmente inviáveis. Outras evidências também apontam para orçamentos menores em filmes dirigidos por mulheres do que os orçamentos em produções dirigidas por homens.

Outra informação trazida pelo estudo é o fato de que diretoras e produtoras são vistas como menos confiáveis para gerir recursos financeiros. Nove dentre 51 participantes entrevistados(as) indicaram que as mulheres precisam convencer os financiadores do sexo masculino da sua capacidade para dirigir um projeto.

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. Eu acho que eles são socialmente auxiliados pelo fato de que todos eles podem sair e jogar

³¹ Tradução livre do 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*”.

golfe e ter relações sociais mais fortes fora do trabalho e eu acho que, às vezes, isso ajuda aos homens...³² (SUNDANCE INSTITUTE, 2013, p. 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 de recursos baseados em redes e práticas de contratação boca-a-boca. Por exemplo, em média, os diretores homens de 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 para o aumento da ansiedade (como já mencionado). 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 ocuparam altos escalões dentro da indústria.

De acordo com esta explicação, as entrevistadas indicaram que as mulheres são mais colaborativas e atenciosas, naturalmente se encaminhando para assumir funções auxiliares e de subcomando. Por outro lado, é este também o estereótipo que as leva a trabalhar como assistentes e que dificulta a ascensão aos espaços de maior autoridade na produção de filmes.

Eu sinto que os atores mais velhos com quem já trabalhei, homens, têm 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’³³ (SUNDANCE INSTITUTE, 2013, p. 27).

³² Tradução livre do original: “*I think in that way for both directors and producers there is still a bit of a boy’s club, for lack of a better term. I think that socially they’re helped by the fact that they can all go off and play golf and hang out and have stronger social relationships outside of the business and I think sometimes that helps men...*”.

³³ Tradução livre do 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 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’*”.

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 a 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 têm que estar dispostas a desistir de se identificar como boas mães.³⁴ (SUNDANCE INSTITUTE, 2013, p. 28).

Embora a possibilidade de escolha entre carreira e cuidados domésticos/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 não dificultam o equilíbrio entre carreira e equilíbrio familiar. Na área do cinema, tais práticas podem incluir a inflexibilidade em horários de trabalho ou produção ou orçamentos que não cobrem despesas de cuidado das crianças.

O processo de contratação de diretores de fora da esfera independente foi mencionado como a quinta maior barreira. Dentre os entrevistados, 13,7% indicaram que as mulheres diretoras têm maiores dificuldades para entrar em grandes estúdios. Dois fatores parecem determinar a possibilidade de estas 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. Apenas 54 diretoras estão listadas trabalhando em algum dos mil e cem filmes da amostra e quase dois terços (64,8%) trabalharam em produções de drama, comédia ou romance.

³⁴ Tradução livre do 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*”.

Além das dificuldades relacionadas ao gênero, as mulheres não são o único grupo sub-representado no cinema. O estudo também aponta fatores complicadores: 17,6% indicou que grupos minoritários étnicos e raciais também enfrentam barreiras semelhantes. Outros 11,8% estendem a declaração para profissionais vindos de camadas mais populares, com menor status social. Gênero, raça e classe estão também embaraçados nas análises dos perfis de pessoas trabalhando na indústria cinematográfica.

A comunidade de filmes de documentário é um exemplo de como os problemas enfrentados pelas mulheres na esfera narrativa poderia ser abordado, segundo o estudo do *Sundance Institute*. Existem diferenças nos métodos de criação dos filmes como também diferenças importantes no financiamento e nos estereótipos encontrados nos *sets* do gênero narrativa. Apesar das dificuldades quanto aos financiamentos também serem grandes, o financiamento do documentário foi citado por múltiplos respondentes (36,4%) como sendo mais igualitário e democratizado.

Nos documentários, há um grupo de financiadores muito focados em apoiar mulheres e minorias, e eu não acho que exista um grupo de financiadores equivalente, no mundo da narrativa, que se preocupe com essa questão em particular.³⁵ (SUNDANCE INSTITUTE, 2013, p. 28).

Muitos financiadores de filmes documentários parecem dar maior suporte a conteúdos e produções diferenciadas. É também uma visão deste grupo de que as mulheres financiadoras são mais frequentes entre documentaristas do que nas produções de narrativas, criando assim um contexto mais seguro para as diretoras. Os estereótipos femininos também são menos frequentes em equipes de documentário, especialmente se há mais mulheres envolvidas na produção.

De acordo com o estudo, mesmo quando as mulheres são condicionadas a um estereótipo e precisam exercer atividades de liderança em um grupo só de mulheres, elas relatam experimentar menor ansiedade do que quando em presença de grupos mistos. Os participantes do estudo relataram observar maior presença de mulheres em cargos de tomada de decisões e empresas de produção que procuravam apoiar cineastas do sexo feminino, como também apontaram que o modelo de desenvolvimento e crescimento profissional que existe no documentário permite que as mulheres construam suas habilidades e contatos com maior segurança. Um maior percentual de mulheres em cargos de tomada de decisão na comunidade

³⁵ Tradução livre do original: “*In documentary there is a group of funders who are very focused on supporting women and minorities, and I don’t think there is an equivalent group of funders in the feature world who care about that issue in particular*”.

de documentaristas foi visto como mais acolhedor para diretores e produtoras do sexo feminino.

Em contraste com os rígidos cronogramas dos filmes narrativos, no mundo de produção documental, os horários flexíveis tornam possível estruturar uma carreira em torno das exigências da vida familiar, responderam os participantes. O ambiente de produção mais feminino no domínio dos documentários pode influenciar as escolhas que as mulheres fazem no início de suas carreiras.

Apesar de algumas desvantagens que persistem no documentário, como menores orçamentos de produção resultando em menores salários, as mulheres alcançaram um grau de paridade nas relações de trabalho. Processos de captação de recursos democratizados, mais mulheres em posições de influência, equipes menores com mais mulheres em cargos técnicos auxiliam as documentaristas e demonstram que não só as mulheres querem fazer filmes, mas que, quando as condições são oferecidas, elas fazem filmes.

O estudo do *Sundance Institute* buscou também investigar como criar mudanças no cenário da equidade de gênero: que possíveis soluções poderiam ser experimentadas.

2.1.1 Tutoria

Os benefícios de orientação e incentivo foram mencionados por 36,7% das pessoas entrevistadas. Participantes influentes na indústria, especialmente mulheres influentes, foram apontados como uma opção para se reforçar as ambições e a longevidade das novas criadoras de conteúdo. Mentores, normalmente, fornecem duas funções: aprimoramento de carreira e/ou apoio psicossocial.

Mulheres em altos cargos afirmaram que a mais importante função de tutoria é dar visibilidade a seus/suas protegidos(as) em contextos específicos, aumentando a visibilidade em redes específicas da indústria. Desta forma, os/as mentores(as) 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, citada por 26,5% da amostra, seja através do fornecimento de novos subsídios ou de incentivos fiscais. O modelo de financiamento dos documentários pode ser especialmente adequado visto que, embora o limite de 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 no sentido de ajudar os filmes a alcançarem sucesso comercial.

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.

Por fim, 20,4% dos(as) participantes afirmam que a sensibilização de membros da indústria pode gerar mudança nos quadros, apesar de que, em entrevistas iniciais, a ideia de que desigualdades de gênero na produção seja um problema para a indústria do cinema tenha sido rechaçada.

Além da consciência, quando os líderes da indústria e os empregadores estão sensibilizados para este problema, a abordagem deve ser orientada para a solução. Embora tenhamos recebido algumas sugestões, algumas pessoas disseram que não sabiam ou não tinham certeza de como criar oportunidades para os cineastas do sexo feminino. Forjar um ambiente aberto para a paridade de gênero pode começar fornecendo líderes da indústria com medidas de ação concretas que promovem uma perspectiva de solução orientada.

A exposição do estudo *Exploring the barriers and opportunities* foi necessária para que entendamos o quão especial é a produção que buscamos analisar. A existência de uma pornografia feminista representa novas possibilidades de pensar antigos dogmas sobre sexualidade, gênero e mesmo sobre a produção audiovisual. No primeiro capítulo, exploramos o quanto os terrenos da sexualidade e da pornografia são complexos, como também o quanto os conceitos são fluídos e mutantes. Aqui percebemos como o cinema é uma seara masculina, tanto enquanto indústria como na construção mesma de sua linguagem. Então, se a entrada de mulheres na produção do cinema, por si só, já é um enorme avanço para a equalização das forças de gênero dentro da indústria, ainda mais impactante é pensarmos na introdução destas mulheres em uma área de produção de conteúdo extremamente masculino. Como já apresentado anteriormente, o universo pornográfico sempre foi bastante masculino. Dos escritores libertinos aos editores das revistas modernas, dos senhores burgueses ao espectador de Brasileirinhas³⁶, tanto entre produtores de conteúdo quanto entre público consumidor, o mundo da pornografia sempre teve homens como maioria.

Também já comentado aqui foram as visões críticas dos movimentos feministas quanto à pornografia, as cisões teóricas e políticas entre as feministas pró-sexo e as feministas

³⁶ Maior produtora de filmes pornográficos no mercado brasileiro.

antipornografia. Curiosamente, as razões que fazem deste universo um espaço tão hostil foram justamente as que mais motivaram as pioneiras da pornografia feminista.

2.2 AS PRELIMINARES: COMO SE INICIOU A PRODUÇÃO DA PORNOGRAFIA FEMINISTA

Enquanto movimento cultural ou mesmo como gênero fílmico, a pornografia feminista não tem um 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*, descrito³⁷ como

Inovador para a época por apresentar mulheres como sexualmente agressivas, focar no orgasmo feminino e Annie falava diretamente para a câmera, para os espectadores. Ele também recebeu muita atenção de estudiosos do sexo, artistas acadêmicos e cineastas, que viram o filme como uma nova forma de pornografia – forma tal que transcendeu os limites do gênero. Ele introduziu questões como a ejaculação feminina, papéis sexuais, o poder do prazer. (Tradução livre).³⁸ (ANNIESPRINKLE.ORG(ASM).

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

³⁷ Retirado da seção: About Annie > The Sprinkle Story.

³⁸ Tradução livre do 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”.

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). Então, aquilo que era apenas uma reunião 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 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 para as mulheres e os homens com a pergunta “Existe uma pornografia feminista?” (PUCKERUP!). A resposta do Club 90 foi uma performance 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 serem 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 de 1987, na revista *Jump Cut*, 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.

Hart: Por isso é tão importante estar neste grupo, porque é a primeira vez que fomos convidadas a trabalhar com feministas – o que eu acredito que a maioria de nós nos consideramos como – em algo sobre a pornografia. Todo o contato que eu tive com feministas sempre foi anti-pornografia. Elas nem sequer discutem pornografia.³⁹ (FUENTES; SCHRAGE, 1987).

³⁹ Tradução livre do original: “Hart: 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”. Disponível em: <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC32folder/PornWomenInt.html>>.

Dentre as participantes do coletivo Club 90 saiu também a segunda diretora conhecida como pioneira da pornografia feminista: Candida Royalle. Em 1984, ela dá início à *Femme Productions*, com o objetivo de produzir filmes do ponto de vista feminino e que pudessem ser divertidos, além de promoverem modelos positivos para que casais pudessem assistir juntos⁴⁰. “Eu realmente queria entrar na [produção de] filmes direcionados a mulheres espectadoras. Eu já havia escrito dois roteiros com meu marido. Eu os vejo basicamente como roteiros voltados para mulheres, mas ainda comerciais”.⁴¹ (ROYALLE em entrevista a FUENTES; SCHRAGE, 1987).

A revista *On Our Backs*, também de 1984, foi lançada por um grupo de ativistas participantes do movimento pró-sexo das *Feminist Sex Wars*, encabeçado por Susie Bright, Myrna Elana e Deborah Sundahl. No ano seguinte, o grupo lançou ainda uma produtora, a *Fatale Video*, com o intuito de produzir e distribuir vídeos pornográficos para lésbicas. Era o início de uma produção de mulheres e para mulheres, com interesse em alcançar um público normalmente esquecido pelas produtoras de pornografia tradicional. Esta produção mostra os rudimentos do que, mais tarde, seria agrupado na categoria pornografia feminista.

2.2.1 *The Feminist Porn Awards*

O *Feminist Porn Awards (FPA)* é, até o momento, o único festival exclusivamente voltado para a premiação dos filmes pornográficos feministas. O evento foi criado em 2006, patrocinado e organizado pela *Good For Her*, uma loja de produtos eróticos de Toronto, Canadá. Além da venda de brinquedos eróticos, a *Good For Her* também trabalha com livros, vídeos educativos e workshops sobre sexualidade e tem por missão “promover bons produtos sobre sexualidade e educação sexual para adultos que empoderam e celebram a sexualidade da mulher”⁴² (GOODFORHER). Dentre os *workshops* oferecidos, existem seminários dedicados aos públicos feminino, masculino, casais e *queers* (mulheres/homens transexuais).

A cerimônia foi originalmente concebida e coordenada por Carlyle Jensen, feminista, educadora sexual e proprietária da *Good For Her*, e Chanelle Gallant, também feminista, ex-colunista da revista eletrônica *Chatelaine* onde escreveu uma coluna sobre

⁴⁰ A história desta diretora será melhor detalhada no próximo capítulo, visto que Royalle foi uma das quatro diretoras escolhidas para o corpus de pesquisa desta dissertação.

⁴¹ Tradução livre do original: “*I really want to start getting into films that are more directed toward women viewers. I've already written two scripts with my husband. I see them as basically pro-women scripts, while still being commercial*”.

⁴² Tradução livre do original: “*providing quality sexuality products and adult sex education that empower and celebrate women's sexuality*”.

sexualidade e defensora das trabalhadoras do sexo, na época, gerente da loja, com o intuito de encorajar a produção de novas narrativas eróticas com diferentes e inovadoras formas de representação da sexualidade.

Segundo Gallant (SNYDER, 2008), o prêmio foi idealizado como uma resposta ao racismo na indústria pornográfica, a partir do incômodo que ela sentia em ver filmes com estereótipos conservadores e ofensivos e pelo descaso que os produtores de filmes eróticos tradicionais⁴³ têm com temas como representação e cultura.

Boa pornografia é um direito humano. Good For Her decidiu fundar esta premiação em reconhecimento de produtores de filmes eróticos que criam pornografia excitante, sexy, positivas para mulheres, que fazem mulheres e casais se sentirem bem consigo mesmos e com o sexo.⁴⁴

As organizadoras do evento se definem como feministas que vendem e alugam pornografia e, cansadas de criticar os filmes adultos disponíveis, decidiram apresentar e comemorar as produções de mídias eróticas com sensibilidade feminista. Ainda nas palavras da criadora do evento, Chanelle Grant:

Good For Her teve a ideia do *Feminist Porn Awards* porque as pessoas não sabem que têm uma escolha quando se trata da pornografia. “Sim, existe muita pornografia ruim por aí. Mas também existe muita pornografia fantástica sendo feito por e para mulheres. Nós queremos reconhecer e celebrar bons/boas pornógrafos/pornógrafas como também direcionar as pessoas para este trabalho”.⁴⁵

Além da premiação, também existem mostras de filmes, eventos musicais e palestras. Em paralelo à última edição do FPA, em abril de 2013, aconteceu, também, a primeira conferência sobre pornografia feminista, com a presença de acadêmicos(as), críticos(as) culturais, trabalhadores(as) da indústria do sexo, ativistas e produtores(as) com o objetivo de:

⁴³ Chamaremos de “tradicionais” os filmes pornográficos feitos pela grande indústria, os filmes escritos e dirigidos por homens, reconhecidos como tendo como público alvo o olhar masculino.

⁴⁴ Tradução livre do original: “*Good porn is a human right! Good For Her decided to establish these awards to recognize erotic filmmakers who are creating hot, sexy woman-positive porn that makes women and couples feel good about themselves and about sex*”. Disponível em: <http://www.goodforher.com/feminist_porn_awards>.

⁴⁵ Tradução livre do original: “*Good For Her came up with the idea for the Feminist Porn Awards because people don't know they have a choice when it comes to porn. Yes, there's a lot of bad porn out there. But there is also some great porn being made by and for women. We wanted to recognize and celebrate the good porn makers as well as direct people to their work*”. Disponível em: <<http://www.goodforher.com/>>.

Explorar a interseção entre feminismo e pornografia, como também a emergência da pornografia feminista como gênero, indústria e movimento. Nós procuramos aumentar a consciência, apontar questões críticas e incitar o diálogo sobre o mutante horizonte da pornografia e que papel podemos cumprir nesta mudança.⁴⁶

Foram apresentados dezesseis painéis, distribuídos em quatro sessões, com mais de quarenta debatedores, discutindo temas como produção e distribuição de filmes, política feminista, mídia, representações e educação sexual. Foi através deste prêmio que conseguimos a primeira definição do que seria a pornografia feminista. Para a participação neste festival, a equipe organizadora determina que a produção (seja curta ou longa metragem, site ou publicação) deve obedecer aos seguintes critérios:

- a) ter uma mulher em cargo de gerenciamento seja na produção escrita ou na direção do trabalho;
- b) representar mulheres tendo prazer genuíno; e
- c) expandir os limites da representação sexual em vídeo e desafiar estereótipos frequentemente encontrados na pornografia *mainstream*.

Ainda segundo a descrição do Festival, o objetivo não é apenas o de focar na sexualidade feminina, mas apresentar todos os formatos do erótico desde os mais óbvios até as sexualidades marginalizadas. É enfatizado, no website da premiação, que não existe discriminação de nenhuma forma, inclusive, é presente a preocupação de esclarecer que existem homens também incomodados com as representações na pornografia tradicional. Na seção de perguntas frequentes está a afirmação:

Nós sabemos que existem muitos homens que estão cansados das mesmas pornografias estereotipadas sendo empurradas garganta abaixo como se fossem as únicas existentes. Nós amamos homens que apreciam uma perspectiva diferente da pornografia e nós amamos os homens que fazem pornografia e celebram as mulheres, e amamos quando os homens entendem o que estamos fazendo.⁴⁷

⁴⁶ Tradução livre do original: “*explore the intersections between feminism and pornography as well as the emergence of feminist porn as a genre, industry, and movement. We seek to raise awareness, pose critical questions, and incite dialogue about the shifting landscape of pornography and what roles we can play in it*”. Disponível em: <http://www.goodforher.com/feminist_porn_awards>.

⁴⁷ Tradução livre do original: *We know that there are a lot of men who are sick of the same formulaic porn being shoved down their throats like it's the only thing that exists. We love the men who appreciate a different perspective on porn, and we love the men who make porn that celebrates the ladies, and we love it when men get what we are doing!* Disponível em: <http://www.goodforher.com/feminist_porn_awards>.

Todo ano são distribuídos doze prêmios e as categorias não são fixas, sendo que apenas duas se repetiram em todas as edições dos festivais: “*Best Smutty Schoolteacher (Educational)*”⁴⁸ e “*Hottest Dyke Sex*”⁴⁹. As demais categorias têm variações a cada edição do festival, algumas aparecendo em apenas uma edição, outras com aparições frequentes. São premiadas colocações de direção e performance, como também personalidades que tenham atuado na proliferação do gênero ou cujas obras tenham impacto na área da cinematografia erótica.

A diretora e escritora feminista Tristan Taormino aponta que o *Feminist Porn Awards* foi responsável por colocar a pornografia feminista no mapa da mídia e que foi através do festival que o gênero pôde se firmar. Segundo ela, foi a premiação que possibilitou a consolidação de uma comunidade de produtores, diretores e público, como também publicizou as produções da pornografia feminista a ponto de estas alcançarem um grande público (PUCKER UP!).

2.3 TRAJETÓRIAS DAS DIRETORAS DE CINEMA: A PORNOGRAFIA FEMINISTA EM CONTEXTO

Em uma primeira exploração do campo, através de leituras de periódicos (jornais e revistas) e sites informativos⁵⁰, foi possível listar algumas das principais diretoras da pornografia feminista⁵¹ dentre as quais foram escolhidos quatro nomes para o corpus de pesquisa: Candida Royalle, Erika Lust, Petra Joy e Tristan Taormino.

A escolha por estas diretoras se deu em função de suas trajetórias fora dos sets de filmagem ser tão intensa quanto atrás das câmeras. As quatro diretoras escolhidas têm perfil marcadamente ativista, além de também terem uma trajetória acadêmica que demonstra algum pensamento crítico sobre os temas com os quais trabalham. De cada uma destas diretoras, foi escolhido um filme para evidenciar a forma como elas trabalham a temática em estudo.

Muitas são as análises sobre a pornografia dentro das teorias feministas. Como já exposto anteriormente, o debate entre teóricas de uma ala mais conservadora e as teóricas pró-sexo dividiram as correntes do pensamento feminista em posições diametralmente opostas,

⁴⁸ Melhor Professor(a) Obsceno(a).

⁴⁹ Melhor Sexo com Sapatões (*dyke* é o termo usado para lésbicas bastante masculinizadas).

⁵⁰ Nos últimos seis meses, mantive um sistema de busca automática que alerta quanto a matérias em revistas e jornais que tratem dos temas relacionados a esta pesquisa.

⁵¹ Os critérios utilizados para esta escolha foram a) citações em artigos jornalísticos; b) citações em entrevistas; c) quantidade de entrevistas concedidas; e d) quantidade de material produzido.

inclusive abrindo espaço para se pensar que o feminismo não seria o melhor espaço para tal discussão. Ainda assim, compreendemos que a produção em questão, como qualquer produção audiovisual, pode ser lida através das lentes das teorias de gênero, se nos for possível ajustar nosso foco.

Reconhecendo a produção intelectual das diretoras escolhidas, o *corpus* de pesquisa será composto por duas categorias de elementos: as produções audiovisuais destas mulheres como também suas produções intelectuais. Para cada uma das diretoras selecionadas, foi escolhido um título que mostre a sua visão de feminismo e como os discursos de sexualidade são trabalhados em tal produção. Para somar a tais discursos, buscamos também entrevistas publicadas em jornais e revistas, livros, colunas em periódicos, outras falas que possam complementar as construções das quatro diretoras ou que venham a contrastar com os discursos do audiovisual. Desta forma, teremos duas fontes de informação disponível para nossa observação.

Acreditamos que trabalhar desta forma, com a voz das interlocutoras, de forma direta, permite que o objeto de nossa pesquisa seja sujeito de sua própria história. O objetivo é deixar o máximo de controle na mão do objeto pesquisado, tentando fazer com que o nosso olhar enquanto pesquisadoras seja guiado pelo interesse de nossas interlocutoras, com o mínimo de interferência possível. Buscamos, assim, utilizar nossas lentes de gênero de forma a empregar não apenas uma epistemologia (teorias do conhecimento feminista), mas também uma metodologia feminista, sendo condizente e fiel aos estudos de gênero, onde nos situamos academicamente, e ao nosso objeto de pesquisa.

2.3.1 Candida Royalle, o início da jornada

Nascida em outubro de 1950, nos Estados Unidos, Candida Royalle sempre foi uma artista. Filha de um baterista de jazz, Candice começou a vida artística cantando e dançando profissionalmente. Estudou na *High School of Art and Design*, *Parsons School of Design* e na Universidade da Cidade de Nova York, cidade na qual iniciou sua jornada nos movimentos de mulheres, sendo muito ativa, já nos anos 1960-1970, uma época em que a revolução sexual estava no seu auge e os movimentos feministas ativamente interessados em promover os direitos à educação sexual, à saúde e a uma vida sexual satisfatória para todas as mulheres.

Infelizmente, também foi uma época em que os movimentos feministas passaram a divergir mais fortemente quanto à forma de se alcançar tal libertação sexual e, para uma

parcela do movimento, as relações entre heterossexuais, por definição, eram equivalentes a “dormir com o inimigo”. “Comecei a sentir que raiva e acusações estavam substituindo os sentimentos de propósito e camaradagem que eu havia experimentado com minhas irmãs feministas”⁵² (ROYALLE, 2013, p. 59).

No início dos anos 1970, Candida se mudou para São Francisco onde conheceu membros originais das “Cockettes”, uma trupe de teatro nascida do movimento gay, que se inspirava em *jazz avant garde*, *glitter* e alucinógenos. Nesta trupe, Candida Royalle assumiu a vida artística como profissão.

Em 1974, para financiar sua vida, Candida entrou no mundo do erotismo, posando nua para fotos, o que parecia muito banal, após desenhar tantos nus em suas aulas de artes. O que lhe pareceu chocante foi o convite para participar de um filme pornô. Ainda que recusando o convite, Candida consentiu em acompanhar o, na época, namorado em uma gravação, para conhecer o processo de filmagem. Ao contrário do que esperava, Royalle encontrou um ambiente profissional, sério e bem organizado, com equipes profissionais, o que a fez repensar sua decisão. “Eu entendia que se as pessoas faziam amor em quartos fechados e não havia nada de errado com o sexo, então qual o mal em atuar sexualmente para outros assistirem e apreciarem privativamente?”⁵³ (ROYALLE, 2013, p. 60). Assim começou uma carreira de sucesso, visto que, além da beleza, Royalle tinha a vantagem de ser uma atriz confiável, sempre chegava ao set com as falas decoradas e sabia atuar. Em cinco anos, estreou 25 filmes pornográficos, inclusive *Blue Magic*, escrito por ela.

Em 1980, sentindo que o dinheiro fácil a impedia de tentar novas escolhas profissionais, sua carreira como atriz pornô terminou. Além disto, apesar de, pessoalmente lidar bem, com sua sexualidade e com os princípios do amor livre, Royalle se sentia insegura com alguns aspectos da sua escolha profissional, inclusive com a forma como as mulheres estavam representadas nos filmes em que trabalhava.

Não havia nenhuma consciência, ou senso de responsabilidade na produção dos filmes, e existia realmente uma exploração das mulheres visto que nós éramos instrumentais na produção dos filmes e, ainda assim, nossa

⁵² Tradução livre do original: “*I began to feel that anger and fingerpointing was replacing the wonderful feelings of purpose and camaraderie that I had experienced with my feminist sisters*”.

⁵³ Tradução livre do original: “*I reasoned that if people made love behind closed doors and there was nothing wrong with sex, then what could be wrong with performing sexually for other to view and enjoy in privacy?*”.

sexualidade não era, de forma alguma, levada em consideração.⁵⁴ (GILBOA, s/d).

Candida decidiu se dedicar apenas às colunas que escrevia nas revistas masculinas e passou quatro anos reavaliando sua relação com a indústria pornográfica, buscando as razões para o seu desconforto. Sua conclusão foi de que a maioria da pornografia disponível era feita por homens e para homens, o que acabava por disponibilizar imagens muito distorcidas do que realmente é a sexualidade feminina. Em 1984, decidiu trocar de lado e voltar ao cinema pornográfico, mas atrás das câmeras.

Segundo Royalle, naquele momento, graças às lutas dos movimentos de amor livre, dos movimentos de mulheres, havia mais espaço para a livre exploração da sexualidade feminina mesmo no cinema. Além disto, havia os homens que buscavam filmes pornográficos para assistir com suas parceiras, mas, apesar dos recém-lançados equipamentos de vídeo permitirem privacidade, não havia muita alternativa no mercado. A maioria dos filmes disponíveis nas locadoras era extremamente sexista, não mostrava o ponto de vista feminino e Candida percebeu ali uma abertura no mercado de vídeos eróticos.

Como artista e ex-atriz pornô, Royalle se sentia preparada para trabalhar com o mercado do sexo; como feminista, era sua forma de contribuir para uma mudança no cenário da representação sexual feminina (GILBOA, s/d). Acreditava que a pornografia, além de ser uma ótima diversão também poderia ser um instrumento para educação dos casais, ensinando aos homens como as mulheres se sentem e o que desejam sexualmente e, para tanto, o diferencial de sua produção consiste em repensar a representação erótica presente na maioria dos filmes pornô, apresentando um cenário onde as pessoas tivessem aparências naturais e as mulheres pudessem se reconhecer.

Em parceria com a fotógrafa Lauren Neimi, nasceu a *Femme Productions*, uma produtora de filmes eróticos destinados a mulheres e casais. Segundo Candida, seus filmes são mais focados na sensualidade que na genitália (ROYALLE, 2013, p. 65), assim, ao invés de closes ginecológicos e ejaculações no rosto da parceira (imagens muito comuns nos filmes *mainstream*), ela prefere filmar as expressões do rosto ou as contrações musculares durante um orgasmo. Conhecer os métodos de filmagem também ajudou a desfazer as antigas fórmulas.

⁵⁴ Tradução livre do original: “*There was no real social consciousness or sense of responsibility that went into making the films, and it did indeed exploit women because here we were instrumental to the production of these movies and yet, our sexuality wasn't at all taken into consideration*”.

Na pornografia tradicional, em que se segue um roteiro informal, era preciso conseguir um bom número de cenas de certo ângulo, mudar a configuração de luz e câmeras e refazer as mesmas cenas de outro ponto de vista, o que torna difícil manter a naturalidade da ação. A abordagem escolhida por Neimi e Royalle foi conversar com atores/atrizes antes das filmagens e delinear o que aconteceria em cena, organizando as câmeras e luzes para seguir o fluxo da gravação.

Atores e atrizes tinham espaço para escolher com quem trabalhar, que performances fariam para a câmera e para construir partes do roteiro, incluindo suas próprias fantasias nas cenas. O resultado alcançado foram cenas mais naturais, mostrando um real entrosamento entre os participantes. Também é importante ressaltar que as escolhas de elenco sempre privilegiaram pessoas com corpos comuns, dos mais variados tamanhos, cores e idades, para facilitar a identificação com os espectadores.

Uma vez vencido o desafio de produzir os filmes, Candida Royalle passou a lutar pela distribuição de seu material. Por ser um mercado ainda não explorado, as empresas de distribuição de filmes pornográficos não acreditavam que uma linha destinada a mulheres e casais pudesse ter aceitação.

Eu precisei provar que existia uma demanda de mercado para filmes adultos que falassem sobre sexo positivamente, fizesse as mulheres se sentirem bem com nossa sexualidade e que tivesse a voz das mulheres. E eu queria que fosse algo de qualidade e integridade, que casais pudessem compartilhar. Eu estava convencida de que havia demanda para tanto e me afirmavam que não havia quando eu comecei. As mulheres não estavam interessadas.⁵⁵ (ROYALLE apud COMELLA, 2013).

A VCA Pictures, conhecida produtora de filmes pornográficos nos Estados Unidos, acabou por comprar a ideia e os primeiros três títulos da *Femme Productions*, *Femme* (1984), *Urban Heat* (1984) e *Christine's Secret* (1986) foram distribuídos sem muito investimento nem alarde. Apesar disto, os filmes tiveram boa aceitação de público e enorme sucesso comercial. Logo depois, foi lançada a trilogia *Star Director Series*, com filmes escritos e dirigidos por outras quatro também ex-atrizes pornô: Veronica Vera, Annie Sprinkle, Gloria Leonard e Veronica Hart. A estes se seguiram mais de dez títulos, dirigidos e

⁵⁵ Tradução livre do original: “*I had to set out to prove that there was a market demand for adult movies that spoke about sex positively, made [women] feel good about our sexuality, and that presented a woman’s voice. And [I wanted to be] something of quality and integrity that couples could share. I was convinced that there was a demand for this, and I was told that there wasn’t when I started. Women were not interested*”.

produzidos por Candida Royalle, e a *Femme Productions*, em 2006, ganhou uma nova linha, a *Femme Chocolat*, voltada especialmente para o público multiétnico.

A mais intensa crítica de Royalle sobre os filmes pornográficos tradicionais é o fato de sempre se aterem a uma fórmula que inclui, entre outras, cenas de lesbianismo, felação, *cunilingus*, sexo anal, sexo em grupo e o fechamento clássico, com o(s) homem(ens) ejaculando no rosto da(s) parceira(s). As cenas acabam por ser pouco criativas, misóginas e previsíveis (BRAGGE, 2004).

Candida Royalle é uma das fundadoras do grupo *Feminists for Free Expression (FFE)*, uma organização feminista sem fins lucrativos que busca preservar o direito individual de assistir, ouvir ou produzir qualquer tipo de material sem a intervenção ou censura do estado, ainda que para sua proteção. Lançada em janeiro de 1992, em resposta aos esforços para proibir a circulação de livros, filmes e músicas como solução para resolver os problemas da sociedade norte-americana, o grupo acredita que a liberdade de expressão é especialmente importante para os direitos das mulheres. Embora reconheça que mensagens sexistas permeiam nossa cultura em muitas formas, a censura a tais materiais não reduz os danos às mulheres, nem seus objetivos maiores, mas sim desviam a atenção das causas do real problema.

Também por conta de sua atuação junto ao *Feminists for Free Expression*, Royalle estava atenta aos problemas enfrentados pela indústria pornô nos anos 1980 e 1990, como as ameaças de censura e a forte legislação normativa. Ela informa, ainda, que evita usar cenas de submissão e dominação em seus filmes para evitar interpretações incorretas. Como uma das fundadoras do *Feminists for Free Expression*, entende que censurar material com o qual não se concorda não é a saída mais inteligente, visto que pode gerar mais curiosidade no público. Tal como a também diretora feminista Erika Lust (que será apresentada nas próximas páginas) e a teórica Beatriz Preciado (citada no primeiro capítulo deste trabalho) acredita que a melhor solução para mudar os discursos sobre um tema é criar diferentes vozes. “Nós temos que aceitar que vai haver coisas das quais não gostamos ou não concordamos. A melhor forma de revidar é ir lá e produzir coisas que nós gostaríamos de ver”⁵⁶ (ROYALLE apud EHMANN, 1996).

Comenta, ainda, que, apesar de haver mais mulheres trabalhando na indústria pornográfica, os trabalhos disponíveis nem sempre têm visões diferenciadas, visto que muitas delas ainda apresentam roteiros com as mesmas fórmulas utilizadas pelos homens, o que, ela

⁵⁶ Tradução livre do original: “We have to accept that there's going to be stuff we don't like or agree with. The best way to counter it is to get out there and create what you'd like to see yourself”.

acredita, pode ser explicado pelo fato de que as companhias distribuidoras são ainda operadas por homens e as mulheres diretoras precisarem seguir ordens. Sua solução foi ser sua própria chefe e, assim, não ter que responder a expectativas de outros (EHMANN, 1996).

Em 2004, foi lançado o livro *How to tell a naked man what to do* em que Royalle conta o que aprendeu em seu trabalho com a indústria pornográfica e como conselheira sexual. O livro busca auxiliar as mulheres a entender seus desejos e necessidades no que diz respeito ao sexo e a se sentirem mais confortáveis nas relações com os parceiros.

Expandindo seus negócios na área do mercado do sexo, em 1999, Candida Royalle lançou uma linha de vibradores chamada *Natural Contour*, em parceria com o designer holandês Jandirk Groet. Hoje, ela está investindo na formação de novas diretoras, oferecendo tutoria e apoio para mulheres que têm interesse em iniciar a carreira na pornografia feminista. Através de sua produtora, *Femme Productions*, Royalle também está produzindo e distribuindo filmes de jovens diretoras como Jamye Waxman e Abiola Abrams.

Por conta de sua atuação no mercado pornográfico, Royalle se tornou uma oradora procurada, tendo lecionado em locais como o *Smithsonian Institute*, na conferência nacional da *American Psychiatric Association* (APA) e no Congresso Mundial de Sexologia, bem como em diversas conferências sobre sexualidade em universidades como a Princeton, Columbia, *Wellesley College* e *New York University*. É também a primeira diretora de cinema erótico convidada a se tornar membro da Associação Norte-americana de Educadores, Conselheiros e Terapeutas Sexuais (ASECT), devido ao conteúdo de seus filmes e a suas mensagens de sexualidade positiva.

Filmes: *Under the Covers* (2007) – diretora/escritora; *Afrodite Superstar* (2006) – Diretora; *Stud Hunters* (2002) – diretora/escritora/edição; *Ecstatic Moments* (1999) – atriz; *Eyes of Desire 2* (1999) – diretora/escritora/edição; *Eyes of Desire* (1998) – diretora/escritora/edição; *One Size Fits All* (1998) – atriz/escritora/diretora/edição; *The Bridal Shower* (1997) – diretora/escritora/edição; *My Surrender* (1996) – atriz/produtora executiva/escritora/diretora/edição; *Creme De Femme* (1994) – atriz; *Lovers, an Intimate Portrait 2: Jennifer & Steve* (1994) – Atriz; *Lovers, an Intimate Portrait 1: Sydney & Ray* (1993) – atriz; *Revelations* (1993) – produtora/escritora/diretora/edição; *Club X* (1989) – atriz; *Sensual Escape* (1988) – produtora/diretora/escritora/edição; *Tattoo Vampire* (1988) – atriz; *A Taste of Ambrosia* (1987) – diretora/escritora/edição; *Christine's Secret* (1986) – produtora executiva/diretora/escritora; *Sex Appeal* (1986) – atriz; *Three Daughters* (1986) – atriz/produtora executiva/diretora/escritora/edição; *Femme* (1984) – produtora executiva/diretora/escritora; *Urban Heat* (1984) – produtora executiva/escritora; *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; *II 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; *Ballgame*(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 Teenage Assets* (1979) – atriz; *Pro-Ball Cheerleaders* (1979) – atriz; *Sissy's Hot Summer* (1979) – atriz; *Olympic Fever* (1979) – atriz; *Sunny* (1979) – atriz; *Thoroughly 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.

Livros: *How to Tell a Naked Man what to do* (2004).

2.3.2 Erika Lust, visual MTV, classificação 18 anos

Erika Lust nasceu em Estocolmo, Suécia, em 1977, “num país com forte cultura de liberalismo sexual, numa época em que a pornografia estava atingindo os grandes mercados e as feministas se dividiam nas discussões sobre pornografia”⁵⁷. Ainda na Suécia, estudou Ciências Políticas com especialização em Direitos Humanos e Feminismo, pela Universidade de Lund. Seu objetivo era trabalhar para a Organização das Nações Unidas (ONU) ou entrar para a vida acadêmica.

Queria fazer algo para mudar a situação feminina no mundo e, assim, parecia natural que acabasse na academia ou em algum organismo internacional. (...) Por isso, meus filmes pornô vêm acompanhados de um discurso político, que, para mim, é fundamental. (ANTUNES, 2012).

⁵⁷ Tradução livre do original: “in a country with a strong culture of sexual liberalism, at a time when pornography was beginning to approach the mainstream and feminists were beginning to divide themselves on the issue of pornography”. Retirado da seção Bio, site da diretora Erika Lust <<http://www.erikalust.com/bio/>>.

Erika afirma que sua primeira experiência como consumidora de filmes pornográficos não foi de desgosto, mas também não foi totalmente prazerosa, pois, ao mesmo tempo em que as imagens a provocavam, também causavam certo desconforto:

Quando eu comecei a assistir a filmes pornô, vi um mundo com o qual eu não conseguia me identificar. Sentimentos que eu não sentia, situações que não expressavam a minha sexualidade, nas quais as mulheres eram apenas objetos para o prazer dos homens. Eu não via as mulheres buscando o próprio prazer, não as via representadas da maneira que eu gostaria de ver. (BUSCATO, 2009c).

Em 2000, mudou-se para Barcelona onde trabalhou em empresas de publicidade, televisão e mídia. Já havia feito alguns curtas na universidade, mas foi na Espanha que o *hobby* passou a ser profissão, o que não foi exatamente uma decisão pensada e sim uma consequência. Lust tinha muitos amigos trabalhando com cinema e vídeo e, por intermédio destes, começou também a trabalhar na indústria.

Ao chegar ao cargo de assistente de produção, resolveu se profissionalizar realmente e estudar a parte técnica, em cursos noturnos. Em 2004, tendo a oportunidade de fazer seu primeiro filme, Erika Lust se voltou para seu primeiro objeto de estudos: o feminismo. “Uma coisa pela qual sempre tive paixão foi o feminismo e outra sexualidade, então combinei as duas coisas e resolvi fazer um filme explícito. Um filme pornográfico. Mas sob o meu ponto de vista, para mulheres”⁵⁸ (MCCLURE, s/d).

Foi então que Erika estreou no pornô feminista com o curta independente *The good girl* cujo roteiro brinca com uma fantasia erótica muito frequente no imaginário masculino: uma relação sexual entre o entregador de pizza e a cliente solitária. O filme foi distribuído para download gratuitamente e teve dois milhões de acessos nos primeiros meses. No ano seguinte, foi premiado como o melhor do ano, em 2005, no Festival Internacional de Cinema Erótico de Barcelona (FICEB).

Decidida a trabalhar com pornografia a seu modo, em 2004, montou sua própria empresa, a Lust Films, visto que só assim teria a liberdade para trabalhar os roteiros a seu modo. Ela afirma que o livro *Hard core: power, pleasure, and the “frenzy of the visible”*, de Linda Willians, lançado em 1989, foi de grande influência durante seus estudos na Universidade de Lundt e continuou sendo uma forte fonte de inspiração para seus trabalhos. Em 2007, foi lançado *Five hot stories for her*, uma compilação de cinco curtas, escritos e

⁵⁸ Tradução livre do original: “One thing that had always been my passion was feminism, and another was sexuality, so I combined all of these things and decided to make an explicit film. A pornographic film. But from my point of view, for women”.

dirigidos por ela dentre os quais se encontra o curta de estreia, *The good girl. Five hot stories for her*, especialmente pensado para mulheres e casais, ganhou o prêmio de Melhor Roteiro no Festival de Cinema Erótico de Barcelona, em 2007, Melhor Filme para Mulheres no *E-Erotic Awards Line* (Berlim, 2007), obteve uma menção honrosa no *Festival CineKink* (Nova Iorque, 2008) e recebeu o prêmio de Melhor Filme do Ano no *Feminist Porn Awards* (Toronto, 2008). Na sequência, foram lançados o *Barcelona Sex Project* (2008), um documentário experimental apresentando a vida, as paixões e os orgasmos de três homens e três mulheres residentes em Barcelona; *Handcuffs* (2009), uma fantasia sadomasoquista; *Live Love Lust* (2010), três curtas celebrando vida, amor e desejo; em 2011, *Room 33*, que deu sequência ao encontro iniciado em *Handcuffs*, e *Cabaret Desire*, um longa metragem encenado em um bordel poético na Espanha.

Desde a criação da Lust Films, Erika Lust ganhou diversos prêmios que a legitimam como uma das diretoras mais reconhecidas no gênero da pornografia feminista. Na produção de seus filmes, busca participar ativamente da fase de seleção *casting*, por exemplo, quando atenta para a interação entre atores e atrizes, na intenção de sempre haver sintonia nas relações. Por isto, também ela busca contratar atores e atrizes que são casais fora das telas, o que facilita a compatibilidade em cena. Nas entrevistas antes das filmagens, Lust procura saber quais são suas preferências na cama e já ajusta câmeras e luzes de acordo com o que seus/suas atores/atrizes oferecem, para que as atuações sejam as mais naturais possíveis.

Sobre o quanto a formação em Ciência Política influencia seu trabalho com a pornografia, Erika Lust afirma que a relação é bastante estreita. Em uma postura próxima à de Gayle Rubin e Beatriz Preciado, já discutidas anteriormente, ela entende que hoje o sexo é um assunto muito político tanto por conta das leis que regem as produções pornográficas quanto pelas intervenções do Estado na vida privada dos indivíduos.

Meu curso certamente me ensinou muito sobre a negociação, o pensamento crítico, e a relação entre governo e sociedade. Mas foi meu foco especial em feminismo que influenciou minha visão de mundo e, mais tarde, a direção que o meu cinema tomaria. (SANCHES, 2012).

A diretora acredita que é preciso questionar, também, a produção pornográfica como qualquer outra mídia, como o jornalismo ou a publicidade, e que a presença de mulheres neste nicho oferece uma possibilidade de explicar a sexualidade feminina de forma gráfica e explícita. Ela afirma que muito do mito e das concepções equivocadas sobre a sexualidade feminina pode ser reflexo do que as pessoas aprendem com os filmes

mainstream, graças à ausência ou escassez de influências femininas na produção pornográfica. Erika Lust vê a pornografia como uma forma de educação sexual, visto que os jovens buscam nos filmes as explicações que não encontram nas escolas, ou em outras mídias.

Nós ensinamos a eles as questões básicas, que se transarem podem engravidar, que podem pegar DSTs, mas não os ensinamos COMO fazer sexo. [...] Eles tem estas concepções bizarras sobre como sexo funciona. Ao invés de descobrirem por si próprios, eles reproduzem o que vêem na pornografia⁵⁹ (MCCLURE,s/d).

A ideia de Lust não é, no entanto, censurar a pornografia feita por homens ou fazer um movimento contrário, mas mostrar que pode haver outro ponto de vista. Em *Five hot stories for her*, esta perspectiva é não apenas mostrada nos cinco curtas como, já no título, a autora se dirige às mulheres que querem experimentar as obras pornográficas e que, sobretudo, buscam neste tipo de filmes o reconhecimento que não encontram nos filmes tradicionais: corpos naturais e atraentes, situações cotidianas e banais, mulheres sentindo prazer no sexo.

Uma forte característica dos filmes de Erika Lust são os cuidados com a narrativa e a estética. Toda a sua produção é pensada para ter sentido, fazer com que as situações na tela tenham encadeamento lógico e uma história que suporte as situações apresentadas. Seu objetivo é que as pessoas, ao assistirem seus filmes, saibam porque aquelas pessoas estão fazendo sexo, o que as move para aquele cenário. Para ela, é importante, também, que as imagens agradem ao olhar das(os) espectadores, que os filmes sejam, além de excitantes, visualmente agradáveis.

É importante que a pornografia para mulheres seja produzida e dirigida por mulheres. Nós somos criaturas holísticas – nos excitamos com detalhes, situações, fantasias, pistas, cenários. A seleção de atores, a decoração, as roupas, a lingerie, a música, o script, a fotografia – são partes igualmente importantes nos meus filmes.⁶⁰

⁵⁹ Tradução livre do original: “*We teach them the basic things like if you have sex you can get pregnant, you can get STDs, but we don't teach them HOW to have sex. [...] They get this gross misconception of how sex works. Instead of finding out about themselves, they just reproduce what they're finding in pornography*”.

⁶⁰ Tradução livre do original: “*It's important that porn for women is female produced and directed. We're holistic creatures – we're aroused by details, situations, fantasies, hints, scenarios. The casting, the decoration, the clothes, the underwear, the music, the script, the photography – are equally important parts of my films*”. Disponível em: <<http://www.erikalust.com>>.

Além da produção em vídeo, Erika Lust também escreveu cinco livros: *Good porn* (2009), *Erotic Bible to Europe* (2010), *Love me like you hate me* (2010) *Por qué las suecas son un mito erótico* (2013) e *La Canción de Nora*. Nas três primeiras publicações, ela trata de tabus e práticas sexuais consideradas inferiores, sob diferentes perspectivas teóricas, mostrando o quanto existe de mito e o quanto a sexualidade feminina é construída sob pressupostos patriarcais. *Por qué las suecas son un mito erótico* trata da lendária sexualidade das mulheres suecas, tidas como pessoas livres, independentes, fortes e irresistivelmente sensuais, graças a uma forte cultura de educação sexual liberal, em contraste com um mundo ainda mergulhado em valores sexuais conservadores. Já *La Canción de Nora* é uma ficção erótica que trata sobre desejos e instintos sexuais, tendo como personagem central uma jovem espanhola.

Erika é contrária à visão maniqueísta de que as mulheres devem se ver como vítimas e colocar os homens na categoria de escravizadores ferrenhos. Sua perspectiva é de que se deve questionar politicamente a pornografia assim como se deve questionar politicamente a publicidade, o jornalismo e as demais mídias que trabalham como consolidadoras de representações e valores sexuais. Segundo Erika Lust

quando o pornô recebe um espaço de discussão nas mídias, mais do que nunca é preciso debater criticamente os valores veiculados. Não podemos pensá-lo como algo que não importa, porque sim importa, é um discurso cultural e político que fala sobre sexualidade, que fala sobre masculino e feminino. Busco mostrar outras estéticas, outros valores, a intimidade das relações⁶¹.

Filmografia: *The good girl* (2004); *Five hot stories for her* (2007); *Barcelona sex project* (2008); *Handcuffs* (2009); *Love me like you hate me* (2010); *Life love lust* (2010); e *Cabaret desire* (2011).

Livros: *A woman's guide to good porn* (2009); *Erotic Bible to Europe* (2010); *Love me like you hate me* (2010); *Por que las suecas son un mito erótico* (2011); *La canción de Nora* (2013).

⁶¹ Entrevista concedida ao site *Dudas Sobre Sexo*, no dia 25 de outubro. Disponível em <<http://dudasdesexo.es/informacion/porno-para-mujeres/#more-4592>>.

2.3.3 Petra Joy, por uma perspectiva feminina

Petra Joy nasceu em 1964, na Alemanha, e tem mestrado em História do Cinema, pela Universidade de Colônia. Sua tese, apresentada em 1990, teve como tema a representação da sexualidade feminina nos filmes nazistas. Joy ganhou sua primeira máquina fotográfica aos seis anos e desde então já demonstrava talento para as artes visuais. Publicou suas primeiras fotos ainda na adolescência quando também começou a escrever para revistas na Alemanha. Após terminar os estudos, mudou-se para a Inglaterra onde trabalhou como fotógrafa, produtora de programas televisivos e documentários para a televisão alemã, como também para a *National Geographic*, *Channel 4* e, a partir de 1992, produziu segmentos para o *Liebe Sünde*, programa sobre sexo exibido pelo canal alemão Vox/Pro7. Um tema muito frequente em seus programas é a sexualidade, especialmente a partir de uma perspectiva feminina.

Em 2003, Joy lançou a *Strawberry Seductress*, uma combinação de produtora de cinema com serviço de fotografia erótica para mulheres e casais. “Muitas mulheres e casais me perguntavam que filmes pornográficos eu recomendaria. Porque não havia muitos, decidi fazer o meu”⁶² e foi então que, em 2004, foi lançado *Sexual Sushi*, seu primeiro pornô alternativo para mulheres, estrelado por amigos e filmado com maquinário próprio, em apenas dois finais de semana. Joy afirma que seus questionamentos sobre a pornografia começaram ainda na década de 80, quando estudava cinema.

Com o objetivo de entender o porquê da cruzada feminista antipornografia, ela alugou em torno de cinquenta filmes pornôs e o resultado foram horas de imagens e diálogos violentos e de mulheres sendo humilhadas.

Os filmes me deixaram com um gosto amargo. Eu fiquei com raiva de ver mulheres sendo humilhadas e machucadas (um filmes mostrou um mulher tendo o mamilo rasgado com arame farpado) e decidi que era contra este tipo de pornografia. Naquele momento foi importante para mim dizer NÃO e demarcar limites.⁶³

⁶² Tradução livre do original: “*Many women and couples asked me what porn films I could recommend. Because there were hardly any I could think of, I decided to make my own*”. Disponível em: <<http://www.petrajoy.com>>.

⁶³ Tradução livre do original: “*The films left me with a bad taste. I was angry to see women being humiliated and hurt (one film featured the ripping of a woman’s nipple with barb wire) and decided I was against this kind of porn. At the time it was important for me to say NO and draw a boundary*”. Disponível em: <<http://www.petrajoy.com/faqs/>>.

Petra insiste em trabalhar exclusivamente com amadores, escolhidos através de formulários de inscrições enviados para seu site, ou de indicações de amigos. Ela entende que assim consegue capturar a química real entre os(as) participantes da cena, que são incentivados(as) a agir de modo natural, de acordo com suas preferências pessoais. Também faz parte de seu critério de seleção que as pessoas envolvidas tenham corpos “originais”, não modificados cirurgicamente, de diferentes idades e diversos perfis. Seus filmes mostram sexo seguro e têm a política de nunca apresentar atos que possam ser entendidos como degradantes para as mulheres, a exemplo de cenas de penetração forçada ou de ejaculação no rosto da mulher. Em contraste com a pornografia tradicional que, muitas vezes se concentra em imagens de genitália, Joy prefere focar a câmera no rosto das pessoas em cena.

Antes das filmagens, os(as) participantes passam por entrevistas para que Joy saiba que elementos incluir nas cenas. Durante as filmagens, pode haver paradas e recomeços, mas, uma vez que o sexo começa, toda a sequência é feita de uma só vez, para garantir a fluidez e a naturalidade. “Isso é algo que eu odeio em grande parte da pornografia – a sensação de que os artistas se movimentando em prol da câmera, cortando as posições de uma lista do produtor, em vez de se deixar levar e se divertir”⁶⁴ (GREZO, 2012).

Petra Joy defende suas produções como pornografia humanista, em oposição às perspectivas misóginas encontradas nos filmes pornô tradicionais, apesar da objetificação dos corpos masculinos, muito presente em seus filmes. Joy insiste que seus atores e atrizes têm a liberdade de escolher com quem contracenar e só fazem em cena o que fariam em suas vidas pessoais. Entre os temas mais trabalhados por ela estão homens como objetos de desejo, a bissexualidade masculina e mulheres *dominates*.

Joy se define como produtora independente de filmes pornô que se baseiam em fantasias femininas e tem dificuldade em encontrar uma definição exata para seu trabalho, preferindo ser enquadrada no gênero *art core*, que seria uma mistura entre a pornografia tradicional e um filme mais leve, mais erótico⁶⁵. Ela explica que, segundo a Câmara de Controle Britânico, pornô é tudo que é filmado com o propósito de provocar excitação sexual e é enorme a quantidade de coisas que podem excitar. Enquanto um filme pornô *hard core* pode não instigar algumas pessoas, especialmente mulheres, muitos filmes artísticos,

⁶⁴ Tradução livre do original: “*This is something I hate in most porn – the sensation that the performers are going through the motions for the sake of the camera, ticking off positions on the producer's list rather than letting go and enjoying themselves*”.

⁶⁵ Tradução livre do original: “*I call my explicit and artistic films “art-core” – it is a new genre that is neither your average porn film nor a soft, erotic art house film, but a mixture of both*” (MILLWARD, 2009).

chamados *art core*, atingem este objetivo. Ao final, as fronteiras entre artístico e erótico acabam por se fundir (MILLWARD, 2009).

Even though I do feature erections, penetration and show ‘real sex’, I do not feel I have much in common with 90% of films in the genre of hard-core porn. I am an artist and enjoy making sensuality the subject of my visual experimental art⁶⁶ (SABO, 2011).

Petra Joy também é curadora e produtora da série pornô feminista chamada *Her Porn* e filmou um documentário chamado *The joy of porn: my life as a feminist pornographer*. Em 2006, lançou o livro *How to make your own adult video: the couple’s guide to making sensual home movies* que, em formato de workshop, é apresentado por ela em diversas cidades da Europa.

Entre uma produção e outra, Joy dá palestras por toda Europa sobre a temática mulher e pornografia, sendo quase uma militante do tema. Apesar de concordar em parte com a opinião das feministas antipornografia, que argumentam que a maioria do pornô tradicional representa as mulheres de maneira degradante, e de ela mesma já ter participado deste movimento, a diretora crê que chegou um momento em que não basta apenas ser contra algo e, por isto, buscou criar alternativas.

Eu não quero deixar a produção de imagens sexuais completamente nas mãos dos homens. A hora é propícia para nós, mulheres, reivindicarmos o gênero de filmes eróticos e criarmos imagens do que percebemos como sensual, do que nos inspira e estimula, mesmo não excite os homens.⁶⁷

O *Joy Awards* foi uma premiação criada pela própria Petra Joy, em outubro de 2009, para encorajar novas cineastas, mulheres que quisessem fazer filmes pornográficos, e para incentivar a produção do gênero pornô para mulheres. Diretoras de todo o mundo enviaram filmes para o concurso que, com o apoio de uma marca de lubrificantes íntimos, a alemã *Pjur*, teve como tema inaugural o questionamento: “O que é erótico para você”.

Quatro filmes foram premiados no evento, que aconteceu como parte do festival *Movimento*, em Berlim, com cheques doados pela *Pjur*, além de terem sido distribuídos na coletânea *Her Porn, volume 02*, produzido por Petra Joy. Em 2012, houve uma segunda

⁶⁶ Tradução livre do original: “Apesar de apresentar ereções penetrações e mostrar ‘sexo real’, eu não sinto que tenha muito em comum com 90% dos filmes no gênero hard-core. Sou uma artista e gosto de ter a sensualidade como objeto da minha arte experimental visual”.

⁶⁷ Disponível em: <<http://www.petrajoy.com/index.asp?lang=en>>.

edição do *Joy Awards*, também com a premiação de quatro cineastas, que terão seus filmes lançados no quarto volume da coletânea *Her Porn*.

Apenas 6% das diretoras de Hollywood são mulheres. O percentual é ainda menor quando se trata da indústria pornô. O que significa que a maioria dos filmes nos mostra a vida de uma perspectiva masculina. Eu quero equilibrar esta balança, e quero empoderar mulheres a irem para trás das câmeras e nos mostrar o que é erótico para elas.⁶⁸

Por vivermos em uma sociedade em que o imaginário visual é tão intenso, Joy acredita que a pornografia é importante tanto para mulheres quanto para homens, não importa se hetero ou homossexuais, eles tiveram certas vantagens, com uma cultura alimentada por seus desejos. Para incentivar a liberação sexual feminina, é importante que as mulheres tenham acesso a produtos eróticos que apresentem corpos femininos reais, como também que trabalhem as fantasias sexuais das mulheres. Inverter a ordem, ter os homens como objetos do prazer sexual feminino é uma destas ferramentas.

A cineasta ainda defende que o ato de ser mulher muda a forma de filmar o ato sexual. As mulheres diretoras têm um olhar mais artístico, justamente por não terem sido contaminadas pelos tradicionais roteiros com enquadramentos ginecológicos. Enquanto os diretores se interessam por falsas cenas entre lésbicas, como mulher, ela se interessa mais por mostrar cenas entre homens, um grande tabu para a pornografia tradicional. Ela acredita que os interesses visuais de uma mulher heterossexual são muito mais próximos dos homens gays, mas que estão ainda desenvolvendo uma linguagem visual erótica própria. (MILLWARD, 2009).

Filmes: *Sexual Sushi* (2004); *Female Fantasies* (2006); *Feeling It, Not Faking It* (2008); *The Female Voyeur* (2011); *A Taste of Joy* (2012); *Her Porn* Vol. 1-3 (2008-2011); *Her Porn* Vol.4 (coming soon).

Livros: *Virtual slut* (2005); *How to make your own adult video* (2006); *The she pornographer. female fantasies: my revolution of Lust* (2012).

⁶⁸ Tradução livre do original: “Only 6% of Hollywood directors are female. This percentage is even smaller when it comes to the porn industry. What this means is that most films show us life from a male perspective. I would like to adjust the balance, and I want to empower women to get behind the camera and show us what is erotic to them”. Disponível em: <<http://www.joyawards.com/>>.

2.3.4 Tristan Taormino, múltiplos suportes, mesma mensagem

Nos oito anos de premiação do *Feminist Porn Awards*, Tristan Taormino foi a cineasta premiada mais vezes. Além de quatro premiações na categoria *Best Smutty Schoolteacher* (em 2008, 2010, 2012, 2013), Taormino recebeu troféus por *Hottest anal adventure* (2006), *Hottest gonzo sex scene and hottest diverse cast* (2007), *Hottest fetish/kink scene/movie* (2011), como também uma premiação pessoal com *The trailblazer*, em 2010.

Tristan Taormino nasceu em maio de 1971, em Nova Iorque, e cresceu em Long Island. Ela diz que a primeira feminista da qual se recorda é sua mãe que, após o divórcio, recusou-se a receber a pensão do ex-marido gay. “Eu associo ser feminista com estar sem sutia e sem grana”⁶⁹ (MULLINS, 2006). Taormino tem bacharelado em Estudos Americanos pela *Wesleyan University*, com premiação Phi Beta Kappa⁷⁰, em 1993. Seu trabalho de conclusão de curso foi sobre a identidade sexual das mulheres lésbicas. Antes de se tornar diretora de cinema pornográfico já era colunista, educadora sexual, ativista e palestrante.

Durante os estudos na *Wesleyan University*, onde morava na *Womanist House*, Taormino foi ativista pelos direitos LGBT. Lá nasceu o interesse em estudar Direito e trabalhar com serviço público, mas, na primavera do último ano da faculdade, descobriu não ter sido aprovada em nenhuma das escolas para as quais se inscreveu. Foi então que sua orientadora, Claire Potter, a aconselhou a trabalhar com literatura sobre sexo. “Eu havia escrito sobre sexo em minha dissertação de graduação, que foi sobre identidade lésbica, mas nunca havia pensado nisso como emprego”⁷¹ (MULLINS, 2006).

Por três anos, Taormino escreveu sobre suas experiências pessoais e, em 1996, fundou o zine PuckerUp! no qual discutia sexo, gênero, identidades sexuais e sexualidades radicais, com contribuições de leitores. No ano seguinte, começou a trabalhar na Cleis Press, a maior editora de livros queer e feminista dos Estados Unidos, pela qual publicou a coletânea *Best Lesbian Erotica*. Seu segundo projeto para a editora foi o *The ultimate guide to anal sex for women*, que gerou uma série de workshops em lojas e conferências. Nos encontros, os participantes sempre perguntavam quando aquele conteúdo seria lançado em vídeo. “Eu sabia

⁶⁹ Tradução livre do original: “*To me, I associated feminism with being braless and broke*”.

⁷⁰ Sociedade de honra acadêmica destina-se a promover a excelência nas artes liberais e nas ciências, é entregue aos alunos mais destacados em faculdades e universidades norte-americanas.

⁷¹ Tradução livre do original: “*I had written about sex in my senior thesis project, which was about lesbian sexuality, but it never occurred to me that it could be a job*”.

que queria que fosse realmente explícito e sabia que automaticamente aquilo seria um marco no território da pornografia, do hardcore e do sexo explícito”⁷² (ANGYAL, 2011).

O filme foi feito com o auxílio de amigos e equipamento emprestado, produzido e dirigido pela própria Taormino, mas ela queria que a distribuição fosse profissional, com o intuito de atingir o maior público possível. A oferta foi feita a diversas distribuidoras, sempre com retorno negativo, até que John Stagliano, dono de uma das maiores empresas de filmes eróticos nos Estados Unidos, a *Evil Angel*, respondeu afirmativamente, o que rendeu o lançamento de *The ultimate guide to anal sex for women*, em 1999. Ironicamente, Stagliano é conhecido como o pioneiro do gênero “pornografia gonzo”, em que não existe um script, apenas a câmera com o ponto de vista do observador (muitas vezes a pessoa que segura a câmera também é o “ator” da sequência).

Após o primeiro filme, Taormino voltou a trabalhar com educação sexual, em seminários e palestras, por mais seis anos. Foi então que ela resolveu voltar ao cinema pornográfico, ao perceber a necessidade de mais filmes educativos realmente eróticos e divertidos, como também pelo desejo de fazer filmes pornográficos com um olhar diferenciado, não necessariamente educativo, duas coisas que Taormino não encontrava nas prateleiras das locadoras. (DEMARCO, 2009).

A diretora não vê problema em conciliar feminismo e pornografia visto que, quando jovem, alguns dos primeiros filmes adultos que assistiu já eram feministas. “Eu cresci quando as guerras sobre o sexo já haviam terminado e já existiam estas vozes dentro do feminismo que diziam que nem toda pornografia é ruim, que a pornografia pode mesmo ser uma coisa bacana”⁷³ (TAORMINO apud DEMARCO, 2009). Como muito do pensamento crítico já havia se desenvolvido sobre o tema, ela pôde imaginar formas de trabalhar com sexo explícito sem necessariamente objetificar as mulheres.

Para Taormino, feminismo significa poder de escolha, com as mulheres tendo o direito e a oportunidade de decidir o que querem fazer de suas vidas, suas carreiras, seus corpos e sua sexualidade. Ela entende que o feminismo trata de uma luta política para reconhecer que as forças estão desiguais como também para corrigir este desacerto (MULLINS, 2006). Uma coisa que a incomoda é o fato de que vivemos em uma cultura extremamente polarizada, em que é preciso escolher uma bandeira e, na sua interpretação, o

⁷² Tradução livre do original: “*I knew I wanted it to be really explicit, and I knew that would automatically put it in the territory of porn, of hardcore, explicit sex*”.

⁷³ Tradução livre do original: “*I grew up when the sex wars of the '80s were already over, and there were already these voices within feminism that said not all porn is bad, and porn can actually be a good thing*”.

feminismo tem muitas camadas e nuances que não cabem nesta polarização. Ela sabe que é possível que tanto ela quanto Catharine Mackinnon tenham visões tão díspares quando se trata da sexualidade, mas, ainda assim, possam defender a mesma bandeira pela libertação da opressão das mulheres (ANGYAL, 2011).

Taormino não tem medo de trabalhar com temas tabus, aliás, esta parece ser sua especialidade, visto que muito dos seus filmes mostra sexo intenso, com fantasias de dominação, submissão e sexo não convencional. Sua série *Rough Sex* ganhou o *Hottest Kink Movie* no *Feminist Porn Awards*, em 2011, dois prêmios de Escolha da Audiência, no *CineKink Film Festival*⁷⁴, e concorreu três vezes ao *Adult Video News Awards*⁷⁵.

Dentre as diretoras observadas para este estudo, Taormino é, de longe, a mais produtiva. Ela tem vinte e cinco títulos em seu currículo de filmes nos quais alterna e/ou acumula funções de escritora, produtora, diretora, atriz e apresentadora. Somam-se a esta lista nove livros escritos por Taormino e vinte e duas coletâneas das quais foi editora, além de colunas em diferentes jornais e revistas nos Estados Unidos, uma coluna de conselhos sobre sexo, na revista *Hustler's Taboo Magazine*, desde 1999, e produzir e apresentar o programa de rádio *Sex Out Loud*.

Por nove anos, Taormino também escreveu uma coluna de sexo no jornal *Village Voice* pela qual recebeu duas vezes o *Sex-Positive Journalism Awards*. A relação de amor com a mídia parece ser recíproca: Taormino já foi entrevistada e/ou citada em mais de duzentas publicações tais como *The Oprah Magazine*, *The New York Times*, *The Wall Street Journal*, *Cosmopolitan*, *New York Magazine*, *Playboy* e mais de cinquenta programas de rádio⁷⁶.

Livros: *The ultimate guide to anal sex for women* (1997/2006); *Pucker up: a hands-on guide to ecstatic sex* (2001); *True Lust: adventures in sex, porn and perversion* (2002); *Opening up: creating and sustaining open relationships* (2008); *The anal sex position guide: the best positions for easy, exciting, mind-blowing pleasure* (2009); *The big book of sex toys* (2010); *Secrets of great g-spot orgasms and female ejaculation* (2011); *The Ultimate guide to kink* (2012); *50 Shades of kink: an introduction to BDSM* (2013).

⁷⁴ Festival de cinema que acontece anualmente em Nova Iorque. Premia representações de sexo não convencional (*kinky*) na tv e cinema.

⁷⁵ O AVN Awards é a maior premiação da indústria pornográfica norte-americana, também chamado de Oscar Pornô.

⁷⁶ Em seu website se encontra uma lista de publicações como também entrevistas em rádio e TV. Disponível em: <<http://puckerup.com/media/media-archives/>>.

Editora em: *Pucker up: the zine with a mouth that's not afraid to use it* (1995); *Serie Best Lesbian Erotica* (1996–2009); *Ritual sex* (1996); *A girl's guide to taking over the world: writings from the Girl Zine Revolution* (1997); *Best of the Best Lesbian Erotica* (2000); *Best of the Best Lesbian Erotica 2* (2005); *Hot Lesbian Erotica* (2005); *Best Lesbian Bondage Erotica* (2007); *Sometimes she lets me: Best Butch/Femme Erotica* (2010); *Take me there: trans and genderqueer erotica* (2011); *The ultimate guide to kink: BDSM, role play and the erotic edge* (2012); *The Feminist Porn Book: the politics of producing pleasure* (2013).

Videos: *Tristan Taormino's The Ultimate Guide to Anal Sex for Women* (1999) – diretora/produtora/atriz; *Ecstatic moments* (1999) – atriz; *Tristan Taormino's Ultimate Guide to Anal Sex for Women 2* (2000) – diretora/produtora/atriz; *Tristan Taormino's house of ass* (2006) – diretora/produtora/atriz; *Tristan Taormino's Chemistry* (2006) – diretora/produtora; *Tristan Taormino's Chemistry, vol. 2* (2007) – diretora/produtora; *Tristan Taormino's Chemistry, vol. 3* (2007) – diretora/produtora; *Tristan Taormino's Chemistry, vol. 4: The Orgy Edition* (2008) – diretora/produtora; *Tristan Taormino's Expert Guide to Anal Sex* (2007) – escritora/diretora/produtora/apresentadora; *Tristan Taormino's Expert Guide to Oral Sex, part 1: cunnilingus* (2007) – escritora/diretora/produtora; *Tristan Taormino's Expert Guide to Oral Sex, part 2: fellatio* (2007) – escritora/diretora/produtora/apresentadora; *Tristan Taormino's Expert Guide to the G-Spot* (2008) – escritora/diretora/produtora/apresentadora; *Tristan Taormino's Expert Guide to Anal Pleasure for Men* (2009) – escritora/diretora/produtora/apresentadora; *Penny Flames's Expert Guide to Hand Jobs for Men and Women* (2009) – escritora/diretora/produtora; *Tristan Taormino's Rough Sex* (2009) – diretora/produtora; *Penny Flames's Expert Guide to Rough Sex* (2009) – escritora/diretora/produtora executiva; *Midori's Expert Guide to Sensual Bondage* (2009) – diretora/produtora executiva; *Tristan Taormino's Rough Sex 2* (2010) – diretora/produtora; *Tristan Taormino's Rough Sex 3: Adrianna's dangerous mind* (2010) – diretora/produtora; *Tristan Taormino's Expert Guide to Advanced Fellatio* (2010) – escritora/diretora/produtora/apresentadora; *Tristan Taormino's Expert Guide to Female Orgasms* (2010) – escritora/diretora/produtora/apresentadora; *Tristan Taormino's Expert Guide to Advanced Anal Sex* (2011) – escritora/diretora/produtora/apresentadora; *Tristan Taormino's Expert Guide to Pegging: strap-on anal sex for couples* (2012) – escritora/diretora/produtora/apresentadora; *Tristan Taormino's Expert Guide to Female Ejaculation* (2012) – escritora/diretora/produtora/apresentadora; *Tristan Taormino's Expert Guide to Kinky Sex for Couples* (2013) – escritora/diretora/produtora/apresentadora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar este estudo, meu objetivo primeiro era o de entender o que havia de diferencial na pornografia feminista, o que este adjetivo “feminista” agregaria à produção de filmes sexualmente explícitos. Para minha surpresa, descobri um universo de possibilidades de estudo antes mesmo de pensar nos possíveis resultados para minha investigação. Encontrei não apenas um gênero de filmes, mas todo um movimento cultural, uma formação de comunidades de produtores de cinema, espectadores, apreciadores de produtos e discursos sobre sexualidade. Percebi que teria que ler não apenas conteúdos dos filmes, mas, muito antes, verificar o ambiente em que estes foram pensados. Precisei fechar melhor meu foco e me concentrar nas pessoas por trás das câmeras, as mulheres que coordenam as produções.

Para a compreensão deste universo, foi importante observar também o ambiente em que tais produtos são fabricados, lançar um olhar para o lado prático desta equação, estudar as convenções de erotismos e sexualidades no marco do mercado e não apenas em relação aos maquinários de produção de saberes. Percebemos que este mercado se constitui em um espaço extremamente paradoxal no qual se reúnem experiências que alternam esforços de normatização, de resignificação e de mudança nas convenções sobre sexualidade e gênero.

Da observação das quatro diretoras, vemos um grupo formado por pessoas que, efetivamente, pensam a produção pornográfica a partir de uma perspectiva política feminista. Todas as diretoras observadas têm histórico de estudos, leituras e produções além do trabalho com as câmeras, marcados por forte pensamento crítico quanto à posição em que se encontram as mulheres na sociedade ocidental. Vemos que as mulheres que hoje encabeçam as equipes de produção como também dirigem as principais produtoras na pornografia feminista, são pessoas interessadas não apenas em criar novos discursos em imagens, mas em também criar novas leituras sobre sexualidade, tendo como norte uma perspectiva feminista. Nas falas das diretoras sobre o processo de criação dos roteiros é posta em constante evidência a preocupação com o posicionamento das personagens nas tramas, com a forma como é retratada a sexualidade feminina.

No que diz respeito à formação de uma comunidade, é interessante notar que, das nossas quatro diretoras observadas, duas delas investem na formação de novas profissionais. 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.

Tanto Candida Royalle quanto Tristan Taormino trabalham ativamente com acompanhamento e premiação de mulheres que queiram iniciar carreira na produção de pornografia. Royalle está empenhada 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 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 contato 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 uma comunidade de espectadores e estudiosas.

Se entendemos a proposta feminista, tal qual define Adelman, como produções “que se orientam pelo desejo de dar voz às experiências diversas das mulheres, de criar novos códigos de representação do masculino e do feminino e de pôr a descoberto as formas – as mais evidentes e as mais ocultas – em que o poder e a dominação masculinos se reproduzem” (2005, p. 224), percebemos que a pornografia pensada por esta comunidade cumpre bem as expectativas. Os filmes buscam trabalhar com fantasias que levam em consideração o ponto de vista feminino, têm roteiros pensados a partir da sugestão das próprias atrizes, como também conversar entre as diretoras/roteiristas e suas audiências.

Um ponto que merece especial atenção é quanto à perspectiva de gênero adotada pelas produções da pornografia feminista. Apesar de termos trabalhado apenas com mulheres diretoras, a pornografia feminista não é pensada apenas por e para mulheres. Contrariando o título desta pesquisa, os roteiros são pensados também para o público masculino, para homens que buscam alternativas aos roteiros tradicionais oferecidos pelo mercado. Esta preocupação fica clara já nos primeiros filmes produzidos por Candida Royalle, que apresenta seus filmes como produção “para casais” e é enfática ao informar sobre o retorno positivo que recebe de seus espectadores masculinos.

A preocupação em fazer material para casais também perpassa os trabalhos de Erika Lust, que endereçou seus filmes às mulheres (*Five hot stories for her* deixa isto bastante explícito), mas que também escreve pensando na plateia masculina; o mesmo acontece nos filmes de Petra Joy e Tristan Taormino, que pensam seus filmes educativos como possibilidades de ajudar às pessoas que buscam mais conhecimento sobre como explorar suas

fantasias. Em geral, os filmes são pensados para casais heterossexuais, mas existem também produções para casais de lésbicas ou homens gays.

Novamente, quando observamos a fala de Chanelle Grant, idealizadora do maior festival da pornografia feminista, percebemos o cuidado em não discriminar os homens que trabalham na indústria pornô de forma alternativa tampouco os homens que assistem às produções diferenciadas. A leitura destas falas nos mostra que não existe interesse na criação de espaços exclusivamente femininos. Vemos aí o cuidado em trabalhar a sexualidade dentre de uma perspectiva de gênero enquanto categoria relacional, ou seja, em espaços em que o feminino tem voz ativa, em um diálogo com outras mulheres, com outros homens e com toda a miríade de sexualidades existentes entre os dois polos.

Percebemos ainda que parte da tão propalada aversão à pornografia, gritada pelo senso comum e tão fortemente ecoada pelas análises de mídia, especialmente pelos estudos feministas sobre a mídia, nasce do fato de a pornografia ser lida em metonímia, quando se toma o todo pelo conhecimento de um de seus elementos. É bem verdade que muito do que se vê no mercado é material de baixa qualidade, tanto na técnica quanto no conteúdo, mas nem toda pornografia é danosa.

Uma conclusão a que chegamos ao final deste processo é de que o mal não é do produto em si, mas do uso que se faz dele. O que se encontra mais propagado e que mais facilmente se encontra no mercado, a pornografia tradicional, realmente tem características grosseiras, mas não significa que não exista como se fazer filmes pornográficos de forma diferenciada. A pornografia feminista desafia as regras que definem o que pode ser erótico, pornográfico ou sexual em nossa cultura, como também aponta para nossa dificuldade em reconhecer e narrar nossas fantasias e experiências sexuais.

Também graças à pornografia feminista, muitos jovens que buscam educação sexual através de filmes têm hoje mais variedade ao buscar o mercado. Principalmente mais variedade de corpos, de técnicas sexuais, de fetiches, de personagens, de atuações de gênero. Petra Joy (MILLWARD, 2009) acredita que a pornografia feminista e demais filmes eróticos alternativos inspiram as pessoas a fazer sexo de forma mais respeitosa, segura e experimental. O fato de termos filmes que promovem o uso de camisinhas e lubrificantes, que enfatizam a importância das preliminares e que desafiam as fronteiras de gênero tem sido importantes instrumentos nesta direção.

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 mesmos 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, conseqüentemente, para o alcance da tão almejada emancipação feminina.

FONTES

ANNIESPRINKLE.ORG(ASM). Disponível em: <<http://anniesprinkle.org/about-annie/the-sprinkle-story/>>.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DAS EMPRESAS DO MERCADO ERÓTICO E SENSUAL – ABEME. Disponível em: <<http://www.abeme.com.br/>>. Acesso em: ago. 2010.

FEMINIST PORN AWARDS. Disponível em: <http://www.goodforher.com/feminist_porn_awards>.

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

TOP TEN REVIEWS. *Internet Pornography Statistics*. Disponível em: <<http://internet-filter-review.toptenreviews.com/internet-pornography-statistics-pg2.html>>. Acesso em: set. 2011.

Sites pesquisados

<http://anniesprinkle.org/>
http://en.wikipedia.org/wiki/Annie_Sprinkle

<http://candidaroyalle.com/>
http://en.wikipedia.org/wiki/Candida_Royalle
http://www.imdb.com/name/nm0747263/?ref_=sr_2

<http://www.erikalust.com/>
http://en.wikipedia.org/wiki/Erika_Lust
http://www.imdb.com/name/nm2848796/?ref_=fn_al_nm_1

<http://tristantaormino.com/>
<http://puckerup.com/>
http://en.wikipedia.org/wiki/Tristan_Taormino
http://www.imdb.com/name/nm1070417/?ref_=fn_al_nm_1

<http://www.petrajoy.com/>
http://en.wikipedia.org/wiki/Petra_Joy
<http://www.joyawards.com/>

REFERÊNCIAS

- ABREU, Nuno César. *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1996.
- ADELMAN, Miriam. Vozes, olhares e o gênero do cinema. In: FUNCK, Susana Bornéo; WIDHOLZER, Nara. (Org.). *Gênero em discursos da mídia*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2005.
- ANGYAL, Chloe. The feministing five: Tristan Taormino. *Feministing* [online], jan. 2011. Disponível em: <<http://feministing.com/2011/01/08/the-feministing-five-tristan-taormino/>>. Acesso em: jun. 2013.
- ANTUNES, Patu. Diretora faz filmes de sexo em que mulheres são protagonistas e público-alvo. *Folha de São Paulo* [online]. 26 ago. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/serafina/1142344-diretora-faz-filmes-de-sexo-em-que-mulheres-sao-protagonistas-e-publico-alvo.shtml>>. Acesso em: 2 dez. 2012.
- BENETEAU, Greg. Tristan Taormino: a pioneer in porn Sexual Politics/Navigating the back passages of sexual expression. *Dailyxtra*, 24 mar. 2010. Disponível em: <http://www.xtra.ca/public/Toronto/Tristan_Taormino_A_pioneer_in_porn-8414.aspx>. Acesso em: jun. 2013.
- BERNARDET, Jean Claude. *O que é cinema?* São Paulo: Brasiliense, 1985. (Coleção Primeiros Passos).
- BORDO, Susan. O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (Org.). *Gênero, corpo, conhecimento*. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.
- BRAGGE, Lilly. Girls on top. *The Age Online*, 16 jun. 2004. Disponível em: <<http://www.theage.com.au/articles/2004/06/15/1087244912619.html>>. Acesso em: mar. 2013.
- BUSCATO, Marcela. Candida Royalle: “Quero que os homens vejam”. *Revista Época* [online], abr. 2009a. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI67802-15220,00-CANDIDA+ROYALLE+QUERO+QUE+OS+HOMENS+ASSISTAM.html>>. Acesso em: 15 ago. 2010.
- BUSCATO, Marcela. Petra Joy: Estamos lutando por liberdade sexual. *Revista Época Online*, abr. 2009b. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI67813-15220,00-PETRA+JOY+ESTAMOS+LUTANDO+POR+LIBERDADE+SEXUAL.html>>. Acesso em: 11 jun. 2013.
- BUSCATO, Marcela. Pornô feito por mulheres para mulheres. *Revista Época*, ed. 569, p. 99-104, abr. 2009c.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CLARK-FLORY, Tracy. The feminist pornographer. Tristan Taormino, editor of a new book on X-rated activism, says it's time to find a middle ground in the porn wars. *Salon Magazine* [online], fev. 2013. Disponível em:
<http://www.salon.com/2013/02/24/the_feminist_pornographer/>. Acesso em: jun. 2013.

COMELLA, Lynn. From text to context. In: TAORMINO, Tristan. *The Feminist Porn Book*. New York, The Feminist Press, p. 79-93, 2013.

COSTA, Valmir. Sexo lacrado: o controle político no jornalismo erótico (1964-82). *Projeto História*, São Paulo, n. 35, p. 241-252, dez. 2007. Disponível em:
<<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2220>>. Acesso em: jun. 2013.

DEMARCO, Marisa. The feminist pornographer, nov. 2009. Disponível em:
<<http://alibi.com/news/29594/The-Feminist-Pornographer.html>>. Acesso em: jun. 2013.

DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. Nas redes do sexo: bastidores e cenários do pornô brasileiro. Tese (Doutorado em 2009) – Universidade Federal do Rio de Janeiro/Museu Nacional/PPGAS, Rio de Janeiro, 2009.

DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira; FÍGARI, Carlos. Sexualidades que importam: entre a perversão e a dissidência. In: _____; _____. *Prazeres dissidentes*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009. p. 21-30.

DWORKIN, Andrea. *Pornography: men possessing women*, 1989. Disponível em:
<<http://www.nostatusquo.com/ACLU/dworkin/PornIntro1.html>>. Acesso em: 18 out. 2012.

DWORKIN, Andrea. Why pornography matters to feminists. *Sojourner*, v. 7, n. 2, Oct. 1981. Disponível em: <<http://www.nostatusquo.com/ACLU/dworkin/WarZoneChaptIVB.html>>. Acesso em: 18 out. 2012.

EHMANN, Abby. Interview with Candida Royalle. *Eros Zine* [online], maio 2006. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20061117073501/http://eros-ny.com/articles/2006-05-16/candida_royalle0516/>. Acesso em: mar. 2013.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: a vontade de saber. 18. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FUENTES, Annette; SCHRAGE, Margaret. Deep inside porn stars. *Jump Cut*, n. 32, p. 41-43, abril 1987. Disponível em:
<<http://www.ejumcut.org/archive/onlinessays/JC32folder/PornWomenInt.html>>. Acesso em: mar. 2013.

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

GREGORI, Maria Filomena. Relações de violência e erotismo. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 20, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n20/n20a03.pdf>>. Acesso em: 28 out. 2011.

GREGORI, Maria Filomena. Prazer e perigo: notas sobre feminismo, sex-shops e S/M. In: GREGORI, Maria Filomena; PISCITELLI, Adriana; CARRARA, S. (Org.). *Sexualidade e saberes: convenções e fronteiras*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2004.

GREZO, Chris. Bitch meets feminist porn director Petra Joy. *Bitch Magazine* [online], jan. 2012. Disponível em: <<http://bit.ch-online.co.uk/bitch-meets-feminist-porn-director-petra-joy>>. Acesso em: 11 jun. 2013.

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

KÄMPF, Rachel. *Para uma estética na pornografia*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, RS, 2008. Disponível em: <http://aplicacoes.unisul.br/pergamum/pdf/93879_Raquel.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2010.

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.

LAZARETTI, Bruno. Admirável pornô novo. *Revista Playboy*, mar. 2013. Disponível em: <<http://playboy.abril.com.br/sexo/cinema/admiravel-porno-novo/>>. Acesso em: 11 jun. 2013.

LEITE JÚNIOR, Jorge. Labirintos conceituais científicos, nativos e mercadológicos: pornografia com pessoas que transitam entre os gêneros. *Cadernos Pagu* [online], n. 38, 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n38/n38a04.pdf>>. Acesso em: 4 out. 2012.

LORENTE, María. A indústria clandestina do sexo. Centro de Mídia Independente, abr. 2007. Disponível em: <<http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2007/04/378453.shtml?comment=on>>. Acesso em: ago. 2010.

LOURO, Guacira. O cinema como pedagogia. In: LOPES, Eliane M. T.; FARIAS FILHO, Luciano L. M.; VEIGA, Cynthia G. (Org.). *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 423-446.

MACKINNON, Catharine A. Feminism, marxism, method, and the state: an agenda for theory. *Signs, Feminist Theory*, v. 7, n. 3, p. 515-544, 1982.

MACKINNON, Catharine A. *Towards a feminist theory of the state*. Harvard: Harvard University Press, 1989.

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>. Acesso em: jun. 2013.

MCELROY, Wendy. *XXX: A woman's right to pornography*. New York: St. Martin's Press, 1995.

MILLWARD, Rachel. “Humanist Porn” or “Artcore”: Petra Joy talks about filming sex for women’s pleasure. *Birds Eye View*, fev. 2009. 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: mar. 2013.

MORAES, Eliane Robert. O efeito obsceno. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 20, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n20/n20a04.pdf>>. Acesso em: 18 abr. 2011.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984. 1983 (Coleção Primeiros Passos).

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

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 2006. Disponível em: <<http://www.citybeat.com/cincinnati/print-article-1055-print.html>>. Acesso em: mar. 2013.

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.

PATEMAN, Carole. *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos, 1995.

PINTO, Pedro; NOGUEIRA, Maria da Conceição; OLIVEIRA, João Manuel de. Debates feministas sobre pornografia heteronormativa: estéticas e ideologias da sexualização. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, Porto Alegre, v. 23, n. 2, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-79722010000200020&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: out. 2010.

PRADA, Nancy Prada. ¿Qué decimos las feministas sobre la pornografía? los orígenes de un debate. *La Manzana de la Discordia*, v. 5, n. 1, p. 7-26, Enero/Junio 2010. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/xmlui/bitstream/handle/10893/2676/que%20decimos.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 18 out. 2012.

PRECIADO, Beatriz. Mujeres en los márgenes. *El País*, Madri, jan. 2007. Disponível em: <http://www.elpais.com/articulo/semana/Mujeres/margenes/elpepuculbab/20070113elpbabese_1/Tes>. Acesso em: out. 2012.

PRECIADO, Beatriz. Multidões *queer*: notas para uma política dos “anormais”. *Rev. Estudos Feministas*, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, v. 19, n. 1, p. 11-20, jan./abr. 2011.

ROPELATO, Jerry. Internet pornography statistics. *Top Ten Reviews*. Disponível em: <<http://internet-filter-review.toptenreviews.com/internet-pornography-statistics-pg2.html>>. Acesso em: ago. 2010.

ROYALLE, Candida. “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. The traffic in women: notes on the “political economy” of sex. In: REITER, R. (Ed.). *Toward an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review Press, 1975. p. 157-210.

RUBIN, Gayle. Thinking sex: notes for a radical theory of the politics of sexuality. In: VANCE, C. S. (Ed.). *Pleasure and danger: exploring female sexuality*. Boston: Routledge, 1984.

SABO, Anne G. Feeling It!: Petra Joy’s “Art Core”. *The Buzz Good Vibrations Online Magazine*, out. 2011. Disponível em: <<http://goodvibesblog.com/feeling-it-petra-joys-art-core/>>. Acesso em: 11 jun. 2013.

SANCHES, Mariana. Erika Lust: entrevistamos a mulher que faz da pornografia uma causa feminista. *Revista Maria Claire* [online], 2012. Disponível em: <<http://revistamariacaire.globo.com/Mulheres-do-Mundo/noticia/2012/10/erika-lust-entrevistamos-mulher-que-faz-da-pornografia-uma-causa-feminista.html>>. Acesso em: 21 jan. 2013.

SNYDER, Nikko. Strange bedfellows: how feminism and porn get it on at the Feminist Porn Awards. *Briardpatch Magazine*, mar. 2008. Disponível em: <<http://briardpatchmagazine.com/articles/view/strange-bedfellows/>>. Acesso em: 21 jan. 2013.

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 2013.

SWAIN, Tania Navarro (Org.). A invenção do corpo feminino ou a hora e a vez do nomadismo identitário. *Textos de História – Dossiê: Feminismo, teorias e perspectivas*, Brasília, UnB, v. 8, n. 1, p. 47-85, 2000.

TERRA ONLINE. *Brasil é líder em consumo pornô*, jul. 2006. Disponível em: <<http://entretenimentoar.terra.com.ar/oscar/2009/interna/0,,OI1078772-EI6594,00.html>>. Acesso em: ago. 2010.

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