



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE**

MARINA SARTÓRIO FARIA

**A PARTICIPAÇÃO FEMININA NA DIREÇÃO DO CINEMA DOCUMENTÁRIO
BRASILEIRO**

Salvador
2013

MARINA SARTÓRIO FARIA

**A PARTICIPAÇÃO FEMININA NA DIREÇÃO DO CINEMA
DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO**

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre

Orientador(a): Prof^ª. Dr^ª. Linda Rubim

Salvador
2013

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Faria, Marina Sartório.

A participação feminina na direção do cinema documentário brasileiro / Marina Sartório Faria. - 2013.

127 f.: il.

Inclui anexos.

Orientadora: Profª. Drª. Linda Rubim.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2013.

1. Diretoras e produtoras de cinema - Brasil. 2. Documentário (Cinema) - Brasil. 3. Mulheres. I. Rubim, Linda. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. III. Título.

CDD - 791.430981

CDU - 791.43(81)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA & SOCIEDADE

MARINA SARTÓRIO FARIA

**“A participação feminina na direção do cinema documentário
brasileiro”**

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Cultura e Sociedade, na Linha de Pesquisa **Cultura e Identidade** em 05 de setembro de 2013, foi aprovada pela comissão formada pelos professores:

Prof.^a Dr.^a Lindinalva Silva O. Rubim

Prof.^a Dr.^a Nancy Rita Ferreira Vieira

Prof.^a Dr.^a Clarissa Bittencourt Braga

DEDICATÓRIA

A todos aqueles que acreditaram em mim.

AGRADECIMENTOS

Ainda durante os agradecimentos do meu trabalho de conclusão de curso escrevi, através da poesia de meu pai, que beija-flor tem hora marcada com o futuro... Naquela época eu ainda não sabia o que o futuro me reservava... E foi até aqui que ele me trouxe... Foi uma jornada cheia de pedras e flores... Principalmente flores! E devo tudo a aqueles que estiverem do meu lado, direta ou indiretamente...

Meu primeiro agradecimento não poderia deixar de ser para Deus, força maior que me guia durante todos os segundos da minha vida. Obrigada pela oportunidade de estar viva, alimentando meu espírito.

A meu pai, José Cláudio Faria, por acreditar sempre em mim e não medir esforços para tornar meus sonhos realidade. Se hoje eu cheguei aqui, foi me espelhando em você.

A minha mãe, Grace Kelly Sartório Faria, a mulher mais incrível que eu já tive a oportunidade de conhecer. Meu maior exemplo. Meu orgulho. Meu amor incondicional.

A minha irmã, Carolina Sartório Faria. Fonte constante de alegria. Minha companheira. O maior presente que recebi da vida.

Aos meu avós, que mesmo distantes, são fontes de luz na minha caminhada.

A toda a minha família, Sartório e Faria. Vocês fazem parte de mim.

Aos meus amigos de toda a vida: Nessa, Henrique e Dudu. A certeza da amizade de vocês me faz mais forte! Obrigada por todo apoio, carinho e compreensão.

A João, por ter acreditado em mim mesmo quando eu não fui capaz de acreditar. Obrigada por ter dividido essa jornada comigo. Essa vitória também é sua!

A toda a família Queiroz Bezerra, por me amar e apoiar como se eu fosse um pedacinho de vocês.

A Flávia, por trazer alegria a minha vida em um dos momentos que mais precisei. O encerramento dessa jornada foi mais leve ao seu lado.

Aos amigos... Julinha, Chris, Lorena, Juliana, Amyr, Jam, Poli, Ana Luisa, Ritinha, Tia Teresa... O que seria da vida sem vocês?

Aos três maiores estatísticos que eu conheço: Ivan, Enio e, principalmente, meu pai. O conhecimento de vocês foi fundamental para essa dissertação.

A Joliane Olschowsky, amiga e eterna orientadora, por ter me oferecido as bases necessárias para realizar esse trabalho.

Aos meus amigos e colegas de trabalho, Nelson, André, Pedro e Gil, pela compreensão e apoio de sempre.

A Capes, por ter financiado essa pesquisa.

A minha orientadora, Linda Rubim. Sem você eu jamais teria chegado até aqui.

Aos meus colegas e amigos do Pós-Cultura, em especial Vagner, Josué e Cintia. Essa jornada foi mais feliz com vocês ao meu lado.

As professoras Clarissa Braga e Nancy Vieira, por terem acompanhado meu trabalho desde a qualificação. Obrigada pela energia e tempo de vocês.

RESUMO

Partindo do pressuposto de que o cinema é um campo altamente masculinizado, onde a mulher se encontra em uma condição de desigualdade em relação aos homens, essa dissertação buscou investigar a participação da mulher na produção do cinema documentário brasileiro, enquanto diretora. Para isso foram selecionados cinco festivais de cinema, um por região brasileira. A partir dessa seleção, foram catalogados os documentários exibidos nesses festivais em um período de cinco anos (2007-2011), dando ênfase àqueles dirigidos por mulheres. Os dados coletados foram analisados através das teorias de gênero e identidade, tendo como apoio metodológico análises estatísticas uni e multivariadas. No sentido de alcançar os objetivos propostos, buscamos respaldo no conceito de público e privado, principalmente a partir dos estudos de Hanna Arendt e Jürgen Habermas, investigando de que forma a mulher rompe com as barreiras do privado para alcançar a esfera pública, bem como as teorias do documentário, a partir de Fernão Ramos e Consuelo Lins. Com o intuito de compreender a relação que se estabelece entre as diretoras, suas trajetórias de vida e seus filmes, buscamos embasamento em autores como Gilles Lipovetsky, Ann Kaplan e Ana Alice Costa.

Palavras-chave: cinema, documentário, mulher, diretora, gênero.

ABSTRACT

Assuming that the film industry is a highly masculinized field, where women find themselves in a condition of inequality compared to men, this thesis sought to investigate the participation of women in the production of Brazilian documentary cinema as director. For this we selected five film festivals, one by Brazilian region. From this selection, were cataloged documentaries shown in these festivals in a period of five years (2007 – 2011), emphasizing those headed by women. The collected data were analyzed using the theories of gender and identity, having as methodological support univariate and multivariate statistical analyzes. In order to achieve the proposed objectives, we seek to support the concept of public and private, mainly from studies of Hanna Arendt and Jürgen Habermas, investigating how the women break the barriers of private to reach the public sphere, as well as theories of the documentary from Jonathan Ramos and Consuelo Lins. In order to understand the relationship that is established between the directors, their life histories and their films, we seek grounding in authors such as Gilles Lipovetsky, Ann Kaplan and Ana Alice Costa.

Keywords: cinema, documentary, woman, director, gender

LISTA DE ABREVIATURAS

PC1	Primeiro componente principal
PC2	Segundo componente principal
DM	Documentários dirigidos por mulheres
DH	Documentários dirigidos por homens
D	Quantidade de documentários exibidos
F	Quantidade de filmes exibidos
Nd	Filmes não documentário
t1	Produção independente
t2	Financiamento público
t3	Financiamento privado
Rd	Região da diretora
re	Região de exibição do documentário
ro	Região de origem do documentário
t	Tipo de financiamento

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Gráfico de Barras de filmes e documentários exibidos entre 2007 e 2011	70
Figura 2. Análise biplot dos dados	77
Figura 3. Projeção da análise biplot	81
Figura 4. Gráfico de barras dos documentários exibidos (2007-2011)	82
Figura 5. Gráfico de análise de correspondência	93
Figura 6. Temas abordados pelas mulheres em seus documentários	100
Figura 7. Biplot de todos os anos e regiões	103

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

LISTA DE ABREVIATURAS

LISTA DE FIGURAS

INTRODUÇÃO	11
1 A CONQUISTA DO ESPAÇO PÚBLICO: A MULHER NO CINEMA NACIONAL	13
1.1 Os espaços público e privado	13
1.2 A figura feminina na dicotomia do público e do privado	18
1.3 A conquista do espaço público: a mulher no cinema	25
2 A MULHER NO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO	37
2.1 O gênero documentário no Brasil	37
2.2 A mulher no documentário brasileiro: da retomada à contemporaneidade.	45
2.3 A mulher no documentário contemporâneo brasileiro	54
3 MULHERES DOCUMENTARISTAS: O PAPEL DA MULHER NA DIREÇÃO DO CINEMA DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO.	62
3.1 A trajetória das diretoras rumo ao cinema nacional.	62
3.2 A presença feminina no cinema documentário brasileiro.	72
3.3 Identidade e diferença: a relação da mulher documentarista com os temas trabalhados.	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
REFERÊNCIAS	112
ANEXOS	116

INTRODUÇÃO

Minha história com os estudos de gênero começou muito antes da minha aprovação no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Por influência e incentivo de uma grande professora, bem como pela minha paixão por fotografia, ainda durante minha graduação em Comunicação Social na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), comecei minha relação com a pesquisa acadêmica através de uma iniciação científica que se propunha a estudar as relações de gênero que se construíam no universo das Casas de Farinha.

Após a conclusão dessa primeira pesquisa, decidi ampliar minha relação com os estudos de gênero através do meu trabalho de conclusão de curso, que tinha como objetivo registrar em imagens fotográficas as representações sociais de gênero identificadas nas Casas de Farinha, ao longo da iniciação científica. Dessa forma, meu interesse pelo gênero e pela pesquisa acadêmica foi crescendo, até o momento em que decidi ampliar esses conhecimentos através do mestrado.

Meu projeto aprovado na seleção do Pós-cultura se propunha a analisar as representações sociais do feminino no cinema de animação infantil. Ao discutir os detalhes do projeto com minha orientadora, principalmente no que diz respeito ao recorte do tema, pensamos em analisar somente as animações que tivessem sido dirigidas por mulheres. No entanto, ao procurar por esses filmes, tive dificuldades em encontrar animações que se enquadrassem nesse recorte. Estendendo ainda mais o meu horizonte de pesquisa, percebi que essa baixa representação feminina acontece em diversos gêneros do cinema e não somente no cinema de animação infantil. Assim, surgiu o questionamento: onde estariam as mulheres no cinema brasileiro?

A partir dessa inquietação surgida ao longo das discussões do meu projeto, passei a me interessar mais a respeito da participação feminina no cinema nacional e a pesquisar a respeito do tema. Ao longo dessas pesquisas, me deparei com o fato de que, apesar de o cinema ter chegado ao Brasil em 1897, foi somente em 1930, que uma mulher assumiu a direção de um filme no país. Através da riqueza desses novos dados, decidimos que, ao invés de estudar as representações sociais de gênero, voltaríamos nossas atenções para as mulheres realizadoras de cinema no Brasil.

Apesar de ainda ser um tema pouco explorado na academia, já foram desenvolvidas grandes pesquisas com o objetivo de estudar as mulheres na direção de filmes de ficção no Brasil e no mundo. No entanto, quando nos voltamos para o cinema documentário, vemos que

existem pouquíssimas pesquisas e materiais que têm como objetivo analisar a participação feminina na realização desse gênero cinematográfico. Portanto, decidimos que seria interessante desenvolver um projeto de dissertação que tivesse como objetivo pesquisar a participação da mulher no cinema documentário brasileiro, enquanto realizadora.

Com o intuito de viabilizarmos essa pesquisa, selecionamos cinco festivais de cinema brasileiros, um por região do país, e pesquisamos os filmes exibidos nesses eventos, em um período de cinco anos (2007-2011). Após selecionarmos esses filmes, separamos quais deles são documentários e, desses documentários, quantos foram dirigidos por homens e quantos foram dirigidos por mulheres.

Para interpretarmos os dados coletados, utilizamos as análises estatísticas univariadas, de correspondência e biplot. Buscando refletir a respeito das informações adquiridas a partir da interpretação dos dados, bem como estabelecer um diálogo entre os resultados e as referências bibliográficas, dividimos essa dissertação em três partes: 1. A conquista do espaço público: a mulher no cinema nacional; 2. A mulher no documentário contemporâneo brasileiro; 3. Mulheres documentaristas: o papel da mulher na direção do cinema documentário brasileiro.

Considerando que o espaço de trabalho se encontra na esfera pública, assim como a afirmativa de que a esfera pública é o espaço de legitimação do poder público, nesse capítulo serão discutidas a formação dos espaços público e privado e de que forma a construção e a delimitação desses espaços interferiu nas relações de gênero entre homens e mulheres. Dessa forma, acreditando que existe uma identidade sexual associada a cada esfera, discutiremos a respeito da figura feminina inserida na dicotomia existente entre o público e o privado, refletindo sobre o papel da mulher na formação e dinâmica de ambas as esferas. Por fim, considerando a luta feminina para a libertação da esfera privada, a consequente entrada na esfera pública e os resultados alcançados através dessa luta, discutiremos a respeito do papel da mulher no cinema nacional, enquanto realizadora, investigando a trajetória traçada por essas mulheres, assim como os caminhos que tiveram que ser percorridos para se inserir no meio audiovisual brasileiro.

Tendo em vista que o objetivo dessa dissertação é pensar a participação da mulher no cinema, enquanto documentarista, no segundo capítulo, cujo foco é a mulher e o documentário, falaremos sobre a história do documentário no Brasil e no mundo, as principais características desse gênero e a sua importância no mercado audiovisual brasileiro. Através de pesquisas realizadas durante o período de amadurecimento desse projeto, percebemos que a maioria dos cineastas iniciantes ingressam no meio audiovisual através do documentário.

Percebemos, também que, apesar de o cinema apresentar uma grande hegemonia masculina, o número de mulheres documentaristas é maior do que o número de mulheres diretoras de filmes de ficção. Assim, tentaremos investigar se a maior inserção da mulher no meio documental em relação ao cinema ficcional se deve pelas facilidades oferecidas pelo cinema documentário, ou não, refletindo também a respeito da trajetória da mulher no cinema documentário brasileiro, bem como a importância do movimento cinematográfico conhecido como Retomada na jornada das documentaristas e nos temas de seus trabalhos.

No último capítulo da dissertação, após termos realizado um levantamento de todos os documentários dirigidos por mulheres nos últimos cinco anos (2007-2011), dentro do nosso recorte, analisaremos a participação das mulheres diretoras no universo do cinema documentário, verificando se existe, ou não, uma masculinização desse meio. A partir do levantamento desses documentários, estudaremos a trajetória de suas diretoras, o caminho que precisou ser percorrido para chegar até ao cargo de direção e a sua formação profissional. Verificaremos quais são os temas mais comumente trabalhados por essas mulheres e, a partir disso, pretendemos analisar se existe um cinema de mulher, ou mulheres que fazem cinema. Por fim, ainda no que diz respeito aos temas mais recorrentes, verificaremos se existe uma relação de identidade entre as mulheres e os temas de seus documentários e se isso interfere, de alguma forma, em sua atuação como documentarista.

1 A CONQUISTA DO ESPAÇO PÚBLICO: A MULHER NO CINEMA NACIONAL

1.1 Os espaços público e privado

Na busca pela compreensão dos conceitos de público e de privado, muitos autores contemporâneos, e até mesmo os mais clássicos recorreram ao pensamento grego como meio de compreender a origem desses termos. Dentre eles, podemos destacar Hannah Arendt por sua rica contribuição aos estudos das esferas pública e privada, bem como pela forma com a qual articula o pensamento clássico grego e sua influência na formação da sociedade burguesa.

Segundo Arendt (2010), na Grécia antiga os homens se reuniam na esfera doméstica por uma questão de sobrevivência, por necessidades biológicas. Enquanto a manutenção da família era responsabilidade do homem, cabia à mulher a sobrevivência da espécie.

O fato de que a manutenção individual devesse ser a tarefa do homem e a sobrevivência da espécie a tarefa da mulher era tido como óbvio, e ambas as funções naturais, o trabalho do homem para fornecer o sustento e o trabalho da mulher no parto, eram sujeitas à mesma premência da vida. Portanto, a comunidade natural do lar nascia da necessidade, e a necessidade governava todas as atividades realizadas nela. (ARENDDT, 2010; p.36)

De acordo com a autora, a única forma de romper com essa associação natural, fruto do determinismo biológico, seria a organização política dos homens. Assim, o nascimento do espaço público, a *pólis*, se deve à desconstrução do conceito de organização social no sentido de laços familiares¹. Tudo o que fosse relacionado à manutenção da família ficava restrito ao ambiente doméstico, ao espaço privado, enquanto o espaço público, exclusivo aos homens, era um local dedicado à liberdade e à democracia².

Arendt (2010) mostra que segundo o pensamento grego, a capacidade do homem de se organizar politicamente, ou seja, de apresentar-se socialmente, é diretamente oposta à associação natural que liga o sujeito ao contexto familiar. Enquanto na esfera da intimidade a casa e a família se encontravam no centro de tudo, a partir do momento em que surge um local propício à organização social, a cidade-estado, é oferecida ao homem uma nova vida repleta de igualdade.

No entanto, quando falamos em igualdade é necessário ressaltar que essa se resumia apenas ao contexto político e social, onde homens estabeleciam uma relação de igual para igual com outros homens. Ao prestar atenção na esfera da intimidade, as relações desiguais que se apresentavam eram facilmente perceptíveis.

A *pólis* diferenciava-se do lar pelo fato de somente conhecer “iguais”, ao passo que o lar era o centro da mais severa desigualdade. Ser livre significava ao mesmo tempo não estar sujeito às necessidades da vida nem a comando de outro e também não comandar. Significava nem governar nem ser governado. Assim, dentro do domínio do lar, a liberdade não existia, pois o chefe do lar, seu governante, só era considerado livre na medida em que

1 Embora o surgimento da cidade-estado tenha sido precedido pelo fim do âmbito privado na forma em que ele era conhecido, Arendt (2010) mostra que a esfera do lar e da família não foi violada, pois era exatamente a esfera privada que oferecia as bases para que o homem pudesse fazer parte do mundo social e político.

2 Hannah Arendt (2010) mostra que a partir do momento em que as relações sociais começaram a se modificar, surgindo assim a *pólis*, a forma do homem lidar com as decisões também se modificaram. Enquanto na esfera da intimidade o homem tinha poderes absolutos, decidindo assim por todos da casa, na esfera pública tudo era resolvido na base das palavras e da persuasão. Para os gregos, agir de forma violenta ou impositiva na política era inconcebível, sendo caracterizado como uma atitude anterior à política, permitida apenas no lar e na família, onde a figura do sexo masculino atuava com poderes absolutos. E mesmo assim, essa aplicação da força e da violência apenas eram justificáveis devido à necessidade de se superar as necessidades da esfera privada para alcançar o espaço de liberdade.

tinha o poder de deixar o lar e ingressar no domínio político, no qual todos eram iguais. (ARENDR, 2010; p. 38-39)

Com a chegada da Idade Moderna ocorreram mudanças expressivas na dicotomia existente entre o público e o privado. Com a ascensão da Igreja Católica³, bem como a nova organização econômica e social do trabalho que se instaurava, as linhas que separavam ambas as esferas se tornaram mais tênues. O econômico passou a fazer parte do público, bem como as atividades relacionadas à sobrevivência. Essa nova sociedade burguesa modificou as relações de poder, da mesma forma que a política, que deixou de ser apenas “ação e discurso”⁴, se transformando em uma estrutura diretamente relacionada ao interesse social. “No mundo moderno, os dois domínios constantemente recobrem um ao outro, como ondas no perene fluir do processo da vida” (ARENDR, 2010; p.40).

Nesse sentido, Michelle Perrot (2009) mostra que o século XVIII foi então responsável por uma ressignificação entre o público e o privado, ao passo que o público sofreu uma certa desprivatização, passando a ser mais diretamente relacionado ao Estado, e o privado deixou de ser visto apenas como uma esfera marginalizada. Adquirindo um novo valor, a esfera da intimidade passou a ser considerada como um local de felicidade, e apesar de estar ligada ao seio familiar, não esgotava de nenhuma forma as possibilidades de sociabilidade existentes.

Durante a Revolução Francesa, esse processo de ressignificação dos espaços público e privado continuou acontecendo. Lynn Hunt (2009) mostra que nesse período, as fronteiras entre ambas as esferas se mostraram extremamente inconstantes. O público invadiu o privado, desencadeando um processo de redefinição da esfera da intimidade.

Segundo os revolucionários da época, tudo o que estava relacionado ao privado ia de encontro aos interesses da nação, adquirindo assim uma roupagem conspiratória. Dessa forma, o local em que o espaço público mais aplicou sua autoridade foi o próprio espaço da vida familiar, permitindo que o Estado exercesse seu poder e controle sobre a esfera da intimidade.

3 Arendt (2010) mostra que com o advento da Idade Moderna, e a conseqüente queda do Império Romano, foi a Igreja Católica que ofereceu ao homem sua cidadania. Segundo a autora, a dicotomia existente entre as “trevas” da vida diária e o domínio do sagrado corresponde em grande parte ao público e ao privado na Antiguidade. “Embora só com alguma dificuldade seja possível equacionar o público com o religioso, realmente o domínio secular, sob o feudalismo, era inteiramente aquilo que o domínio privado havia sido na antiguidade. Sua marca distintiva era a absorção de todas as atividades na esfera do lar – onde tinham significação apenas privada – e, conseqüentemente, a própria ausência de um domínio público” (p.41).

4 Segundo Aristóteles, a esfera pública, por ele chamada de *bios politikos* era constituída por apenas duas atividades necessárias à vida humana: a ação (*praxis*) e o discurso (*lexis*).

Uma das questões que tornava mais explícita essa intervenção do Estado na esfera privada era o casamento. Antes da Revolução Francesa a união entre o homem e a mulher era acompanhada apenas por um padre, que tinha como único objetivo abençoar a união do casal. A partir do momento em que o público invadiu o privado, para que um casamento fosse tido como legal era necessária a presença de um funcionário do município, oficializando assim a autoridade pública no âmbito familiar. Depois disso, a intervenção do poder público passou a ser cada vez mais atuante, interferindo inclusive nos critérios de união entre duas pessoas, regulamentando os processos de adoção, criando direitos para os filhos legítimos do casal, instituindo o direito ao divórcio, dentre outros.⁵

Nesse contexto de regulamentação da esfera privada, Hunt (2009) mostra que o Código Civil desenvolvido à época mostrava uma preocupação muito maior em aumentar os poderes do chefe da família do que na felicidade e autonomia dos cidadãos, especialmente aqueles do sexo feminino.

Os poderes concedidos aos tribunais de família viriam a ser confiados ao pai, chefe da família, ou aos tribunais do Estado. De modo geral, é visível que o Estado frequentemente limitou o controle da família ou da Igreja sobre o indivíduo a fim de ampliar o seu próprio. Ele garantiu os direitos individuais, encorajou a união familiar e limitou o poder paterno. (HUNT, 2009; p.32)

Outro autor que se consagrou na discussão a respeito do público e privado foi Jürgen Habermas. O estudioso defende que os espaços público e privado não estão desconectados. Ao contrário, uma esfera está sempre se refletindo na outra. Ao passo em que a esfera pública insere os temas da vida privada em seus debates cotidianos, a vida privada incorpora as informações adquiridas nesses debates e reflete sobre as mesmas. Assim, não existem temas específicos para ambas as esferas, e sim formas diferentes de trabalhar com esses temas. Na esfera pública é necessário que a abordagem dos temas seja de interesse geral, ao contrário da esfera privada.

Ao desenvolver seu conceito de esfera pública Habermas (2003) ressalta que seu ponto de vista está direcionado para a sociedade burguesa e suas especificidades. De acordo com o autor, a burguesia é o suporte para o “público” com o qual trabalha. Além da necessidade de se pensar a formação dos espaços públicos a partir de uma sociedade essencialmente burguesa, é importante também que se considere o contexto no qual esses espaços foram aos

⁵Para maiores informações a respeito da intervenção do poder público na esfera privada ver: PERROT, Michelle (org). História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra.

poucos sendo criados. Considerando que essa sociedade burguesa é constituída por pessoas que leem, e que a imprensa e outros meios de comunicação surgiram durante o processo de formação das esferas pública e privada, Habermas defende que a esfera pública é um local de formação de opiniões, através da construção e manifestação dos conhecimentos do sujeito.

Assim, o surgimento de uma esfera pública resultaria na formação de um local onde os mais diversos temas poderiam ser colocados em discussão, abrindo espaço para debates, trocas de informação, formação de opiniões, críticas, para que dessa forma se chegasse a um senso comum, ou não. A grande questão, nesse caso, é a possibilidade de racionalizar, de se expressar. Assim, a exclusão da mulher da esfera pública resulta em consequências muito maiores do que o confinamento na esfera privada. Não fazer parte do mundo público significa não ter o direito de falar e ser ouvido em um espaço de interesse geral.

O conceito de esfera pública nunca foi um consenso entre os pesquisadores dessa área. Nancy Fraser (1996) ressalta a necessidade de lembrar que sociedades diferentes possuem formas diferentes de lidar com a delimitação dos espaços. Assim, considerando essas mudanças que acontecem entre as barreiras de ambas as esferas, Habermas, em trabalhos mais recentes, fala da importância em não confundir o espaço público com uma instituição pública específica, ou com qualquer outra estrutura normativa. Segundo o autor, não é possível determinar previamente os limites dessa esfera, ao passo em que esse é um espaço aberto.

Assim, é importante pensar a esfera pública não como espaço concreto, físico, e sim um espaço de racionalização, de opiniões e poderes. Quanto mais nos afastamos dessa presença física da esfera pública, mais nos tornamos capazes de entender que o público também acontece em espaços fechados, como por exemplo, a manifestação das opiniões próprias através de meios digitais.

Para Habermas, o conceito de espaço público na modernidade se diferencia daquele desenvolvido antigamente. Segundo o autor, a esfera pública

(...) deslocou-se das tarefas propriamente políticas de uma comunidade de cidadãos agindo em conjunto (jurisdição no plano interno, auto-afirmação perante o plano externo) para as tarefas mais propriamente civis de uma sociedade que debate publicamente (para garantir a troca de mercadorias). (HABERMAS, 2003, p.69)

Essa nova sociabilidade adquirida pela esfera pública resulta, de acordo com Habermas, em uma esfera de pessoas privadas reunidas na esfera pública. Dessa forma, a partir desse novo caráter adquirido pelo espaço público, a mulher burguesa conquistou a

possibilidade de se inserir aos poucos nesse meio e conquistar o direito de expor suas ideias e opiniões.

No que diz respeito ao papel de ambos os sexos no contexto das esferas pública e privada, podemos perceber que a atuação da mulher sempre se manteve estável. Devido à sua ligação com o meio familiar, justificada através dos determinismos biológicos, a mulher se manteve afastada dos cargos e poderes públicos. A responsabilidade do sexo feminino era se manter atuante na esfera da intimidade, não só com o intuito de manter a espécie, mas também de oferecer bases sólidas para a participação dos homens da família na esfera pública. No entanto, com o passar do tempo e o consequente surgimento de movimentos sociais em prol das minorias, esse quadro começou a se modificar.

1.2 A figura feminina na dicotomia do público e do privado

Pudemos perceber que o conceito de público e de privado vem se modificando com o passar do tempo, adquirindo novas significações que acompanham o desenvolvimento das sociedades. No entanto, como mostra Zillah Eisenstein (1997), a identidade sexual de ambas as esferas, ou seja, a separação de público e privado a partir do sexo tem se mostrado constante, reafirmando assim o papel da separação de ambas as esferas na criação de uma sociedade patriarcal⁶ onde predomina a dominação dos homens sobre as mulheres.

Segundo Cristina Molina Petit (1994), as explicações teóricas que justificam a subordinação da mulher ao homem ainda estão muito presas aos discursos naturalistas que defendem a hegemonia do homem a partir de suas diferenças biológicas. Buscando um novo ponto de vista para justificar essa dominação, Carole Pateman (1993) procura no contrato original as respostas para a dominação masculina.

O contrato original é uma teoria que se sustenta na ideia de que todas as relações sociais livres se baseiam em um formato contratual, sendo que estas se dividem entre o contrato social e o contrato sexual. Apesar de um depender do outro para existir, a impressão que se tem é de que ambos os contratos são distintos, sendo que o social se refere apenas à vida pública enquanto o sexual se refere ao contexto privado. Nesse sentido, pensar-se-ia que

⁶ Diante de todas as discussões que se estabelecem em torno do conceito de patriarcado, acredito que seja pertinente deixar claro que nesse artigo o emprego desse termo está relacionado à hegemonia de tudo aquilo que é masculino. Ao contrário do que comumente se pensa, o patriarcado diz respeito à hegemonia do sexo masculino, e não apenas ao poder do pai. Independente da relação familiar existente, a mulher é propriedade masculina. Segundo Heleith Saffioti (2009), o fato de utilizar um conceito que possui toda uma trajetória histórica não quer dizer que esse conceito seja rígido. Ele é passível de mudanças e significações.

a dominação masculina, fruto de uma sociedade patriarcal, se restringiria apenas à esfera privada. No entanto, como observou Pateman (1993), o patriarcalismo se estende por toda a sociedade civil, invadindo inclusive os espaços públicos. “A liberdade civil não é universal – é um atributo masculino e depende do direito patriarcal” (p.17). Restrita à esfera privada pelo contrato sexual, a mulher ficou durante muito tempo excluída de sua cidadania. De acordo com a autora, o conceito de cidadania é essencialmente masculino, tendo sido elaborado de acordo com os interesses dos homens, refletindo sua relação íntima com o patriarcalismo.

Trazendo essa discussão para a atualidade, no que diz respeito aos diálogos que se constroem em torno da mulher e da cidadania, nota-se a presença marcante de temas que dialogam diretamente com a democracia liberal, principalmente no que diz respeito às questões que poderiam transformar a igualdade política em uma realidade. Nesse contexto, Anne Phillips (1996) mostra que o ponto de partida dessa desigualdade é a baixa representação da mulher no cenário político mundial. Segundo a democracia liberal, o direito ao voto está diretamente ligado ao direito de se apresentar a uma eleição. No entanto, o desequilíbrio existente entre a proporção de mulheres no conjunto da cidadania, e a quantidade de mulheres ocupando cargos de responsabilidade e poder mostra a verdadeira natureza desse direito.

Anne Phillips mostra que apesar de todos esses argumentos serem interessantes, a grande questão é se eles realmente questionam os princípios básicos da democracia liberal, colocando em pauta, por exemplo, questões como o público e o privado, seus limites e aplicações. Apesar de esta ser uma separação apoiada pela democracia liberal, é fato que existe uma certa flexibilidade na delimitação de suas fronteiras.

Nesse contexto, Ana Alice Costa (1998) mostra que

A cidadania liberal universal é uma categoria masculina, construída com base na exclusão feminina a partir da definição do privado como lugar da mulher, o lugar das diferenças, da paixão, da natureza. A *polis* sobreviveu através das esferas da representação pública da sociedade iluminada, como o lugar dos homens livres, livres por serem proprietários. Para as mulheres, no pensamento liberal não existe igualdade, fraternidade, e muito menos liberdade, permanecem fechadas no campo das necessidades, onde prevalecem a paixão, o instinto, a irracionalidade e, principalmente, a reprodução da espécie. (COSTA, 1998; p. 64)

Insatisfeitas com a situação em que se encontravam tanto na esfera pública quanto na esfera privada, as mulheres buscaram fundamentações filosóficas que sustentassem seus ideais de libertação e que fossem de encontro aos conceitos naturalistas que as mantinham diretamente relacionadas com o espaço privado e distantes de sua cidadania. Assim, foi durante a Revolução Francesa que as mulheres iniciaram sua luta contra a desigualdade entre os sexos, e conseqüentemente pelo direito à cidadania. E foi nesse contexto que elas alcançaram mudanças significativas tanto no que diz respeito aos direitos civis quanto aos costumes (COSTA, 1998, p.65).

Mesmo com todo os limites impostos por essa nova onda revolucionária, foi apenas no final do século XVIII, com a ampla reformulação política, jurídica e social, que a condição feminina começou a trilhar seu próprio caminho.

Devido a todas essas mudanças ocorridas na Europa Ocidental no final do século XVIII, aliado ao desenvolvimento do conceito de liberdade e opressão, viria a surgir um movimento social conhecido como feminismo que, apesar de ainda não ter como objetivo modificar o papel da mulher na sociedade, já ensaiava os primeiros passos rumo à emancipação feminina.

Apesar da Revolução Francesa ter exercido grande importância no processo de emancipação feminina, principalmente no que diz respeito à provocação de inquietações entre aqueles que, contraditoriamente, pregavam os ideais de liberdade e ao mesmo tempo excluía todos aqueles que pertencessem ao sexo feminino desse processo, as mulheres ainda teriam pela frente uma longa caminhada rumo ao rompimento das barreiras do espaço público, bem como pela busca de sua cidadania.

Já no século XIX, devido ao surgimento de uma esfera social que se diferenciava da esfera política, a mulher alcançou de certa forma visibilidade social. Aliado a isso, a ascensão de uma sociedade essencialmente burguesa fez com que fossem colocados em pauta temas que permitiriam, aos poucos, que se alterasse o status social da mulher.

Naquele contexto se desenvolvia uma economia pré-industrial onde os limites da esfera do lar e o local de trabalho tornavam-se cada vez mais tênues. Toda a família participava da produção. No entanto, com o advento da Revolução Industrial, o local de trabalho e do lar não só voltaram a ser separados, como também excluía a mulher do mercado de trabalho remunerado. A economia pública era um local essencialmente masculino.

Embora tenham sido empregados sérios esforços para excluir a mulher da esfera econômica, mesmo as transformações econômicas e sociais ocasionadas pelas revoluções do século XIX não impediram que a mulher fosse aos poucos aumentando a sua participação no mundo do trabalho⁷.

Apesar dessas mulheres experimentarem a vida fora da esfera privada, dividindo não somente a rua mais também o mercado de trabalho com os homens, é fato que as atividades exercidas por elas foram eram consideravelmente inferiores às ocupações do sexo masculino. Essas representantes femininas, que começaram a trabalhar para ajudar no seu próprio sustento, ou da família, assumiam papéis de secretárias, lixeiras, escriturárias, e, posteriormente, professoras e enfermeiras. (RONCAGLIO, 1994; p.34)

O avanço da mulher rumo à sua emancipação não significava, porém, que ela havia conquistado também sua cidadania. Mesmo que já fizesse parte do mundo do trabalho, as mulheres continuavam destituídas de seus direitos civis, permanecendo, portanto, excluídas de todas as questões políticas.

Procurava-se demonstrar como óbvio que o mundo do trabalho não era o melhor destino para as mulheres de todas as classes e, sim, o matrimônio e a constituição da família. Do trabalho deviam se valer apenas as mulheres solteiras e pobres. As mulheres de camadas médias – crescentemente atuantes no setor de serviços - deveriam encarar tais atividades apenas como uma fase passageira de suas vidas. (RONCAGLIO, 1994, p.35)

Neste momento de efervescência, as mulheres trabalhadoras se reuniam a fim de levantar bandeiras relativas à divisão sexual do trabalho e discriminação da mulher. Com isso, questões que antes estavam restritas apenas ao ambiente doméstico, assumiram uma posição de denúncia e luta por novos direitos. “Tais atitudes conseguem atingir os alicerces das relações sociais questionando os principais espaços coletivos: o local de trabalho, a prática sindical e a própria família.” (CAPPELLIN, 2008; p.645).

⁷ A atuação da mulher no mercado de trabalho era apenas notada entre aquelas que pertenciam às camadas sociais mais baixas. Aquelas pertencentes às camadas sociais mais altas viviam do rendimento do marido, ou de qualquer outro representante masculino do lar, tendo como única ocupação, a depender do poder aquisitivo da família, a realização de pequenas tarefas domésticas, ou apenas a supervisão dessas tarefas, realizadas evidentemente por outras mulheres. Aliado a isso, também era responsabilidade feminina ora atuar como educadora, ora se exibir para a sociedade, deixando clara a posição econômica de seus maridos. Enquanto isso, as mulheres solteiras, jovens, ou desprovidas de uma presença masculina, evidentemente pertencentes às classes mais baixas da sociedade, dividiam o mercado de trabalho com os homens, buscando assim seu sustento.

Apesar de todas as conquistas femininas alcançadas nesse período, algumas questões continuaram no mesmo patamar em que se encontravam anterior à Revolução Francesa. No entanto podemos perceber que

Mesmo que as mulheres não conseguissem garantir a cidadania necessária para a atuação na esfera pública do poder neste momento, as cadeias do patriarcado não foram suficientemente fortes para mantê-las encerradas no mundo privado, e as mulheres invadiram, como as antigas amotinadas e insurretas do século XVII, o espaço público, principalmente através do trabalho assalariado (COSTA, 1998, p.66).

Por mais que houvesse a resistência dos homens em permitir a entrada da mulher na esfera pública, bem como em aceitar as reivindicações feitas por elas, através de suas incansáveis lutas, as feministas foram aos poucos conquistando seu espaço e atingindo um universo de atuação cada vez mais amplo.

Segundo Gilles Lipovetsky (2000), um dos movimentos mais fortes que caracteriza o mundo democrático ocidental contemporâneo é o rompimento da mulher com a esfera do lar e sua conseqüente ascensão no mercado de trabalho. Segundo o autor, a relação estabelecida entre as mulheres e o trabalho instaura um novo ciclo histórico nas sociedades democráticas, afetando não somente a relação das mulheres com a esfera pública, mas também com tudo aquilo que diz respeito ao universo feminino.

A relação das mulheres com os seus corpos e com a sociedade em geral é marcada por uma nova fase onde se adquire uma consciência muito grande de si mesma. A mulher que troca a esfera da intimidade pelo mercado de trabalho é dotada de um poder sobre si mesma que caracteriza um novo movimento identitário feminino. As mulheres contemporâneas não se reconhecem mais como “fadas do lar”. Elas possuem outros anseios e projetos que muitas vezes conflitam com o ideal feminino construído durante muito tempo pela sociedade.

No entanto, não é somente a entrada no mercado de trabalho que impulsiona essa nova fase da mulher moderna. É fato que as mulheres sempre trabalharam. O que vem modificando o papel social da mulher pós-moderna é a forma como ela se empodera diante do novo cenário mundial. Se antes as mulheres se encontravam sempre subordinadas aos homens, agora elas respondem apenas a si mesmas (LIPOVETSKY, 2000).

Segundo Lipovetsky (2000), nas primeiras fases da sociedade democrática, o trabalho assalariado realizado pelas mulheres era acompanhado de uma grande rejeição social, tendo em vista que a imagem do homem trabalhador e da mulher doméstica ainda era muito forte na sociedade da época. Assim, o trabalho da mulher casada sempre foi visto como uma atividade

subalterna de complementação da renda familiar⁸. No entanto, sua participação no mercado de trabalho não podia comprometer em nada suas obrigações com o lar.

De acordo com o autor, independente das atividades realizadas pelas mulheres no mercado de trabalho, sua associação à esfera privada, fruto dos determinismos biológicos, fez com que elas fossem vinculadas como pertencentes a ordem natural familiar, em oposição à ordem contratualista da sociedade.

Por essa razão, a mulher será privada dos direitos políticos, assim como dos direitos à independência intelectual e econômica. Reconhecer a mulher como indivíduo autônomo equivaleria a desnaturá-la, a precipitar a ruína da ordem familiar, a gerar a confusão entre os sexos. (LIPOVETSKY, 2000, p.210)

Assim como se esperava, a partir do momento em que a relação da mulher com o trabalho passou a adquirir um novo significado, fruto do rompimento rígido das barreiras entre o público e o privado, as representações sociais de gênero começaram a se modificar. A atividade profissional feminina, que antes era vista como subalterna, passou a ser vista como natural da existência da mulher, como parte intrínseca de sua nova identidade pós-moderna (LIPOVETSKY, 2000).

Segundo o autor, até os anos sessenta, apesar de ser relativamente comum a presença da mulher no mercado de trabalho, esta não era uma atividade que caracterizava a identidade feminina. Era uma responsabilidade necessária a sua existência, e como tal deveria ser cumprida, mas não compunha sua essência.

É exatamente essa face da identidade da mulher que caracteriza uma nova relação com sua atividade laboral. Se antes a saída da esfera da intimidade era vista como um mal necessário, agora as aspirações profissionais atingem uma posição prioritária na vida da mulher pós-moderna. Prova disso é que antes o casamento e os filhos implicavam em um abandono gradativo da esfera pública, hoje essas etapas da vida são adiadas em função dos planos de carreira. “O trabalho feminino já não aparece como último recurso, mas como uma exigência individual e identitária, uma condição para realizar-se na existência, um meio de auto-afirmação” (LIPOVETSKY, 2000, p 221).

⁸ Segundo Lipovetsky (2000), até recentemente o trabalho assalariado da mulher era visto como uma forma de ajudar o marido na renda familiar, possibilitando a manutenção do estilo de vida adotado pelo casal ou como uma forma de viabilizar a continuidade dos estudos dos filhos, geralmente homens. De acordo com o autor, eram poucas as mulheres que diziam trabalhar por vontade própria ou para conquistar a independência econômica. Mesmo quando a renda gerada pela mulher era indispensável para a subexistência da família, a atividade não fazia parte da identidade feminina. Ainda que indispensável, o labor da mulher era desvalorizado.

Adentrar na esfera pública, no mercado de trabalho, significa muito mais que negar a associação feminina à esfera da intimidade. Fazer parte do universo profissional caracteriza a afirmação de uma nova identidade, o abandono do altruísmo materno e conjugal em virtude da preocupação com si mesma. Busca-se mais do que nunca a autonomia sobre sua própria vida, o reconhecimento pelo fruto do seu trabalho, e não por algo que era considerado natural a sua existência.

Uma pesquisa realizada pelo Núcleo de Opinião Pública da Fundação Perseu Abramo, na qual 200 pesquisadoras entrevistaram 2.502 mulheres a partir de 15 anos, mostra a realidade das mulheres no espaço público brasileiro. O primeiro ponto observado pelas pesquisadoras são as contradições sócio econômicas do país. Dentre as mulheres entrevistadas, 75% delas sobrevivem com uma renda familiar de até cinco salários mínimos, sendo que dentre essas, 41% vivem com apenas dois salários mínimos. Apenas 8% das entrevistadas ganhavam mais de 10 salários mínimos.

A partir desses dados iniciais, podemos perceber que, apesar da mulher ter conquistado seu espaço no mercado de trabalho, as atividades realizadas por elas ainda não estão em um patamar que lhes garanta autonomia. Segundo Maria Izilda Matos e Andrea Borelli (2012), ao longo do século XXI as mulheres ampliaram de maneira significativa sua presença no mercado profissional, ocupando cargos diversificados. No entanto, a maioria dessas mulheres ainda ocupam cargos de baixa remuneração, e se encontram mais vulneráveis ao desemprego que os homens. Existe ainda uma grande resistência à entrada das mulheres em alguns cargos e especialidades tidas como essencialmente masculinas, assim como também fazem parte dessa cadeia de desqualificação do universo feminino a remuneração desigual entre ambos os sexos, e os preconceitos com o desempenho das mulheres diante de sua biologia.

Outra importante realidade da mulher na contemporaneidade é a dupla jornada de trabalho. Apesar de ter conquistado sua independência econômica a partir de sua firmação no mercado profissional, as responsabilidades referentes ao lar e aos filhos ainda pertencem unicamente às mulheres. Mesmo que exista uma divisão das despesas, as responsabilidades domésticas ainda recaem em peso sobre as mulheres.

Segundo a pesquisa realizada pela Fundação Perseu Abramo, já referida, outro fator determinante para a condição da mulher brasileira na esfera pública é o seu nível de instrução. Durante muito tempo as mulheres foram educadas apenas para aprender as demandas do lar. A consequência desse fato é que em pleno século XXI, dois terços das mulheres não passam

do ensino fundamental, sendo que do restante desse universo, apenas 7% chega ao ensino superior.

Apesar dos números que evidenciam a condição de desigualdade vivida pelas mulheres brasileiras, a pesquisa também mostra que a mulher do século XXI se enxerga de forma bastante positiva, liberta do ideal feminino que foi vigente no passado. Quando interrogadas a respeito de “como é ser mulher hoje”, a pesquisa da fundação Perseu Abramo aponta que a maioria das mulheres pesquisadas associam o ingresso na esfera pública à possibilidade de se inserir no mercado profissional, assim como a independência econômica e autonomia sobre si mesma. É evidente que na pesquisa também foram tecidos comentários negativos, como a sobrecarga ao tentar conciliar o trabalho e a família, a baixa remuneração e as discriminações de gênero. Porém, os comentários positivos superam os negativos. Três em cada cinco brasileiras consideram que hoje há mais coisas boas na condição feminina que ruins, apesar das dificuldades.

1.3 A conquista do espaço público: a mulher no cinema

A partir do momento em que o trabalho se apresenta como um novo e possível campo de atuação da mulher fora da esfera doméstica, ela passa a atuar nos mais diversos segmentos do mercado de trabalho, ansiando inclusive por cargos e ocupações que antes eram consideradas essencialmente masculinas.

É nesse contexto que a mulher passa a ter uma atuação mais significativa como realizadora de cinema. Durante muito tempo, e ainda nos dias atuais, a participação da mulher no cinema nacional esteve mais fortemente vinculada ao papel de atriz, de musa, do que a cargos de direção.

Apesar de ter conquistado espaço na direção de filmes brasileiros, não se pode afirmar que a transição do papel de atriz para a função de diretora foi um caminho fácil ou mesmo rápido. Essa conquista foi gradativa, fruto do pioneirismo de mulheres que não aceitavam mais ficar somente em frente às câmeras e não participar do processo de produção dos filmes nacionais. No entanto, essa subversão de papéis não acontece instantaneamente de atriz para diretora. Antes de se firmarem como diretoras, grande parte das mulheres começaram suas carreiras de cineastas assumindo outros papéis secundários na realização de um filme, como produção, arte e figurino. Existe uma hierarquia de poderes na realização filmica, e a direção se encontra no topo dessa hierarquia.

Apesar de o nosso foco ser a mulher enquanto diretora, não podemos deixar de considerar a importância das atrizes para a luta contra as desigualdades de gênero. Quando falamos da mulher enquanto atriz, já estamos diante de um contexto em que ela rompe com as barreiras da esfera da intimidade e se insere no mundo público. Em uma época em que a única esfera associada ao universo feminino era a esfera privada, se inserir na indústria cinematográfica demonstra uma grande mudança de pensamento da mulher.

No entanto, é fato que entre os papéis de atriz e de diretora existem consideráveis relações de poder. A partir do momento em que a mulher deixa de atuar para então dirigir, ela passa do lugar de objeto em um filme para sujeito. Assumir a mais alta função na produção de um filme permite que a mulher trabalhe com o poder de uma forma diferente. O papel do diretor é coordenar toda a equipe, inclusive o elenco. Não desmerecendo a importância da figura feminina no universo cênico, é inegável a existência de um empoderamento nessa subversão de papéis.

Além dessa nova relação que se cria entre a mulher e o poder no momento em que ela assume a direção de um filme, é importante pontuarmos também que à função de atriz estão associadas imagens e representações que contribuem para a manutenção de estereótipos que acompanham o universo feminino. Segundo Serge Moscovici (2003), as ideias estão diretamente ligadas às imagens. Toda vez que nos deparamos com uma nova informação, no intuito de entendê-la, decodificá-la e interpretá-la, instantaneamente a associamos a uma imagem existente no nosso campo mental. Tais ideias foram por ele chamadas de Representações Sociais, RS, e carregam uma série de significados passíveis de análise e interpretação, da mesma forma que as imagens tangíveis. Assim, as representações sociais são conceitos compartilhados nos grupos sociais e se mantêm a partir de tradições familiares, memória oral, meios de comunicação. Esses conceitos vão aos poucos se estratificando e passam a ser considerados como reais. Dentre essas representações, questões relativas à desigualdade entre os gêneros se apresentam como um tema atual e significativo.

Representações que associam a mulher ao trabalho doméstico bem como sua fragilidade frente ao labor acompanham mulheres de diversos tipos e classes sociais. No entanto, quando essa mulher precisa ser mãe, esposa, doméstica e ainda contribuir com a economia da família determinadas representações sociais de gênero se tornam ainda mais claras.

Moscovici (2003) acredita que dentre outras funções, as representações se relacionam com a comunicação à medida que se propõe a facilitar a efetivação desta. No entanto, apesar de as representações tornarem a comunicação possível, é a comunicação que cria e mantém os

estereótipos responsáveis pela familiaridade e identificação tão importante para as representações sociais. Dessa forma, por mais que a presença feminina na atuação signifique um avanço significativo na ressignificação da relação da mulher com o espaço público, as representações sociais de gênero que os papéis femininos comumente carregam afetam de forma negativa a luta das mulheres contra as desigualdades de gênero.

Com isso não queremos dizer que todas as personagens femininas carregam consigo essas imagens comuns. Ao contrário, percebemos que na trajetória da mulher no cinema muitas atrizes foram responsáveis por construir personagens que contribuíram para a luta das mulheres contra uma sociedade patriarcalista.

Grande exemplo dessas personagens é a artista Frida Kahlo, interpretada por Salma Hayek no filme “Frida” (2002). A atriz interpretou uma aclamada artista mexicana que desde jovem se mostrou engajada nas questões políticas radicais de sua época (1922). Mesmo com graves problemas de saúde provocados por um acidente sofrido em sua adolescência, Frida sempre lutou por sua independência e autonomia. Não bastasse sua forte personalidade, que naturalmente ia de encontro ao modelo social das melhores da época, a artista mexicana transgrediu diversas normas sociais ao decidir viver em um relacionamento aberto com o muralista Diego Rivera, interpretado por Alfred Molina, bem como ao viver abertamente experiências sexuais com outras mulheres.

Dentro da filmografia nacional, não podemos esquecer o filme “Zuzu Angel” (2006), dirigido por Sérgio Rezende. Assim como as duas obras citadas anteriormente, “Zuzu Angel” se trata de uma cinebiografia de uma estilista brasileira famosa que levou o Brasil ao cenário internacional da moda. Patrícia Pillar, atriz que interpretou Zuzu, nos apresenta uma personagem altamente reconhecida no mercado de trabalho, sendo que na época da ditadura militar, período em que se ambienta o filme, este era um feito pouco comum no universo feminino. Além de bem-sucedida, Zuzu Angel foi um exemplo de independência ao se separar do marido, outra atividade incomum à época, e assumir a educação e sustento de seus três filhos.

Além desses dois filmes, podemos citar diversas outras produções, como “A dama de ferro” (2011), “Olga” (2004), “Erin Brockovich” (2000), “Flor do deserto” (2009), dentre outras, cujas atrizes representam grandes mulheres. Cinebiografias, ou não, a construção de personagens femininas que de alguma forma questionam as desigualdades de gênero nas mais diversas épocas de nossa sociedade, é uma forma de lutar contra os determinismos biológicos tão presentes na realidade feminina.

No entanto, também não podemos deixar de considerar que a participação da mulher na indústria cinematográfica vem sendo em sua maioria criticada, principalmente após o fortalecimento dos estudos de gênero, tendo em vista que na trajetória da figura feminina no cinema, a presença de representações sociais de gênero que contribuem para a manutenção de imagens estereotipadas a respeito da mulher são mais constantes do que a construção de uma personagem que de alguma forma luta contra as desigualdades entre os gêneros.

Críticas feministas como Laura Mulvey e Ann Kaplan defendem que, apesar do cinema possuir o poder de subversão social, podendo manipular os mais diversos temas da forma que melhor lhe convier, a maior parte dos filmes reforçam as desigualdades de gênero presentes desde os primórdios da sociedade. Assim, em sua relação com o cinema, a mulher se encontra muito mais em uma posição subjugada de portadora de significado do que produtora de sentidos.

Segundo Ann Kaplan (1995), é necessário lembrar que o cinema ainda é um meio altamente masculinizado. Assim, a representação da mulher está sob a responsabilidade de diretores homens. De acordo com a autora, a imagem das mulheres é construída pelos homens e para os homens, sendo que essa orientação determina como seus corpos serão apresentados bem como o lugar que ocuparão na narrativa.

Dentre as representações femininas que se constroem no cinema, a erotização do corpo feminino é comumente encontrada nas produções latino-americanas. Além da associação a uma imagem de pobreza e atraso, a sensualidade é muito explorada pelos cineastas, fazendo com que seja atribuída à América Latina uma identidade cultural que pode não ser pertinente com a realidade desses países.

Essa sensualidade atribuída ao povo latino, em especial à mulher, é amplamente disseminada pela indústria cultural. A manutenção dessa imagem sensual contribui para a construção de um imaginário popular a respeito da América Latina e dos latino-americanos, reafirmando o papel da indústria cinematográfica na construção identitária de um povo.

Nesse contexto onde as imagens estão diretamente relacionadas à construção de identidades culturais, não podemos deixar de refletir a respeito da forma como nós mesmos nos representamos. A identidade de um grupo é formada não somente pela forma como ele é representado pelos outros, mas também através de sua auto-representação. No filme “O Beco dos Milagres” (El Callejón de los Milagros, 1995), por exemplo, dirigido por um cineasta mexicano, é dada uma ênfase tão grande ao sexo que a maioria das personagens abrem mão de suas funções sociais e profissionais para desfrutar dos prazeres da carne. Aliado a isso,

podemos perceber claramente a erotização da mulher ao passo em que esta aparece constantemente associada ao sexo.

Segundo Anibal Quijano⁹, as relações de poder surgiram na América Latina a partir do momento em que os conquistadores viram a necessidade de dominar o povo que habitava aquele novo continente. Tendo em vista essa busca pelo domínio dos latino-americanos, foi criado o conceito de raça, fazendo com que uma simples diferença fenotípica se transformasse em uma relação de poder onde uma parte se mostrava submissa a outra.

Tendo em vista que essas relações sociais se desenvolveram a partir de um contexto de dominação e desigualdade, surgiram identidades culturais pautadas na diferença e nas hierarquias do poder. De acordo com Quijano, essas novas relações de poder que se instauraram na América Latina contribuíram para legitimar outras relações mais antigas baseadas na superioridade e inferioridade: as intersexuais ou de gênero.

O cinema se mostra como importante criador e mantenedor de representações sociais. Muitas vezes imagens veiculadas pelo cinema se tornam extremamente familiares e passam a ser divulgadas inclusive em outros meios audiovisuais. Quando o cinema se utiliza de estereótipos e imagens já existentes, com o intuito de facilitar a comunicação, está ao mesmo tempo contribuindo para a divulgação destas.

A representação da mulher na indústria cinematográfica é muito criticada, e em face disso hoje é um assunto bastante tematizado. É devido a essas críticas que o papel social da mulher na história do cinema passou a ser abordado. E foi a partir da década de 70 que passou a ser desenvolvida uma teoria feminista que percebeu a imagem da mulher sobre outro ponto de vista que não “o homem criador / a mulher conservadora, o homem revoltado / a mulher submissa” (SOHIET, 1997; p. 275). Nesse contexto, as representações sociais de gênero surgiram como uma importante forma de criar e manter imagens que se pautaram diretamente na relação da mulher com a sociedade em geral.

São diversas as representações que rondam o universo feminino. Segundo Serge Moscovici (2007), a partir do momento em que uma nova ideia surge na sociedade, cada indivíduo absorve e classifica essa ideia, criando uma nova representação para ela ou a adicionando a uma já existente. Essas novas e antigas representações passam a ser utilizadas para mediar à comunicação, construindo identidades culturais que criam padrões de segregação sexual.

9 Citações retiradas do artigo “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina” de Anibal Quijano.

Apesar de acreditar que o núcleo das representações sociais de gênero se apresenta estável ao longo do tempo, é importante considerarmos também que a periferia dessas representações englobam aos poucos novos conceitos e ideias a respeito da mulher e de sua identidade.

De acordo com Olschowsky (2007) as representações sociais englobam duas partes: um núcleo central e uma periferia. O núcleo central corresponde à parcela menos suscetível às mudanças, enquanto a periferia se mostra mais maleável e disposta a englobar novas ideias, inserindo-a futuramente na antiga representação ou criando uma nova. Na representação do feminino, por exemplo, o núcleo vem se mantendo estável, como é característico nas RS. As novas representações surgem a partir de rupturas com as antigas, sem que seja necessário eliminá-las. Assim, por mais que o papel da mulher venha se modificando de maneira significativa ao longo dos anos, o estereótipo da mulher fraca-mãe-doméstica é forte na sociedade. É evidente que essa representação vem permitindo que sua periferia englobe novas ideias e conceitos, no entanto, a essência ainda é a mesma.

A nossa crença nessa possibilidade de mudança se pauta não apenas no fato da representação social ser passível de ressignificação, mas também por acreditar que as identidades culturais não são fixas e imutáveis. Segundo Homi Bhabha (1998) a sociedade vive um momento de fluidez onde as questões relacionadas à identidade e diferença ganham uma nova roupagem.

Os novos diálogos que se estabelecem entre o tempo e o espaço no mundo moderno fazem com que sejam questionados os laços que se atam às tradições, bem como as narrativas de subjetividades originárias. “Esses 'entre-lugares' fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação –singular ou coletiva– que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação no ato de definir a própria ideia de sociedade.” (BHABHA, 1998, p.20)

É necessário pensar na diferença como forma de alcançar a igualdade entre ambos os sexos. No entanto, de acordo com Bhabha (1998), a representação da diferença não deve ser vista como intrinsecamente ligada às tradições. As identidades culturais, naturalmente diversas, são dinâmicas e estão em constante construção.

Corroborando com o pensamento de Bhabha, Stuart Hall (2005) acredita que as velhas identidades estão cedendo seu lugar às novas possibilidades para o sujeito moderno. O autor mostra que até pouco tempo o indivíduo era visto de maneira unificada. Porém, hoje sabemos

que o homem pós-moderno é composto por diversas faces, que juntas compõem sua identidade.

É importante salientar que, de acordo com Hall, as novas identidades do sujeito não são rígidas como foram um dia. A pós-modernidade oferece ao sujeito um cenário de mudanças constantes que influenciam diretamente na formação do indivíduo e em sua “crise de identidade”. De acordo com Hall, essa crise faz parte de um momento vivido pelo sujeito pós-moderno onde mudanças afetam não somente os indivíduos, mas também as antigas estruturas do mundo social.

Assim como as relações de gênero, que estão em constante processo de ressignificação, as identidades culturais também sofrem mudanças. Como vimos, uma determinada identidade cultural vai se modificando na medida em que o mundo muda, que as pessoas mudam. A entrada da mulher na esfera pública acarretou em uma mudança gradativa na forma como as mulheres se vêem, e por isso suas identidades estão em constante processo de ressignificação.

Na sociedade contemporânea as mulheres vivem um novo momento histórico de desfrute de suas conquistas sociais, sendo que o resultado dessas novas vivências é o surgimento de uma nova identidade cultural, ainda em construção. Stuart Hall justifica esses acontecimentos na sociedade moderna a partir de uma mudança estrutural que fragmenta não somente as relações de gênero, mas também as questões raciais, de nacionalidade, classe, etc. Segundo o autor, eram exatamente essas questões que constituíam as bases do sujeito. Por isso, essas mudanças afetam não somente a sociedade como um todo, mas também as identidades pessoais.

O autor afirma que para entendermos o fato de sermos “pós” a qualquer identidade fixa e imutável, precisamos primeiro explorar as três concepções de identidade do sujeito: o sujeito do iluminismo, sujeito sociológico e sujeito pós-moderno.

O sujeito do iluminismo, o mais antigo dos três, caracteriza um indivíduo com identidade rígida e imutável. Segundo Hall, o sujeito já nasce com um “núcleo interior” que se desenvolve ao longo de sua vida, mas permanece essencialmente o mesmo. O sujeito sociológico, que representa o sujeito moderno e suas complexidades, nasce com um núcleo interior que, apesar de ser autônomo e autossuficiente, se modifica a partir do momento que o indivíduo interage com o mundo ao seu redor. Ou seja, a identidade do sujeito sociológico se forma a partir da interação com os mundos e identidades culturais.

Por fim, o sujeito pós-moderno, que se encaixa no momento vivido pelas mulheres de hoje, assim como no conceito de identidade trabalhado por Bhabha, vive uma realidade de identidades fragmentadas. O mundo como era antigamente já não existe mais, pois suas estruturas foram modificadas. O sujeito pós-moderno não apresenta apenas uma identidade. O sujeito assume identidades diferentes em momentos diferentes. Porém o mais importante do sujeito pós-moderno, segundo Stuart Hall, é que ele se define historicamente, e não biologicamente.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2005, p.13)

Na medida em que os sistemas de significação e as representações culturais, citadas por Hall, se modificam, a identidade feminina também adquire novos significados. Ao passo em que a mulher se empodera, adquirindo poder sobre si mesma, ela passa a se ver, e ser vista, de uma forma diferente. “Pela primeira vez, o lugar do feminino não é mais preordenado, orquestrado de ponta a ponta pela ordem social e natural” (LIPOVESTKY, 2000, p.12).

Segundo Lipovetsky, o trabalho hoje faz parte da identidade feminina, assim como a responsabilidade doméstica, que acompanha as mulheres desde os primeiros registros da sociedade. São identidades múltiplas, diversas e fragmentadas. No meio cinematográfico, onde se encontra nosso objeto de estudo, não é diferente. Durante muito tempo a mulher se identificava apenas com o papel de atriz. Nesse sentido, é interessante observar que grande parte das diretoras de cinema um dia foram atrizes. Essa mudança de papéis, essa troca de identidades deixa transparecer uma relação social, que a nosso ver, está diretamente relacionada a um certo empoderamento. O fato de a mulher migrar de um local onde é objeto de sentidos para tornar-se produtora de sentido, assumindo a direção de um filme, mostra que, de alguma forma, essa mulher transgride as amarras sociais e assume um local de poder.

Apesar de o cinema ter chegado ao Brasil em 1898, através de uma filmagem realizada por Affonso Segretto da Baía de Guanabara, foi somente em 1930 que o cinema nacional teve sua primeira representante feminina na direção de um filme. Isto significa que durante três décadas o cinema brasileiro foi um campo exclusivamente masculino na produção de sentido. E mesmo após o surgimento da primeira diretora, Cléo de Verbena com o filme “O Mistério

de Dominó Preto”, até 1960 apenas seis mulheres ocuparam o topo da criação no cinema nacional, mostrando que apesar da mulher ter entrado na esfera pública, o número de mulheres que conseguiram entrar na indústria cinematográfica, enquanto realizadoras, ainda era muito pouco em relação aos homens.

Carmem Santos, portuguesa radicada no Brasil, é outra representante das mulheres que trocaram a atuação pela direção. Consagrada como atriz pelos filmes de Humberto Mauro – filmes esses que ajudou a produzir – Carmem funda a produtora Brasil Vita, através da qual lança “Inconfidência Mineira” (1948). Embora esse filme não tenha feito muito sucesso na época, o movimento realizado pela diretora mostra que de alguma forma o papel social da mulher estava se modificando.

Além de romper com a esfera da intimidade, local onde as mulheres estiveram por muito tempo confinadas, Carmem Santos se insere ainda mais na esfera pública a partir do momento em que funda uma empresa especializada em produção de filmes. Além de toda a importância que teve na história da mulher no cinema nacional e no movimento criado para a inserção da mulher em um ambiente notadamente masculino, Carmem Santos representa as mulheres que aproveitavam de seu prestígio enquanto musas do cinema para criar condições de realizar seus próprios filmes, muitas vezes com capital próprio.

Percebemos que essa predileção pela direção existia não somente entre as mulheres atrizes, mas também entre aqueles que se dedicavam a outras funções de um filme. Na história da mulher no cinema nacional, notamos a presença de produtoras, roteiristas, cenógrafas, dentre outras, que deixaram seus cargos para assumir a direção dos filmes. Como exemplo temos Gilda de Abreu, que troca o roteiro e a produção pela direção, e lança o sucesso de bilheteria: *O Ébrio* (1946).

Não queremos dizer com isso que todas as atrizes ou realizadores de cinema anseiam o cargo de direção. Porém, é interessante observar que aquelas que desejam assumir a mais alta função na hierarquia de um filme, geralmente o fazem por aquilo que a direção de fato representa: o poder. Dentro da equipe necessária para a realização de um filme, o diretor é o líder criativo de todo o processo. Além de tomar todas as decisões finais a respeito do projeto, o diretor orchestra as demais funções. Dessa forma, em uma sociedade notadamente patriarcalista, uma mulher assumir a direção de um filme representa um grande avanço na luta pelo poder e direitos igualitários.

A década de 60, marcante na história do cinema nacional devido à emergência do movimento cinematográfico conhecido como Cinema Novo, foi determinante para mostrar

que, apesar de a mulher ter se inserido no meio audiovisual, a desproporção entre homens e mulheres dirigindo filmes ainda era muito grande. Ainda que Zélia Costa tenha dirigido um filme na década de 60, “As Testemunhas não Condenam” (1962), não houve nenhuma representante feminina no movimento do Cinema Novo, deixando clara a tendência masculina do meio.

Na trajetória das mulheres no cinema nacional, os anos 80 foram marcantes na produção documental. As mulheres documentaristas ganham notoriedade e utilizam suas habilidades como cineastas para lutar contra a ditadura militar. O incentivo da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) fez com que as mulheres percorressem o país em busca de um cinema que lhes interessasse, destacando assim nomes como Inês Castilho, Hilda Machado, Lúcia Murat, Sandra Werneck, dentre tantos outros.

Podemos perceber que apesar da atuação das mulheres ter avançado ao longo das décadas, mostrando que de certa forma o sexo feminino começa a transitar pela esfera pública, sua participação no cinema nacional ainda é pequena em relação aos homens. Através das lutas feministas e do movimento das mulheres trabalhadoras, esse panorama do cinema brasileiro vem se modificando, fazendo com que Tereza Trautman, Vanja Orico, Rose Lacrete, Lenita Perroy, Ana Carolina e Maria do Rosário, dentre outras, surjam nas produções nacionais. No entanto, foi somente a partir dos anos 1990, com o cinema de retomada¹⁰, que o número de mulheres diretoras de cinema passou a ter um número realmente expressivo.

Uma pesquisa realizada pela Professora Dr^a Linda Rubim, a respeito da participação da mulher na filmografia nacional e argentina, mostra que desde o período da retomada tem havido uma maior representação de mulheres cineastas. Como exemplo, dentre os 94 filmes realizados entre 1994 e 1998, 17 tiveram direção exclusiva de mulheres, sendo que outros 4 foram feitos em co-direção, alcançando, portanto, um número de cerca de 20% da produção cinematográfica nacional¹¹.

Embora possa parecer pouco expressivo, esses números representam uma grande vitória do sexo feminino rumo à conquista do espaço público, particularmente no cinema. Outra questão a ser levada em consideração, além do quantitativo, é o reconhecimento dos filmes realizados por mulheres. “Carlota Joaquina: princesa do Brasil” (1995), por exemplo,

¹⁰ O termo “retomada” é utilizado para representar um momento de expansão do cinema nacional, onde não só o número de produções cresceu significativamente, mas também o público que passou a consumir em maior número os filmes exibidos. Como marco desse novo momento do cinema nacional temos o filme “Carlota Joaquina”, da diretora brasileira Carla Camurati.

¹¹ Dados retirados do artigo “Cinemas contemporâneos da Argentina e do Brasil: Mulheres em cena” da Prof^a Dr^a Lindinalva Silva Oliveira Rubim, disponível em:
http://www.cult.ufba.br/arquivos/cinemas_contemporaneos_argentina_brasil_mulheres_em_cena.pdf

dirigido por Carla Camurati, inaugura o período da retomada com um milhão e trezentos mil espectadores, um número considerável para a época.

No entanto, é importante ressaltar que, apesar da crescente participação da mulher no cinema nacional, os números ainda apontam que a desproporção entre homens e mulheres que dirigem filmes ainda é muito grande, principalmente se levarmos em conta o número de mulheres formadas, qualificadas nesse campo.

Tomando como base o cinema norte-americano, um relatório realizado em 2009 a respeito do papel da mulher na indústria cinematográfica mostrou que dos 250 filmes que atingiram maior bilheteria no continente, apenas 75 deles eram dirigidos por mulheres.

Segundo Martha Lauzen, diretora do Centro de Estudos das Mulheres na Televisão e no Cinema da Universidade Estadual de San Diego, a escassez de mulheres cineastas que tiveram seus filmes reconhecidos pelo Oscar reflete a baixa representação da mulher no cinema. Em 83 edições do maior evento de premiação cinematográfica mundial, apenas 4 mulheres foram indicadas ao Oscar de melhor direção, sendo que apenas uma levou a estatueta¹².

Pensar nessa desproporção entre homens e mulheres que fazem cinema não desmerece de nenhuma forma as estatísticas presentes na contemporaneidade que mostram que as mulheres estão aumentando sua participação em áreas consideradas masculinas. Levando em consideração toda a trajetória da mulher na luta contra a sociedade patriarcal, bem como no desbravamento da esfera pública, os números atuais mostram um grande avanço. No entanto, esse aumento na participação feminina em cargos de direção não atenua o fato do meio cinematográfico ainda apresentar uma maioria masculina. O grande questionamento gira em torno das razões pelas quais as mulheres ficaram durante tanto tempo afastadas desse meio, assim como sua relação e limitações com as esferas pública e privada.

Laís Bodansky (2011), uma das diretoras brasileiras mais consagradas dos últimos tempos afirma que a participação da mulher na indústria do cinema, enquanto realizadora, cresce na mesma proporção que em outras áreas do mercado de trabalho. Apesar do número de cineastas mulheres ter crescido nos últimos anos¹³, Bodansky afirma que ainda existem dificuldades para a mulher realizadora. A diretora conta que durante a finalização de seu

¹² Kathryn Bigelow foi a primeira mulher a ganhar o Oscar de melhor direção, na 82ª edição do evento, com o filme “Guerra ao terror” (2008). As outras representantes femininas indicadas ao prêmio de melhor diretora são: Lina Wertmüller com “Pasqualino Sete Belezas” (1976), Jane Campion com “O piano” (1993) e Sofia Coppola com “Encontros e Desencontros” (2003).

¹³ De acordo com o site “Mulheres do Cinema Brasileiro”, que conta com um banco de dados atualizado semanalmente, o Brasil possui até o momento 83 diretoras de cinema.

primeiro longa, “Bicho de Sete Cabeças” (2001) encontrou dificuldades em se colocar e mostrar que as decisões finais cabiam a ela. “Primeiro por ser diretora iniciante, depois artista de terceiro mundo e, além de tudo, mulher”¹⁴.

Essa dificuldade colocada por Bodansky retoma a questão já discutida anteriormente que gira em torno das relações de poder diretamente relacionadas ao cargo de direção. Apesar de contar com o apoio de toda uma equipe na produção de um filme, as grandes decisões cabem sempre ao diretor. Ou seja, dentre todos os profissionais responsáveis pela realização de um filme, o diretor é o que detém o maior poder. Dessa forma, a dificuldade em aceitar as determinações de uma diretora mostra que ainda existem nesse meio consideráveis relações sociais que sustentam o papel secundário da mulher. Segundo Habermas (1989), a esfera pública seria um espaço de legitimação do poder público. Dessa forma, negar a entrada da mulher nessa esfera ou criar barreiras para a sua afirmação é negar o poder que lhe foi atribuído.

Outra questão levantada por Laís Bodansky (2011), que contribui de maneira significativa para essa discussão em torno da mulher realizadora, é a visão que o público tem de um filme realizado por uma mulher. Segundo a diretora, o fato de um filme ter sido dirigido por uma mulher implica, para alguns, que exista um olhar feminino sobre a obra, quando na verdade, segundo Bodansky, o fato de ser mulher não quer dizer que sua direção deve possuir um olhar diferenciado. De acordo com a diretora, esse é um olhar de quem vê o filme, e não o dela.

Através das ideias exploradas até o momento, podemos perceber que a identificação sexual de ambas as esferas interferiu diretamente na formação do papel social das mulheres. Considerada inapta a transitar pelo espaço público, as representantes do sexo feminino ficaram durante muito tempo restritas ao espaço privado.

Essa castração feminina resultou em consequências significativas na formação da identidade feminina na atualidade. Apesar de ter conquistado o direito à cidadania, bem como o direito de transitar no espaço público, a mulher continua sendo fortemente relacionada à esfera da intimidade. Mesmo quando rompe com as barreiras do público, as responsabilidades do lar e da família ainda recaem sobre as mulheres.

¹⁴ Informações retiradas da entrevista “No Dia da Mulher, Laís Bodanzky afirma: É um esforço atender o imaginário do que é um diretor” disponível em: <http://www.cineclick.com.br/noticia/carregar/titulo/no-dia-da-mulher-lais-bodanzky-afirma-e-um-esforco-atender-o-imaginario-do-que-e-um-diretor/id/29947>.

Essa identificação sexual de ambas as esferas também influenciou diretamente na participação da mulher no mercado de trabalho. Ainda hoje nos deparamos com situações onde, mesmo assumindo os mesmos cargos, as mulheres ganham menos que os homens.

Assim, podemos perceber que apesar de ter rompido com as barreiras do espaço privado, conquistando, portanto, seu espaço na esfera pública, essa constante associação da mulher com a esfera da intimidade que ocorreu ao longo dos anos deixou marcas profundas em sua participação social na atualidade. Exemplo disso é a baixa representação da mulher na indústria cinematográfica nacional.

2. A MULHER NO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO

2.1 O gênero documentário no Brasil

Muito se fala a respeito da representação da mulher no cinema, assim como os estereótipos que fazem parte do seu universo. Pesquisas mostram que mesmo que as representações do feminino venham se modificando com o passar do tempo, as representações de gênero que associam a mulher a imagens pré-estabelecidas ainda são fortes na sociedade contemporânea. No entanto, o que realmente nos interessa nesse capítulo é pensar a mulher documentarista, bem como seu papel na filmografia nacional.

É fato que durante muito tempo, e até mesmo nos dias atuais, a participação da mulher na filmografia nacional esteve mais fortemente ligada ao papel de atriz do que a cargos de direção. Durante três décadas após o surgimento do cinema no Brasil, em 1898, através de uma filmagem realizada por Affonso Segretto da Baía de Guanabara, o fazer cinematográfico esteve restrito ao sexo masculino, e mesmo após o surgimento da primeira diretora mulher (Cléo de Verbena, 1930), até 1960 existiram apenas seis representantes do sexo feminino na filmografia brasileira.

Os anos seguintes à entrada da mulher no cinema nacional mostraram que a luta feminina por seu espaço na filmografia brasileira não seria fácil. Na mesma época em que o feminismo chegou ao Brasil, a presença feminina em um dos maiores movimentos cinematográficos do país foi nula. Durante toda a década de 60, conhecida pelo surgimento do Cinema Novo, apenas uma mulher atuou como diretora de um filme: Zélia Costa.

Entretanto, após o Cinema Novo, a partir da expansão do movimento feminista no país, as mulheres aumentaram significativamente sua participação na cinematografia

brasileira. A partir do *boom* que a produção documental sofreu a partir do cinema de retomada, essa participação se tornou ainda mais acentuada. Ao mesmo tempo em que firmou seu espaço no cinema nacional, as mulheres trouxeram para as produções nacionais um novo olhar a respeito do seu universo. Com isso não estamos defendendo que existe um cinema de/para mulheres. Acreditamos, porém, que a influência das experiências de vida de um cineasta acaba influenciando os temas trabalhados em suas obras. Assim, a afirmação da mulher no cinema documentário brasileiro abriu espaço para uma nova representação feminina no meio audiovisual.

Mais do que entender a participação da mulher no cinema nacional, enquanto realizadora, o grande objetivo desse capítulo é pensar o papel da mulher documentarista na filmografia nacional. Tendo em vista esse objetivo, faremos uma breve exposição a respeito das teorias do documentário, seus diversos momentos na história do cinema, como ele se desenvolveu e sua importância no cenário cinematográfico brasileiro. Nesse contexto de formação do cinema documentário nacional, mostraremos de que forma a mulher participou e contribuiu para esse processo, mesmo que sua presença tenha sido consideravelmente inferior à masculina, para que então possamos pensar a participação feminina no documentário contemporâneo.

Segundo Fernão Ramos (2008) o gênero documentário sempre esteve em uma posição marginal na história do cinema nacional. Fruto da preferência pelo cinema de ficção, o cinema documental sofria discriminação ao passo em que era associado a tudo aquilo que era sério e tedioso.

Essa desvalorização do cinema documentário em função do cinema ficcional fez com que até mesmo a definição e delimitação das fronteiras do documentário se tornassem uma tarefa difícil. A negação do documentário enquanto narrativa fílmica, bem como a carência de conceitos específicos a esse gênero afetou diretamente a produção não ficcional.

É interessante pensar na discriminação sofrida pelo cinema documentário se levarmos em consideração que o cinema nacional teve seu ponto de partida com tomadas documentais. As “tomadas de vista”, como eram chamadas as produções realizadas por todo o país com temáticas regionalistas, foram as primeiras imagens do cinema brasileiro. Como destaca Jean-Claude Bernadet, o estudo dos primórdios do cinema brasileiro

(...) deve partir não do longa-metragem de ficção, que é o sonho, a vontade, o “verdadeiro” cinema, mas exceção – e sim dos documentários de curta-metragem e dos jornais cinematográficos, pois é este o tipo de cinema que

durante décadas foi o sustentáculo da produção e comercialização de filmes brasileiros. (BERNADET, 1990, p.191)

Devido à falta de infraestrutura apresentada nas cidades brasileira durante as décadas de 1910 e 1920, o cinema nacional era feito com poucos recursos e de forma mais natural possível, dando ênfase então às produções documentais e cinejornais.

Devido a essas questões apresentadas a cerca da importância do documentário na construção de um cinema nacional, poderíamos pensar que esse seria um gênero de grande valorização no Brasil. No entanto, a realidade apresentada é de um gênero marginal que esteve sempre um passo atrás do cinema de ficção (RAMOS, 2008).

Como já havíamos comentado anteriormente, a desvalorização do cinema documentário afetou não somente a sua produção no cenário nacional como também suas definições teóricas. O autor Fernão Ramos (2008) mostra que muitas vezes, quando se fala no gênero documentário, muitos autores estão na verdade se referindo, em geral, ao documentário clássico (1930/1940), que tem como característica predominante a voz *over*, mais conhecida como a “voz de Deus” e detentora de todo o saber.

Na medida em que a ideologia dominante contemporânea foi criada na desconfiança da representação objetiva do mundo – e na desconfiança da espessura do sujeito que assume a voz de saber sobre o mundo – a narrativa que se locomove com naturalidade nesse meio sofre carga crítica. (RAMOS, 2008, p.21)

O gênero documentário é carregado de diversos estilos que foram se reinventando ao longo da história. Segundo Bill Nichols (2005), o que define os modos de fazer documentário é a forma como a voz enunciativa é trabalhada. Corroborando com Nichols, Fernão Ramos (2008) defende que todo documentário possui uma voz que enuncia, e entender a forma como essa voz atua na narrativa fílmica é essencial para compreender a história do gênero no Brasil, bem como sua importância no cenário cinematográfico contemporâneo.

Até o final dos anos 1950 o estilo que predominou no cinema não ficcional brasileiro foi o documentário clássico, característico pelo emprego da voz *over* ou “voz de deus”. Essa voz fora-de-campo, marcante por ser um discurso direto e aparentar saber tudo sobre o mundo, era tão forte que ofuscava quaisquer outros elementos visuais. Poética e evocativa, a voz *over* beirava a arrogância.

O documentário brasileiro, até o fim da segunda guerra, se tratava basicamente de filmes com teor educativo e institucional. Devido a forte interferência do estado no conteúdo

desses documentários, bem como a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), os cineastas produziam basicamente filmes que tinham como objetivo maior difundir a cultura nacional em suas diversas regiões, exaltar as belezas do país tropical e divulgar a exótica fauna e flora brasileira. A construção da identidade nacional pelo estado era feita através desses documentários educativos.

Nas décadas de predominância do documentário clássico nacional, que se estendeu até o início da década de 60, mal se ouvia falar da presença de mulheres no mercado audiovisual brasileiro, a não ser como atriz. A identidade cultural das mulheres até a década de 60 ainda era muito ligada aos estereótipos de mãe e esposa. Naquela época, para a sociedade burguesa, trabalhar fora de casa era significado de negligência com o lar e com a família.

É exatamente nesse momento histórico do cinema nacional, o documentário clássico nacional, que surge o maior nome entre as mulheres do audiovisual brasileiro: Cleo de Verbena. Em uma época onde o machismo predominava, ela garantiu seu lugar na filmografia brasileira, assumindo o posto de primeira mulher a dirigir um filme no Brasil. Outro dado interessante é que, além de ter sido pioneira na indústria cinematográfica brasileira, Cleo de Verbena impressionou ao realizar “O Mistério do Dominó Preto” (1930) praticamente sozinha. Dotada de diversos talentos no meio audiovisual, a diretora foi a responsável pelo roteiro, produção, direção e atuação do filme.

Nesse período do cinema brasileiro em que a presença feminina ainda era rara, Carmem Santos inovou ao fundar a produtora “Brasil Vox Filmes”, que mais tarde seria conhecida como “Brasil Vita Filme”, responsável por clássicos do cinema brasileiro como “Argila” (1942), último filme do consagrado cineasta Humberto Mauro.

A cineasta foi uma grande defensora do cinema nacional. Apesar de só ter dirigido um filme em toda sua carreira, Carmem atuou como atriz, produtora, roteirista e co-diretora em diversos outros filmes, que juntos ajudaram a escrever a história do audiovisual brasileiro¹⁵.

Já Humberto Mauro, diretor do INCE durante trinta anos, foi outro grande nome desse momento do documentário brasileiro. Mauro realizou 354 curtas-metragens¹⁶ com teor educativo. Apesar de seguir as regras determinadas pelo Estado na produção de documentários que construíssem uma imagem positivista do Brasil, o diretor conseguiu imprimir nos seus filmes sua linguagem pessoal. Mais do que isso, Humberto Mauro, através

¹⁵ Para ter acesso à filmografia completa de Carmem Santos, acessar <http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/site/mulheres/visualiza/139/Carmen-Santos/4>.

¹⁶ Curta-metragem é o termo utilizado para definir um filme de pequena duração. Embora não exista um consenso em relação ao tempo desses filmes, a maioria dos festivais internacionais adota a média de 30 a 40min de duração máxima, enquanto no Brasil, devido a Lei do Curta, 15 minutos é o tempo máximo estimulado. Em oposição ao curta, um longa-metragem é uma obra cinematográfica com duração superior à 60min.

do INCE, aumentou significativamente a produção de curtas e médias-metragens no cinema nacional.

Nesse primeiro momento histórico do documentário nacional, só existem registros de seis diretoras de cinema no Brasil, sendo que dessas diretoras, responsáveis pela realização de nove longas, não consta nenhum registro de um documentário dirigido por uma mulher.

No início dos anos 1960 o documentário clássico cede seu lugar ao cinema direto/verdade¹⁷, ou, de acordo com Consuelo Lins (2011), cinema moderno. Segundo a autora, quando falamos em cinema moderno estamos nos referindo às produções realizadas a partir dos anos 1960 em 16 ou 35mm, curta e média metragem, com circulação restrita e dirigidas por documentaristas ligados ao movimento do cinema brasileiro conhecido como Cinema Novo.

São filmes que abordam criticamente, pela primeira vez na história do documentário brasileiro, problemas e experiências das classes populares, rurais e urbanas, nos quais emerge o “outro de classe” – pobres, desvalidos, excluídos, marginalizados, presença constante em nosso documental desde então, sob diversos recortes e abordagens. (LINS, 2011, p.21)

É exatamente nesse contexto do cinema direto/verdade que nasce uma das maiores cineastas de nosso país. Formada em Medicina e com passagem pela Faculdade de Ciências Sociais, Ana Carolina decidiu abandonar suas outras formações e estudar cinema. Apesar de já ter atuado como continuísta, a cineasta começou sua carreira no audiovisual como diretora do seu primeiro curta documental “Lavra-dores” (1968). Através de imagens de arquivo, fotos e remontagens, o documentário realizado em 35mm fala sobre a realidade dos lavradores brasileiros diante das promessas de reforma agrária e do golpe militar de 1964.

O primeiro curta dirigido pela diretora é reflexo direto do momento vivido pelo audiovisual brasileiro. No novo documentário moderno, as temáticas naturais que visavam enaltecer as belezas nacionais e divulgar nossa cultura dão lugar a uma visão mais crítica dos problemas de nosso país, bem como a condição social de seu povo.

A partir da direção de seu primeiro filme, Ana Carolina deslanchou na carreira de documentarista, deixando grandes marcas na filmografia brasileira, como os curtas e médias “Guerra do Paraguai” (1970), “A fiandeira” (1970), “Monteiro Lobato” (1969). No entanto,

¹⁷ Para maiores informações a respeito das discussões em torno da definição terminológica dos conceitos “direto” e “verdade” ver o capítulo “O documentário novo (1961-1965): cinema direto no Brasil” do livro “Afina!... O que é mesmo o documentário” de Fernão Ramos (2008).

foi apenas em 1973/1974 que a diretora obteve maior reconhecimento, a partir de seu primeiro longa, “Getúlio Vargas” (1974).

Além de assumir a direção de um longa em uma época marcada pela masculinização do cinema nacional, Ana Carolina, uma cineasta reconhecida por sua tendência autoral, causava estranheza ao trabalhar com temas não somente polêmicos, como também considerados masculinos. O filme responsável por projetar o nome da cineasta no Brasil traçou um impressionante retrato do político Getúlio Vargas no período de 1930 até 1953.

Essa tendência das documentaristas em trabalhar com temas diversos, inclusive com aqueles que aparentemente não estariam sob o seu domínio, é reflexo das mudanças sofridas no universo feminino após o fortalecimento das lutas feministas no país. Os anos 60 e 70 foram de uma efervescência social muito grande, anos estes em que as teorias feministas começaram a ganhar visibilidade e força, influenciando não somente a academia, mas também, e principalmente, a sociedade.

Os estudos de gênero ainda se mostram recentes do campo das teorizações sociais. Dias (2003) mostra que apenas a partir da década de 60 do séc. XX a temática feminina passou a ser mais discutida na investigação científica. Segundo a autora, é importante que se enxergue as questões de gênero sob um aspecto histórico-social, pois ao longo dos anos o papel da mulher na sociedade vem se transformando e sendo registrado no imaginário popular, construindo sistemas simbólicos que se relacionam diretamente com os valores e hierarquias sociais de cada época.

Segundo Consuelo Lins (2011), dar voz ao sujeito que antes não fazia parte do cinema nacional tornou-se uma questão importante para os cineastas brasileiros. Essa nova tendência apenas se tornou possível devido à chegada de novos equipamentos no Brasil que facilitavam, e principalmente barateavam, a gravação de som direto.

Essas inovações tecnológicas chegaram ao país através de um seminário de cinema realizado pelo documentarista sueco Arne Sucksdorff, promovido pela Unesco e Itamaraty, onde jovens cineastas tiveram contato pela primeira vez com câmeras 35mm, gravadores portáteis Nagra, mesa de montagem, e outros equipamentos que deram maior mobilidade ao fazer cinematográfico¹⁸. Aliado a essas inovações tecnológicas, o Brasil passava por um momento de efervescência política, econômica, social e cultural que juntos impulsionaram o desenvolvimento do Cinema Novo.

¹⁸ O seminário de cinema promovido pela Unesco e Itamaraty aconteceu durante quatro meses, em 1962, no Antigo Instituto Nacional de Cinema Educativo, localizado na Praça da República, na cidade do Rio de Janeiro.

Apesar do “outro” ter ganhado voz no novo cinema moderno brasileiro, através das entrevistas, essa nova possibilidade expressiva ainda não era o elemento central do documentário (LINS, 2011, p.21). As entrevistas eram utilizadas como forma de apoiar o núcleo da discussão, sendo muitas vezes aplicadas como exemplificação ou ilustração do que estava sendo dito.

Esse novo modelo do cinema nacional foi definido por Jean-Claude Bernadet em seu livro “Cineastas e imagens do povo” (1990) como “sociológico”, cujas características se assemelham muito ao anterior documentário clássico, principalmente no que diz respeito aos mecanismos de significação do filme.

Segundo Consuelo Lins (2011), a tendência de valorizar a “voz do saber” nas produções documentais, característica predominante na primeira metade da década de 60, continua forte mesmo após a inserção do “outro” no cinema documentário. Apesar de o documentário brasileiro buscar novas formas de interação, as entrevistas continuam sendo utilizadas como forma de complementar algo que está sendo dito pela voz detentora de todo o saber, que ainda é a estrela das obras documentais.

A possibilidade de gravação do som direto e seu consequente impulso ao uso das entrevistas fizeram com que a fala do entrevistado fosse interpretada como a voz da experiência, sendo dessa forma inquestionável.

Com a chegada dos anos 1970, as possibilidades de manipulação das imagens, bem como os novos recursos de montagem e som elevaram a produção documental brasileira. Tida como uma resposta ao cinema moderno dos anos 1960, os novos curtas documentais tinham como principal objetivo abandonar a voz da experiência para então considerar o outro como o sujeito de seu próprio discurso. Como reflexo disso, Bernadet mostra que alguns filmes adotaram a “magreza estética” para que “o outro de classe assuma o discurso e não seja abafado pela voz do cineasta.” (BERNADET, 1990, p.126-7).

A partir das mudanças ocorridas no documentário brasileiro da década de 70, passaram a surgir novos cineastas engajados nos conceitos estéticos e ideológicos do gênero cinematográfico que se reinventava. E foi nessa mesma década que a cineasta Tetê Moraes teve sua estreia no meio cinematográfico com o média metragem “Aulas e Azeitonas”, realizado em Portugal.

No Brasil, Tetê Moraes se mostrou comprometida com temas polêmicos e políticos como o planejamento urbano, administração pública e reforma agrária, com os documentários “Quando a rua vira casa” (1981), “Lages, a força do povo” (1982) e “Terra para Rose” (1987). Com esse último documentário, um dos mais notáveis da década de 80, a cineasta se projetou

em todo o país, conquistando inclusive o prêmio de melhor filme no Festival de Brasília e em Havana. Dez anos depois da estreia de “Terra para Rose”, a diretora se encontra novamente com os personagens do filme anterior em “O sonho de Rose – 10 anos depois” (1997). Mais uma vez, o filme foi premiado como melhor documentário escolhido pelo povo, no Festival do Rio.

Outro nome fundamental para o documentário brasileiro é Tata Amaral. Apesar de ter estreado no cinema em 1983, foi em 1986, com o curta “Poema: Cidade” que ela assumiu o cargo de direção junto com Francisco César Filho. Depois de sua estreia, Tata Amaral atuou como diretora, produtora e roteirista em vários outros vídeos, como “Mude seu Dial” (1986), “Orgulho” (1992), “Curta” (1994). No entanto, foi com o premiado curta “Viver a Vida” (1991), que fala sobre a rotina de um office-boy nas ruas de São Paulo, que a diretora se consagra na cinematografia brasileira.

Apesar da importância que diversos filmes tiveram no rompimento com o documentário da década de 1960, dentre eles as obras do cineasta Arthur Omar, é “Cabra marcado para morrer” (1964/1984) de Eduardo Coutinho, o grande “divisor de águas” entre o cinema moderno dos anos 1960 e 1970 e o documentário dos anos 1980 e 1990.

Em vez dos grandes acontecimentos e dos grandes homens da história brasileira, ou de fatos e pessoas exemplares, o filme se ocupa de episódios fragmentários, personagens anônimos, aqueles que foram esquecidos e recusados pela história oficial e pela mídia. *Cabra marcado* efetua desvios significativos nas formas de fazer documentário no Brasil, mas não deixa de dialogar com diferentes estéticas documentais e da reportagem televisiva, retomando algumas delas e reinventando outras. (LINS, 2011, p.25)

Segundo Ismail Xavier (*apud* LINS, 2011), “Cabra marcado para morrer” simboliza o encerramento do período “estética e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro”, visto que trabalhava ao mesmo tempo com questões estéticas e políticas.

Ao contrário do cinema ficcional, o cinema documentário não se deixou abalar pela crise dos anos 80 com a extinção da Embrafilme. Com a mesma singeleza que vinha trilhando seu caminho, este gênero de filme no Brasil manteve ativa sua produção, principalmente em vídeo, mesmo quando sua visibilidade se reduzia a poucos expectadores.

Apesar da importância da crise do audiovisual para o crescimento do gênero documentário no Brasil, visto que a extinção da Embrafilme e a suspensão das leis de incentivo ao audiovisual afetaram basicamente as obras ficcionais, devido à complexidade

envolvida na realização desses filmes, o período cinematográfico responsável tanto pelo incentivo ao documentário quanto pelo aumento de mulheres na direção foi a Retomada.

Dessa forma, compreender os aspectos de um dos períodos mais importantes do cinema nacional, bem como sua influência no documentário brasileiro, principalmente nas obras dirigidas por mulheres, é essencial para que possamos refletir na participação da mulher realizadora na contemporaneidade.

2.2 Da Retomada à contemporaneidade.

O primeiro passo para entender o período da Retomada é conhecer o cenário econômico brasileiro da época, bem como a influência desse contexto no mercado audiovisual. A própria expressão “retomada” remete à superação de um momento histórico complicado pelo qual o Brasil passava. Desde os anos 80, período de turbulência econômica nacional, o país lidava com uma inflação cada vez maior. Junto a esse crescimento inflacionário, que se tornou incontrolável nos anos 90, existiam outras situações preocupantes, como a desvalorização da moeda, escândalos políticos e alta taxa de desemprego.

É evidente que esse período conturbado da economia nacional atingiria de alguma forma o mercado audiovisual brasileiro, mudando completamente a história do cinema no país. Não bastassem os problemas econômicos que naturalmente já afetariam a produção de filmes, a eleição de Fernando Collor de Mello à presidência da República (1990-1992) desestabilizou de vez a indústria cinematográfica brasileira.

Através de diversas medidas provisórias, Collor extinguiu todas as leis de incentivo à cultura, bem como os órgãos dedicados ao cinema do país, como a Embrafilme, Concine e Fundação do Cinema Brasileiro. Essas medidas tomadas pelo presidente eleito afetaram de tal forma o cinema nacional que a produção de filmes ficou praticamente inativa, comprometendo seriamente o mercado audiovisual brasileiro.

É exatamente nesse período de crise que surge o termo “cinema de retomada”. Até o abalo sofrido com a extinção da Embrafilme, em 1990, a produção cinematográfica brasileira estava totalmente comprometida com o modelo de produção estatal pautado no financiamento e distribuição dos filmes. Com a interrupção desses incentivos, e a ausência de quaisquer medidas voltadas para a preservação do cinema nacional, o mercado cinematográfico se desestabilizou completamente. Assim, o período da Retomada se caracteriza pelo ressurgimento de leis de incentivo à cultura que deram um novo fôlego à produção audiovisual.

Após uma série de negociações promovidas entre o Estado e os cineastas, a promulgação da Lei do Audiovisual viria a garantir o investimento no cinema brasileiro. O período posterior à lei 8.685 ficou conhecido pela “retomada” da produção nacional, proporcionada pelos investimentos no cinema do país. Dessa forma, a produção realizada a partir de 1995, já no governo de Fernando Henrique Cardoso, ficou conhecida como cinema de Retomada.

O filme marco da Retomada, “Carlota Joaquina, princesa do Brazil” (1995), iniciou uma fase de grande produção e repercussão de público. O filme, que conta a história da princesa que se casou com Dom João VI, surpreendeu ao atingir uma média de público muito alta em relação ao período anterior. Apesar de ter sido um filme de baixo orçamento e sem qualquer esquema de distribuição, além de ter sido realizado por uma diretora iniciante, “Carlota Joaquina” atingiu um público de mais de um milhão de espectadores.

Mesclando uma dose de ironia ao falar sobre a corte portuguesa no Brasil com o humor típico das chanchadas¹⁹, o filme marco do início da Retomada agradou o público brasileiro ao retratar o país como uma grande piada. Característico por sua variedade estética e temática, o cinema de retomada não apresenta uma plataforma política ou mesmo uma unidade estética. O movimento se caracteriza por um momento do cinema nacional marcado pelo investimento à produção audiovisual, fruto das leis de incentivo, e pelo surgimento de novos diretores e propostas temáticas (CATELLI, 2009).

No período da Retomada foram lançados diversos outros filmes que alcançaram um grande sucesso de público, como “Terra Estrangeira” (1995) de Walter Salles e Daniela Thomas, “O quatrilho” (1996) de Fábio Barreto e “Central do Brasil” (1998) de Walter Salles, sendo que o último surpreendeu ao ganhar o prêmio de melhor filme estrangeiro e melhor atriz, com Fernanda Montenegro.

Segundo Ismail Xavier (2006), apesar da variedade estética e temática, os filmes produzidos durante o período da retomada²⁰ lutam pelos mesmos objetivos: incentivar o consumo cinematográfico pelos espectadores; tornar a produção de filmes uma atividade rentável; e garantir seu espaço na cultura nacional.

¹⁹ A chanchada foi um gênero de filme brasileiro, que predominou entre as décadas de 30 e 60, baseada principalmente em comédias e sátiras sobre o cotidiano nacional e o “jeitinho brasileiro”. Comuns em países como Portugal, Itália, Argentina, México e Cuba, as chanchadas causaram estranheza ao chegar ao Brasil, por se tratar de um espetáculo considerado vulgar. No entanto, essa impressão das chanchadas não impediu que esse se tornasse um gênero muito popular e de grande bilheteria no país.

²⁰ Existem controvérsias a respeito do período de vigência do cinema de retomada. Alguns autores afirmam que o movimento do cinema brasileiro ocorreu entre 1995 e 2002, durante o governo de Fernando Henrique Cardoso, enquanto outros acreditam que a Retomada se estende até a atualidade, tendo em vista que as leis de incentivo ao audiovisual ainda são as mesmas.

Segundo Sumaya Lima (2010), é evidente que todo país lida com a existência tanto de filmes autorais quanto comerciais. Enquanto os filmes autorais apresentam uma preocupação maior com a estética e conteúdo de suas produções, os *blockbusters*, como são chamados os filmes comerciais, pensam principalmente na bilheteria. No entanto, é importante salientar que independente dos motivos por trás da produção dos filmes comerciais, característicos do cinema de retomada, estes despertam na população brasileira um interesse pelo cinema nacional há muito tempo perdido.

Além de visar a recuperação da indústria cinematográfica brasileira, as produções da Retomada apresentam uma grande tendência temática de representar o país, inclinação essa também característica do Cinema Novo. De acordo com Lúcia Nagib²¹, a Retomada demandou dos cineastas brasileiros uma preocupação maior com a reflexão a cerca do projeto nacional, e conseqüentemente com os aspectos da identidade cultural brasileira.

Segundo Sylvie Debs (2004), a variedade de temas abordados pelos filmes da Retomada reflete a diversidade do território brasileiro, assim como indica uma descentralização da produção filmica, que se estende por todo o território nacional. De acordo com a autora, outro dado interessante do cinema de retomada é a influência do documentário sobre a ficção.

Se observarmos atentamente, grandes cineastas da Retomada já passaram pelo documentário, como Walter Salles, Toni Venturi e Paulo Caldas. Essa passagem por outros gêneros do cinema, de certa forma já influencia o trabalho do cineasta. No entanto, no caso do cinema de retomada, acreditamos que essa influência seja ainda maior devido à força do cinema documentário nesse período da cinematografia brasileira.

A crise do cinema brasileiro, em decorrência da extinção da Embrafilme e das formas de incentivo ao audiovisual, afetou basicamente o cinema de ficção. Devido à complexidade e altos custos envolvidos na produção de uma obra ficcional, a ausência de apoio financeiro desestruturou completamente o mercado de ficção. Em contrapartida, o baixo custo de produção do documentário, possibilitado pelo avanço e barateamento das tecnologias digitais, bem como a simplicidade da produção documental, se comparada à ficcional, fizeram com que o documentário brasileiro não fosse tão afetado pela crise de 1990.

O incentivo à produção documental nunca foi tão grande quanto à ficcional, dessa forma, quando o cinema de ficção se viu desestruturado pela falta de apoio do governo, o

²¹Lucia Nagib, Folha de São Paulo, 16 de novembro de 2006.

cinema documental já estava acostumado a caminhar sozinho. Apesar de sua importância para a cinematografia brasileira, o documentário sempre esteve em uma posição secundária.

No entanto, apesar do documentário ter se mantido estável durante a crise do governo Collor, a Retomada foi essencial para o crescimento e valorização do gênero do Brasil. Enquanto o cinema de ficção enfrentava uma crise séria, os curtas-metragens sofreram um boom de produção nas décadas de 80 e 90. E foi exatamente esse crescimento do documentário que fez com que o cinema nacional resistisse ao período difícil vivido pela indústria cinematográfica brasileira.

A sustentabilidade do documentário nacional é um dos fatores que fazem com que alguns autores questionem o termo “cinema de retomada”. Segundo Daniel Caetano (2003), a interrupção da produção fílmica aconteceu apenas com os longas-metragens de ficção. Sendo assim, a Retomada não deveria ser estender à produção documental, que se manteve ativa mesmo diante da crise do cinema brasileiro.

Entretanto, outros autores, como Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2010), defendem que a Retomada abrange a produção documental brasileira a partir do momento em que as medidas tomadas durante esse período fortalecem o gênero e incentivam sua produção. Assim, não é de se estranhar que grandes documentários tenham sido produzidos durante o cinema de retomada.

Os grandes destaques desse período são três filmes lançados no ano de 1999: “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, de Marcelo Masagão, que atingiu um público de 59 mil espectadores; o consagrado “Santo Forte”, de Eduardo Coutinho, com 19 mil espectadores; e “Notícias de uma Guerra Particular” de João Salles.

Segundo Lins e Mesquita (2010), o cinema de retomada e o documentário se relacionam diretamente a partir do momento em que as leis de incentivo criadas para impulsionar a produção ficcional também abrange a produção de documentários. A força do gênero é tão grande que foi nessa mesma época que um dos maiores festivais de exibição exclusiva de documentários, “É tudo verdade”, foi criado pelo crítico de cinema Amir Labaki. Ainda nesse período, o Ministério da Cultura criou o Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DOCTV), que tinha como objetivo descentralizar a produção de documentários e distribuí-los em rede nacional. Em 2004, “Revelando Brasil”, criado pela Secretaria do Audiovisual, incentiva a realização e exibição de documentários em pequenos municípios brasileiros.

Todos esses projetos desenvolvidos em torno do documentário brasileiro mostram que durante o cinema da retomada a prática documental ganhou um novo ritmo. O estímulo fiscal

à feitura de novos filmes, bem como o barateamento dos modos de produção do documentário fizeram com que novos cineastas investissem na realização de filmes, e os antigos se firmassem no mercado audiovisual. Apesar de ainda não apresentar um mercado sólido no Brasil – o público do cinema documentário nacional ainda é muito pequeno em relação ao ficcional -, as produções nacionais alcançaram às grandes telas do cinema, meta projetada pelo cinema de retomada desde os seus primórdios.

Junto a maior visibilidade adquirida pelo documentário nacional, a evolução dos equipamentos e técnicas eletrônicas e informáticas vêm modificando o cenário documental brasileiro. A substituição da tecnologia analógica pela digital democratiza o acesso a imagem ao passo em que barateia os custos de produção. No entanto, é importante salientar que nesse contexto de revolução do cinema documentário brasileiro, produtores independentes, devido à falta de apoio, ainda encontram sérias dificuldades para exibir e distribuir seus filmes. Apesar de ter crescido consideravelmente nos últimos anos, o mercado documental brasileiro, assim como o de ficção, está longe de se tornar uma indústria em potencial.

O conteúdo e estética das grandes produções contemporâneas brasileiras como *Notícias de uma guerra particular* (1998), *Ônibus 174* (2002), *Cidade de Deus* (2002), *Carandiru* (2002), não deixam dúvidas em relação à nova tendência do documentário nacional. Fernão Ramos (2008) mostra que tanto no campo documental quanto ficcional a exploração da imagem da pobreza e da violência passa a ser recorrente.

Essa “nova” estética da fome e da violência passa a ser referência no cinema nacional, colocando o espectador frente a frente com tudo aquilo que antes se encontrava por debaixo dos panos.

É como se o documentário estabelecesse um pano de fundo, destrinchasse os mecanismos da violência e se apresentasse como síntese de uma situação com a qual todo filme realizados nas periferias e morros do Rio teria, dali para frente, que se confrontar – ainda que na forma de recusa. (LINS, 2011, p.17)

Ao contrário da televisão, os cenários de pobreza já estão presentes no cinema desde o neo-realismo italiano. Roberto Rossellini, o inventor do neo-realismo na Itália, foi o primeiro cineasta a explorar esse caráter realista dos meios de comunicação. O cineasta utilizava o dispositivo técnico como forma de investigação e reflexão. No entanto, não se tratava apenas de mostrar a realidade. Em seus filmes, o diretor forçava uma realidade mais literal, utilizando de recursos como edição, montagem e criação técnica para alcançar seus fins.

Essa nova estética naturalista surge não somente com o movimento neo-realista italiano, mas também a partir de uma carência de recursos técnicos. “Um cinema que nasce de uma lacuna: da falta de verba de produção, estúdios, negativos, câmeras de qualidade, atores profissionais, glamour” (MOTA, p.21, 2001). Rossellini, por exemplo, se apropria desse espaço em branco para criar imagens portadoras de aspectos muito mais éticos que estéticos.

Compartilhando do mesmo pensamento que Rossellini, o cineasta e documentarista Eduardo Coutinho (*apud* LINS, 2004) acredita que é possível descomplicar o processo de filmagem e fazer filmes e experimentações com pouco dinheiro. Seus documentários se abrem cada vez mais para o mundo, permitindo uma consolidação de sua relação com o outro e com o espectador. No entanto, não cabe pensar que nesse processo de construção da realidade, Coutinho se mostra passivo diante dela filmando-a “tal como ela é”. O trabalho de Coutinho busca se conectar com todo universo que o cerca. Ele aproveita o que é oferecido por esse universo inserindo também “o presente de seus filmes, de seus personagens, o presente do mundo – não o presente instantâneo das imagens televisivas, mas um presente denso de memória e devires possíveis.” (LINS, 2004, p. 13).

Buscando modificar a tensão existente entre os meios de comunicação e a favela, João Moreira Salles estabelece um suposto acordo com a comunidade, através do qual obteve autorização para filmar um documentário que se propunha a registrar a guerra no morro, mostrando tanto o lado dos traficantes e moradores como dos policiais. Segundo Esther Hamburger (2005), já existiam produções cinematográficas e televisivas em locais marcados pelo tráfico, mas é em “Notícias de uma guerra particular” (1998) que João Moreira Salles se volta para o universo do “outro”. Notícias traz para a mídia a realidade da favela, tornando visíveis aqueles que antes eram retratados apenas com espetacularização.

Segundo Consuelo Lins (2011), “Notícias de uma guerra particular” é um filme crucial para o cinema brasileiro na medida em que aborda questões polêmicas como tráfico de drogas, contrabando de armas, violência e pobreza, inaugurando uma nova estética nas produções nacionais. De acordo com a autora, os diretores de “Notícia” inovam ao abrir mão de entrevistar os especialistas, estratégia comum na elaboração de documentários, para ouvir aqueles que estavam envolvidos de fato nas situações retratadas.

A partir do momento em que os invisíveis ganham visibilidade, passou-se a disputar o controle da representação das classes populares urbanas. A violência e a pobreza, que na época do Cinema Novo foram tratados como alegoria, ganham espaço nas produções documentais contemporâneas. “Notícias de uma guerra particular” expressa os princípios de representação adotados nessa nova fase do cinema brasileiro.

Seguindo a mesma linha de representação do filme de João Moreira Salles, no documentário “Ônibus 174” (2002) o diretor José Padilha aborda a questão da representação e da disparidade social de uma forma interessante. Inicialmente, torna-se pertinente explicar que o documentário conta o episódio do sequestro do ônibus da linha 174 na cidade do Rio de Janeiro em 12 de Junho de 2000. No entanto, o documentário não se trata de um simples assalto. “Ônibus 174” mostra a realidade dos meninos de rua, meninos estes que estão presentes diariamente no cotidiano da população brasileira, mas que passam despercebidos, sendo que aqueles que os enxergam, simplesmente os ignoram. Por essa razão, o documentário coloca os meninos de rua como “meninos invisíveis”.

Sandro se apropriou dos veículos de comunicação para apresentar sua performance de vítima. Ao contar, por exemplo, que foi um dos sobreviventes do massacre na Praça da Candelária, onde meninos de rua foram violentados até a morte por policiais do Rio de Janeiro, ele busca justificar o ato de assaltar um ônibus e manter pessoas como reféns. “Pode me filmar Brasil. Eu estava na Candelária. O bagulho é sério. Então, não tenho nada a perder mais não [...] Da mesma forma que vocês é perverso, também não sou de bobeira não ta ligado?”²². Ao passo que é invisível perante os olhos da sociedade, Sandro conseguiu durante quatro horas ganhar a visibilidade que sempre sonhou.

A partir do momento em que passamos a compreender as tendências do documentário contemporâneo brasileiro, onde a representação do “outro popular” passa a ser recorrente, percebemos que na produção documental dos últimos anos a presença feminina foi muito pequena. Segundo Fernão Ramos (2008), dentre os cineastas brasileiros que seguem essa tendência do documentário contemporâneo, podemos destacar João Moreira Salles (Notícias de uma guerra particular, 1999), Paulo Sacramento (O prisioneiro da grade de ferro: auto-retratos, 2003), Paulo Caldas e Marcelo Luna (O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas, 2000), Guilherme Coelho (Fala tu, 2003), José Padilha (Ônibus 174, 2002), Liliana Sulzbach (O cárcere e a rua, 2005), Toni Venturi (Dias de festa, 2006), Evaldo Morcazel (À margem do concreto, 2006) e Marcos Prado (Estamira, 2005). Observando a seleção de filmes que se destacam na filmografia atual, percebe-se que existe apenas uma representante feminina. Assim, essa pequena participação de mulheres na direção de filmes que seguem a tendência do documentário contemporâneo brasileiro é significativa para a reflexão a cerca dos temas trabalhados por elas em seus filmes.

²² Fala extraída do documentário *Ônibus 174*.

Ao procurarmos documentários dirigidos por mulheres que se enquadrem nessa característica do documentário contemporâneo brasileiro, percebemos que essa não é uma temática muito trabalhada por elas. Em um anexo de seu livro “Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo”, Consuelo Lins lista 117 filmes produzidos entre 1996 e 2007 que foram lançados no cinema nacional. Desses 117 filmes, apenas 21 foram dirigidos por mulheres. E desses 21, quatro foram feitos em codireção com outro diretor. De todos os filmes dirigidos por mulheres, que não são muitos, nenhum retrata a estética da fome.

Segundo Consuelo Lins, a realidade brasileira é tão forte que os documentários dificilmente conseguem fugir dessa temática. Entretanto, ao observar a produção documental de mulheres percebemos que elas acabam fugindo dessa tendência. Com isso não queremos dizer que as mulheres não trabalham com cenários de pobreza, no entanto, nos parece que elas encontram uma forma diferente de trabalhar com esses temas.

Para que possamos compreender a forma como as mulheres se relacionam com os temas trabalhados em seus filmes, é fundamental que primeiro entendamos de que forma ela conquistou seu espaço no cinema documentário brasileiro, bem como a importância da Retomada para esse feito.

Além da importância do cinema de retomada para o fortalecimento do documentário nacional, esse período também é marcante em relação à presença feminina no meio documental. Como vimos, a constante associação à esfera privada fez com que a entrada da mulher no mercado de trabalho, principalmente em áreas consideradas masculinas, sofresse um atraso considerável. O período anterior à Retomada, o Cinema Novo, não contou com nenhuma figura feminina na direção de filmes. Assim, o cinema de retomada é marcante pelo aumento da participação feminina da direção de filmes.

Se no período relativo ao Cinema Novo as lutas feministas ainda estavam adquirindo poder no país, na Retomada as conquistas das mulheres já eram notórias. Somado a esse fator, o boom na produção documental, a partir da década de 90, acaba atraindo novas profissionais para esse mercado em expansão.

Segundo Noritomi (2003), o número de mulheres no cinema de retomada supera a participação feminina em todas as décadas anteriores. Dentre os filmes dirigidos por mulheres nesse período podemos citar “Doces Poderes” (1996) de Lucia Murat, “O Guarani” (1996) de Norma Bengell, “Crede-mi” (1997) de Bia Lessa, “Um Céu de Estrelas” (1997) de Tata Amaral, “Pequeno Dicionário Amoroso” (1997) de Sandra Werneck, “Como ser Solteiro” (1998) de Rosane Svartman, “Amélia” (2000) de Ana Carolina, “O Sonho de Rose” de Tetê Moraes, “Copacabana” (2001) de Carla Camurati, “Tainá” (2001) de Tânia Lamarca,

“Avassaladoras” (2002) de Mara Mourão, “Lara” (2002) de Ana Maria Magalhães, 2002) e “Uma Vida em Segredo” (2002) de Suzana Amaral.

De acordo com Noritomi (2003), não existe necessariamente nos filmes dirigidos por mulheres uma veia feminista. No entanto, ele acredita que haja uma predominância em trabalhar temáticas relativas à esfera privada, onde as personagens femininas teriam maior destaque.

Apesar de existirem muitas produções que retratam o sexo feminino a partir de um olhar masculino, acreditamos que o aumento de mulheres na direção de documentários abre espaço para reflexões e olhares diferentes sobre o universo da mulher.

Segundo Sumaya Lima (2010), o público da Retomada é tão heterogêneo quanto a diversidade de temas e abordagens dos filmes desse período. Da mesma forma que os *blockbuster* se destacam na filmografia do cinema de retomada, os filmes autorais também conseguem alcançar uma visibilidade maior. De acordo com a autora,

(...) a retomada caracteriza-se não só por propiciar um tipo de cinema para diversão, mas também por um cinema arte, ou aquele que se preocupa efetivamente em desencadear discussões ou pensar o Brasil em sua diversidade, pensar suas questões sociais e culturais, independentemente da possibilidade de atingir um grande público (LIMA, 2010, p.2-3).

Esse crescimento do cinema autoral no país, além de mostrar uma preocupação dos cineastas com as questões sociais e culturais, também abre espaço para a discussão de temas que foram durante muito tempo rejeitados pelo cinema nacional. Antes mesmo da crise do governo Collor, a cinematografia brasileira já vinha enfrentando um período de dificuldades que se refletiam no desprestígio do público, na ausência de qualidade técnica, e principalmente na rejeição dos temas abordados. Durante muito tempo se rejeitou o cinema nacional por acreditar que este “só falava de sexo”. Essa predisposição do público em definir o cinema brasileiro, que não aconteceu de forma gratuita, fez com que, mesmo durante o início da Retomada, temas relacionados à sexualidade, violência e gênero fossem fortemente evitados pelos cineastas.

Segundo Sumaya Lima (2010), a influência do movimento feminista na Retomada gerou algumas discussões a respeito da representação feminina no cinema, o que de certa forma abriu os olhos dos cineastas e do público para a forma como a imagem da mulher vinha sendo construída no cinema nacional. Através do debate de textos como o artigo “Visual pleasure and Narrative Cinema” (1975), de Laura Mulvey, se passou a questionar a forma

como o olhar masculino mantinha a dominação feminina através de seus filmes. De acordo com Lima (2010), através de suas críticas, Mulvey “buscou provocar no/a espectador/a o rompimento de sua identificação com a reprodução do regime de gênero e a criação de uma outra forma de olhar, e de estar atento para representações limitantes, [e] clichês ideológicos (...)” (p.6).

Junto com essa predisposição do cinema de Retomada em abordar os mais variados assuntos, iniciativas como a de Laura Mulvey fizeram com que as questões de gênero e sexualidade voltassem a ser retratadas no cinema nacional. De acordo com Lima (2010), apesar de não se poder falar em um cinema de/para mulheres no Brasil, a entrada feminina no cinema, bem como a força adquirida a partir da Retomada fizeram com que o universo feminino passasse a ser abordado a partir de um novo olhar. Apesar de ainda ser recorrente a representação sexista da mulher, o cinema de Retomada permitiu a criação de um espaço de reflexão onde o papel social feminino passou a ser visto a partir de um novo ponto de vista.

Apesar dessa nova possibilidade de abordagem do universo feminino representar um grande avanço na luta contra as desigualdades de gênero, ocasionada principalmente pela força adquirida pelas diretoras mulheres, a baixa presença feminina na direção de filmes em geral faz com que essa escolha temática não tenha tanta visibilidade.

Nesse sentido, quando pensamos no documentário contemporâneo brasileiro nos lembramos de grandes nomes lançados no cinema nacional, como Eduardo Coutinho, Glauber Rocha, José Padilha, Walter Salles, dentre outros. No entanto, sempre que nos perguntamos sobre os grandes diretores do cinema nacional, são esses os nomes que primeiramente nos vem em mente. Onde se encontram então as mulheres nesse cenário audiovisual brasileiro?

2.3 A mulher no documentário contemporâneo brasileiro

A entrada da mulher no meio cinematográfico não aconteceu por um acaso. É exatamente a partir dos anos 30, década em que surgiu a primeira diretora brasileira, que importantes lutas no campo da política e do direito ganharam forças no Brasil, contribuindo diretamente para o início das mudanças da representação das mulheres na sociedade.

O ativismo feminino organizado, bem como o aumento e melhoria da educação feminina, encorajou não somente a entrada das mulheres na vida pública, mas também grandes iniciativas, como assumir a direção de um filme.

No entanto, apesar dos esforços femininos, até a década de 60 temos registros de apenas nove mulheres diretoras de cinema. Essa década, conhecida pelo surgimento do

Cinema Novo, não rendeu bons frutos para as mulheres. Apesar dos anos 60 terem sido um marco no feminismo mundial, no Brasil esse movimento ainda não tinha muitas forças, fazendo com que as conquistas femininas não fossem expressivas.

Apesar de ter sido um período crítico para as cineastas, a década de 60 foi fundamental para o incentivo ao crescimento de mulheres cineastas a partir do momento em que cedeu espaço para a criação de instituições de ensino de cinema como a Universidade Federal Fluminense (UFF), Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), Universidade de Brasília (UnB) e Universidade de São Paulo (USP). Devido às dificuldades em entrar no mercado de trabalho, fruto da longa associação à esfera privada em detrimento da esfera pública, as mulheres apresentam uma tendência maior que os homens em racionalizar a experiência laboral. Dessa forma, o surgimento de espaços voltados para o aprendizado do fazer cinematográfico certamente contribuiu para o aumento de mulheres cineastas no país.

São exatamente os profissionais formados por essas instituições de ensino que eclodem no cinema nacional nas décadas de 70 e 80. Se nas primeiras décadas do século XX as mulheres dirigiram apenas nove filmes, nesse segundo momento do cinema brasileiro elas atingiram uma marca de vinte e quatro produções, um número impressionante para o cenário cinematográfico nacional.

Apesar desse aumento significativo da produção audiovisual feminina, é com o cinema de retomada (1995-2008) que a participação das mulheres passou a ser mais expressiva. De vinte e quatro obras, a produção saltou para cento e nove filmes, entre ficção e documentário, sendo que esses filmes foram realizados por nove diretoras veteranas e sessenta estreadas.²³

O período da Retomada foi essencial para a consolidação do documentário no Brasil. Apesar de ter sido um gênero sempre presente na filmografia brasileira, foi apenas a partir do advento de um dos maiores movimentos do cinema nacional que as produções documentais ganharam força.

Apesar de ter sido pioneiro da produção audiovisual brasileira, o documentário sempre foi considerado marginal em relação às produções ficcionais. Dessa forma, depois de entendermos que o documentário nacional só ganhou força nas últimas décadas do século XX, fica mais fácil entender as razões pelas quais as mulheres eram maioria na direção de obras ficcionais em relação às documentais nas primeiras décadas do cinema brasileiro.

²³ Dados retirados do artigo “Lugar de mulher é no cinema... Uma reflexão sobre a Retomada no Brasil” de Sumaya Machado Lima, apresentado no Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos, disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278292668_ARQUIVO_LUGARDEMULHERENOCINEMA.pdf

A partir do momento em que o documentário adquiriu novo fôlego, após a Retomada, as mulheres passaram a ser presença marcante na direção de obras documentais. Na atualidade, se observarmos a produção audiovisual brasileira, veremos que as mulheres dirigem mais documentários que ficções.

Apesar de ainda apresentarem uma participação reduzida em relação aos homens, se levarmos em consideração que em determinadas épocas do cinema nacional não houve nem uma representante feminina na filmografia brasileira, perceberemos que essa participação representa um grande avanço na história da mulher no cinema documentário nacional.

Após o Cinema Novo, com a intensificação da presença das representações femininas no cinema nacional, as discussões a respeito da mulher nas obras cinematográficas passaram a ser cada vez mais recorrentes. No entanto, é importante salientar que não foi somente a partir da Retomada, movimento posterior ao Cinema Novo, que se começou a falar sobre as mulheres e seu universo nas produções cinematográficas. Essa escolha temática apenas se intensificou nesse novo momento do cinema brasileiro, resultado tanto do crescimento das lutas feministas no país, quanto pelo aumento de mulheres na direção de filmes.

Percebemos que nas últimas décadas estão surgindo muitos filmes, ficcionais e não-ficcionais, que abordam e interpretam a temática feminina, abrindo espaço para a discussão de aspectos do universo feminino que estiveram durante muito tempo na escuridão. Além dessa inclinação das mulheres documentaristas em dialogar com temas que fazem parte de seu universo, percebemos também que a trajetória de vida dessas cineastas afeta suas produções de forma significativa.

Segundo Lucia Murat, é muito difícil que as experiências de vida de uma cineasta não se imprimam, de alguma forma, em sua obra. Assim, Murat afirma que a violência, a diferença e as questões sociais estarão sempre presentes em suas produções. “Tem gente que diz que os cineastas fazem sempre o mesmo filme, o escritor faz sempre o mesmo livro, eu acho que esses temas são presentes em mim e necessariamente vão se constituir no meu trabalho.”²⁴

De acordo com Lucia Murat, apesar de a participação feminina ser bem menor em relação aos homens, a atuação da mulher se diferencia na medida em que se encontra menos comprometida com o poder. Além disso, devido a sua entrada tardia na cinematografia brasileira, as mulheres chegam com um uma força e qualidade muito grande. Somado a esse fôlego das mulheres cineastas, a escolha de temas que antes não eram muito trabalhados no

²⁴ Citação retirada de uma entrevista com a documentarista Lucia Murat pelo site “Mulheres do cinema brasileiro”. Disponível em: <http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/entrevistaLuciaMurat.htm>

cinema nacional, como o universo feminino, faz com que o cinema produzido por mulheres se diferencie de certa forma daquele realizado por homens. No entanto, não se trata de uma diferença fundada em razões biológicas. As mulheres, por apresentarem uma tendência maior em retratar o seu universo, dialogam de maneira mais intensa com as temáticas femininas que os homens.

Porém, essa tendência em dialogar com temáticas femininas, percebida através da filmografia das grandes documentaristas brasileiras, não significa que esse seja o único tema desenvolvido pelas cineastas. Transitando entre o documentário e a ficção, Sandra Werneck, responsável por grandes obras do cinema nacional como “Cazuza – o tempo não para” (2004), e os premiados documentários “Geléia Geral” e “Boca” (1994), utiliza como critério de criação as relações humanas.

A diretora, que começa sua carreira nas tomadas documentais, fala que sua experiência enquanto documentarista influencia seu olhar mesmo quando está em uma produção ficcional. Segundo Werneck²⁵, a emoção gerada pelo fazer documental se imprime em todas as suas obras ficcionais. Fiel a suas convicções, Sandra Werneck fala que independente do gênero que esteja produzindo, ela não se afasta nem por um segundo de seu foco: as relações humanas.

Com uma trajetória igualmente singular na produção nacional de documentários, Helena Solberg, assim como Lucia Murat e Sandra Werneck, se mostra fiel a sua história de vida, bem como às experiências vividas por sua geração, na produção de um filme.

Conhecida principalmente por seu documentário com maior repercussão, “*Carmem Miranda, Bananas is my business*” (1995), premiado em oito festivais de cinema internacionais, Solberg inicia sua carreira como documentarista buscando entender sua identidade enquanto mulher, ao passo em que lida com o conflito de seguir a carreira profissional ou se dedicar à sua família.

Como podemos perceber através das falas e obras das grandes documentaristas brasileiras, é recorrente entre as mulheres documentaristas retratar aquilo que faz parte de seu universo. Helena Solberg realizou diversos documentários que dialogavam a respeito das particularidades do universo feminino, como as condições de trabalho da mulher latino-americana, sua realidade nesse continente, a experiência da mulher latina que vive e trabalha nos EUA, dentre outros. No entanto, a diretora não resume seu trabalho às questões femininas. Em sua fase mais recente, Solberg volta a trabalhar com temáticas nacionais mais amplas, onde explora questões relativas à arte brasileira e suas diversas manifestações.

²⁵ Citação retirada de uma entrevista realizada pelo site “Mulheres do cinema brasileiro” disponível em: <http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/entrevistaSandraWerneck.htm>

Os exemplos das consagradas documentaristas brasileiras mostram que, apesar das referências masculinas ainda serem maiores no documentário nacional, as mulheres estão conquistando seu espaço no gênero documental. Porém, é importante salientar que apesar das diretoras mulheres não possuírem o mesmo prestígio que os homens no cinema documental, a presença feminina nesse gênero é consideravelmente maior do que na ficção.

Apesar de não existirem informações que justifiquem essa diferença de números na direção de filmes documentais e ficcionais, acreditamos que essa disparidade aconteça, principalmente, devido aos modos de produção de ambas as narrativas. A realização de uma narrativa ficcional requer uma produção muito mais complexa que um documentário. Assim, se considerarmos que a participação da mulher no cinema nacional, enquanto realizadora, já sofreu um atraso considerável devido às relações de poder que acompanham o universo feminino, e somarmos a isso as dificuldades impostas pelas produções ficcionais, talvez tenhamos uma justificativa plausível para a maior representação feminina no meio documental.

Outra questão interessante no contexto do cinema documentário brasileiro e que podemos facilmente relacionar à maior participação das mulheres no cinema nacional enquanto documentaristas é que, devido às facilidades apresentadas por esse gênero, existe uma tendência em entrar no universo audiovisual através da produção documental. A partir da análise das informações recolhidas pelo site “Mulheres do Cinema Brasileiro”, onde foram catalogadas as diretoras mulheres que fazem parte da filmografia nacional, percebemos que a grande maioria das cineastas brasileiras começaram suas carreiras no audiovisual através da direção de curtas e documentários, e somente depois partiram para a direção de longas de ficção. Assim, podemos dizer que o gênero documentário é característico por ser uma “porta de entrada” para a produção do cinema nacional.

Além das facilidades de produção oferecidas pelo cinema documentário em comparação ao cinema de ficção, outro fator determinante para o crescente número de mulheres no documentário brasileiro foi o impulso sofrido pelo gênero nas décadas de 80 e 90 com a crise audiovisual do governo Collor.

Antes da crise, o país chegara a ocupar um terço do seu mercado interno em decorrência do sucesso alcançado por filmes como “Dona Flor e seus dois Maridos” (1976), com uma bilheteria de mais de 11 milhões de ingressos. Depois da chegada de Collor, esses índices caíram radicalmente.

No ano de 1990 ainda foram concluídos quarenta e sete filmes brasileiros. No entanto, vale ressaltar que esses projetos haviam sido começados ainda durante o mandato de José

Sarney (1985-1990). Em 1991, a produção nacional já sentiu o peso do governo Collor com a redução da produção para quarenta e quatro filmes. O ano em que Fernando Collor de Mello sofreu o impeachment, 1992, foi o mais crítico de todo o seu mandato, apenas dois filmes foram finalizados. No ano de 1993, ainda sobre efeito da crise, a produção foi de apenas onze filmes.

O substituto de Fernando Collor, Itamar Franco, sancionou a Lei do Audiovisual, responsável por promover lentamente uma mudança no panorama do audiovisual brasileiro. Apesar de ter sido sancionado em 1993, seu pleno funcionamento aconteceu em 1995 com a estreia do filme marco do cinema de retomada, “Carlota Joaquina, princesa do Brasil”.

Devido ao momento difícil vivido pelo cinema ficcional no Brasil, o gênero documentário ganhou impulso de produção com uma realização mais simples, e consequentemente mais barata. Assim, mesmo com a falta de incentivo do governo Collor continuou-se a fazer filmes de curta e média metragem no Brasil. Na década de 90, o gênero documentário teve um *boom* em sua produção, atraindo cineastas de todo o país.

A crise da produção ficcional, bem como a facilidade de produção do gênero documentário, fizeram com que o cinema documental se tornasse atrativo para as mulheres que sofreram um grande atraso na entrada da esfera do trabalho. Dessa maneira, o documentário passou a ser uma “porta de entrada” para as mulheres documentaristas.

Somado a esses aspectos técnicos e ideológicos do cinema documentário, que possibilitaram uma inserção maior de jovens cineastas no mercado audiovisual brasileiro, é fato também que o aumento do número de mulheres documentaristas se deve em grande parte ao empoderamento das mulheres que vem ocorrendo nos últimos anos. A partir do momento em que elas se conscientizam de sua força, elas se sentem aptas a desbravar espaços que antes não pertenciam ao seu universo.

Segundo Ana Alice Costa²⁶, “empoderamento é o mecanismo pelo qual as pessoas, as organizações, as comunidades tomam controle de seus próprios assuntos, de sua própria vida, de seu destino, tomam consciência da sua habilidade e competência para produzir e criar e gerir.” De acordo com a autora, o termo “empoderamento” passou a ser utilizado pelas feministas nos anos 1970 como uma forma de explicar as mudanças radicais ocorridas nos processos e estruturas que tratavam as mulheres como subordinadas ao sexo masculino. Assim, a mulher se empodera na medida em que assume o controle sobre a sua vida, e

²⁶ Informações retiradas do texto “Gênero, poder e empoderamento”, elaborado pela Prof^a Dra^a Ana Alice Costa.

eventualmente da vida do outro também, rompendo com o poder patriarcal e as estruturas de dominação tradicionais.

Ana Alice mostra que além da conquista de sua própria autonomia, o empoderamento desafia as questões de gênero na medida em que ameaça o poder patriarcal. A partir do momento em que as dominações tradicionais se modificam, e que o patriarcado perde força, as mulheres passam a deter o poder de decisão. Segundo a autora,

O processo de empoderamento da mulher traz a tona uma nova concepção de poder, assumindo formas democráticas, construindo novos mecanismos de responsabilidades coletivas, de tomada de decisões e responsabilidades compartilhadas.

Através da trajetória das mulheres no Brasil e no mundo, bem como pelas batalhas travadas pelas feministas, e até mesmo a partir das lutas mais silenciosas, podemos perceber que durante muito tempo o poder não esteve na mão das mulheres. Até mesmo nos dias atuais, quando muito já foi conquistado pelo sexo feminino, a distribuição do poder ainda acontece de forma desigual. Ao pensarmos no poder como algo que está além do poder político e estatal, se o enxergarmos como parte de todas as relações econômicas, sociais e pessoais, veremos que esta é uma prática tipicamente masculina. Enquanto o homem detém o poder, a mulher se encontra na subalternidade.

Segundo Ana Alice Costa²⁷, ao discutirmos as questões de gênero estamos automaticamente falando de poder, pois, a partir do momento em que se estabelece uma relação desigual e assimétrica onde um domina e o outro é dominado, a mulher é subjugada ao homem e ao patriarcado.

De acordo com a mesma autora, somente a conquista legal da igualdade não é suficiente para romper com as relações desiguais de gênero e poder que se estabelecem entre homens e mulheres. É necessário um movimento mais amplo, onde o próprio conceito de igualdade seja questionado. Durante muito tempo as mulheres lutaram por uma igualdade utópica, sem perceber que na verdade essa igualdade havia sido projetada a partir de um modelo masculino. A conquista dessa “igualdade” resultou apenas em uma carga extra sobre a mulher, que passou a assumir uma dupla jornada de trabalho. Segundo Ana Alice Costa, a igualdade deve ser alcançada a partir da diferença.

²⁷ Informações retiradas do texto “Gênero, poder e empoderamento”, elaborado pela Prof^a Dra^a Ana Alice Costa.

A partir dessa crença da igualdade e da diferença, não acreditamos que nesse momento do cinema documentário nacional a participação feminina seja igual à participação masculina, tanto em termos quantitativos quanto temáticos.

As mulheres são minoria na produção documental brasileira. O atraso na estrada na esfera pública, e conseqüentemente no mercado de trabalho, fez com que as mulheres se mantivessem durante muito tempo afastadas do mercado produtivo. Assim, quando elas conseguiram espaço para entrar no meio cinematográfico, os homens já haviam a muito dominado esse mercado.

Como conseqüência da predominância masculina no cinema brasileiro, bem como pelas representações de gênero criadas e mantidas pela sociedade brasileira, a representação do universo feminino foi durante muito tempo realizada a partir do olhar masculino.

Com a entrada e valorização da mulher no mercado audiovisual brasileiro, bem como pela abertura de espaços de reflexão ocasionadas pela variedade de temas propostos pelo cinema de retomada, o universo feminino passou a ser representado de outra forma.

A tendência das documentaristas mulheres em imprimir as suas experiências em suas obras cinematográficas fez com que o universo da mulher passasse a ser visto a partir de um olhar propriamente feminino.

Não queremos defender que exista um cinema de/para mulheres. Entretanto, acreditamos que a partir do crescimento da participação feminina no mercado audiovisual, os temas relativos ao papel social da mulher passaram a ser mais recorrentes na filmografia brasileira. O que podemos constatar na verdade é que o cinema dirigido por mulheres é diferente do cinema dirigido por homens na medida em que a experiência feminina é diferente da masculina, experiências essas que se transformam de alguma forma em seus próprios filmes.

Assim, os documentários dirigidos por mulheres se diferenciam daqueles dirigidos por homens porque trazem temáticas que geralmente eram deixadas de lado. Temas que fazem parte de seu universo. Dessa forma, acreditamos que o fazer cinematográfico feminino se diferencia pelos temas trabalhados, e não por uma suposta personalidade feminina.

Apesar de sua participação ter sido retardada durante muito tempo, as mulheres adquirem força no documentário nacional, acrescentando à filmografia brasileira grandes títulos. No entanto, não podemos esquecer que apesar de todas as conquistas femininas no cinema nacional, é fato que quando falamos nos grandes nomes do cinema documentário brasileiro, ainda são os diretores homens que são lembrados. Mas, no ritmo em que a participação feminina vem crescendo no mercado audiovisual brasileiro, acreditamos que esse

panorama pode se modificar. Os números ainda parecem pouco expressivos, mas representam uma grande vitória para as cineastas brasileiras.

3. MULHERES DOCUMENTARISTAS: O PAPEL DA MULHER NA DIREÇÃO DO CINEMA DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO.

3.1 A trajetória das diretoras rumo ao cinema nacional.

A partir da revisão bibliográfica realizada até o momento, pudemos perceber que a divisão sexual a partir das esferas públicas e privadas afetou significativamente na formação do papel social da mulher. Por ter sido durante muito tempo associado exclusivamente à esfera da intimidade, o sexo feminino sofreu um retardo considerável na entrada no mercado de trabalho. Além desse atraso, a existência de profissões consideradas masculinas ou femininas fez com que o cinema fosse visto como um campo essencialmente masculino.

Vimos que as mulheres ainda são minoria no cinema nacional. Apesar de terem conquistado um espaço que antes não pertencia ao seu universo, a participação feminina na indústria cinematográfica ainda se difere da participação masculina.

Buscando compreender o papel da mulher no cinema documentário brasileiro, enquanto realizadora, selecionamos cinco festivais de cinema, um por região brasileira, a fim de quantificar a produção documental masculina e feminina. O critério de seleção por região foi utilizado com o intuito de sermos abrangentes em relação à origem dos documentários, tendo assim uma visão mais realista e ampla da produção documental nacional.

Na seleção dos festivais, utilizamos como critério a escolha de eventos de renome e credibilidade no país, e preferencialmente com perfis diferentes. Assim, selecionamos os seguintes festivais: Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (CO), Festival de Cinema de Maringá (S), Amazonas Film Festival (N), Cine Pernambuco (NE) e Festival de Curtas Metragens de São Paulo (SE).

Depois de selecionar os cinco festivais, catalogamos os filmes exibidos em um período de cinco anos (2007-2011). Desses filmes, qualificamos os documentários, e desses os que foram dirigidos por mulheres.

Além do número de diretoras e de filmes produzidos nos últimos cinco anos, dentro do nosso universo de análise, também nos interessa saber a trajetória dessas mulheres para alcançar o cargo de direção.

Na perspectiva desse interesse, nosso primeiro passo foi catalogar todas as diretoras que exibiram filmes nos festivais de cinema selecionados, e buscar informações sobre o caminho por elas traçado até tomar a frente de seu primeiro filme. Nesse primeiro momento, buscamos especificamente dados a respeito da formação dessas mulheres. Como nossa metodologia de pesquisa não envolveu entrevistas, nossa fonte foi basicamente a internet.

Durante o processo de coleta de dados, selecionamos 79 filmes exibidos durante os cinco anos delimitados, sendo que esses 79 filmes foram dirigidos por 67 diretoras. Ou seja, uma mesma diretora dirigiu mais de um filme. Dessas 67 diretoras, conseguimos informações da formação de 54 delas. Infelizmente, nem todas as diretoras são reconhecidas por seu trabalho, e por isso se torna mais difícil ter acesso à informações a respeito de sua vida pessoal. Dentre o universo dessas 54 diretoras, 57,40% são graduadas no ensino superior, e os 42,59% restantes representam mulheres pós-graduadas.

Através dos dados coletados podemos perceber que dentre as mulheres documentaristas na contemporaneidade a questão da formação é algo de grande importância e significado, visto que dentro do universo de nossa pesquisa, todas apresentam um nível de instrução alto.

Em um primeiro momento podemos perceber que, mais uma vez, a entrada tardia da mulher na esfera pública afetou sua relação com outro universo, que não apenas o de trabalho. Segundo Fúlvia Rosenberg (1990), o atraso na educação feminina, ocasionada por fatores diversos, fez com que as mulheres desenvolvessem uma necessidade de se profissionalizar e se especializar para poder entrar mercado de trabalho.

De acordo com a autora, o impacto da relação da educação com a esfera profissional é diferente para homens e mulheres. Tendo em vista que o homem sempre fez parte da esfera pública, o mercado de trabalho naturalmente faz parte de seu universo. As mulheres, entretanto, foram vistas durante muito tempo como donas do lar, sendo dessa forma excluídas de qualquer ambiente que não fosse privado. E mesmo após conquistar o direito de transitar nos espaços públicos, e se firmar neles, a mulher precisou percorrer um longo trajeto para ser reconhecida como parte integrante daquele ambiente.

Ao investigar a relação existente entre o nível de instrução das mulheres e sua entrada no mercado de trabalho, Rosenberg cita o livro pioneiro de Heleieth Saffioti, “A mulher na sociedade de classes: mito e realidade” (1969), para pensar a respeito da importância da educação para a emancipação feminina. Segundo Saffioti (*apud* ROSEMBERG, 1990), o desejo de ascensão social foi um dos grandes responsáveis pela formação das mulheres. A autora mostra que, um dos motivos pelos quais as mulheres são mais mal remuneradas que os

homens, mesmo quando assumem os mesmo cargos, é “a menor qualificação da força de trabalho feminina, quer entendida meramente em termos de qualificação técnica, quer compreendida como um conjunto de traços de personalidade voltada para a realização do êxito econômico [...]” (SAFFIOTI, *apud* ROSEMBERG, 1990, p.76). De acordo com a autora, as mulheres buscam na educação uma forma de ascender em suas profissões. Nesse sentido, Rosemberg (1990) defende que a participação da mulher no mercado de trabalho mantém uma relação estreita com a educação. Ao contrário dos homens, que sempre estiverem presentes no mercado produtivo, as mulheres sentem a necessidade de se profissionalizar para poder se firmar em um ambiente relativamente novo para elas.

Sabemos que no Brasil a educação da mulher ainda é um fato recente. Observando o Censo Demográfico de 1872 a 2009, percebemos que até 1970 o índice de analfabetismo das mulheres em relação aos homens ainda apresentava vários pontos percentuais a mais. Somente a partir de 1980 os níveis de analfabetismo entre os sexos começam a reduzir a distância entre eles, até que em 1985 se nivelam, e a partir de então, começa a ocorrer uma inversão, apontando um maior número de homens analfabetos que mulheres.

Para entendermos melhor os motivos que levaram a esse atraso na educação feminina é necessário voltarmos para 1827, ano em que foi autorizada a Lei Geral do Ensino de 5 de Outubro que permitia acesso irrestrito das mulheres brasileiros à educação escolar. No entanto, apesar dessa lei ter sido criada ainda no século XIX, apenas em 1971 as mulheres conseguiram romper com as últimas barreiras legais que diferenciavam o seu ensino ao dos homens.

Segundo Fúlvia Rosemberg (2012), foram diversas as barreiras impostas à educação feminina no Brasil. Dentre elas não podemos deixar de mencionar a segregação sexual nas escolas, cuja determinação era de que sexos diferentes deveriam receber instruções diferentes, inclusive em ambientes diferentes; a concepção de que meninas, por serem mais frágeis, e menos capazes intelectualmente, deveriam receber uma educação menos aprofundada que os homens; a determinação de que mulheres não deveriam cursar os estudos secundários, e menos ainda o ensino superior.

De acordo com Rosemberg (2012), por mais absurdo que possa parecer, a convivência de meninos e meninas em um mesmo ambiente escolar era mal vista pela sociedade da época, e por isso foram tomadas medidas extremas para impedir que existisse qualquer contato entre os sexos. Quando as escolas não eram destinadas para apenas um sexo específico, geralmente por questões econômicas, eram criadas planilhas de frequência de homens e mulheres em dias, horários e salas separadas. Em uma escola de Pernambuco, por exemplo, foi autorizada a

construção de um muro que passava no meio da sala de aula, até o local destinado ao professor. Os estudantes homens e mulheres, separados por uma parede de concreto, compartilhavam exclusivamente da fala do professor, que lecionava simultaneamente para ambos os lados.

Medidas extremas como essa eram pautadas na concepção de que, por serem diferentes, homens e mulheres não poderiam dividir os mesmos conteúdos e ambiente de estudo. As escolas mistas eram criadas apenas por razões econômicas, tendo em vista que era muito caro para o Estado manter dois sistemas educacionais diferentes. No entanto, mesmo quando dividiam uma mesma escola, ou sala de aula, ainda eram tomadas medidas para diferenciar o tratamento dado a homens e mulheres, como por exemplo, as normas rigorosas criadas para a frequência de moças nas aulas de Educação Física, como exames práticos e médicos.

Apesar do primeiro passo para o fim da segregação sexual ter sido dado com a criação de escolas mistas, durante muito tempo essa miscigenação era vista apenas como uma medida extrema frente à condição econômica do Estado. Na Lei Orgânica do Ensino Secundário de 9 de Abril de 1942, no que dizia respeito ao ensino secundário feminino, consta que: mulheres devem estudar em instituições de ensino exclusivas para o sexo feminino; quando for necessária a frequência de homens e mulheres em uma mesma instituição, as aulas femininas deverão ser ministradas em salas separadas dos homens; será obrigatória a inclusão da disciplina Economia Doméstica nas 3^a e 4^a séries do ginásio, e em todas as séries dos cursos clássico e científico; a metodologia dos programas será desenvolvida a partir da personalidade feminina, considerando principalmente sua condição de “mulher do lar”.

Diante de todas as restrições impostas à educação feminina, não é de se espantar que a primeira mulher brasileira a conquistar um diploma do ensino superior, Maria Augusta Generosa, graduou-se em 1882 em uma universidade dos Estados Unidos da América. O direito ao ingresso no ensino superior foi dado às mulheres em 1879 com a Lei Leôncio de Carvalho. Por isso, somente setenta e nove anos após o surgimento da primeira instituição de nível superior no país, uma mulher, Rita Lobato, conseguiu se graduar, na Faculdade de Medicina da Bahia.

Segundo a autora Fúlvia Rosemberg (2012), apesar das intensas barreiras que impediam o acesso da mulher a uma educação igualitária, não havia revolta feminina em relação ao tratamento desigual nas escolas, com exceção de algumas mulheres educadas, ainda no século XIX, que já se posicionavam em relação à segregação sexual nas instituições de ensino.

Dentre essas mulheres, a autora cita Nísia Floresta (1809-1885), escritora, jornalista e educadora feminista que desde 1852 combatia o atraso feminino ao apontar a diferença gritante do número de estudantes homens e mulheres nas escolas públicas. De acordo com o Quadro Demonstrativo das Províncias do Império e do Município da Corte, de 55 mil alunos de escola pública, apenas 8.433 eram mulheres.

Junto com outras feministas que àquela altura já lutavam contra as desigualdades de gênero fortemente presentes na sociedade da época, como Bertha Lutz (1894-1976) e Maria Lacerda de Moura (1887-1945), Nísia Floresta defendia que o acesso à educação era um direito de todos, tendo em vista que o desenvolvimento de uma nação é garantido pelo grau de instrução de seu povo.

No entanto, nem sempre as razões dadas à luta pelo direito da mulher a uma educação igualitária possuíam um caráter emancipatório. Segundo Rosemberg (2012), durante os séculos XIX e XX ainda se ouvia o argumento de que as mulheres deveriam se educar, porque dessa forma elas se tornariam melhores mães. E mesmo quando as mulheres conseguiam romper com as barreiras que limitavam seu acesso a educação, as máximas sexistas ainda encontravam uma forma de naturalizar a relação das mulheres com a educação.

Rosemberg (2012) defende que, se em um determinado momento da história afastou-se a mulher das instituições de ensino devido ao seu caráter influenciável, mais tarde defendeu-se que mulheres deveriam se tornar educadoras para então educar os homens, que seriam o futuro da nação. No entanto, essa determinação não se deve em momento algum à confiança que se dá ao intelecto feminino. Acreditava-se que mulheres deveriam ensinar, pois elas, por serem mães, possuíam uma inclinação natural ao magistério.

De acordo com Fúlvia Rosemberg (2012), a educação diferenciada oferecida a homens e mulheres é a grande responsável pela desvalorização feminina no mercado de trabalho. Por acreditar que o sexo feminino é menos capaz que o masculino, devido à sua educação deficiente, cabia às mulheres cargos mais baixos e conseqüentemente com menor remuneração.

Assim, podemos perceber que a relação da mulher com a educação sempre foi problemática, e que essas turbulências afetaram diretamente a forma como a mulher se relacionava com o mundo. Rosemberg (2012) mostra que, ainda no século XIX e início do século XX, se acreditava que mulheres deveriam receber uma educação diferenciada por serem menos capazes e resistentes que os homens. A disciplina Economia Doméstica foi então incluída no curriculum feminino, pois era necessário incentivar e aprimorar seus instintos naturais. A escola mista foi condenada por se acreditar que a mulher era altamente

corruptível. A formação de professoras foi incentivada porque a personalidade feminina era compatível com o magistério. O objetivo por trás do incentivo à educação das mulheres era a crença de que moças educadas eram mais responsáveis e prendadas.

Como podemos ver, o percurso das mulheres no sistema educacional brasileiro sempre foi longo e acidentado. Mesmo quando as decisões contribuíam de alguma forma para a valorização da educação feminina, os motivos por trás dessas decisões ainda possuíam uma veia sexista. Foi apenas a partir de 1970, graças à emergência do movimento feminista, que o tema da educação da mulher passou a ser mais amplamente discutido. A história da educação das mulheres no Brasil possui uma ligação intensa com o feminismo. Sabe-se que a educação feminina no país foi durante muito tempo atrasada devido as diferenças de gênero arduamente defendidas pela sociedade da época. Junto com o surgimento e consolidação do movimento feminista, as mulheres engajadas na luta contra a segregação sexual adotaram o combate à educação diferenciada, chamada por Fúlvia Rosemberg (2012) de *sexismo na educação*.

Segundo a autora, o fato de existirem muitas mulheres formadas na área de Ciências Sociais contribuiu em larga escala para o surgimento e consolidação de um movimento cujo objetivo era discutir as questões ligadas ao universo feminino. É nesse contexto de agitações ideológicas que se surgiram as análises que viriam a contribuir para a luta das mulheres por uma educação igualitária.

A partir da década de 70, o quadro da educação brasileira começou a apresentar uma inversão no número e desempenho de homens e mulheres na escola e no nível superior. Enquanto nos anos 1970 notou-se que as mulheres eram maioria no ensino médio, nos anos 1990 essa predominância foi percebida no ensino superior de graduação. Já nos anos 2000, o sexo feminino já pode ser visto em maior número também nos cursos de pós-graduação. Ou seja, na sociedade contemporânea, a partir dos esforços do movimento feminista no país, as mulheres brasileiras passaram a ser maioria nas salas de aula.

No entanto, não podemos negar que existem muitas explicações sexistas para a maior representação feminina nas instituições de ensino. Segundo Fúlvia Rosemberg (2012), a progressão das mulheres na educação brasileira se encontra sujeita a diversas interpretações, inclusive àquelas pautadas nos discursos discriminatórios em relação ao sexo feminino.

Assim, um bom número de “causas” do avanço das mulheres na educação são localizadas em condições exteriores à escola: a socialização familiar, que geraria maior docilidade das meninas empurraria a participação mais intensa e precoce de rapazes no mercado de trabalho; a “natureza” ou “tendência” de rapazes ao enfrentamento de “risco”; a gravidez “precoce” das adolescentes. Outras se referem a condições da própria escola, em articulação ou não

comas condições familiares: melhor adaptação de meninas e moças à cultura escolar; estratégias de resistência à escola menos agressivas ou abertas entre as moças que entre os rapazes. (ROSEMBERG, 2012, p.351)

Devido ao diversos tipos de explicações dadas ao avanço da mulher na educação, surge uma linha de pensamento que se propõe a pensar a relação da mulher e o ensino a partir de um ponto de vista emancipatório, indo de encontro às justificativas naturalistas que insistem em associar a condição feminina a fatores biológicos.

Apesar de ter chegado tardiamente em relação a outros países, os estudos feministas no Brasil não se resumiam à universidade. As mulheres acadêmicas e educadas utilizavam de outros meios, como a Igreja, partidos políticos, grupos e organizações, para debater a respeito da condição feminina na sociedade brasileira. “(...) se nos EUA o *Women's Studies* foi ‘o braço acadêmico do feminismo’, no Brasil, de início, os estudos e pesquisas sobre mulher ‘foram o braço feminista de mulheres educadas’” (ROSEMBERG, 2012, p.341).

No entanto, apesar dos estudos relacionados à mulher e a educação terem ganhado um novo significado com a entrada do feminismo nesse cenário, durante muito tempo o foco do movimento das mulheres ainda era a questão da mulher trabalhadora. A educação ainda estava em segundo plano.

Aos poucos, o tema da educação feminina passou a apresentar maior força na pauta dos conselhos que se propunham a examinar a condição e os direitos da mulher na sociedade da época. A partir do momento em que se passou a valorizar essas discussões, bem como através da entrada de professoras e pesquisadoras na composição desses Conselhos, a relação entre a militância e a academia passou a se estreitar cada vez mais.

Foi então em 1987 que órgãos de fomento como a Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), junto com o Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, lançou um programa de incentivo ao desenvolvimento de teses que tivessem como foco os estudos feministas.

Já no mandato de Luiz Inácio Lula da Silva, tendo como objetivo aproximar as questões de gênero da administração federal, foi criada a Secretaria de Promoção de Políticas para as mulheres (SPM), que, junto com os movimentos feministas, desenvolveram os Planos Nacionais de Políticas para as Mulheres. Dentre os objetivos propostos pelo Plano Nacional, constava não somente a garantia de uma educação igualitária entre homens e mulheres, mas também o combate ao sexismo, classificado por Fúlvia Rosenberg (2012) como uma “atitude discriminatória fundada no sexo” (p.347).

No entanto, mesmo diante desse novo quadro da educação brasileira, onde ambos os sexos têm um acesso equilibrado à educação, a anterior segregação sexual nas escolas imprimiu marcas profundas na relação da mulher com as instituições de ensino, e conseqüentemente no seu processo de profissionalização.

Segundo Rosemberg (2012), o tratamento diferenciado nas escolas, e a importância dada aos fatores biológicos, fez com que homens e mulheres acabassem se identificando com disciplinas diferentes. Por serem mais precoces no aprendizado da fala, e mais emocionais que racionais, as mulheres se interessavam pelas ciências humanas e naturais, enquanto os homens, por apresentarem uma habilidade motora mais acelerada que as mulheres, bem como por seu pensamento mais racional, se voltavam para as ciências exatas e tecnológicas.

Assim, essa diferenciação das habilidades e disciplinas que melhor se adequavam a cada sexo, fez com que as mulheres acabassem se formando em áreas do conhecimento com empregos menos valorizados e mal remunerados. No entanto, segundo a autora, pesquisas recentes mostram que a partir dos anos 2000 houve uma redução nessa segregação sexual a partir das áreas do conhecimento. Porém, é importante ressaltar que o número de mulheres que se interessam por carreiras anteriormente consideradas “masculinas” é significativamente maior que o número de homens que escolhem carreiras “femininas”.

Dentre essas profissões essencialmente masculinas que têm apresentado uma maior representação feminina, está o cinema. Como vimos, durante muito tempo o cinema nacional se constituiu apenas de diretores homens. E mesmo quando as mulheres começaram a se interessar pela direção de filmes, sua entrada nesse mercado de trabalho foi consideravelmente lenta. O boom de mulheres na direção aconteceu junto com o Cinema de Retoma, característico por inaugurar um novo momento no cinema nacional, marcado por um ritmo de produção intenso.

No entanto, a relação conturbada das mulheres com a esfera pública e com a educação deixaria marcas em sua entrada no mercado de trabalho. Mesmo quando passou a assumir cargos considerados masculinos, o reconhecimento e remuneração das mulheres ainda era inferior em relação aos homens.

Pesquisas realizadas pela Fundação Carlos Chagas, cujo foco é a mulher e o trabalho, mostram que a desigualdade dos rendimentos femininos em relação aos masculinos é um fato na sociedade atual. De acordo com a fundação, independente da área em que trabalhem, as mulheres ganham menos que os homens. Tendo em vista essa subalternidade do trabalho feminino, percebeu-se que quanto mais escolada fosse a mulher, maior seriam suas chances de

igualar seu rendimento ao dos homens. Sendo assim, a educação seria uma das saídas encontradas para reduzir as distâncias entre homens e mulheres no mercado profissional.

A partir do momento que se compreende que a mulher contemporânea vê no trabalho uma forma de abandonar os estereótipos que a reduz ao espaço doméstico, assim como a possibilidade de encontrar uma nova identidade que a defina como sujeito de sua própria existência (LIPOVETSKY, 2000), fica mais fácil entender a tendência feminina em elevar seu nível educacional para poder então alcançar melhores cargos.

As pesquisas realizadas pela Fundação mostram que a associação entre a participação da mulher no mundo do trabalho e a educação é muito intensa. Mulheres que apresentam mais de oito anos de estudo, tempo correspondente à conclusão do segundo grau, estão mais presentes nas atividades laborais. Entretanto, as mulheres que estão mais comprometidas com o mercado produtivo, com uma taxa de 82% de atividade, são aquelas que apresentam quinze anos ou mais de estudo, tempo médio necessário para completar o ensino superior.

Outro ponto interessante discutido pela Fundação Carlos Chagas é o contraste na exigência da formação para homens e mulheres. Enquanto no mercado formal, onde se encontram os melhores empregos, 63% das vagas exigem nível superior ou médio para a contratação de mulheres, a percentagem de vagas voltadas para os homens, que exigiam o mesmo nível de escolaridade, é de 44%.

Devido à relação complexa entre a mulher e o trabalho, a profissionalização feminina pode ser vista como uma forma de racionalizar a entrada no mercado de trabalho (ROSEMBERG, 2012). Dessa forma, a grande porcentagem de mulheres graduadas e pós-graduadas no mercado audiovisual, identificada através da análise dos dados dessa pesquisa, talvez seja reflexo das dificuldades encontradas por elas antes, e mesmo depois, de sua emancipação.

As mulheres diretoras se profissionalizam, pois precisam de uma segurança, principalmente diante de um mercado de trabalho instável como o cinema. Acreditamos que o fato das mulheres serem maioria nas instituições de ensino mostra a importância da educação para a construção de sua identidade profissional e pessoal (LIPOVETSKY, 2000). Mais que isso, os cursos de terceiro grau e de pós-graduação, por serem basicamente os últimos da formação acadêmica do sujeito, acabam sendo vistos como meios de alcançar um tipo de poder.

Outro fator que influencia diretamente na formação das documentaristas é uma espécie de boom de escolas de cinema no Brasil na última década. Até pouco tempo atrás, grande parte dos diretores vinham de uma formação nas ciências sociais, história e filosofia. Isso

quando possuíam um diploma de terceiro grau, pois devido ao caráter essencialmente masculino do meio cinematográfico, havia certa tendência autodidata entre os profissionais do meio (TOMASI, 2010).

Esse aumento considerável de escolas e cursos de cinema se deve em partes ao crescimento da importância do audiovisual na vida dos brasileiros. Vivemos a era do audiovisual. O fascínio pelas tecnologias da imagem e seus produtos nunca foi tão grande como na atualidade, sendo que esse fascínio acaba influenciando no surgimento de novos cursos e instituições voltadas para o jovem que deseja ser cineasta.

Outra questão que também colabora para o boom das escolas de cinema é o mercado de trabalho cada vez mais exigente em relação a profissionais especializados. Na medida em que o mercado percebe a necessidade de melhorar a qualidade de suas produções, a demanda por profissionais qualificados também aumenta.

Segundo Carlos Augusto Calil (2010), Secretário de Cultura do Estado de São Paulo, o diferencial de um jovem que está começando a fazer cinema é o aprendizado da técnica, pois, de acordo com o Secretário, o talento é algo que vai se desenvolvendo aos poucos, enquanto a técnica é primordial.

Questionada a respeito do que mudou na esfera da produção de cinema, Luciana Tomasi (2010) diz que a grande diferença no mercado cinematográfico contemporâneo é que hoje as pessoas estudam para poder atuar como cineastas, enquanto antigamente o autodidatismo era muito mais recorrente. A produtora comenta ainda que esse fenômeno é ainda mais perceptível em estados que possuem instituições de ensino com cursos de cinema, como o Rio Grande do Sul. “Isso faz uma diferença total, porque eles já entram discutindo cinema. Trabalho com produtoras que têm conhecimento dos filmes, conhecimento do cinema clássico, e já entram sabendo muito mais que a gente” (p.162).

Apesar da prevalência masculina no meio cinematográfico brasileiro, podemos perceber que as mulheres estão cada vez mais presentes nesse mercado. A busca por uma nova identidade, bem como a procura por profissões que antes eram consideradas masculinas, fazem com que as mulheres sejam cada vez mais atuantes nos bastidores do cinema nacional.

Dessa forma, o crescimento das mulheres em áreas cada vez mais diversas, assim como a necessidade em racionalizar a experiência do cinema através da profissionalização, faz com que as mulheres sejam presença cada vez mais atuante nos cursos de graduação em cinema.

Ao longo do processo de pesquisa da trajetória das diretoras no meio audiovisual, através do qual vimos que todas as cineastas que tivemos acesso a formação (80,60%)

possuem no mínimo um diploma de terceiro grau, percebemos que a grande maioria dos diplomas são em graduações voltadas para a comunicação social ou cinema especificamente. Assim, é inegável a importância da formação na vida profissional das cineastas brasileiras.

No entanto, é importante salientar que mesmo diante desse avanço conquistado na educação, bem como os esforços realizados pelas mulheres para se profissionalizar e ganhar seu espaço no mercado de trabalho, a diferença entre homens e mulheres que fazem documentários ainda é enorme.

3.2 A presença feminina no cinema documentário brasileiro.

Ao longo da coleta dos dados para o desenvolvimento dessa dissertação, catalogamos os filmes exibidos nos cinco festivais de cinema selecionados (Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, Festival de Cinema de Maringá, Amazonas Film Festival, Cine Pernambuco e Festival de Curtas Metragens de São Paulo), um por região do país, dentro do período de 2007 a 2011. Dentre todos os filmes exibidos, verificamos quais deles eram documentários, e a partir de então, quantos foram dirigidos por homens e por mulheres.

A **figura 1** (anexo VI) se baseou nos dados sobre os anos de exibição (2007-2011), a região de exibição (N: Norte, NE: nordeste, S: Sul, SE: sudeste e CO: Centro Oeste), a quantidade de filmes exibidos nesse período (F), a quantidade de documentários (D) e o número de documentários dirigidos por homens (DH) e por mulheres (DF).

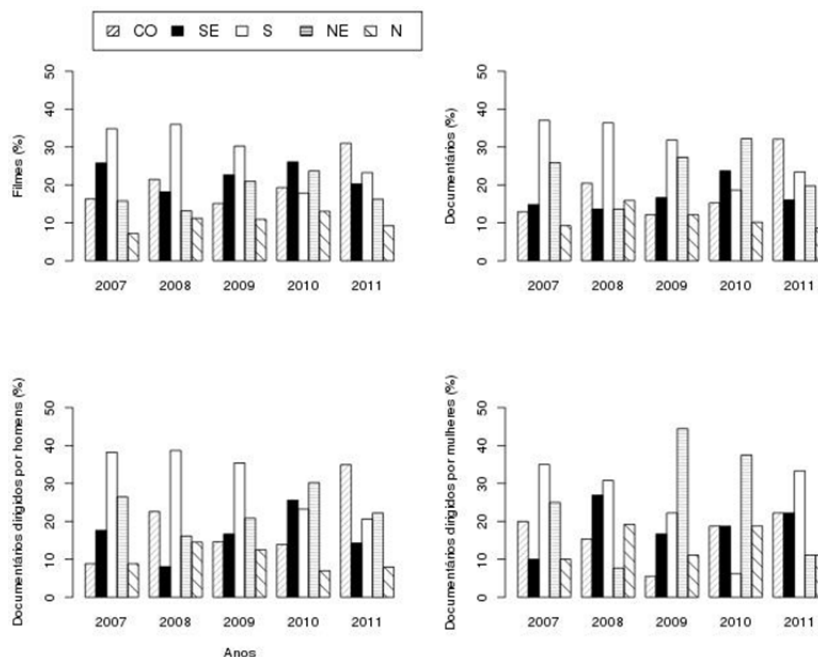


Figura 1 - Gráfico de barras de filmes e documentários exibidos entre 2007-2011

Durante a análise dos dados, notamos que existe uma elevada variabilidade em relação às regiões ao longo dos anos. Assim, do ponto de vista estatístico, torna-se muito difícil, se não impossível, o entendimento dessa variabilidade em uma análise univariada²⁸ com essas características. Ou seja, nesse caso não existe a possibilidade de estabelecer um padrão na produção audiovisual brasileira. Assim, a principal utilidade dos gráficos é quantificar os percentuais observados ao longo da coleta dos dados²⁹. O entendimento geral da dinâmica dos dados deverá ficar facilitado com as análises multivariadas que veremos mais adiante.

O primeiro ponto que podemos observar ao analisarmos os gráficos correspondentes ao número de filmes exibidos (F) e o número de documentários exibidos (D), é que existe uma relação direta entre a região com maior produção fílmica e maior produção de documentários. Com exceção de 2010, os estados que apresentaram maior exibição de filmes, também registraram o maior índice de exibição de documentários. Assim, podemos constatar que os números ligados à produção documental estão diretamente ligados à produção de filmes. Quanto maior a quantidade de filmes, maior a quantidade de documentários.

Se pararmos para observar as regiões com maior exibição de filmes e documentários, veremos que os números não negam um padrão cultural de produção e consumo do audiovisual brasileiro. Se analisarmos os gráficos correspondentes à produção de filmes e documentários no Brasil veremos que as regiões com maior predominância são o Sul e o Sudeste.

Não é de se espantar que os maiores índices de produção fílmica estejam nessas regiões (S e SE), tendo em vista que o consumo do audiovisual é um dos fatores que mais incentivam a produção de filmes em uma determinada região.

Sabemos que existe um grande problema no mercado cinematográfico brasileiro em relação ao incentivo à produção de filmes. Prova disso é que a primeira legislação fiscal criada pelo poder público para incentivar as empresas brasileiras a investir no cinema nacional, a Lei Sarney³⁰, foi sancionada e regulamentada apenas em 1986, noventa anos depois da chegada do cinema no Brasil.

²⁸ A análise univariada é um método estatístico que permite a análise de cada variável separadamente, tendo em vista que se deduz que há apenas uma variável dependente. A análise univariada dos dados permite a análise de mais de uma característica, desde que cada uma seja vista separadamente.

²⁹ Para conferir as percentagens exatas dos gráficos ver ANEXO I

³⁰ [Lei nº 7.505 de 02 de Julho de 1986](#), Art. 1º. O contribuinte do imposto de renda poderá abater da renda bruta, ou deduzir com despesa operacional, o valor das doações, patrocínios e investimentos inclusive despesas e contribuições necessárias à sua efetivação, realizada através ou a favor de pessoa jurídica de natureza cultural, com ou sem fins lucrativos, cadastrada no Ministério da Cultura, na forma desta Lei. Para maiores informações a

No entanto, em Março de 1990, Fernando Collor revogou a Lei Sarney, provocando uma redução significativa na produção cultural nacional. A solução encontrada para esse problema foi a criação de legislações municipais de fomento à cultura, como a Lei Marcos de Mendonça³¹, aprovada em 1991 na cidade de São Paulo.

Criada especificamente para o cinema, a Lei do Audiovisual³² foi concebida para conceder incentivos fiscais a pessoas físicas e jurídicas, permitindo que o investimento feito fosse até 100% dedutível do Imposto de Renda.

Concebida para vigorar por um período de dez anos, significou uma tentativa do governo de fomentar um mercado investidor para o cinema nacional e de alavancar o renascimento da indústria cinematográfica brasileira, para que, após o impulso inicial, esses segmentos pudessem sobreviver sem o incentivo fiscal (FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO, 1998:44).

Porém, sabemos que essa autonomia almejada para o cinema nacional ainda não foi alcançada. Sem os investimentos de empresas privadas e públicas, bem como os editais de filmes, o cinema brasileiro não se sustentaria.

Atualmente, a produção cinematográfica no Brasil depende inteiramente da dedução fiscal. Sem o investimento de grandes empresas, o cinema nacional sofreria uma queda brusca na sua produção. Mesmo com o avanço do mercado audiovisual, e a existência de órgãos federais como a Ancine, que oferecem recursos para a produção fílmica, o auxílio financeiro precisa ser mantido.

No entanto, é exatamente nessa questão do financiamento que se encontra o problema do cinema brasileiro. Diante da imprevisibilidade do sucesso dos filmes, os investidores têm medo de não estar investindo em um negócio lucrativo. “O filme, único no uso em que o consumidor faz dele, possui de fato apenas valor de troca. Isso deixa a cadeia produtiva da cultura submetida a uma regra distinta das outras áreas do mercado” (MELO, 2008, p.70).

respeito da Lei Sarney, acessar <http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/anotada/2712037/art-1-lei-sarney-lei-7505-86>.

³¹ A Lei Municipal n.º 10.923, criada pelo então vereador Marcos Mendonça, em vigor desde 1991, permite que o contribuinte do IPTU e ISS abata até 70% do valor do imposto.

³² Lei nº 8.685 de 20 de julho de 1993, Art.1º Até o exercício fiscal de 2016, inclusive, os contribuintes poderão deduzir do imposto de renda devido as quantias referentes a investimentos feitos na produção de obras audiovisuais cinematográficas brasileiras de produção independente, mediante a aquisição de quotas representativas de direitos de comercialização sobre as referidas obras, desde que esses investimentos sejam realizados no mercado de capitais, em ativos previstos em lei e autorizados pela Comissão de Valores Mobiliários - CVM, e os projetos de produção tenham sido previamente aprovados pela Agência Nacional do Cinema - ANCINE. Para maiores informações a respeito da Lei do Audiovisual, acessar <http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/107760/lei-do-audiovisual-lei-8685-93>.

Segundo Patrícia Bandeira de Melo, é exatamente essa questão da vulnerabilidade que justifica a criação de políticas públicas e leis de incentivo para o cinema, fazendo com que a produção cinematográfica nacional fique completamente submetida ao estado e ao governo federal.

A autora mostra, por exemplo, que para um filme com custo médio de R\$ 1 milhão, se considerarmos o valor do ingresso para as salas de exibição a R\$ 3,00, seria necessária uma renda bruta de R\$ 3 milhões. Assim, para um filme com o custo médio de R\$ 1 milhão, seriam necessário a mesma quantidade de espectadores.

A partir do momento que se tem consciência de que essa audiência é rara para os filmes nacionais, percebe-se que a autonomia tão sonhada pelo cinema nacional ainda está longe de ser alcançada. Diante da condição do cinema brasileiro, o prazo de dez anos estipulado inicialmente pela Lei do Audiovisual precisou ser prorrogado³³.

De acordo com Carlos Augusto Calil (2010), esperava-se que depois da Embrafilme a produção nacional tivesse uma sustentabilidade maior, dependendo menos do governo. No entanto, o que aconteceu foi exatamente o contrário. Segundo o Secretário, se antes a dependência era de 70%, agora o filme é 100% subsidiado. “A consequência é que o nosso cinema é domesticado, não é um cinema de ruptura. Porque é preciso ter risco artístico e econômico, senão, não se rompe com nada. O cinema brasileiro hoje, não é bom nem artisticamente nem comercialmente” (p.80).

Segundo Luciana Tonasi (2010), fundadora da Casa de Cinema de Porto Alegre, localizada em uma das regiões com maior produção e exibição de filmes do país, não é fácil captar recursos para fazer um longa-metragem no país. De acordo com a produtora, a sensação que se tem ao buscar financiamento nas empresas privadas é “de que está começando tudo de novo” (p.161), quando ainda estão sendo dados os primeiros passos na carreira artística.

Então, eu vou nas empresas gaúchas, nas empresas paulistas, que recebem incentivo 100%, não pagam nada para o filme, e ainda ganham, e eu ainda tenho que chorar pra colocar algum investimento no meu filme. É muito difícil. O empresário tem consciência de que ele deve colocar dinheiro no cinema. Não sabe qual será o resultado, se haverá algum retorno. O filme pode ser ótimo, mas atualmente o mercado de cinema é tão louco que se define num final de semana, Você trabalha durante seis anos; na sexta-feira

³³ A primeira Lei do Audiovisual tinha inicialmente como prazo para a dedução fiscal o ano de 2003. No entanto, devido à dependência apresentada pelo cinema nacional a essa lei de incentivo, ela foi prorrogada para o ano de 2010, e logo em seguida para 2016. Para maiores informações acessar <http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/107760/lei-do-audiovisual-lei-8685-93>.

do lançamento do seu filme, você o exhibe à noite e já sabe se teve sucesso ou não. Pra mim, isso é uma tragédia artística. (MELO, 2010, p.161)

Luciana Tomasi fala que existem muitos projetos para pouco recurso. De acordo com a produtora, a Lei Rouanet não tem sido o suficiente para sustentar o mercado cinematográfico brasileiro, sendo que, de acordo com sua opinião, apesar da ajuda do BNDES e do MinC, o que tem mantido o meio em pé são os concursos promovidos pela Petrobrás. “A questão do imposto de renda, de dedução, está acontecendo minimamente. A maioria dos produtores, no Brasil, não consegue viabilizar os seus filmes através da iniciativa privada” (p.163).

É exatamente por todas essas dificuldades presentes na produção de filmes que o consumo do audiovisual é tão importante para mostrar aos investidores que eles podem se sentir seguros ao colocar dinheiro nas produções de sua região. Assim, as regiões que apresentam o maior percentual de gasto com o cinema, naturalmente recebem mais investimento.

De acordo com uma pesquisa realizada pelo IBGE (anexo III), a região com maior percentual de consumo é o Sudeste, seguido pelo Nordeste e Sul. A partir desse entendimento da dinâmica da produção cinematográfica no país, bem como pela questão do consumo por região, fica fácil entender as informações apresentadas pela Figura 2, principalmente no que diz respeito à predominância de determinadas regiões na produção nacional.

Segundo Juca Ferreira (2010), ministro da cultura entre 2008-2010, existe essa tendência em se acreditar que a produção cultural do país se encontra no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, fazendo com que a complexidade e diversidade das outras regiões brasileiras fiquem na penumbra. De acordo com o ministro, ao assumir o Ministério da Cultura deparou-se com um cenário de muitos privilégios constituídos, como por exemplo, a destinação de 80% da verba do Ministério para o Rio e São Paulo, sendo que a maior concentração desse dinheiro se encontra nas capitais desses estados. Ainda sobre seu mandato, Juca Ferreira fala que encontrou muita resistência ao tentar modificar esse panorama da cultura brasileira, principalmente no que dizia respeito ao cinema nacional, tendo em vista que houve uma grande luta para que a verba do Ministério continuasse no eixo RJ-SP.

Assim, é inevitável a percepção de que as regiões que mais produzem filmes são exatamente aquelas que mais consomem cinema. E exatamente devido ao baixo consumo do cinema nacional, que também está ligado à supervalorização do cinema hollywoodiano, que existe tanta resistência em se investir nas produções nacionais.

A realização de filmes no Brasil ainda é muito complicada devido a falta de financiamento. Sabemos que as leis de incentivo existem, mas que elas não são o suficiente para sustentar e incentivar o crescimento do cinema no país.

Se esse processo de produção de filmes já é naturalmente complexo, devido a todos os fatores que já vimos, imaginemos como se encontra a situação da mulher cineasta, que além de enfrentar as dificuldades relativas à realização de um filme, ainda precisa lidar com as questões de gênero que fazem parte do seu universo.

Assim, se observarmos o gráfico correspondente aos documentários dirigidos por homens (DH), veremos que existe uma clara correlação entre o número de documentários exibidos no período entre 2007-2011 e a produção documental dos homens. Todas as regiões com maior índice de exibição de documentários por ano correspondem aos maiores números de produção masculina.

No entanto, se voltarmos nossa atenção para o gráfico que representa o número de documentários dirigidos por mulheres (DM), veremos que existe uma discordância considerável entre os índices de produção documental por estado. Se em 2009 a região com maior exibição de documentários foi o Sudeste, a região com maior predominância feminina foi o Nordeste. O mesmo se repete em 2011, tendo em vista que o estado com maior exibição de documentários foi o Centro Oeste, enquanto as mulheres estavam em maior número no Sul.

Com o intuito de oferecer uma visão gráfica mais completa da relação estabelecida entre os documentaristas brasileiros e as cinco regiões do país, decidimos analisar os dados³⁴ sobre os anos de exibição (2007-2011), a região de exibição (N: Norte, NE: Nordeste, S: Sul, SE: Sudeste e CO: Centro-Oeste), a quantidade de filmes não documentários exibidos (nD), o número de documentários dirigidos por homens (DH) e o número de documentários dirigidos por mulheres (DM), através do método de análise estatístico conhecido como *biplot*.

Antes de apresentarmos os gráficos, é necessário que, primeiro, entendamos do que se trata uma análise *biplot* e de que forma acontece sua interpretação. A análise de componentes principais, “principal components analysis” (PCA), (Pearson, 1901; Hotelling, 1936) é um método estatístico multivariado que permite transformar um conjunto de variáveis iniciais correlacionadas entre si, num outro conjunto de variáveis não correlacionadas, que resultam em combinações do conjunto inicial.

³⁴ Para ter acesso aos dados completos utilizados para a criação do gráfico biplot ver ANEXO II

Na prática, o PCA é utilizado com objetivo da redução da dimensionalidade, tendo em vista que esses gráficos, geralmente, são compostos de diversas dimensões diferentes. Quanto maior for a retenção da variação total em um número menor de combinações lineares, melhor será a aplicação prática desse procedimento aos dados.

A análise biplot aplicada aos PC proporciona uma leitura bastante rica e ampla do conjunto de dados originais, permitindo avaliar as correlações entre as variáveis, as relações entre os objetos (similaridade e dissimilaridade), assim como as interrelações entre objetos e variáveis (preponderância ou prevalência) (YAN; TINKER, 2006).

A correlação entre as variáveis pode ser aproximada pelo ângulo apresentado entre os vetores. Ângulos agudos e pequenos significam correlações fortes e positivas, enquanto ângulos grandes e obtusos significam correlações fortes e negativas. Já os ângulos retos representam correlações nulas.

Enquanto a correlação das variáveis é medida através do ângulo entre os vetores, a similaridade/dissimilaridade multivariada entre os objetos é medida pela proximidade dos objetos. Objetos próximos entre si são similares, enquanto os distantes entre si são dissimilares.

A preponderância/prevalência dos valores das variáveis nos objetos e vice-versa é medida através da projeção ortogonal dos objetos até os vetores das variáveis, ou seja, objetos cujas projeções estão próximas à extremidade do vetor da variável indicam forte prevalência, isto é, valores mais elevados que a média. Por outro lado, os objetos cujas projeções ortogonais se dão do lado oposto do vértice das variáveis indica não prevalência, em outras palavras, valores baixos (YAN; TINKER, 2006; GREENACRE, 2010).

O primeiro componente principal (PC1, o mais importante) para todos os anos (retendo em média 70% da variação observada) pode ser interpretado como um somatório das variáveis nD, DH e DM (**figura 5**). Ou seja, as regiões com prevalência dessas variáveis apresentam-se próximas às extremidades dos respectivos vetores, sendo que as regiões com menores valores se encontram no lado oposto à origem dos vetores e na região central do gráfico, estão às regiões intermediárias.

O segundo componente principal (PC2), retendo em média 24% da variação observada para todos os anos, pode ser interpretado como um contraste entre duas variáveis. Contudo essas variáveis se alternam, de acordo com o ano.

Os dados utilizados para gerar os gráficos biplot foram previamente analisados na **figura 1**. No entanto, é importante esclarecer que o método estatístico empregado para gerar os gráficos da **figura 1** foi a análise univariada. Enquanto na análise univariada, os dados

foram analisados separadamente (filmes; documentários; documentários dirigidos por homens e documentários dirigidos por mulheres)³⁵, no método conhecido como biplot é efetuado um cruzamento de todos os dados. A escolha da análise biplot é pertinente, na medida em que esta oferece a possibilidade de apresentar informações não vistas anteriormente.

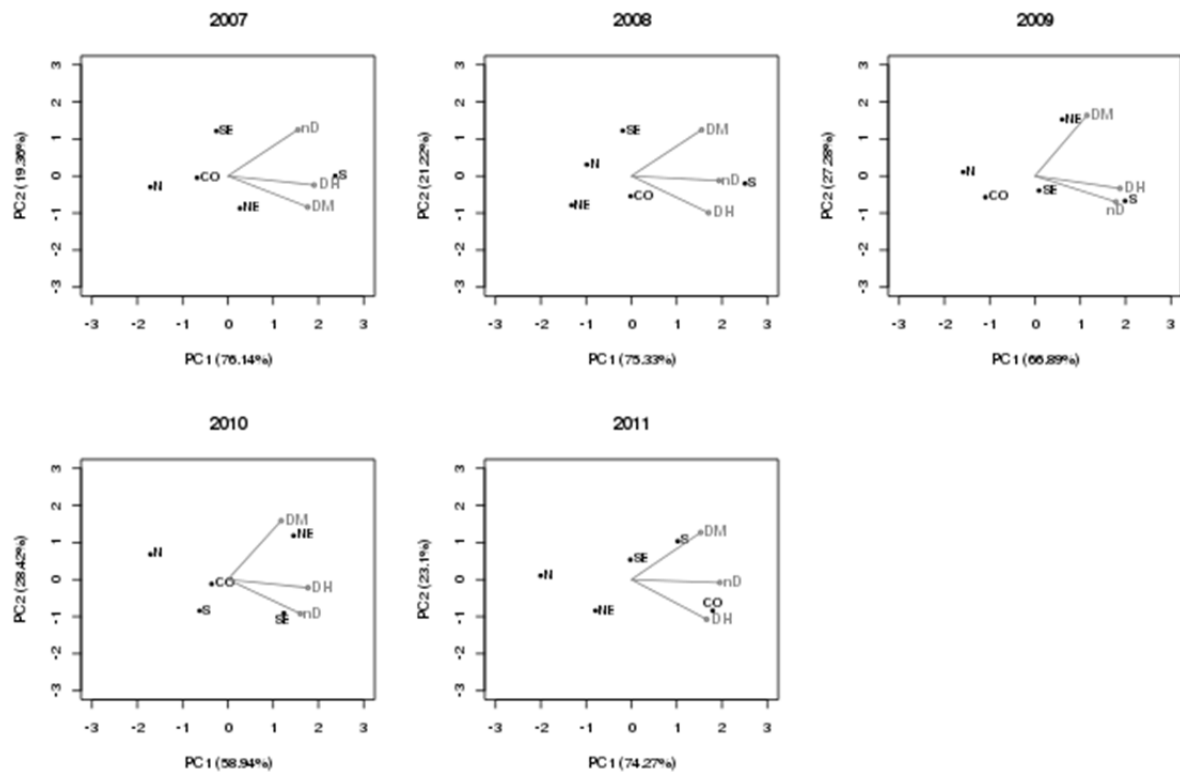


Figura 2 - Análise biplot dos dados

Para auxiliar a interpretação dos gráficos, tendo em vista que nem todos estão familiarizados com os métodos estatísticos utilizados na análise dos dados, inicialmente, descreveremos as informações geradas pela análise biplot, para que em seguida, possamos nos aprofundar nas explicações de cada informação obtida.

Observando, inicialmente, o primeiro componente principal (PC1), baseado no somatório das variáveis, lidas horizontalmente, veremos que no ano de 2007, as regiões que se relacionam mais fortemente com as variáveis nD, DH e DM são o S, SE e NE, respectivamente. Enquanto o componente principal mostra um panorama da produção documental brasileira a partir das regiões do país, o segundo componente principal (PC2) mostra, a partir de uma leitura vertical, um contraste entre as variáveis nD e DM, que apresentam uma correlação forte e negativa, perceptível através do ângulo formado por elas.

³⁵ Ver página 10.

A região com predominância de nD (SE), medida através da proximidade entre o objeto e a variável (similaridade/dissimilaridade), situa-se na parte positiva do eixo, enquanto a região com predominância de DM (NE) se encontra na parte negativa do eixo. As demais regiões ocupam posições intermediárias.

No gráfico correspondente ao ano de 2008, o PC1 mostra que as regiões que mais se relacionam com as variáveis DM, nD e DH são o Sul, Sudeste e Centro Oeste, sendo que essa similaridade pode ser observada a partir da proximidade dos objetos com as próprias variáveis. Enquanto o PC1 cede informações a partir da proximidade dos elementos do gráfico, o PC2 mostra um grande contraste entre as variáveis DM e DH. Ou seja, de acordo com o segundo componente principal, no ano de 2008, a produção documental masculina e feminina se difere muito e, por isso, suas variáveis apresentam uma correlação forte e negativa. Em ambas as variáveis (DM e DH), a região com maior predominância é o Sul.

No ano 2009, o primeiro componente principal mostra que as regiões com prevalência das variáveis nD, DM e DH são o S, SE e NE. Da mesma forma que 2007, o contraste apresentado pelo segundo componente principal acontece entre as variáveis nD e DM. Ou seja, mais uma vez, a produção documental feminina apresenta um grande contraste com a produção nacional como um todo. Se observarmos atentamente a tabela disponível em anexo (anexo II) veremos que, apesar de terem sido exibidos 66 documentários nos festivais de cinema selecionados por essa pesquisa, apenas 18 foram dirigidos por mulheres. A região com predominância de nD, o Sul, se situa na parte negativa do eixo, enquanto o Nordeste, na parte positiva do eixo, é a região com maior produção documental feminina (DM).

O ano de 2010, visto inicialmente a partir do primeiro componente principal, mostra que as regiões com maior predominância de DM, DH e nD são o Nordeste, Sudeste e Centro-Oeste. Já o segundo componente principal, mostra uma grande relação de contraste entre as variáveis DM e nD. Ou seja, da mesma forma que os anos 2007 e 2009, existe uma diferença grande entre o número de documentários exibidos no Brasil e aqueles que foram dirigidos por mulheres. Observando a tabela dos dados utilizados nas análises biplot (anexo II), veremos que, dos 61 documentários exibidos nos festivais de cinema nesse ano, apenas 18 foram dirigidos por mulheres.

No gráfico correspondente ao ano 2011, lendo as informações apresentadas pelo PC1, podemos ver, a partir do posicionamento dos objetos com as variáveis, que as regiões com maior predominância de nD, DM e DH são o S, SE e CO. Em relação ao contraste entre as variáveis, exibida pelo PC2, podemos perceber que a maior dessemelhança acontece entre a produção documental feminina (DM) e a produção documental masculina (DH). Ao passo em

que o Sul surge com maior predominância nos documentários dirigidos por mulheres, o Centro-Oeste se destaca nos documentários dirigidos por homens.

Apesar de já termos observado a produção documental brasileira a partir das cinco regiões do país (**figura 1**), a análise biplot dos dados nos oferece uma nova visão mais panorâmica e completa do papel de cada uma dessas regiões para a produção de documentários dirigidos por homens e por mulheres no Brasil.

Como vimos anteriormente, a região Sudeste do país sempre foi a mais significativa na produção audiovisual brasileira. Essa importância teve seu início a partir do momento em que o Sudeste se tornou uma potência econômica nacional, atraindo imigrantes de todo o país em busca de novas oportunidades de trabalho. A concentração do poder econômico fez com que diversas outras áreas se desenvolvessem na mesma proporção que a economia, tendência observada, inclusive, na indústria cinematográfica. Assim, o Sudeste passou a ser conhecido por sua vasta produção cinematográfica.

Já era esperado que o Sudeste apresentasse grande importância na produção documental brasileira. No entanto, um novo fato apresentado pela **figura 2** (anexo VII) é a importância das outras regiões nesse cenário audiovisual. Como vimos através da análise de cada um dos anos selecionados para essa pesquisa (2007-2011), com exceção do Norte, todas as outras regiões apresentaram altos índices de produção de documentários.

Se observarmos atentamente a variável “número de documentários” (nD), na **figura 2**, veremos que a região com maior produção documental se alterna ao longo dos cinco anos. Em 2007, 2008 e 2009, o Sul aparece como os maiores índices de produção de documentários, enquanto em 2010 e 2011, essa representação se transfere para o Sudeste e Centro-Oeste, respectivamente. Assim, podemos observar que, apesar da importância do eixo Rio-São Paulo na produção audiovisual brasileira, as outras regiões do país estão crescendo em termos de participação na indústria cinematográfica.

Ao analisarmos as informações apresentadas pela análise biplot, veremos que as regiões que mais se destacam na produção documental brasileira são o SE e o S. Observando atentamente a posição das regiões em relação às variáveis, veremos que, em todos os anos, o Sudeste se encontra entre as três regiões brasileiras que apresentam maior relação de semelhança com as variáveis nD, DM e DH. O Sul aparece quatro vezes entre as três principais regiões, seguido pelo Centro-Oeste e Nordeste, com três aparições cada. O Norte não possui uma posição de destaque na produção documental brasileira.

Embora a maior concentração, ainda, esteja no Sudeste, principalmente, no eixo Rio-São Paulo, percebemos um crescimento evidente da importância das outras regiões no cenário

cinematográfico do país. Acreditamos que essa descentralização da produção audiovisual se deve, em grande parte, à criação de novos centros culturais e espaços de exibição em áreas menos centrais. Não podemos deixar de mencionar, também, a importância do surgimento de políticas públicas as quais têm como objetivo levar filmes para as mais diversas áreas, possibilitando, assim, a formação de novas plateias. Educar a população para o consumo do audiovisual é essencial para motivar a produção. Como vimos, a produção cinematográfica brasileira é dependente de investimentos públicos e privados. Assim, quanto maior for o público consumidor de uma determinada região, maior a segurança em se investir em filmes e, conseqüentemente, maior a produção.

De acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), dos 5,5 mil municípios brasileiros, apenas 54 deles concentram 50% do Produto Interno Bruto (PIB) do país. Segundo as informações coletadas pelo IBGE, no ranking dos 10 municípios que mais geraram renda em 2010, estão, inicialmente, São Paulo (SE), Rio de Janeiro (SE) e Brasília (CO), concentrando juntos 20,8% dos 3,77 trilhões do PIB daquele ano. Em seguida, aparecem Curitiba (S), Belo Horizonte (SE) e Manaus (N). Juntos, os seis municípios correspondem a 25% do PIB brasileiro, em 2010. As últimas quatro colocações são Porto Alegre (S), Guarulhos (SE), Fortaleza (NE) e Salvador (NE).

Como podemos ver, o Sudeste é a região com maior PIB do país, seguido pelo Sul, Nordeste, Centro-Oeste e Norte. É interessante observarmos que o ranking das regiões com maior PIB corresponde exatamente ao ranking das regiões do país com maior participação na produção documental brasileira (anexo III). Assim, é inegável a relação do poder econômico de uma região com sua produção audiovisual.

Outro importante dado trazido pela **figura 2** é a informação contida no contraste entre as variáveis do segundo componente principal (PC2). Através da leitura dos gráficos, podemos perceber que em todos os anos a variável “documentários dirigidos por mulheres” (DM) se encontra em posição de contraste com outra variável, seja “número de documentários” (nD) ou “documentários dirigidos por homens”.

Em 2007, 2009 e 2010, a variável DM apresentou forte contraste com a variável nD. Ou seja, a análise biplot dos dados mostra que a produção documental feminina é muito discrepante da produção de documentários, em geral. Já nos anos 2008 e 2011, o contraste se deu entre DM e DH. Ou seja, a posição das variáveis mostra a discrepância entre a produção documental feminina e a produção documental masculina. Na verdade, o contraste de DM com as variáveis nD ou DH representam, basicamente, a mesma informação. O dado mais

relevante trazido pelos gráficos da **figura 2** é a diferença entre o número de documentários dirigidos por homens e por mulheres.

A **figura 3** (anexo VIII) é composta dos mesmos dados da **figura 2**, no entanto, a eliminação das outras variáveis colabora para um melhor entendimento visual do gráfico a partir da variável que mais nos interessa (DM). Outra grande contribuição da **figura 3** é a facilitação da análise da preponderância/prevalência dos valores das variáveis nos objetos, tendo em vista que a projeção ortogonal já veio traçada. Assim, podemos perceber, de forma mais clara, as regiões que se destacam na produção documental feminina. É interessante observar que, enquanto a produção documental nacional (nD) apresenta as mesmas regiões de destaque que a produção documental masculina (DH) (2007: S; 2008: S; 2009: S; 2010: NE. 2011: CO), a produção documental feminina (DM) apresenta dados diferentes em relação aos anos 2009 e 2011, cujas regiões de destaque são o NE e CO.

Junto a todas as outras informações que já vimos anteriormente, a **figura 3** apenas ajuda a comprovar que a produção de documentários dirigidos por mulheres se difere da produção nacional e masculina de diversas formas, seja em termos de números ou produção por região.

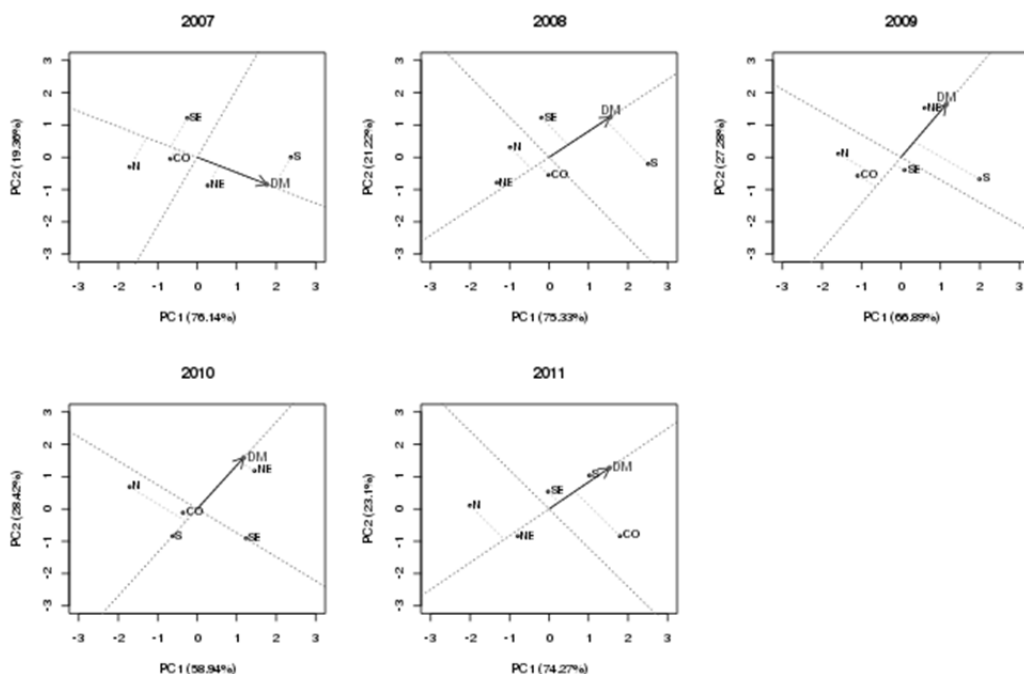


Figura 3 - Projeções da análise biplot

A partir desses primeiros gráficos, **figura 2 e 3** podemos perceber que a produção documental brasileira mantém uma forte relação com os diretores homens. De 1240 filmes exibidos ao longo dos cinco anos escolhidos, apenas 348 são documentários, sendo que desses documentários, apenas 22,70% foram dirigidos por mulheres.

Se observarmos atentamente a **figura 4** (anexo IX) perceberemos que a produção documental de homens e mulheres no Brasil apresenta uma discrepância muito grande. Enquanto a produção dos homens se mantém em uma média de 60 a 80% de todos os documentários exibidos no período delimitado, as mulheres atingem no máximo 37,4% do total de filmes exibidos³⁶.

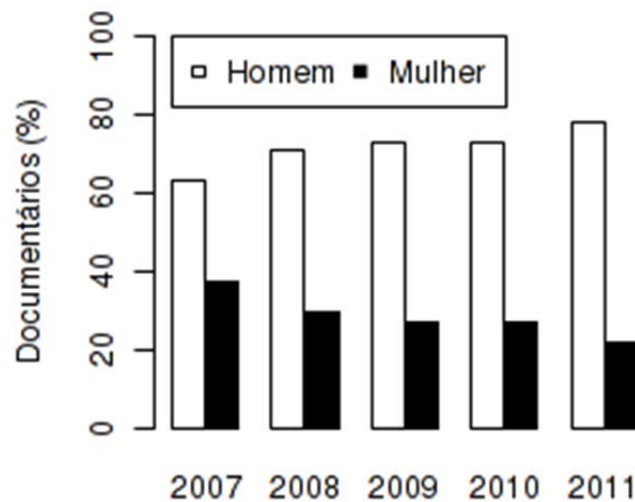


Figura 4 - Gráfico de barras dos documentários exibidos (2007 a 2011)

Sabe-se que as primeiras diferenciações existentes entre homens e mulheres são decorrentes de fatores biológicos. É fato que todos são biologicamente classificados como homens ou mulheres. No entanto, o que inicialmente se tratava de uma diferenciação biológica passou a ser visto como uma diferença cultural.

Naturalizou-se que seres humanos de corpos diferentes também deveriam ser tratados de maneiras diferentes. Nesse contexto, cada cultura foi aos poucos desenvolvendo normas de tratamento e diferenças de valor para cada um dos sexos, fazendo com que um fosse privilegiado em relação ao outro.

Ao tratar da desnaturalização das relações humanas que se fundam na diferença entre os sexos, estamos conseqüentemente falando de gênero. Sabemos que a segregação sexual se

³⁶ Para conferir as percentagens exatas ver ANEXO I

constrói na relação do ser humano com o mundo, tanto em suas ações quanto em seus esforços em construir uma sociedade. No entanto, as diferenças biológicas não sustentam a diferenciação cultural naturalizada entre os povos.

Humanos são animais auto-reflexivos e criadores de cultura. O sexo biológico com o qual se nasce não determina, em si mesmo, o desenvolvimento posterior em relação a comportamentos, interesses, estilos de vida, tendências das mais diversas índoles, responsabilidades de papéis a desempenhar, nem tampouco determina o sentimento ou a consciência de si mesmo/as nem das características da personalidade, do ponto de vista afetivo, intelectual ou emocional, ou seja psicológico. (STREY, 1998, *apud* DIAS, 2003, p.18)

Dias (2003) defende que em uma sociedade marcada pela pluralidade, não se deve perceber as diferenças entre homens e mulheres como oriundas de fatores abstratos ou de apenas diferenças biológicas. Segundo a autora, essas diferenças devem ser resgatadas de fatores histórico-sociais. Sob esse aspecto, Strey (1998) advoga que cada sociedade possui um sistema de gênero, que em suas palavras corresponde a “(...) conjunto de arranjos através dos quais a sociedade transforma a biologia sexual em produtos da atividade humana e nos quais essas necessidades são satisfeitas” (STREY, 1998, p.183).

Em uma sociedade e época onde a mulher tinha como única responsabilidade social cuidar da casa e da família, a figura feminina se deparou com um contexto social que não relacionava a mulher a qualquer outro tipo de trabalho que não o doméstico.

De acordo com Paola Cappellin (2008), a partir do momento em que o homem passou a ser o foco das reivindicações trabalhistas, as péssimas condições do trabalho feminino ficavam invisíveis, bem como seu reconhecimento como parte da população economicamente ativa. A mulher era reconhecida como doméstica, sendo seu único dever agradar ao homem e manter a casa e os filhos em ordem.

Segundo a autora, entre 1979 e 1985, vários setores da sociedade se mobilizam para reivindicar, a partir de organizações sindicais inovadoras e críticas, melhores condições de trabalho e de vida. É justamente nesse universo sindical que se começa a perceber que a população trabalhadora engloba tanto homens quanto mulheres, cada um com seus deveres e responsabilidades.

Neste momento de efervescência sindical, as mulheres trabalhadoras se reuniram a fim de levantar questões como à divisão sexual do trabalho e discriminação contra a mulher. Com isso, questões que antes ficavam restritas apenas ao ambiente doméstico, assumem uma posição de denúncia e luta por novos direitos. “Tais atitudes conseguem atingir os alicerces

das relações sociais questionando os principais espaços coletivos: o local de trabalho, a prática sindical e a própria família.” (CAPPELLIN, 2008, p.645).

A repercussão dos movimentos das trabalhadoras acaba gerando um novo conceito de feminilidade e masculinidade. “A mulher trabalhadora recusa o papel social de dona de casa como sendo o único e o prioritário, não reconhece no trabalho extradoméstico nenhuma ‘força emancipadora’, não aceita mais a subordinação a uma autoridade patriarcal.” (CAPPELLIN, 2008, p.664).

Não queremos dizer que a dominação masculina, ou a exploração feminina, se encontram apenas nos terrenos econômicos e políticos. O ambiente doméstico é mais um espaço onde o poder pode ser exercido. No entanto, o papel social da mulher nas esferas pública e privada, apesar de serem ambos afetados pelas desigualdades de gênero, possuem explicações diferentes.

Em seu texto “Ontogênese e filogênese do gênero: ordem patriarcal de gênero e a violência masculina contra as mulheres”, a autora Heleieth Saffioti (2009) diz que em 1966 já se contestava esse caráter homogeneizador atribuído ao papel da mulher na sociedade. Segundo Saffioti, para que se possa compreender a condição feminina, e lutar contra as desigualdades de gênero, é necessário que se observe a mulher em todas as esferas das quais ela faz parte. ‘

A compreensão do papel da mulher na esfera pública, mais especificamente no mercado de trabalho, é essencial para pensar a situação da mulher documentarista na contemporaneidade. No entanto, não é apenas essa relação construída entre o sexo feminino e a atividade laboral a responsável pelas diferenças percebidas entre os gêneros na atualidade. Se pensássemos dessa forma estaríamos homogeneizando algo extremamente complexo, como é a relação da mulher com a sociedade em geral.

As primeiras diferenciações entre os sexos, fruto do determinismo biológico, puderam ser inicialmente percebidas na esfera da intimidade. Inseridas em um regime patriarcal onde predomina a dominação masculina sobre o sexo feminino, as mulheres sempre tiveram suas vidas submetidas ao poder do homem.

Foi somente com o surgimento do movimento feminista, e a ressignificação das fronteiras entre o público e o privado, que a participação da mulher começou a ser repensada na esfera da intimidade. As responsabilidades atribuídas a elas continuam basicamente as mesmas. No entanto, a politização da entrada da mulher na esfera pública, e a conseqüente conferência de novos sentidos a sua participação na vida social, política e cultural fez com que a vida privada passasse a ser discutida na esfera pública (RAGO, 2004, p. 106).

Apesar de todo o avanço conquistado pelas mulheres em ambas as esferas da vida, a diferenciação de homens e mulheres apoiada no sexo, foi durante muito tempo natural, e deixou marcas profundas nas relações sociais femininas. A desigualdade presente na produção documental brasileira, entre homens e mulheres, talvez seja consequência do atraso sofrido pelas mulheres em entrar no mercado de trabalho. Mesmo tendo conquistado seu espaço no mercado produtivo, especificamente no meio cinematográfico, a entrada tardia pode ser uma das razões para as percentagens consideravelmente desiguais apresentadas na **figura 4**.

Analisando atentamente os dados coletados percebemos que enquanto os homens exibem uma média de dez documentários por ano, as mulheres exibem apenas três. Se pensarmos que a produção de filmes já é naturalmente complicada no Brasil, devido à falta de investimento e da dependência da indústria cinematográfica nacional, a situação da mulher diretora é ainda pior.

Durante muito tempo a mulher esteve presente no cinema nacional apenas como atriz, sendo que mesmo após o surgimento da primeira diretora em 1930, Cléo de Verbenha, foi apenas no período conhecido como Retomada que as mulheres diretoras passaram a se apresentar em um número realmente significativo. No entanto, apesar desse crescimento, a desigualdade entre diretores homens e mulheres ainda é muito grande.

Ao longo da história, a mulher foi educada a acreditar que pertencia à esfera privada, e não ao mercado produtivo. A única economia pela qual ela tinha responsabilidade era a doméstica. Contrariadas com essa determinação, as mulheres lutaram para conseguir seu espaço no mercado de trabalho. Porém, devido à sua entrada tardia, bem como pelas ainda existentes desigualdades de gênero, as mulheres apresentam uma insegurança muito grande ao assumir cargos que antes eram essencialmente masculinos.

Assim, o caminho traçado pelas mulheres no mercado de trabalho sempre esteve acompanhado de uma racionalização da experiência laboral. Enquanto os homens apresentam uma tendência maior em já atuar inicialmente nos cargos de seu interesse, as mulheres costumam trilhar um caminho seguro até alcançar seu objetivo final. Em relação ao cinema, a experiência da mulher é exatamente essa. Se observarmos a ficha técnica dos filmes produzidos no Brasil, veremos que as mulheres são presença marcante nas mais variadas funções necessárias para a concretização de uma obra. Geralmente ocupando cargos relacionados à produção, direção de arte e figurino, elas são fundamentais para o desenvolvimento de um projeto.

Questionada a respeito das mudanças ocorridas no cinema nacional nos últimos anos, principalmente no que diz respeito à presença das mulheres na produção do cinema, a

produtora e fundadora da Casa de Cinema de Porto Alegre, Luciana Tomasi (2010), diz que “as mulheres são as produtoras do cinema brasileiro” (p.161).

Segundo Tomasi, 90% dos produtores brasileiros são mulheres, isso porque, ao contrário dos homens, elas conseguem se concentrar em várias coisas ao mesmo tempo, característica indispensável para a função. Tomasi acrescenta ainda que isso não é uma questão de machismo ou feminismo, ou que produtores homens não possam fazer um bom trabalho. No entanto, a partir de sua vasta experiência no mercado, ela pode afirmar que as mulheres são mais indicadas para essa função.

Além dessa predisposição das mulheres em assumir a produção de um filme, devido às suas habilidades de gerenciamento, acreditamos que outro fator fundamental para a predominância feminina nessas funções está relacionado ao poder. Sabemos que o diretor de um filme tem como tarefa gerenciar todas as equipes, fazendo com que o poder absoluto se encontre em suas mãos. Dessa forma, apesar da produção ser essencial para a concretização de uma obra, o poder está nas mãos do diretor.

Mesmo na atualidade, quando a mulher já conquistou seu espaço na direção de cinema, ainda existem resistências em aceitar as ordens vindas de uma diretora mulher. E mesmo quando não existe essa resistência, muitas diretoras acabam mudando sua forma de agir para impor maior respeito.

Devido a essas barreiras entre a mulher e o documentário, não é de se espantar que elas sejam minoria nos cargos de direção, e maioria nos cargos de produção. No entanto, através de nossas pesquisas, não podemos deixar de notar que a grande maioria das mulheres que estão à frente de um filme começou sua carreira na indústria cinematográfica através de outras funções que não a de direção.

Podemos atribuir diversas explicações a esse fenômeno de transição dos cargos de produção para a direção de um filme, bem como para os motivos que possivelmente levam as mulheres a começar com funções onde não existe a manutenção do poder.

Uma das principais explicações se encontra evidentemente no fato de que as mulheres, devido à sua trajetória de desigualdades e lutas, sempre tiveram maior dificuldade que o homem em se fixar no mercado de trabalho, ainda mais em cargos de poder.

Segundo Lipovetsky (2000), a relação estabelecida entre a mulher, o trabalho e a família é um retrato fiel do novo modelo feminino na contemporaneidade, que se divide entre o avanço e o retrocesso. Apesar de ter conquistado a autonomia sobre si mesma, principalmente através da independência financeira, grande parte das mulheres continuam enraizadas na visão de que cabe a elas as responsabilidades do lar. Não bastasse isso, o gênero

feminino lida ainda com as diferenças do trabalho masculino e do trabalho feminino, diretamente influenciadas pelas desigualdades de gênero.

Se é verdade que o trabalho feminino adquiriu uma legitimidade social sem dúvida irreversível, é igualmente verdade que sua condição nem sempre é semelhante à do trabalho dos homens. Mesmo nos grupos menos apegados ao modelo da mulher no lar, o trabalho assalariado da mulher raramente é julgado tão importante quanto o do marido. Geralmente, a realização profissional do homem é considerada em primeiro lugar em relação à da mulher; cabe a esta abandonar sua profissão se a carreira do marido o exige; no caso de o trabalho da mulher entrar em concorrência com o do marido, domina a opinião de que deve ser dada a prioridade a este. (LIPOVETSKY, 2000, p.241)

De acordo com o autor, a relação da mulher com o trabalho, mesmo na contemporaneidade, se deve em grande parte ao encarceramento da mulher na esfera privada, ao desejo de se abrir para a vida. No entanto, as responsabilidades com o lar e a família, impostas pela sociedade, afetam diretamente a relação da mulher com o trabalho, fazendo com que ela seja menos disponível para a atividade laboral que o homem. Prova disso são os dados apresentado pelo autor, onde 80% dos cargos temporários são ocupados pelas mulheres.

Assim, Lipovetsky nos mostra que apesar dos avanços nas lutas feministas, os papéis sociais dos homens e das mulheres continuam os mesmos. De acordo com o autor, é evidente que as diferenças entre ambos os sexos se reduziram significativamente em relação ao passado, tanto que a atuação no mercado de trabalho faz parte da identidade da mulher contemporânea.

No entanto, apesar do estreitamento das diferenças, facilmente perceptível pela ressignificação das barreiras entre o público e o privado, as atividades da esfera da intimidade ainda são majoritariamente associadas às mulheres, sendo que essa associação afeta diretamente sua relação com o trabalho. “(...) o trabalho é uma atividade legítima tanto para as mulheres como para os homens sem que por isso reine uma relação indiferenciada dos dois gêneros com o trabalho profissional” (p.242).

São todos esses aspectos da relação entre a mulher e o trabalho que influenciam na atuação feminina no mercado produtivo. Enquanto a esfera privada é mais constantemente associada à mulher, a esfera profissional é vista como intrínseca ao sexo masculino. Por mais que a atividade laboral faça parte do universo da mulher contemporânea, os empregos e salários ainda carregam consigo diferenças pautadas no sexo. Prova disso é que, apesar de ter conquistado seu espaço no mercado audiovisual, o fazer cinematográfico ainda é considerado masculino.

Como podemos ver através da **figura 4**, a desproporção entre homens e mulheres que dirigem documentários no Brasil ainda é muito grande em relação às mulheres. Além das desigualdades de gênero que retardaram a entrada da mulher no mercado profissional, os determinismos biológicos ainda direcionam a atividade feminina a partir de suas “habilidades naturais”. Por serem “naturalmente” mais organizadas que os homens, as mulheres são consideradas mais aptas aos cargos de produção que direção.

Se observarmos mais uma vez a **figura 4** veremos que existe ainda mais uma informação importantíssima a ser analisada. O gráfico de barras mostra que, além da desproporção entre homens e mulheres documentaristas, o número de diretoras desse gênero tem diminuído gradativamente ao longo dos anos.

De acordo com as percentagens apresentadas pelo gráfico³⁷, o ano com maior participação feminina na direção de documentários foi 2007 com 37,04%, enquanto 2011 foi o ano que apresentou menor participação das mulheres, com apenas 22,22%. A partir da análise dos dados, podemos perceber que as mulheres têm dirigido cada vez menos documentários no Brasil.

O primeiro impulso ao analisar os dados extraídos pela análise estatística seria pensar que as mulheres estão reduzindo sua participação no mercado audiovisual brasileiro. No entanto, nunca se ouviu falar em tantas diretoras mulheres quanto na atualidade. Se pararmos rapidamente para pensar em grandes nomes da indústria cinematográfica, encontramos personalidades como Sofia Copolla, Kathryn Bigelow, Lucia Murat, Consuelo Lins, Helena Solberg, dentre outros.

Depois da Retomada, a ascensão de diretoras de cinema passou a ser cada vez maior. A vitória de Kathryn Bigelow no Oscar 2010, como melhor diretora pelo premiado Guerra ao Terror, além de ter sido a primeira mulher a conquistar essa categoria da famosa premiação cinematográfica, representa o reconhecimento do público da importância das mulheres por trás das câmeras.

Em 2011, outra grande vitória feminina foi a conquista do Oscar de melhor filme estrangeiro por Susane Bier com “Em um mundo melhor”. Tanto no cinema internacional quanto nacional, as mulheres têm se destacado na direção de grandes obras do cinema.

Assim, a partir desse crescimento da atuação das mulheres como diretoras de cinema, podemos constatar que elas estão dirigindo menos documentários porque estão se dedicando mais aos filmes de ficção.

³⁷ Para ter acesso às percentagens exatas ver ANEXO I

Como vimos no segundo capítulo, o documentário é conhecido por ser uma “porta de entrada” para o meio cinematográfico. Segundo Francisco Teixeira (2004), durante muito tempo o documentário foi considerado o “primo pobre” do cinema de ficção, que era considerado o “verdadeiro cinema”. Essa separação entre o cinema de ficção e o cinema documentário fez com que o exercício documental fosse visto como um ritual de passagem para o longa-metragem de ficção. De acordo com o autor, a partir do momento em que o gênero documental se apresenta como um passaporte para outro gênero, “ser documentarista constituía, então, uma meia-identidade do ser cineasta, que mal se sustentava na relação especular mantida com a ‘arte maior’ do cinema” (p.8).

Assim, devido aos baixos custos de produção, e equipes consideravelmente menores, bem como por esse caráter passageiro do exercício documental, defendido por Teixeira (2004), os jovens cineastas tendem a começar suas carreiras através do cinema documental, independente da função exercida.

Para as mulheres, percebemos que esse movimento é ainda maior, principalmente devido às dificuldades em se inserir no mercado de trabalho. Assim, começar pelo que é aparentemente mais simples, parece ser uma tendência da mulher cineasta. Ao observarmos a trajetória das mulheres diretoras, percebemos que quase todas começaram no mercado cinematográfico assumindo funções secundárias, para apenas depois assumir o cargo de direção de documentários, e posteriormente de obras ficcionais. Parece ser este um caminho natural para os jovens cineastas, principalmente as mulheres.

No entanto, com isso não queremos negar a existência de cineastas que começam suas carreiras dirigindo filmes, ou que não se dediquem exclusivamente a produção de documentários. No entanto, o que queremos observar, é que dentre os diretores de cinema, esse caminho é natural.

Apesar da importância de todos os gêneros, os filmes de ficção estão no topo da hierarquia cinematográfica. Devido ao trabalho demandado para a concretização de uma obra ficcional, valoriza-se mais o diretor desse gênero do que o de documentário.

Assim, tendo em vista a trajetória percorrida pelos cineastas, a redução gradativa de mulheres na produção de documentários pode significar mais um passo na luta pelo poder, pelo menos no meio audiovisual. Devido à valorização dado ao cinema ficcional, assumir a direção de um filme desse gênero é uma forma de reconhecimento do empoderamento da mulher contemporânea.

Segundo Foucault (2001), o poder se encontra em todas as instâncias da vida. Onde existe uma relação social, existe uma relação de poder. Segundo Bertrand Russel (*apud*

HOROCHOVSKI e MEIRELLES, 2007) o “poder é a capacidade de suprir desejos, vontades, objetivos, ainda que contra tais objetivos se oponham resistências de qualquer natureza” (p.497). O poder é relacional, tendo em vista que ele é sempre exercido sobre algo ou alguém.

É importante considerar que o poder não é natural. Ele se constitui na medida em que o sujeito se relaciona com o mundo a sua volta. De acordo com Michel Foucault, é importante considerarmos que o conceito de poder é relativo. Um mesmo sujeito que detém o poder em seu meio de trabalho, poder ser subjugado no lar. Assim, é necessário que se relativize o poder, percebendo ele dentro de todas as suas faces. Foucault mostra que onde existe poder, existe a possibilidade de resistência, sendo que é exatamente devido a essa resistência que as mulheres conseguiram lutar contra as forças opressoras e conquistar a sua fatia do poder.

Esse processo de conquista da autonomia feminina, conhecido como empoderamento, implica na alteração significativa de tudo aquilo que coloca a mulher em uma condição subalterna. Segundo Teresa Kleba Lisboa (2008)

O movimento de mulheres tem situado o empoderamento no campo das relações de gênero e na luta contra a posição socialmente subordinada das mulheres em contextos específicos. O termo empoderamento chama a atenção para a palavra “poder” e o conceito de poder enquanto relação social. O poder (...) pode ser fonte de opressão, autoritarismo, abuso e dominação. Na proposta do feminismo, porém, pode ser uma fonte de emancipação, uma forma de resistência (LISBOA, 2008, p.2).

Com isso não queremos dizer que as mulheres buscam os cargos de direção somente como uma forma de se opor às forças opressoras. No entanto, é evidente que as conquistas femininas na contemporaneidade se devem a luta contra as desigualdades de gênero. Se hoje as mulheres estão à frente de cargos de poder, é porque no passado elas recusaram a posição de submissa.

De acordo com Lisboa (2008), as mulheres são maioria entre a população de baixa renda, sendo que essa desigualdade é consequência dos acessos diferenciados à economia e sociedade. Tendo em vista esses tratamentos desiguais, dentre os “Objetivos do Milênio da ONU” (UNESCO – BRASIL, 2005) está a promoção da redução das desigualdades de gênero, assim como a atribuição de mais poder às mulheres.

Comprometido com as mesmas causas, o Fórum Econômico Mundial (FEM) criou o documento “Empoderamento das mulheres – Avaliação das Disparidades de Gênero” (FEM, 2005), definido em cinco dimensões, que tem como objetivo contribuir para o empoderamento das mulheres: a participação das mulheres; oportunidade econômica; empoderamento político; conquistas educacionais; saúde e bem-estar.

É interessante observar que a ascensão das mulheres cineastas, que já vem sendo discutida desde o início desse capítulo, se deve em grande parte à maioria dessas cinco dimensões. Segundo Lisboa (2008), as conquistas educacionais são o requisito fundamental para que as mulheres se empoderem, tendo em vista que essa é a dimensão básica para a sua mudança social. Sem uma educação de qualidade, o acesso a bons empregos e salários bem remunerados é muito mais complicado. E como já vimos anteriormente através da análise dos dados, a questão da educação é essencial para que as cineastas adquiram confiança para ingressar no mercado audiovisual.

Outro ponto que não podemos deixar de observar é a importância da questão econômica para o empoderamento das mulheres, presente tanto na dimensão “a participação econômica de mulheres” quanto “oportunidade econômica”. Assim, percebemos que a presença das mulheres no mercado de trabalho, principalmente em cargos que antes eram considerados masculinos, é essencial para uma mudança radical na relação da mulher com o poder. É exatamente essa luta pela entrada em mercados que antes de não faziam parte de seu universo que possibilitou a ascensão feminina na indústria cinematográfica como realizadora, e não atriz.

Em relação à dimensão “empoderamento político”, que se refere principalmente à presença feminina em cargos de tomada de decisão e poder, não podemos deixar de pensar no significado do caminho natural trilhado pelas mulheres cineastas em direção aos cargos de direção. Assumir a direção de um filme é a representação do empoderamento feminino.

A baixa representação de mulheres na direção de documentários certamente nos diz algo a respeito da participação da mulher no cinema nacional, sendo que todos esses fatores apresentados até então contribuem de maneira significativa para a formação desse cenário.

No entanto, apesar dos números serem baixos, não podemos deixar de observar que estes já significam uma grande vitória feminina na luta contra as desigualdades de gênero em ambas as esferas da vida.

O mercado cinematográfico brasileiro foi durante muito tempo dominado pelos homens, sendo que mesmo após a lenta entrada das mulheres nesse meio, seus cargos eram considerados secundários e inferiores. Assim, apesar de a primeira vista pensarmos que existem poucas documentaristas no cinema nacional, em relação aos homens, esses números representam um grande avanço.

É fato que o contraste entre a produção masculina e a produção feminina é muito grande. Contudo, se pensarmos na história da mulher no cinema brasileiro, veremos que essa discrepância já foi bem maior.

Com o intuito de ter uma visão mais ampla da participação da mulher no cinema nacional, escolhemos trabalhar com análises estatísticas univariadas e multivariadas. Como já vimos anteriormente, a análise univariada trabalha com diversos dados, mas todos em exclusividade, como é o caso das figuras 2 e 3, enquanto a análise multivariada cruza todos os dados ao mesmo tempo, buscando nos mostrar informações que ainda não estavam evidentes.

O próximo gráfico, trabalhado a partir da análise multivariada, utilizou o método conhecido como análise de correspondência, uma técnica de análise exploratória de dados e redução de dimensionalidade desenvolvida para o uso, principalmente, em dados categóricos multivariados. Antes de partirmos para o gráfico, acreditamos ser importante conhecer um pouco a respeito da análise de correspondência, principalmente, porque nem todos estão familiarizados com o método estatístico utilizado para analisar os dados.

A princípio, a análise de correspondência foi usada para entender as relações entre linhas e colunas de uma tabela de contingência. Na estatística, tabelas de contingência são aquelas utilizadas para registrar e analisar a relação entre duas ou mais variáveis. Com isto, se quer dizer que a análise de correspondência é uma metodologia voltada para a análise de dados categóricos. Seu resultado é uma representação gráfica, simples e elegante, que leva a uma rápida interpretação e entendimento da estrutura por trás dos dados. Em outras palavras, a análise de correspondência simplifica a complexidade de uma alta dimensionalidade, descrevendo toda a informação contida nos dados.

A análise de correspondência teve seu início há mais de 60 anos, quando grandes estatísticos, como Sir Ronald Fisher, começaram a trabalhar na interpretação da correlação entre linhas e colunas de uma tabela de contingência (FISHER, 1936). A moderna aplicação gráfica utilizada atualmente, porém surgiu na França, impulsionada pelo matemático, linguista e analista de dados, Jean Paul Benzécri, junto com seus colegas e estudantes (GREENACRE, 2007).

Assim, a análise de correspondência é uma representação gráfica de baixa dimensão, em geral, somente duas, em que cada nível das variáveis usadas, ou cada nível dos fatores definidos nas linhas e colunas de uma tabela de contingência, aparece como pontos no gráfico e, dependendo do lugar onde aparecem no mapa, permite encontrar as informações buscadas.

Em geral, para que a análise de correspondência tenha um resultado com real significância, é importante que: a matriz de dados seja grande tal que uma simples inspeção visual não revele a sua estrutura e a relação entre as variáveis; as variáveis são homogêneas, no sentido de que se deve calcular as distâncias estatísticas entre elas; a matriz de dados tem sua estrutura pouco entendida.

Para buscar compreender o comportamento das diretoras brasileiras, decidimos utilizar a análise de correspondência para cruzar os dados sobre a região da diretora (rd), região de exibição dos documentários (re), região de origem dos documentários (ro) e o tipo de documentário (t).³⁸

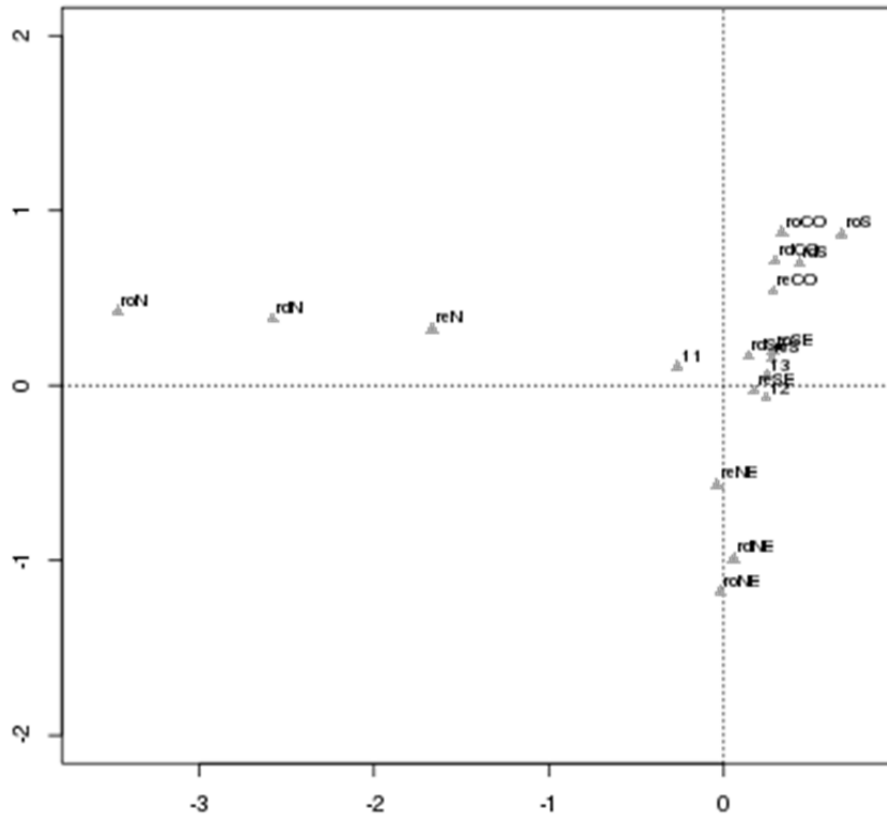


Figura 5 - Gráfico de análise de correspondência

Considerando as características da análise de correspondência e observando atentamente o gráfico (anexo X), podemos perceber algumas tendências das diretoras de cinema brasileiras dentro das cinco regiões do país.

No quadrante superior à esquerda, estão os pontos relativos à região de origem do documentário, região da diretora e região de exibição dos documentários no Norte do país. O agrupamento das variáveis roN, rdN e reN em um mesmo quadrante e isoladas das variáveis das outras regiões, mostra que existe uma tendência das diretoras do Norte do país em produzir e exibir seus documentários em seus locais de origem. Ou seja, os dados mostram que as cineastas do Norte tendem a produzir documentários com temáticas regionalistas e

³⁸ Para ter acesso a todos os dados utilizados nesse gráfico, ver ANEXO IV.

exibir seus filmes majoritariamente nos festivais próximos do seu local de origem.

Essa tendência da mulher documentarista do Norte do país pode ser facilmente compreendida, se pensarmos no papel da cultura audiovisual nortista na indústria cinematográfica brasileira. Apesar de ser a maior região do Brasil, com manifestações culturais fortíssimas, como folclore, culinária, cultura indígena, dentre outras, a sua produção audiovisual, ainda, é mínima se comparada às outras regiões brasileiras.

Os festivais de cinema são reflexo da produção audiovisual de uma determinada região. A possibilidade de ter seu vídeo exibido incentiva os cineastas a produzir cada vez mais, da mesma forma que, em um local com uma demanda de filmes muito grande, existem muitos festivais. No Norte do país, o único festival de cinema prestigiado é o Amazonas Film Festival, contra diversos outros grandes festivais espalhados pelas mais diversas regiões brasileiras.

Esse mesmo agrupamento acontece na região Nordeste do país, cujos pontos no gráfico estão juntos na linha entre os quadrantes direito e esquerdo inferiores. Essa proximidade dos pontos reNE, rdNE e roNE e o afastamento dos outros pontos mostra que a mesma tendência observada no Norte acontece no Nordeste. As diretoras nordestinas tendem a produzir e exibir seus documentários em sua própria região de origem.

No entanto, se observarmos a posição dos pontos do Norte e do Nordeste, veremos que a segunda região se encontra mais próxima das demais regiões brasileiras que o Norte. Assim, apesar de existir essa tendência de isolamento, o Nordeste se comunica mais com os outros estados do país.

Apesar de ainda não ter uma produção fílmica que se compare ao Sul e Sudeste, a presença da produção audiovisual no Nordeste vem crescendo muito ao longo dos anos, prova disso são os grandes nomes do documentário nacional, como Luci Alcantara e Marília Hughes, que são naturais do Nordeste brasileiro.

Outro fator que, de certa forma, justifica essa tendência da mulher nordestina em produzir e exibir em seu local de origem é a existência de um grande e prestigiado festival de cinema nessa região brasileira, o Cine Pernambuco, que já se encontra em sua 17ª edição. Como já vimos, a existência de grandes festivais impulsiona os diretores a produzir e exibir seus filmes. É claro que é o fato de ter um grande festival em sua região não impede que as diretoras nordestinas exibam seus documentários em outros estados brasileiros. No entanto, talvez, por uma questão de falta de segurança e incentivo, existe essa tendência em regionalizar todo o processo de produção e exibição.

Essa questão da importância do festival para a regionalização da produção fílmica

pode ser percebida, também, na região Centro Oeste do país. Se observarmos o gráfico, veremos que, no quadrante direito, apesar de existir um agrupamento dos pontos roCO, reCO e rdCO, já existe uma certa integração com a região Sul. Acreditamos que esse pequeno agrupamento se deve ao Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, um dos maiores eventos cinematográficos do país. Cineastas do Brasil inteiro buscam exhibir seus filmes no festival que já se encontra em sua 45ª edição, da mesma forma, que as próprias cineastas do Centro-Oeste.

A produção fílmica do Centro-Oeste é bastante significativa para a filmografia brasileira. Assim, não é de se espantar que exista uma integração entre essa região e o Sul do país, uma das regiões mais importantes para o cinema nacional.

Analisando atentamente os pontos do gráfico, veremos que as duas regiões restantes, Sul e Sudeste, estão completamente agrupadas no quadrante direito, o que caracteriza uma integração da produção fílmica de ambas as regiões.

Como já vimos anteriormente, as regiões do país que mais se impõem na produção nacional de filmes e documentários são o Sul e o Sudeste, principalmente, devido às leis de incentivo e ao grande consumo do audiovisual o que, conseqüentemente, incentiva a produção. O agrupamento dos pontos mostra que as diretoras de ambas as regiões compartilham o processo de produção fílmica. Diretoras do Sul produzem seus documentários no Sudeste e podem exhibir em ambas as regiões. O mesmo acontece com as diretoras do Sudeste. Acreditamos que integração acontece, pois estamos falando do polo cinematográfico brasileiro. Como ambas as regiões são importantíssimas para a filmografia nacional, tanto na questão da produção quanto do consumo, elas tendem a se misturar.

Buscando compreender de que forma são realizados, financeiramente, os documentários dirigidos por mulheres, separamos em categorias de análise todos os filmes que foram catalogados durante a coleta de dados para essa pesquisa. As categorias criadas (produção independente (t1), financiamento público (t2) e financiamento privado (t3)), se basearam nas formas mais usuais de se financiar um projeto audiovisual. A produção independente se encaixa no perfil de filmes que não possuem nenhum tipo de apoio financeiro do governo estadual ou federal, bem como de empresas públicas ou privadas. O financiamento público está relacionado aos filmes financiados diretamente pelo dinheiro público, como aqueles projetos aprovados a partir de editais. Por fim, o financiamento privado (t3) se encaixa em projetos que foram patrocinados por empresas públicas ou privadas.

Depois desse primeiro passo, buscamos nos créditos dos filmes, ou mesmo na internet, quais foram os meios de financiamento de todos os documentários dirigidos por mulheres

dentro do universo de nossa pesquisa, separando-os dentro das categorias criadas (t1, t2, t3). Esses dados foram tabulados e analisados pela análise de correspondência junto com a região da diretora (rd), região de exibição dos documentários (re) e a região de origem dos documentários (ro).

A análise de correspondência mostra que os documentários da região Norte tendem a ser realizados de maneira independente, ou seja, sem qualquer tipo de financiamento. Por ser uma região com uma produção filmica, consideravelmente, inferior em relação às outras regiões, assim como o consumo que, também, é muito reduzido, é natural que seja complicado conseguir financiamentos de qualquer natureza.

De acordo com o gráfico, os documentários exibidos nas regiões Sul e Sudeste tendem a receber financiamento tanto público quanto privado. Como vimos, durante muito tempo se pensou que a produção cultural no país se encontrava no eixo Rio – São Paulo. Assim, a maioria da verba pública era destinada para essa região.

Mesmo depois que as outras regiões passaram a ganhar maior visibilidade no panorama cultural nacional, as consequências desse primeiro momento de privilégio já haviam deixado suas marcas na indústria cinematográfica brasileira, tanto que, hoje, as regiões Sul e Sudeste são as regiões brasileiras com maior produção filmica. Em decorrência dessa importância, é muito mais fácil conseguir financiamento público nessas regiões.

Em relação ao financiamento privado, sabemos através dos dados do IBGE (2012), que o Sul e o Sudeste são as regiões mais ricas do país (anexo III). Assim, é natural que as maiores empresas se encontrem nesses locais. Outra questão importante é que as empresas dessas regiões se sentem mais seguras para investir em cinema, pois sabem que as chances do projeto dar certo são maiores que em outras localidades brasileiras, principalmente, devido ao fato de a cultura do audiovisual ser mais consolidada nessas regiões que em outras. O mesmo acontece com a região Centro-Oeste. Por ser uma região com grande movimentação financeira e um bom consumo audiovisual, os filmes tendem a receber financiamento privado.

Já no Nordeste, percebemos que existe uma tendência maior entre as mulheres nordestinas para produzir seus documentários através de financiamentos públicos. Por não ser uma região tão rica quando o Sul e o Sudeste, as cineastas do Nordeste contam, basicamente, com apoio de empresas públicas como o Banco do Nordeste e a Petrobrás.

Dessa forma, podemos perceber que o tipo de financiamento dos documentários exibidos pelas mulheres está diretamente relacionado à importância do audiovisual em cada região brasileira, assim como a condição econômica e cultural da localidade.

3.3 Identidade e diferença: a relação da mulher documentarista com os temas trabalhados.

No segundo capítulo vimos que o cinema de retomada foi significativo para a indústria cinematográfica brasileira não somente por uma questão de aumento de produção, mas também pelo crescimento de mulheres documentaristas. No período do surgimento da retomada, nos anos 90, o feminismo já havia se consolidado no Brasil, possibilitando que as mulheres, ainda lutando por seu espaço no mercado de trabalho, conseguissem um lugar nesse meio predominantemente masculino.

O crescimento do número de mulheres no cinema nacional foi tamanho, que a produção audiovisual feminina superou todas as décadas anteriores (NORITOMI, 2003), e junto com esse novo ritmo de produção, debates a respeito dos temas trabalhados por elas também ganharam força.

Com a consolidação do cinema nacional, bem como a expansão do cinema autoral, temas que antes não eram explorados passaram a ganhar maior visibilidade. De acordo com Marguerite Duras (*apud* KAPLAN, 1995), “(...) o silêncio nas mulheres é tal que qualquer coisa que caia nele tem enorme reverberação” (p.137). Ann Kaplan cita a obra da própria Marguerite Duras, que utiliza a câmera e sua forma particular de fazer filmes para transmitir os seus propósitos. “(...) como escritores da vanguarda, Duras usa o meio [cinematográfico] de novas maneiras, tentando, através da negatividade e da ruptura (recusando convenções já batidas), ultrapassar as representações da ‘realidade’ familiares” (KAPLAN, 1995, p.143).

Da mesma forma que Duras, a cineasta Von Trotta colabora para a luta contra a manutenção das desigualdades de gênero no cinema a partir do momento em que se recusa a fornecer para suas espectadoras imagens idealizadas da figura feminina (KAPLAN, 1995). Segundo Kaplan, a filmografia de Trotta se difere das obras hollywoodianas ao passo em que se preocupa em construir personagens “ativamente engajadas na luta para definir suas vidas, suas identidades e sua política feminista (...)” (p.151).

Outra grande contribuição de Von Trotta para o cinema engajado nas causas feministas é a conexão entre os filmes e os problemas pessoais do cineasta. Kaplan mostra que a preocupação do cineasta com as suas próprias questões identitárias contribui para a construção de um filme personalizado e político. De acordo com a autora, os filmes dirigidos por homens não apresentam uma preocupação em posicionar a mulher de forma que ela consiga dialogar a respeito das particularidades do universo feminino. As diretoras mulheres, entretanto, como é o caso de Von Trotta, conseguem estabelecer uma relação de intimidade

com as questões identitárias transferidas para a sua obra.

No entanto, apesar de existir essa conexão entre a identidade feminina e o conteúdo dos filmes no cinema dirigido por mulheres, isso não quer dizer que todo cinema realizado por mulheres seja um cinema de cunho feminista ou feminino. Durante muito tempo se acreditou que as mulheres cineastas realizavam seus filmes apenas com temáticas popularmente consideradas femininas (infância, sexualidade, gênero e maternidade). No entanto, quando questionadas a respeito dessa tendência em falar apenas sobre aspectos relacionados a seu universo, elas dizem que o fato de serem mulheres não significa que elas devam falar apenas sobre mulheres. O que acontece muitas vezes é que, devido à influência das experiências de vida do cineasta nos temas dos seus documentários, as mulheres acabam muitas vezes retratando o mundo a partir da experiência feminina.

Ao longo da análise dos dados percebemos que existe entre as mulheres documentaristas uma tendência autobiográfica. Talvez por ser a questão identitária algo de extrema força no universo contemporâneo feminino, o cinema aparece que uma forma de se auto representar. Essa inclinação em retratar o seu universo, abordando inclusive aspectos próprios de sua vida pessoal, oferecem aos documentários dirigidos pelas mulheres um aspecto único. Devido a forma como as mulheres são criadas e educadas, é inegável que a maioria delas apresenta uma sensibilidade diante da vida que se diferencia dos homens, sendo que essa sensibilidade se transfere de alguma forma para os seus filmes.

A exemplo dessa tendência autobiográfica, não podemos deixar de citar o filme “Elena” (2013), dirigido por Petra Costa. O documentário mostra de uma maneira envolvente e sensível o olhar de Petra sobre o suicídio de sua irmã mais velha, Elena, quando era ainda uma criança. Quando questionada a respeito dos motivos que a levaram a tratar de algo tão pessoal em um documentário, a diretora afirma que essa foi a forma encontrada de entender e conhecer melhor sua irmã, assim como a si mesma.

Muitas vezes os temas trabalhados por homens e mulheres são basicamente os mesmos. A grande diferença se encontra exatamente na influência das vivências de cada um dos sujeitos no documentário. Tendo em vista que grande parte de toda a geração de documentaristas da atualidade vivenciou o período da ditadura militar, a filmografia brasileira conta com muitas obras que retratam essa realidade vivida pelos brasileiros entre as décadas de sessenta e oitenta. Porém, quando as mulheres dirigem filmes com essa temática, elas geralmente dão o seu ponto de vista, muito menos explorado que o dos homens, ao documentário.

Lucia Murat, uma das maiores documentaristas brasileiras, foi aprisionada, torturada e

encarcerada durante quase quatro anos pela ditadura militar. Após ter sido libertada, Murat lançou o seu primeiro longa, “Que bom te ver viva”, que, através do uso da linguagem ficcional e documental, retratou a realidade das mulheres que sofreram as agressões físicas e psicológicas da ditadura.

Outra grande contribuição das mulheres para o cinema nacional foi a visibilidade atribuída a temas que antes não eram vistos nas produções nacionais, como a opressão feminina. Durante muito tempo, a realidade das mulheres não era retratada nos meios audiovisuais a partir de um ponto de vista crítico. No entanto, a partir do momento em que o sexo feminino passou a ser um número expressivo no meio cinematográfico, o tema das desigualdades de gênero passou a ser mais recorrente.

A exemplo desse crescimento, temos a criação, desde 2004, do Festival Internacional de Cinema Feminino (Femina), que se propõe a dar espaço e visibilidade para filmes e vídeos dirigidos por mulheres, bem como incentivar a reflexão sobre as questões de gênero. Além disso, o “Femina” tem incentivado a produção feminina no país, tendo em vista que muitas obras são feitas para serem exibidas especificamente nesse festival, assim como o surgimento de novas diretoras.

Ao falarmos da contribuição feminina para os debates do gênero no meio audiovisual, não podemos deixar de mencionar a trilogia da diretora Ana Carolina, composta pelos longas “Mar de Rosas” (1997), “Das tripas coração” (1982) e “Sonho de Valsa” (1987). Os três filmes dirigidos por Ana Carolina retratam os diferentes tipos de opressão sofridos pelas mulheres, sendo que cada um mostra a mulher em situações de subjugação, como a família, o sexo e o amor³⁹.

No entanto, apesar de ser recorrente a temática feminina nos filmes dirigidos por mulheres, no cinema documentário esse não é o tema mais trabalhado pelas diretoras. Durante a coleta de dados da nossa pesquisa, catalogamos todos os documentários exibidos pelas mulheres nos festivais selecionados, no período de 2007-2011, bem como as suas sinopses. A partir da análise e leitura de todos esses dados, observando especificamente os temas trabalhados pelas mulheres em seus filmes, criamos três categorias para esses temas: questões públicas, questões privadas e temas que são popularmente considerados femininos.

É importante salientar que a categorização desses filmes por temas foi feita apenas a partir da leitura das sinopses. Devido ao grande volume de vídeos, decidimos que assistir a

³⁹ Para maiores informações a respeito da sinopse da trilogia de Ana Carolina, acesse <http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/RegistroAnaCarolinaObra.htm>.

todos seria inviável. Assim, como critério de interpretação, decidimos nos concentrar apenas nas sinopses.

A escolha das categorias foi feita a partir das bases teóricas de nossa pesquisa. Como toda nossa argumentação gira em torno dos conceitos de público e de privado, bem como a contextualização da mulher dentro desses espaços, resolvemos categorizar a partir desses referenciais teóricos.

Como temas privados entendemos tudo aquilo que diz respeito à esfera da intimidade, ou seja, que não está sob o domínio público. Nessa categoria entram vídeos que exploram as relações familiares, amorosas e relacionamentos em geral. Como temas públicos consideramos as temáticas que se opõem à esfera privada, como a arte, cultura, cidadania, direitos humanos, meio ambiente, dentre outros. Devido a essa tendência em se acreditar que mulheres só fazem documentários sobre mulheres, escolhemos como última categoria os temas femininos, que são aqueles que, popularmente, retratam o universo das mulheres, como infância, sexualidade, gênero e maternidade.

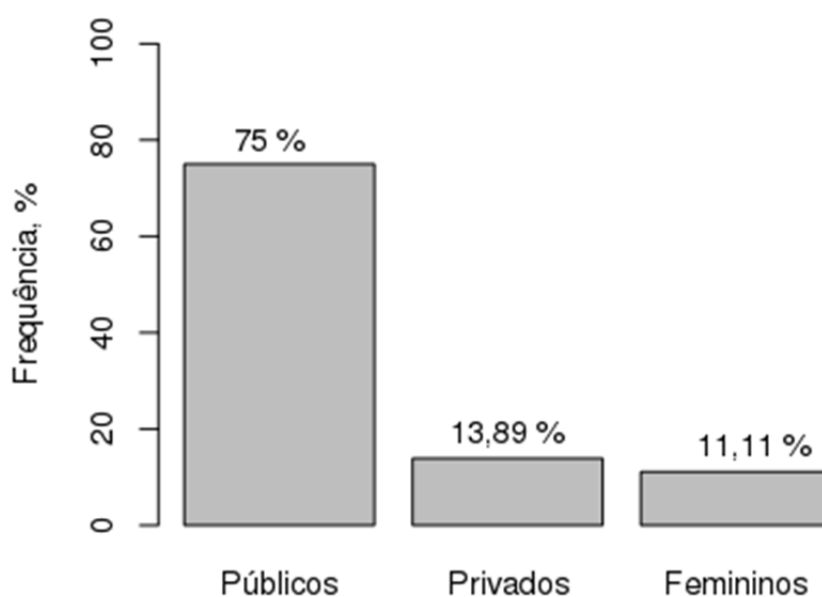


Fig.6 – Temas abordados pelas mulheres em seus documentários

A partir da **figura 6** (anexo XI) podemos perceber que, ao contrário do que se imagina, as mulheres estão dialogando mais sobre temáticas relacionadas à esfera pública, da qual estiveram excluídas durante muito tempo, do que sobre a esfera da intimidade. Mesmo se

juntarmos as percentagens das duas categorias que estariam mais direcionadas às mulheres, ainda assim não chegaria próximo da que se refere aos temas públicos.

Esses dados mostram que, além da mulher ter conquistado seu espaço na esfera pública, fruto de muitas lutas e trabalho, os temas por elas desenvolvidos refletem sua nova identidade na sociedade contemporânea. A relação estabelecida entre as mulheres e os temas está diretamente relacionada a um novo padrão identitário construído por elas na atualidade.

A nova relação da mulher com o trabalho, bem como a busca por sua autonomia, são pautadas pelo desejo de uma nova identidade. A mulher contemporânea, que carrega consigo essas características, é conceituada por Lipovetsky (2000) como “a terceira mulher”.

Para entendermos o conceito da terceira mulher, é necessário que antes passemos pelos outros dois tipos femininos descritos pelo autor: a mulher depreciada e a mulher enaltecida. Segundo o autor, a sociedade sempre esteve dividida a partir dos sexos. Mesmo quando a cultura de um local difere da outra, os papéis atribuídos aos homens e às mulheres são sempre diferentes, sendo que a mulher sempre se encontra subjugada em relação ao homem. A primeira mulher, ou a mulher depreciada, é aquela completamente submissa à sociedade e ao poder masculino. Se ela assumia algum tipo de poder, nunca era aquele que lhe proporcionaria reconhecimento social.

Desde as era remotas, a ‘valência diferencial dos sexos’ constrói a hierarquia dos sexos dotando o masculino de um valor superior ao do feminino. Por toda a parte as atividades valorizadas são as exercidas pelos homens; por toda a parte os mitos e os discursos evocam a natureza inferior das mulheres; por toda a parte o masculino é designado por valores positivos e o feminino, por valores negativos; por toda a parte se exerce a supremacia do sexo masculino sobre o sexo feminino (LIPOVETSKY, 2000, p.232).

A segunda mulher entra em cena a partir da Idade Média, trazendo consigo a idealização da mulher perfeita, porém sem poderes. Segundo Lipovetsky, a segunda mulher é valorizada por sua beleza inigualável e qualidades “passivas”. Enaltecida de diversas formas pelo homem, ela ainda está sob o poder masculino.

Finalmente, a terceira mulher, o “além da mulher no lar”, representa muito mais que a libertação feminina das amarras sociais e a conquista de sua independência econômica. A terceira mulher é caracterizada pela busca de uma nova identidade, bem como pela resignificação das relações entre os sexos.

Segundo o autor, pela primeira vez na história da humanidade a mulher entra no campo do desconhecido. Se antes o destino traçado para as mulheres girava em torno do

casamento e procriação, agora o destino feminino é imprevisível. Enquanto a primeira e a segunda mulher eram governadas pelos homens, a terceira mulher governa a si mesma.

No entanto, é importante deixar claro que Lipovetsky não acredita que com esse novo momento histórico da mulher houve uma extinção das desigualdades de gênero. Segundo o autor, elas ainda estão presentes, principalmente no que diz respeito às relações familiares, ao trabalho e à remuneração. O que mudou, portanto, foi a liberdade atribuída aos sujeitos.

Antes os modelos sociais impunham imperativamente papéis e lugares, agora já não criam mais que orientações facultativas e preferências estatísticas. Aos papéis exclusivos sucederam as orientações preferenciais, as escolhas livres dos protagonistas, a abertura das oportunidades. O que se propaga não é a semelhança dos papéis sexuais e, correlativamente, o poder de autodeterminação e de não-diretividade dos modelos sociais e, correlativamente, o poder de autodeterminação e de indeterminação subjetiva dos dois gêneros. (LIPOVETSKY, 2000, p.239).

A partir do conceito de terceira mulher desenvolvido por Lipovetsky, não podemos deixar de concluir que as mulheres documentaristas, bem como os temas por elas trabalhados, estão diretamente relacionados ao perfil da mulher contemporânea. Elas desenvolvem seus filmes com os mais diversos temas, pois não se encontram mais presas às restrições antes impostas ao universo feminino. A partir do momento em que a mulher se empodera e se liberta dos determinismos sociais, ela se sente capaz de explorar novos universos e temáticas que não pertenciam ao seu mundo.

O sétimo e último gráfico nos oferece uma visão panorâmica de todos os anos, sintetizando grande parte do que foi dito até o momento. Apesar do gráfico perder em especificidade, ele contribui com sua abrangência. Ainda que existam quatro variáveis, a disposição das setas mostra que as mais significativas para a pesquisa são exatamente o número de documentários dirigidos por mulheres (DM) e o número de documentários dirigidos por homens (DH).

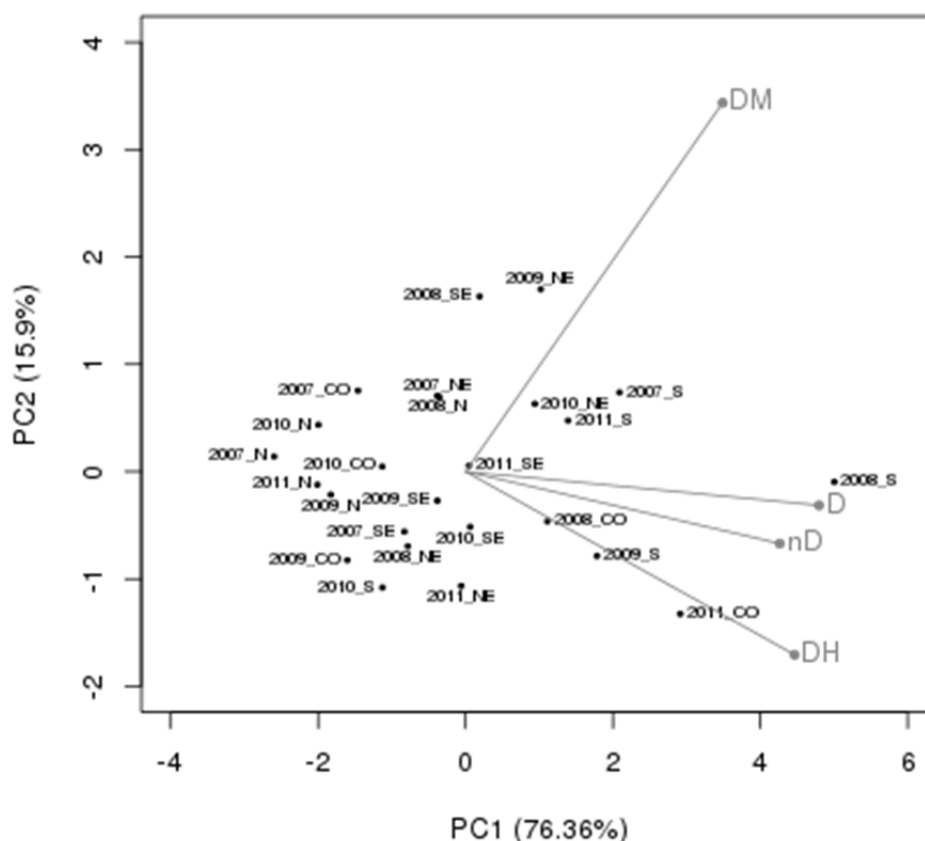


Figura 6 - Biplot de todos os anos e regiões

As regiões com maiores valores dessas variáveis, ou seja, os anos e estados com maior produção masculina e feminina são 2008_S, 2011_CO, 2007_S, 2009_S, 2011_S, 2008_CO e 2010_NE. No entanto, focando no que mais nos interessa, que é a produção das mulheres, veremos que os anos e estados com maior exibição de vídeos, por ordem, são: 2009_NE, 2010_NE, 2007_S, 2011_S e 2008_S.

As regiões com baixos valores dessas variáveis são observadas no lado oposto dos vetores das variáveis: N em todos os anos, CO em 2007, 2009 e 2010, e assim por diante. As demais regiões/anos são encontradas em posições intermediárias.

Apesar da importância das informações oferecidas pela **figura 7** (anexo XII) para o entendimento da participação feminina no cinema nacional, talvez o dado mais relevante desse último gráfico se encontre no posicionamento dos vetores. Lembrando que na leitura de um gráfico *biplot* a correlação entre as variáveis pode ser aproximada pelo ângulo apresentado entre os vetores, sendo que ângulos grandes e obtusos significam correlações fortes e negativas, o fato dos vetores das variáveis DM e DH se encontrarem em direções opostas, e nos extremos, mostra que existe um contraste muito grande entre as produções

femininas e masculinas. Apesar de já termos percebido essa discrepância ao longo da análise, a representação gráfica dessa constatação é fundamental para a credibilidade de nosso trabalho.

Assim, analisando a participação da mulher no cinema nacional, enquanto realizadora, veremos que apesar do número de homens e mulheres documentaristas apresentar uma discrepância muito grande, as diretoras rompem com as desigualdades de gênero a partir do momento em que se permitem explorar um mercado que antes não fazia parte do seu universo. A abordagem de novas temáticas também é significativa para o empoderamento feminino.

No entanto, apesar dessas conquistas já representarem um grande avanço na luta das mulheres contra as desigualdades entre os sexos, não podemos nos conformar com e que já foi conquistado e fechar os olhos para heterogeneidades existentes no meio cinematográfico. Como mostra a **figura 4**, apesar de todas as conquistas das mulheres documentaristas, o contraste ainda é muito grande.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aos homens, o cérebro. Às mulheres o coração (PERROT, 1992). São discursos como esse que resultaram na separação do homem público e da mulher privada. Por se acreditar que o sexo feminino possuía habilidades naturais em cuidar do lar e da família, da mesma forma que a virilidade masculina seria essencial para prover e comandar, as duas esferas da vida foram divididas a partir da identidade cultural, socialmente criada, de cada povo.

Essa dicotomia entre o masculino e o feminino provoca muito mais que somente a separação entre o público e o privado. As identidades sociais se constroem a partir daquilo que é esperado do sujeito (FAGUNDES, 2003). Dessa forma, vista durante muito tempo como a “fada do lar”, o encarceramento feminino na esfera da intimidade afetou diretamente sua consolidação no passado e também na atualidade.

Entretanto, sabemos que a partir do movimento feminista no país, bem como pela mobilização das trabalhadoras, as mulheres foram aos poucos conquistando seu lugar em outros locais que não somente os espaços de intimidade. Com o tempo, as barreiras que separavam o público e o privado foram se tornando cada vez mais tênues, e a identidade feminina também foi se modificando (PERROT, 1992).

Percebemos que a relação da mulher com o trabalho deixa de ser um mal necessário, e passa a fazer parte da constituição do sujeito feminino. Nada caracteriza mais a mulher

moderna do que o rompimento com a exclusividade do trabalho doméstico e a consequente ascensão no mercado de trabalho (LIPOVETSKY, 2000).

No entanto, apesar de ter perpassado os limites da esfera privada, as cicatrizes deixadas pelo encarceramento nesse espaço fazem parte da identidade e vida das mulheres até mesmo na contemporaneidade. Talvez a mais forte dessas marcas seja a dificuldade em ter o seu trabalho valorizado da mesma forma que o trabalho masculino. Mesmo no mundo contemporâneo, onde o trabalho já faz parte da mulher moderna, a identificação sexual das esferas pública e privada afeta sua relação com o mercado produtivo.

Mesmo depois de ter conquistado seu espaço na esfera pública, as mulheres ainda se deparam com situações em que recebem menos que os homens, ainda que exerçam as mesmas funções, empregos que oferecem vagas apenas masculinas, profissões consideradas mais adequadas aos homens que às mulheres, dentre tantas outras situações de desigualdade entre os gêneros.

Apesar de o trabalho fazer parte da identidade da mulher moderna, o atraso feminino no mercado produtivo fez com que muitas vezes o homem fosse priorizado em relação à mulher. Nesse contexto, foi inevitável o surgimento de profissões consideradas masculinas, como a engenharia, física e o cinema.

Como vimos, durante muito tempo o cinema foi considerado um mercado essencialmente masculino, principalmente em relação aos cargos de direção. Mesmo quando as primeiras mulheres começaram a assumir a direção de filmes, ainda foi traçado um longo caminho para que elas pudessem se firmar no mercado audiovisual da mesma forma que os homens.

Percebemos que a insegurança feminina no mercado audiovisual, fruto da dificuldade em entrar no mercado de trabalho, fez com que as mulheres optassem por iniciar suas carreiras assumindo cargos secundários, para que somente depois tomassem a frente de um filme. Produtoras, figurinistas, continuístas. São essas as responsabilidades que mais recaem sobre as mulheres. No entanto, é inevitável perguntar: onde estão as diretoras de cinema brasileiras?

Observando atentamente a cinematografia nacional, veremos que os grandes nomes da indústria cinematográfica brasileira são homens. Mas isso não quer dizer que as mulheres não estão presentes nesse cenário, ou que elas não sejam dignas de reconhecimento. O que percebemos, na verdade, é que as mulheres, por se apresentarem em menor número, e não possuírem tanto prestígio quanto os homens, se encontram invisibilizadas. Olhando mais atentamente a produção nacional, veremos a presença de mulheres no mercado audiovisual

brasileiro através de grandes nomes como Lucia Murat, Helena Solberg, Sandra Werneck, Tata Amaral, Tetê Moraes, dentre tantos outros. No entanto, é fato que elas são minoria esmagadora em relação aos homens.

Embora essa diferença entre homens e mulheres na direção cinematográfica seja uma realidade do mercado audiovisual brasileiro, através de nossas pesquisas percebemos que em relação ao cinema de ficção, as mulheres apresentam uma grande representação no documentário nacional. Apesar de não existirem informações que justifiquem essa diferença de números, é fato que a grande maioria dos filmes feitos por mulheres se enquadram no gênero documentário (KAPLAN, 1995).

Como não está dentro de nossos objetivos e possibilidades trazer respostas para os questionamentos a respeito da baixa representação feminina no cinema nacional, ou mesmo as razões que levaram as mulheres a dirigir mais documentários que ficções, podemos apenas refletir a respeito dessas tendências. Nossa intenção não passa pela busca por conclusões definitivas, e sim reflexões que nos auxiliem a compreender a participação da mulher no cinema nacional, enquanto realizadora.

Acreditamos que o próprio suporte técnico do documentário seja uma das razões que contribuem para a maior representação feminina nesse meio. Por ser uma das formas mais simples e baratas de fazer cinema, o documentário acaba atraindo jovens cineastas que desejam ingressar no universo do cinema. Essa característica facilitadora do gênero documentário é um dos principais motivos que nos fazem enxergar o gênero como uma “porta de entrada” do cinema nacional. Ao longo das pesquisas realizadas para a concretização desse projeto, tanto bibliográficas quanto de dados, percebemos que, por ser o “primo pobre” da ficção, o documentário seria uma transição necessária e natural para as obras ficcionais (TEIXEIRA, 2004).

Apesar de estarmos apenas levantando hipóteses a respeito dessas questões, os dados mostram que essa pode ser uma realidade do gênero documentário no Brasil. Buscando compreender a trajetória profissional das cineastas brasileiras, vimos que grande parte das diretoras de filmes ficcionais começaram suas carreiras no documentário. Com isso não queremos dizer que não existam profissionais que optem pelo documentário ao invés da ficção. A indústria do documentário apresenta grandes profissionais renomados que escolheram se dedicar exclusivamente a esse gênero. Contudo, é interessante observar que, dentre os cineastas que hoje dirigem filmes de ficção, a grande maioria iniciou a carreira no audiovisual através da realização de documentários.

Essa característica facilitadora e transitória do documentário no Brasil, a qual chamamos de “porta de entrada”, é um dos motivos que, na nossa concepção, justifica o grande número de mulheres documentaristas na cinematografia nacional. Devido às dificuldades ainda encontradas no mercado de trabalho, as cineastas veem no gênero documental uma forma mais simples de ingressar na carreira audiovisual. Aliado a isso, ainda existe a questão do poder intrínseca à produção ficcional, que de certa forma intimidaria as diretoras mulheres. Por ser um projeto que demanda investimentos e equipes maiores, um filme de ficção apresenta uma respeitabilidade consideravelmente maior que uma obra documental, atribuindo assim maiores responsabilidades ao diretor. Dessa forma, o documentário como “porta de entrada”, e as grandes demandas de um filme ficcional, seriam duas justificativas plausíveis para o direcionamento, aparentemente natural, das mulheres para o cinema documental brasileiro.

Outra questão interessante percebida através da análise dos dados de nossa pesquisa é que, apesar da maior quantidade de mulheres no documentário nacional, o número de diretoras do gênero vem diminuindo gradativamente ao longo dos anos. Dentro do universo de nossa pesquisa, o ano com maior número de diretoras do cinema documentário foi 2007, em contraste com 2011, que apresentou as menores percentagens de participação.

Mais uma vez é preciso dizer que não estamos aqui para apresentar conclusões a respeito das tendências apresentadas pelas mulheres documentaristas no Brasil. Seria necessária uma pesquisa muito mais completa e extensa a respeito da participação da mulher no documentário contemporâneo, enquanto realizadora, para chegar a qualquer tipo de certeza.

No entanto, apesar da redução de cineastas no documentário brasileiro, é inegável o crescimento de mulheres no cinema nacional. Se pararmos para pensar rapidamente na produção cinematográfica do Brasil, veremos que grandes obras foram realizadas por mulheres nos últimos anos. Assim, acreditamos que uma das possíveis razões para a redução de representantes femininas na direção de documentários, seja exatamente o crescimento delas na direção de filmes de ficção.

Dentro da própria estrutura do cinema existe uma manutenção de poderes que coloca o cinema de ficção no topo da hierarquia. Independente dos motivos que façam com que o cinema ficcional seja o mais prestigiado de todo o mercado audiovisual, é importante compreender que na verdade tudo gira em torno do poder que está sendo manipulado por aquele que assume a direção desses filmes.

Se somarmos a esse fato a tendência da mulher contemporânea em tomar as rédeas de sua própria vida, se empoderando a partir do momento em que assume as decisões e responsabilidades sobre sua própria existência, não seria nenhum espanto constatar que o número de mulheres documentaristas vem diminuindo, porque elas têm encarado o cinema documental como um passaporte natural para a ficção, onde se encontra realmente o poder.

Apesar de não termos realizado uma pesquisa semelhante a essa com mulheres diretoras de filmes ficcionais, outros estudos realizados nessa área, inclusive pela Prof^a Dr^a Linda Rubim, orientadora dessa dissertação, mostram que as mulheres estão cada vez mais presentes no cinema de ficção nacional. Assim, justificar a redução de mulheres documentaristas a partir da crença no retrocesso feminino iria de encontro a tudo aquilo que acreditamos.

Os dados mostram que, apesar de ser grande a conquista feminina no mercado audiovisual brasileiro, o contraste da produção documental masculina e feminina ainda é grande. Apesar de compreendermos que de certa forma essa representação já significa uma vitória considerável para as mulheres, a diferença do número de documentários dirigidos por ambos os sexos mostra que as desigualdades de gênero ainda estão presentes na sociedade contemporânea.

Outra questão interessante observada a partir dos resultados dessa pesquisa é o perfil das mulheres que dirigem documentários no Brasil. Notamos que, com exceção do Sul e Sudeste do país, existe uma tendência em regionalizar o processo de produção e exibição dos filmes. Por exemplo, as diretoras nordestinas tendem a produzir e exibir seus filmes no próprio Nordeste. Apesar do mesmo ocorrer no Sul e Sudeste, percebemos nessas regiões uma inclinação em mesclar suas origens, produção e exibição.

O interessante dessa regionalização é a sua influência no conteúdo dos documentários. Ainda durante o processo de idealização desse projeto, a procura por referências girava em torno da hipótese de que mulheres somente faziam filmes para outras mulheres. No entanto, a análise dos dados coletados para essa pesquisa mostraram que, ao contrário do que pensávamos, as diretoras dialogam com os mais diversos temas, sem necessariamente seguir uma lógica que as unam todas.

É evidente que existe um cinema feminista que busca conscientizar o espectador a respeito das desigualdades de gênero presentes na sociedade contemporânea. No entanto, é importante entender que nem todo documentário dirigido por mulheres segue essa via feminista. O que conseguimos compreender é que existe uma diferença entre o cinema feminista e mulheres que realizam seus documentários abordando o universo feminino.

Percebemos que a grande maioria das diretoras rompe com essa ideia de que mulheres só fazem filmes para mulheres, a partir do momento em que abordam as mais diversas situações em seu universo fílmico. Inclusive questões que fazem parte da sua própria trajetória de vida. Ao categorizarmos os temas dos documentários dirigidos por mulheres em “temas públicos”, “temas privados” e temáticas femininas”, percebemos que mais da metade delas não abordam questões relacionadas à esfera privada ou questões próprias do universo feminino, e sim temas variados, que perpassam por cultura, identidade, urbanismo, memória, dentre outros.

Muitos tendem a pensar que as mulheres só fazem filmes retratando o universo feminino por uma questão política, feminista, quando na verdade sabemos que, devido ao fato das experiências de vida do cineasta se imprimirem de alguma forma em seus filmes, os documentários realizados por mulheres são trabalhados a partir de um olhar feminino, sem que isso se faça entender de uma forma estereotípica.

Acreditamos que a diferença dos filmes femininos para os filmes masculinos é provocada exatamente por aquele que se encontra atrás da câmera, independente de ser homem ou mulher. Cada sujeito é múltiplo e heterogêneo. Assim, os temas são diferentes porque os seres humanos são diferentes.

A partir do momento em que se libertam das amarras do gênero, e começam a se enxergar em posições de poder, as mulheres se sentem livres para falar sobre tudo aquilo com que elas se identifiquem, que despertem seu interesse. Partindo do pressuposto de que a formação da identidade feminina acontece a partir da estruturação das relações de poder entre homens e mulheres (FAGUNDES, 2003), é compreensível a busca feminina por algo novo que a defina.

REFERÊNCIAS

- ARENDET, Hannah. **La condición humana**. Barcelona: Paidós, 1993.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BERNADET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora SENAC, São Paulo, 2005.
- CAETANO, Daniel; VALENTE, Eduardo; MELO, Luís Alberto Rocha; OLIVEIRA JR. Luiz Carlos. 1995-2005: Histórico de uma década. In: CAETANO, Daniel (Org.). **Cinema Brasileiro 1995-2005: revisão de uma década**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- CALIL, Carlos Augusto. **Produção Cultural (Vol 1)**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- CATELLI, Rosana Elisa; CARDOSO, Shirley Pereira. **O Cinema Brasileiro Contemporâneo: Retomada e Diversidade**. RUA. Revista Universitária do Audiovisual, v. 1, p. 3, 2009.
- CAPPELLIN, P. Os movimentos de trabalhadoras e a sociedade Brasileira. In: M. Del Priore. (Org.). **A história das mulheres no Brasil**. 9 ed. São Paulo: Contexto e UNESP, 2008, v. 1, p. 640-668.
- COSTA, Ana Alice. **As donas no poder**. Mulher e política na Bahia. Salvador: NEIM/UFBA - Assembleia Legislativa da Bahia, 1998.
- DAHLERUP, Drude. Conceptos confusos. Realidad confusa: una discusión teórica sobre el Estado patriarcal. In: SASSON, Anne (Org). **Las mujeres y el Estado**. Madrid: Vindicación Feminista, 1987.
- DEBS, Sylvie. El cine brasileño de la reactivación. CAMPOS, Ana Sofia (Trad).. In: **Revista Cinémas D'Amérique Latine**, nº 12. Paris-France: ed. Press Universitaires Du Mirail (PUM), 2004.
- DIAS, Maria Rosália C. Por uma compreensão do conceito de gênero. In: **Ensaio sobre Identidade e Gênero**. Salvador: Helvécia, 2003.
- EISENSTEIN, Zillah. Lo público de las mujeres y la búsqueda de nuevas democracias. In: **Debate feminista** (Año 8, Vol.15) México, 1997.
- Empoderamento das Mulheres: **Avaliação das Disparidades Globais de Gênero**. Disponível em: <http://www.observatoriodegenero.gov.br/menu/publicacoes/outros-artigos-e-publicacoes/empoderamento-das-mulheres-avaliacao-das-disparidades-globais-de-genero/view>. Acesso em: 02 Fev. 2013.

FARIA, J. C.; DEMÉTRIO, C. G. B. **bpca: Biplot of Multivariate Data Based on Principal Components Analysis**. UESC and ESALQ, Ilhéus, Bahia, Brasil and Piracicaba, São Paulo, Brasil, 2011. Disponível em: <<http://cran.r-project.org/web/packages/bpca/index.html>. R package> Acesso em: 02 Fev.2013.

FAGUNDES, Teresa Cristina Pereira Carvalho. Identidade feminina: uma construção histórico-cultural. In: _____. **Ensaio sobre Identidade e Gênero**. Salvador: Helvécia, 2003.

FERREIRA, Juca. **Produção Cultural (Vol 1)**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Ed^a16. Rio de Janeiro: Graal. 2001.

FRASER, Nancy. **Repensar el ámbito público**: uma contribuição a la crítica de la democracia realmente existente. Debate Feminista (Ano 4, vol.7). México: 1993.

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. **Diagnóstico dos investimentos em cultura no Brasil**. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1998.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. **Panorama do documentário no Brasil**. Disponível em: <http://www.journaldatabase.org/articles/panorama_documentario_no_brasil.html> Acesso em: 21 Set. 2012.

GREENACRE, M. **Correspondence Analysis in Practice, Second Edition**. Chapman & Hall/CRC, Boca Raton, FL, 2007. ISBN 1-584-88616-1.

GREENACRE, M. **Biplots in Practice**. Fundacion BBVA / BBVA Foundation, 2010. Disponível em: <<http://EconPapers.repec.org/RePEc:fb:booklb:2011113>> Acesso em: 13 Fev. 2013.

HABERMAS, Jurgen. **Teoría de la acción comunicativa II**. Crítica de la razón funcionalista. Buenos Aires: Taurus, 1989.

_____. **Mudança estrutural da esfera pública**: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1984.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed. , 1. reimp. – Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOROCHOVSKI, Rodrigo Rossi e MEIRELLES, Giselle. **Problematizando o conceito de empoderamento**. Disponível em: <http://www.sociologia.ufsc.br/npms/rodrigo_horochovski_meirelles.pdf> Acesso em: 15 Set. 2012.

HUNT, Lynn. **A invenção dos direitos humanos**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

LIMA, Sumaya Machado. **Lugar de mulher é no cinema... Uma reflexão sobre a “retomada” no Brasil.** Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278292668_ARQUIVO_LUGARDE_MULHERENOCINEMA.pdf> Acesso em: 20 Fev. 2013.

LINS, Consuelo. **Filmar o real:** sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. **O documentário de Eduardo Coutinho:** cinema, televisão e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004

LISBOA, Teresa Kleba. **O Empoderamento como estratégia de inclusão das mulheres nas políticas sociais.** Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST11/Teresa_Kleba_Lisboa_11.pdf> Acesso em: 02 Dez. 2012.

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher:** permanência e revolução do feminino. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MELO, Patrícia Bandeira de. **O financiamento do cinema no Brasil:** as leis de incentivo e a possibilidade de autonomia. Disponível em: <http://revistaalceu.com.pucrio.br/media/Alceu19_Melo.pdf> Acesso em: 04 Mai 2013.

MIRANDA, André. **Produção de documentários dobra no Brasil, mas público se mantém em 2,5%.** Disponível em: <http://www.direitoacomunicacao.org.br/content.php?option=com_content&task=view&id=6450>. Acesso em: 05 Dez 2011.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais:** investigações em psicologia social. Petrópolis, RJ, Vozes, 2003.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Campinas - São Paulo: Papyrus, 2005.

NORITOMI, Roberto Tadeu. **Cinema e política – resignação e conformismo no cinema brasileiro dos anos 90.** Dissertação de Mestrado, FFLCH, Universidade de São Paulo-SP, 2003.

OLSCHOWSKY, J. C. **Mulher na ciência:** representação ou ficção. 2007. 244f. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação do Departamento de Cinema, Televisão e Rádio.

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual.** São Paulo: Paz e Terra, 1993.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história:** operários, mulheres e prisioneiros. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1988.

_____.(Org.). **História da vida privada, 4:** da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo : Companhia das Letras, 2009.

_____. **As mulheres ou os silêncios da história.** Bauru: Edusc, 2005.

- PETIT, Cristina Molina. **Dialéctica feminista dela ilustración** . Barcelona: Anthropos, 1994.
- PHILLIPS, Anne. Deben las feministas abandonar la democracia liberal? In: CASTELLS, Carme (Comp.). **Perspectivas feministas en teoría política**. Barcelona: Paidós, 1996. p. 79-98.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo o documentário?** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008.
- RAGO, MARGARETH. Ser mulher no século XXI ou Carta de Alforria. In: VENTURI, Gustavo, RECAMÁN, Marisol e OLIVEIRA, Suely (Orgs). **A mulher brasileira nos espaços público e privado**. São Paulo : Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
- RODRIGUES, Flávia Lima. **Uma breve história sobre o cinema documentário brasileiro**. <http://web2.cesjf.br/sites/cesjf/revistas/cesrevista/edicoes/2010/04_COMUNICACAO_cine_madocumentario.pdf> Acesso em: 20 Set. 2012.
- RONCAGLIO, Cynthia. **Pedidos e recusas: mulheres, espaço público e cidadania**, 1994. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em História do Setor de Ciências, Letras e Artes.
- ROSEMBERG, Fúlvia. Mulheres educadas e a educação de mulheres. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs). **Nova história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2012.
- SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **Ontogênese e filogênese do gênero: ordem patriarcal de gênero e a violência masculina contra mulheres**. Série Estudos e Ensaio Ciências Sociais. FLACSO. Brasil. Junho/2009
- SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a Mídia?** São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- SOIHET, R. História das Mulheres. In: CARDOSO, Ciro Flamarion.; VAINFAS, Ronaldo. (Orgs.). **Domínios da história**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997, p. 275.
- STREY, M. N. Gênero. **Psicologia social contemporânea**. Petrópolis - Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). **Documentário no Brasil**. Tradição e transformação. São Paulo: Summus Editorial, 2004.
- TOMASI, Luciana. **Produção Cultural (Vol 2)**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- YAN, W. e TINKER, N. A. **Biplot analysis of met data: principals and applications**. Canadian Journal of Plant Science, 86(Special Issue):1443–1447, 2006. doi: 10.4141/P06-AI. Disponível em: <http://pubs.aic.ca/> doi/abs/10.4141/P06-AI.

ANEXO I – Percentagens do gráfico de barras

Tabela1: Percentagens referente a variável filmes- 2007 a 2011

	CO	SE	S	NE	N
2007	16.29	25.79	34.84	15.84	7.24
2008	21.45	18.15	35.97	13.20	11.22
2009	15.13	22.69	30.25	21.01	10.92
2010	19.32	26.09	17.87	23.67	13.04
2011	31.00	20.30	23.25	16.24	9.23

Tabela2: Percentagens referente a variável documentários – 2007 a 2011

	CO	SE	S	NE	N
2007	12.96	14.81	37.04	25.93	9.26
2008	20.45	13.64	36.36	13.64	15.91
2009	12.12	16.67	31.82	27.27	12.12
2010	15.25	23.73	18.64	32.20	10.17
2011	32.10	16.05	23.46	19.75	8.64

Tabela3: Percentagens referente a variável documentários homens – 2007 a 2011

	CO	SE	S	NE	N
2007	8.82	17.65	38.24	26.47	8.82
2008	22.58	8.06	38.71	16.13	14.52
2009	14.58	16.67	35.42	20.83	12.50
2010	13.95	25.58	23.26	30.23	6.98
2011	34.92	14.29	20.63	22.22	7.94

Tabela4: Percentagens referente a variável documentários mulheres – 2007 a 2011

	CO	SE	S	NE	N
2007	20.00	10.00	35.00	25.00	10.00
2008	15.38	26.92	30.77	7.69	19.23
2009	5.56	16.67	22.22	44.44	11.11
2010	18.75	18.75	6.25	37.50	18.75
2011	22.22	22.22	33.33	11.11	11.11

Tabela5: Percentagens de homens e mulheres referentes a documentários – 2007 a 2011

	DH	DM
2007	62.96	37.04
2008	70.45	29.55
2009	72.73	27.27
2010	72.88	27.12
2011	77.78	22.22

ANEXO II - Dados usados nas análises biplot – 2007 a 2011

	ano	regE	F	D	DH	DM	nD
1	2011	CO	84	26	22	4	58
2	2011	SE	55	13	9	4	42
3	2011	S	63	19	13	6	44
4	2011	NE	44	16	14	2	28
5	2011	N	25	7	5	2	18
6	2010	CO	40	9	6	3	31
7	2010	SE	54	14	11	3	40
8	2010	S	37	11	10	1	26
9	2010	NE	49	19	13	6	30
10	2010	N	27	6	3	3	21
11	2009	CO	36	8	7	1	28
12	2009	SE	54	11	8	3	43
13	2009	S	72	21	17	4	51
14	2009	NE	50	18	10	8	32
15	2009	N	26	8	6	2	18
16	2008	CO	65	18	14	4	47
17	2008	SE	55	12	5	7	43
18	2008	S	109	32	24	8	77
19	2008	NE	40	12	10	2	28
20	2008	N	34	14	9	5	20
21	2007	CO	36	7	3	4	29
22	2007	SE	57	8	6	2	49
23	2007	S	77	20	13	7	57
24	2007	NE	35	14	9	5	21
25	2007	N	16	5	3	2	11

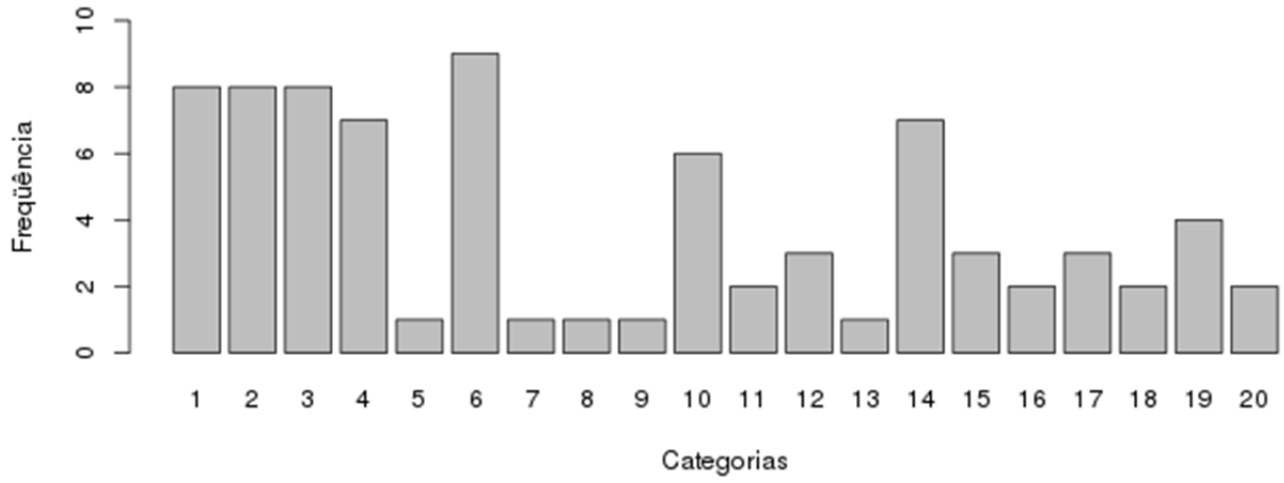
ANEXO III - PIB e participação das Grandes Regiões e Unidades da Federação – 2010

Posição		Região	PIB em R\$ mil (2010)
Dados relativos à 2010	Mudança comparada à 2009		
1	— (0)	Região Sudeste	▲ 2.088.221.000
2	— (0)	Região Sul	▲ 622.255.000
3	— (0)	Região Nordeste	▲ 507.502.000
4	— (0)	Região Centro-Oeste	▲ 350.596.000
5	— (0)	Região Norte	▲ 201.511.000

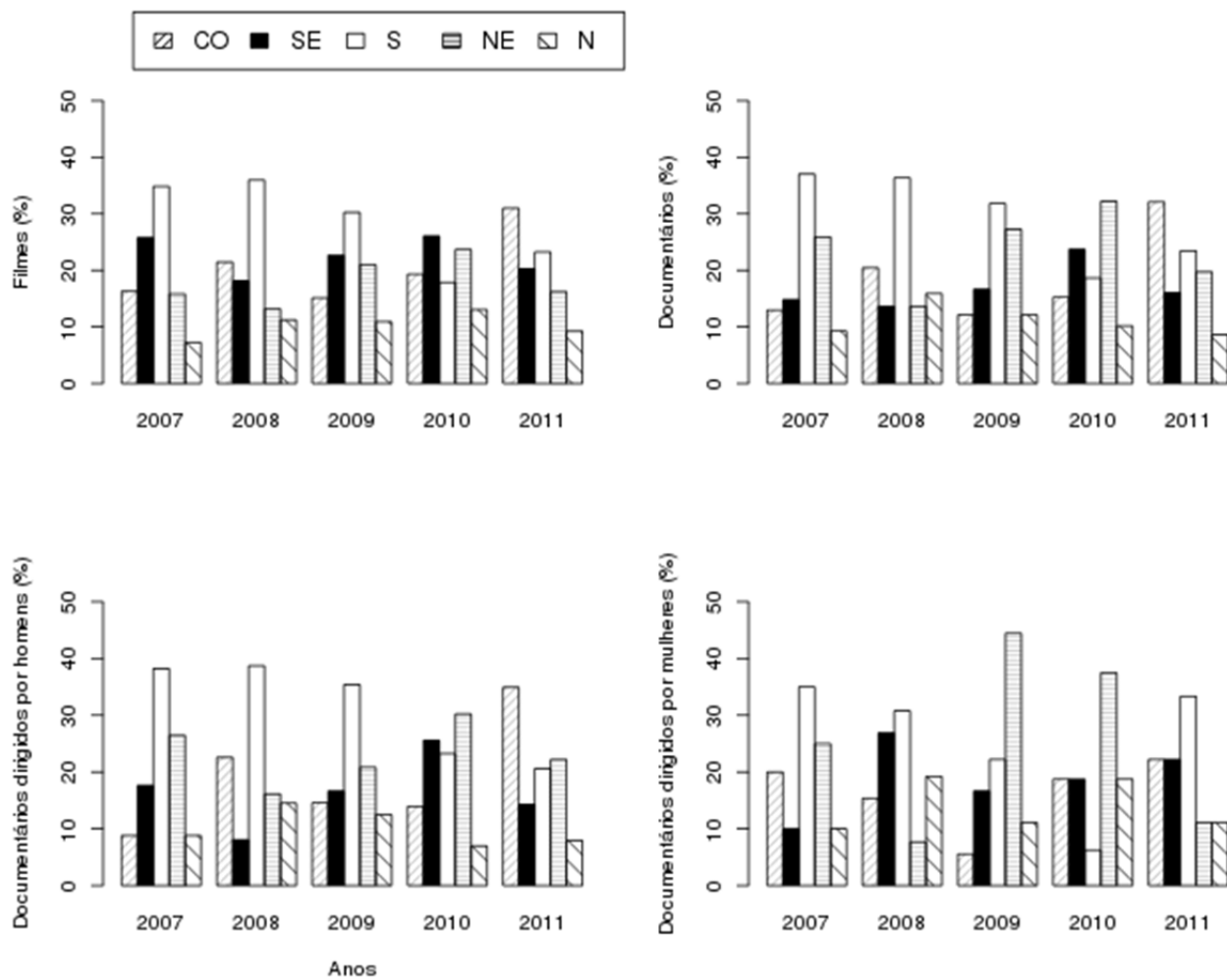
IBGE. Contas Regionais – 2010: Tabela 1 - Produto Interno Bruto – PIB e participação das Grandes Regiões e Unidades da Federação – 2010. Acessado em 23 de novembro de 2012.

ANEXO IV - Dados usados na análise de correspondência

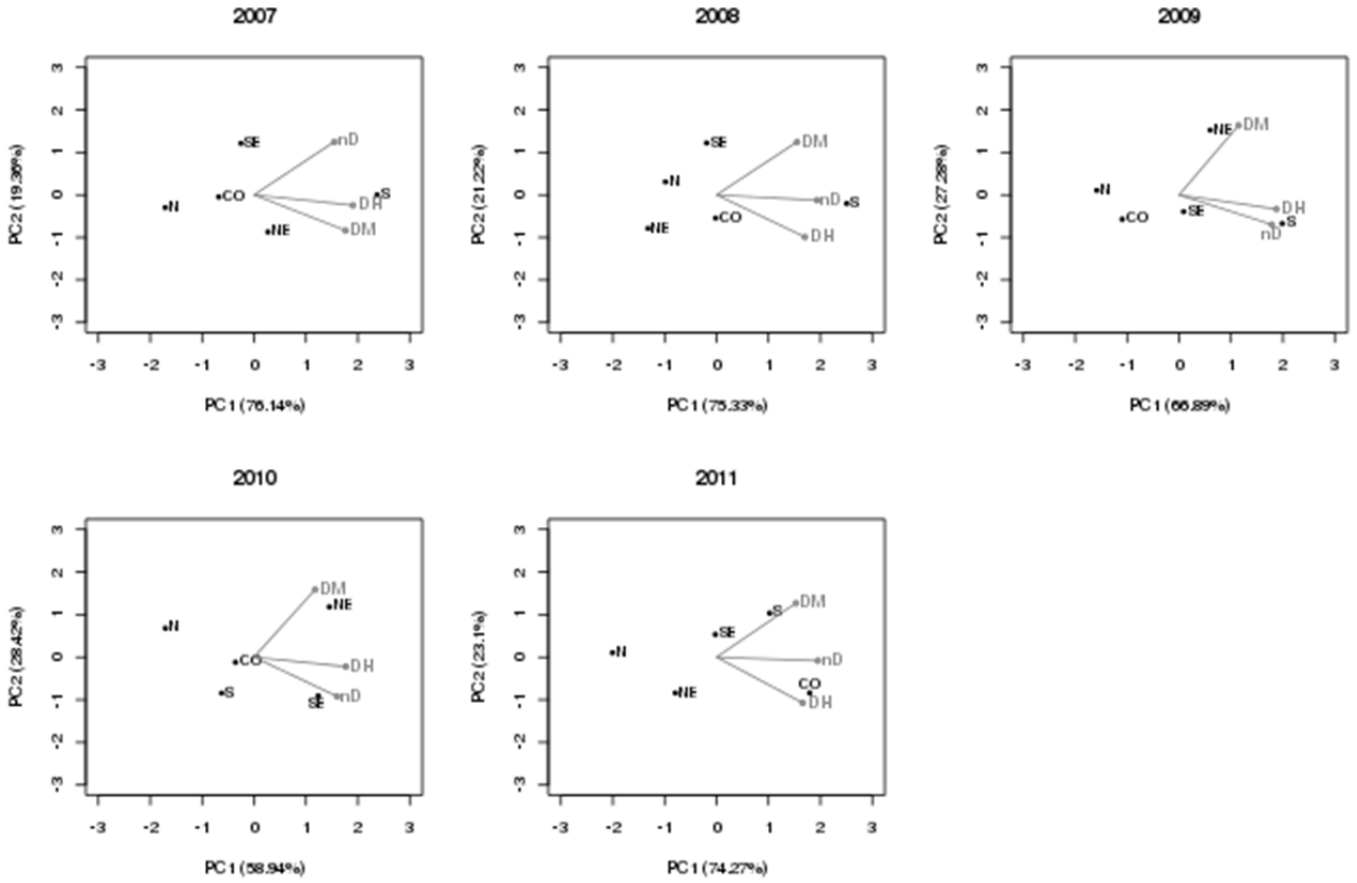
	diretora	c	Ed	re	ro	eo	ne	t	Rd
1	paloma_rocha	2		CO	SE	RJ		2	
2	patricia_moran	3	MG	SE	SE	SP	3		SE
3	tete_matos	4		SE	SE	RJ	3		
4	luciana_accioly	20		S	NE	BA		1	
5	crisrina_muller	3	SP	CO	SE	SP	3	1	SE
6	anabarbara_ramos	14	PE	NE	NE	pb	3	2	NE
7	ana_johann	14	PR	S	S	PR	3	2	S
8	juliatele_silva	15		S	SE	RJ	3	1	
9	carolina_berger	19	RS	S	S	RS	3	2	S
10	daniele_ellery	14		NE	NE	CE	3	2	
11	mariana_fortes	10	PE	NE	NE	PE	2		NE
12	anna_azevedo	2	RJ	NE	SE	RJ	2		SE
13	claudia_nunes	1	GO	NE	CO	GO	2	2	CO
14	sorahia_segall	7		CO	CO	DF		2	
15	julia_zakia	14		CO	NE	AL	2	2	
16	clarissa_campolina	4	MG	N	CO	MG	3	1	SE
17	mariana_abbade	6		S	SE	RJ		3	
18	adelina_pontual	6		S			2		
19	marilia_hughes	4	BA	SE	NE	BA	2	1	NE
20	michelle_andrews	1	AM	N	N	AM		1	N
21	ines_cardoso	1	SP	SE	SE	SP		2	SE
22	gabriela_piccolo	10	ES	N	NE	MA	2		SE
23	eveli_xavier	6	MG	S	CO	MG	3		SE
24	anna_azevedo	16	RJ	NE			2		SE
25	carla_lyra	17		S	SE	RJ		2	
26	camila_dutervil	1		CO	CO	DF			
27	mariana_lacerda	8	PE	SE	SE	SP	2	3	NE
28	poliana_paiva	15	RJ	SE	222222	RJ	2	3	SE
29	lucia_murat	14	RJ	S	~~~~~		2	2	SE
30	marilia_hughes	4	BA	S	NE	BA	2	3	NE
31	rejana_zilles	14	RJ	NE	SE	RJ	2	3	SE
32	adriana_gomes	4		CO	CO	DF			
33	claudia_priscilla	18		SE	SE	SP	2		
34	juliana_chagas	3	RJ	S	SE	RJ	2		SE
35	renata_schiavini	3	RJ	S	SE	RJ	2		SE
36	keila_serruya	10		N	N	AM			
37	marieta_cazarre	9		CO	CO	DF	3		
38	debora_diniz	1	RJ	SE	CO	GO	3	1	SE
39	danielle_araujo	4		CO	CO	DF	2		
40	debora_diniz	12	RJ	S			3		SE
41	debora_diniz	1	RJ	SE	CO	DF	3	2	SE
42	thereza_jessouroun	16		CO	SE	RJ		2	
43	eveline_costa	1	RJ	S	SE	RJ	3	1	SE
44	mariana_demery	10		NE	NE	PE			
45	rafaela_spencer	10		NE	NE	PE			
46	juliana_caroline	6	PE	NE	NE	PE	2	1	NE
47	milena_santos	6	PE	NE	NE	PE	2	1	NE
48	carolina_fernandes	19		N	N	AM			
49	luci_alcantara	4	PE	NE	NE	PE	3	2	NE
50	lucia_caus	18	ES	SE	SE	ES			SE
51	michelle_andrews	2	AM	N	N	AM	2	1	N
52	vanessa_loreto	10	PE	NE	NE	PE			NE
53	beth_formaggini	2	RJ	SE	SE	RJ	3	1	SE
54	renata_brito	6	RJ	SE	SE	RJ	2	1	SE
55	beth_formaggini	6	RJ	CO	SE	RJ	3	1	SE
56	danyella_proenca	3	DF	CO	CO	DF	3	2	CO
57	consuelo_lins	12	RJ	SE	SE	RJ	3		SE
58	mykaela_plotkin	20	BS	NE	NE	PE	2	2	SE
59	luisa_caetano	14	DF	CO	CO	DF	2	1	CO
60	anna_azevedo	15	RJ	NE	SE	RJ	2	2	SE
61	milena_sa	2	RJ	NE	SE	RJ	2		SE
62	mariley_carneiro	19	GO	SE	CO	GO	2	1	CO
63	hanna_godoy	2	PE	NE	NE	PE	2		NE
64	anabarbara_ramos	11	PE	SE	NE	PB	3	1	NE
65	maria_camargo	6	RJ	NE	SE	RJ	2	3	SE
66	keila_serruya	1	AM	NE	N	AM	2	1	N
67	maria_scehagen	3	PR	CO	CO	DF	3	1	S
68	clarissa_knoll	2	SP	N	SE	SP		1	SE
69	denise_munhoz	3	RJ	CO	CO	DF	3		SE
70	luisa_pereira	19		SE	SE	SP	2	2	
71	luci_alcantara	2	PE	NE	NE	PE	3	2	NE
72	anacarolina_soares	6	MG	SE	CO	MG	2	1	SE
73	patricia_antunes	12	DF	CO	CO	DF	2	3	CO
74	renata_duda	11	PR	SE	S	PR	2	1	S
75	anabarbara_ramos	17	PE	SE	NE	PB	3		NE
76	renata_pinheiro	3	PE	SE	NE	PE		2	NE
77	anamaria_magalhaes	5	RJ	SE	SE	RJ	2	3	SE
78	marilia_hughes	17	BA	SE	NE	BA	2	1	NE
79	anari_eper	13	RJ	CO	SE	RJ	2	3	SE

ANEXO V – Gráfico de barras das categorias dos documentários

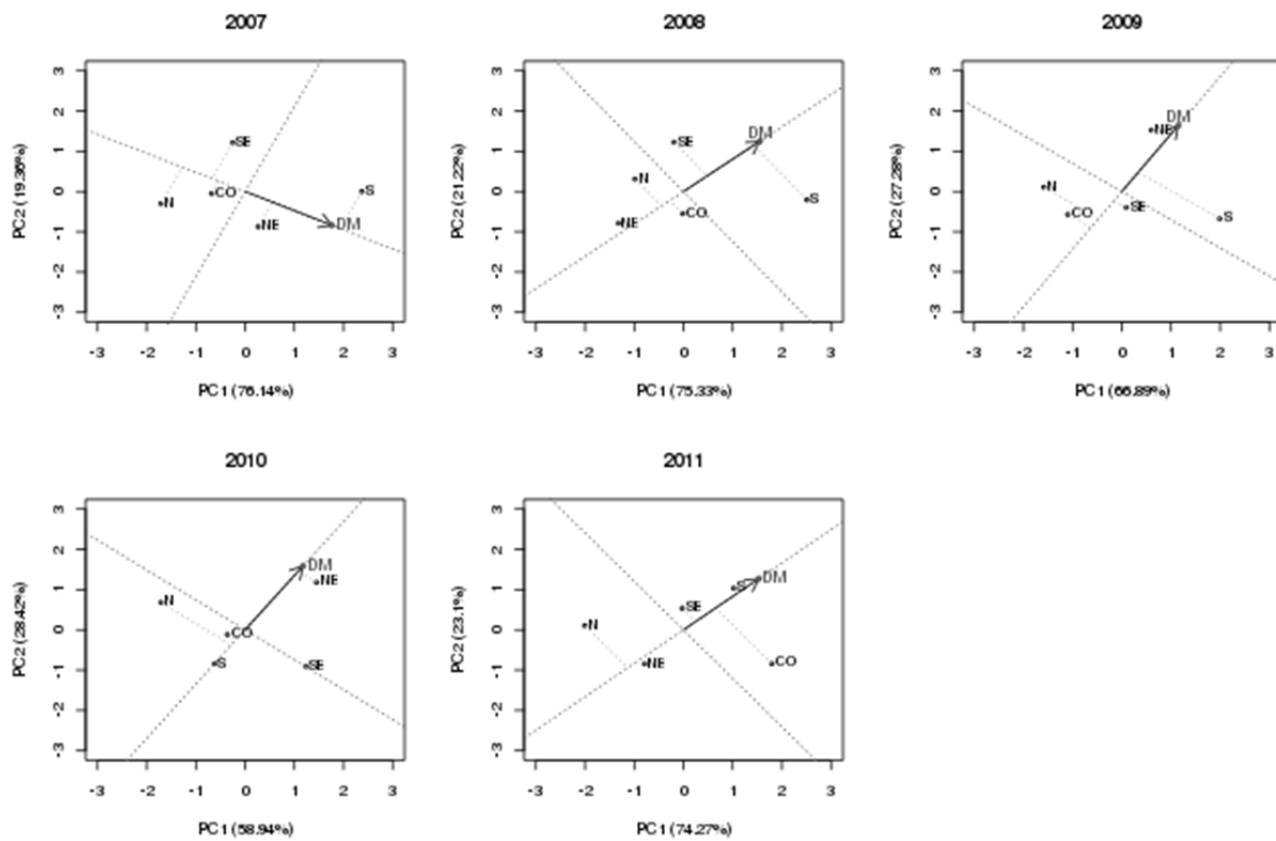
ANEXO VI - Gráfico de barras de filmes e documentários exibidos entre 2007-2011



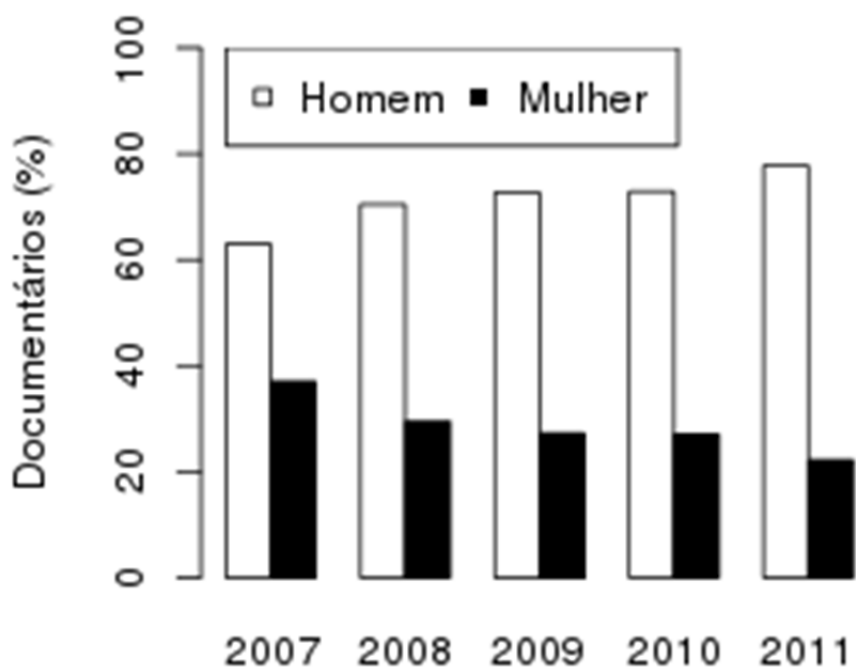
ANEXO VII - Análise biplot dos dados



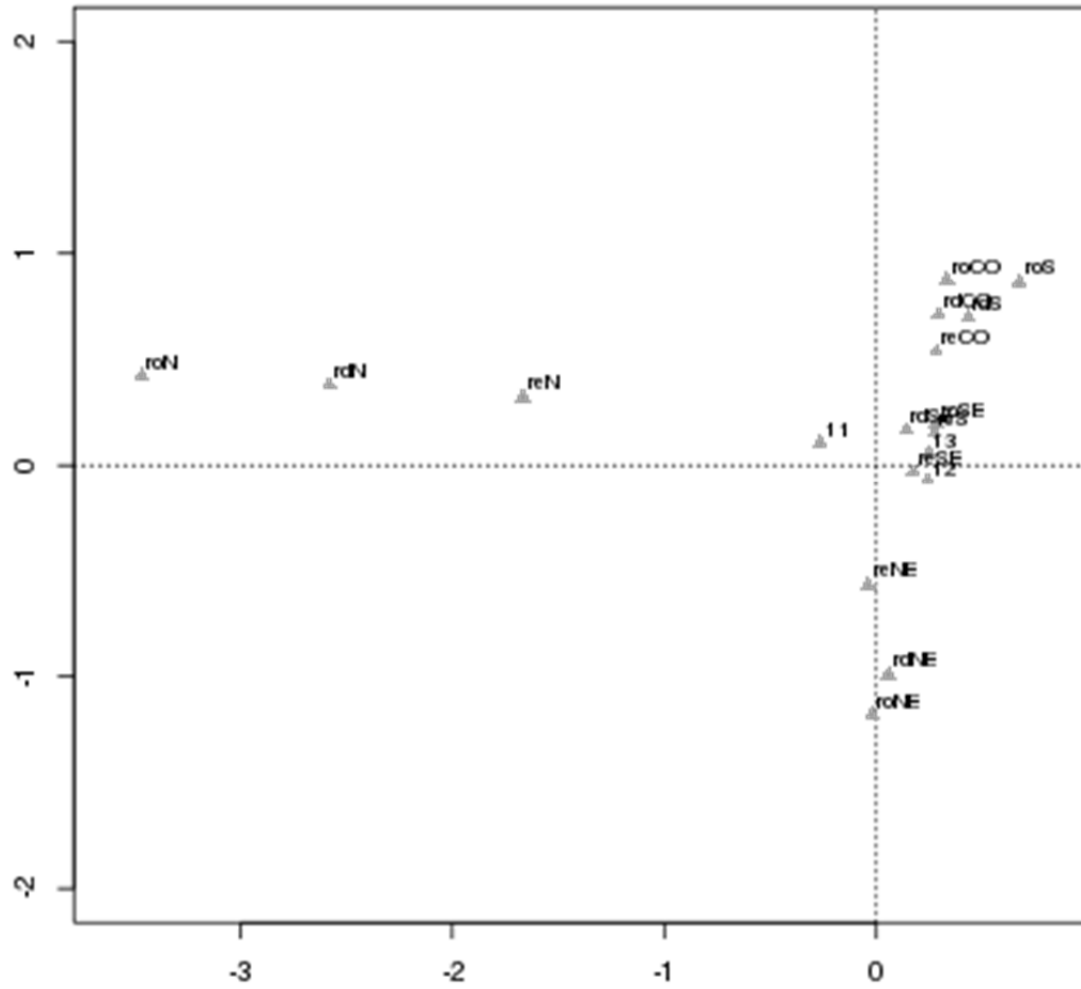
ANEXO VIII - Projeções da análise biplot

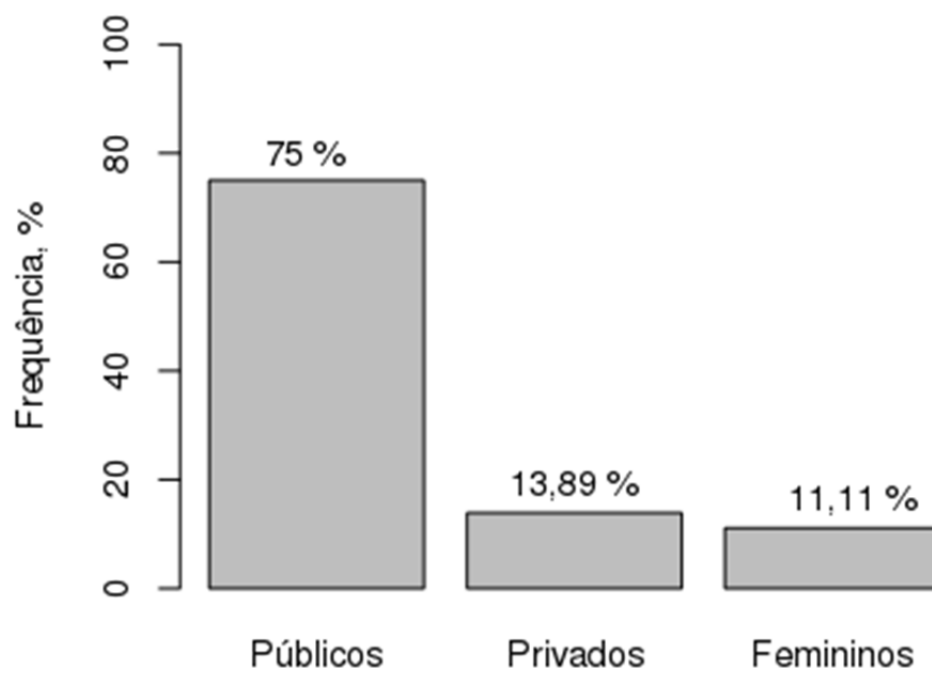


ANEXO IX - Gráfico de barras dos documentários exibidos (2007 a 2011)



ANEXO X - Gráfico de análise de correspondência



ANEXO XI - Temas abordados pelas mulheres em seus documentários

ANEXO XII - Biplot de todos os anos e regiões

