

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
MESTRADO EM SOCIOLOGIA

SAMARA MARIA DE ALMEIDA

Poéticas da resistência: um estudo sobre “agência” e “poder” nas práticas de diretoras de
cinema de Pernambuco

Recife
2020

SAMARA MARIA DE ALMEIDA

Poéticas da resistência: um estudo sobre “agência” e “poder” nas práticas de diretoras de cinema de Pernambuco

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Sociologia. Área de concentração: Mudança Social.

Orientadora: Cynthia de Carvalho Lins Hamlin

Recife

2020

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

A447p Almeida, Samara Maria de.
Poéticas da resistência : um estudo sobre “agência” e “poder” nas práticas de diretoras de cinema de Pernambuco / Samara Maria de Almeida. – 2020.
102 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora: Profª. Drª. Cynthia de Carvalho Lins Hamlin.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Recife, 2020.
Inclui referências e apêndice.

1. Sociologia. 2. Cinema. 3. Cinema e mulheres. 4. Diretoras e produtoras de cinema. I. Hamlin, Cynthia de Carvalho Lins (Orientadora). II. Título.

301 CDD (22. ed.) UFPE (BCFCH2023-027)

SAMARA MARIA DE ALMEIDA

Poéticas da resistência: um estudo sobre “agência” e “poder” nas práticas de diretoras de cinema de Pernambuco

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Sociologia. Área de concentração: Mudança Social.

Aprovada em: 04/03/2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Cynthia de Carvalho Lins Hamlin (Orientadora)
PPGS-UFPE

Prof.^a Dr.^a Maria Eduarda da Mota Rocha (Examinadora Interna)
PPGS – UFPE

Prof.^a Dr.^a Fabiana Moraes (Examinadora Externa)
CAA-UFPE

Para Cássio e Violeta, que fortalecem o meu pulsar criativo.

Para o meu pai e minhas duas mães, que dentro das condições mais humildes de vida, acreditaram que estudar era o caminho para as filhas.

AGRADECIMENTOS

Yo tengo tantos hermanos que no los puedo contar (...), cada cual con sus sueños, cada cual con la esperanza. Desde o início da escrita desta dissertação, eu senti que a canção de Atahualpa Yupanqui, lindamente cantada por Mercedes Sosa, deveria estar estampada nos meus agradecimentos. Ela diz muito sobre o círculo social e de solidariedade que cotidianamente nos ergue e levanta nossa cabeça para mirar o horizonte da esperança. É dentro desse círculo que finco meus pés e me agarro a um projeto de vida que visa o bem maior e coletivo. Uma parte desse trabalho é fruto da contribuição de outras pessoas, com as quais pude travar diálogos e refletir melhor acerca da minha escrita. Fui balançada por essa rede, dancei com ela e me senti firme para seguir, mesmo diante de todas as adversidades que a conjuntura política vem incutindo em relação à nossa pesquisa.

Tendo isto em mente e no coração, sou eternamente grata a todas as forças místicas e espirituais que venho convocando para minha fortaleza interior. Agradeço aos meus irmãos e irmãs de sangue (de poesia), que estiveram atentas (os) ao meu processo de escrita e os desafios nele implicados. Saudações à Mayara Libânia, Uilma Queiroz, Beatriz (Bea), Gabriel Góes, Maria Cinthia, Whodson, Silas Veloso, Kamilla, Rafaela Zaratustra, Rayana Mendonça, Thiago Hora, Giulio, Raquel, Bell Puã, Rosália, Patterson, Amanda Borges, Camila Nascimento. Todos e todas vocês alimentam meu espírito de alegria e fortaleza.

Este círculo foi se estendendo e se tornou mais forte no meu ingresso no PPGS, jamais eu e esta dissertação seríamos as mesmas sem a vasta contribuição intelectual dos/das colegas do curso do mestrado. Agradeço aos amigos e amigas: Anna Krystina, Laís, Thaís Aguiar, Clayton, Rose, Esdras, Ananias, Débora, Rafael, Pedro. Agradeço por todas as contribuições ao meu trabalho e pelo estímulo para eu dar continuidade ao mesmo, além das conversas e da amizade que alguns de nós pudemos construir para além do mestrado.

Agradeço profundamente, com todo meu coração à minha orientadora Cynthia Hamlin, por todo apoio, força, empatia, solidariedade, escuta. Por me motivar durante a escrita da dissertação e acreditar no meu projeto de pesquisa e em mim. Este trabalho é o resultado de todo o seu empenho, trabalho e atenção em cada linha aqui escrita. Sua presença é força propulsora na minha vida acadêmica.

Quero ressaltar a fundamental importância dos meus professores e professoras neste processo de eterno aprender. Agradeço a Francisco Jatobá, Paulo Marcondes, Jorge Ventura,

Eliane Veras, José Luiz Ratton, Eliane Gonçalves, por todo apoio emocional, intelectual e todas as possibilidades de abertura e escuta dentro e fora da sala de aula.

Agradeço aos amigos e amigas do PPGS, que vem fazendo parte da minha jornada: Mariana, Aloizio, Anita, Carla Sellan, Nathiele, Dayane e toda a turma de mulheres da disciplina Sociologia das Sociedades Africanas, onde pude viver uma das experiências mais ricas de construção de conhecimento e de carinho.

Agradeço ao Grupo de Estudos em Teoria Social e Subjetividades (GETSS/UFPE) pela vasta contribuição ao meu projeto de pesquisa e por plantarem a semente da construção coletiva do conhecimento na minha formação profissional.

Agradeço aos meus amigos e amigas da comunidade Sítio do Bigode que me deram imensa força com a minha filha para eu conseguir estudar.

Agradeço com lágrimas nos olhos ao grupo Mulheres no Audiovisual Pernambuco-MAPE, especialmente, Cecília da Fonte, Déa Ferraz, Milena Times, Bruninha Leite, Yane Mendes, Uilma Queiroz, Laíse Queiroz e Nath Gomes, por me ensinarem que amor e resistência andam de mãos dadas e que a prática feminista e coletiva é o caminho para o bem maior. Ao lado de vocês os sonhos se concretizam.

Agradeço de coração a todas as entrevistadas que me concederam seu tempo, espaço e afeto durante todo o percurso das entrevistas. Agradeço pela confiança e por fazerem parte deste trabalho, tornando-o concretamente possível. Teço por todas vocês muita admiração. Vocês me inspiram e tornam possível a abertura do caminho para a transformação social.

Agradeço as minhas irmãs do coletivo mulher(es)pelhos: Karla Fagundes, Gláucia Bruce, Rayza Oliveira, Tayná Nunes, Rafaela Gomes, Erlânia Nascimento. Todas vocês foram e ainda são fundamentais para que o cinema me habite.

Agradeço a Cássio, meu companheiro de vida, que me segura dentro dos braços enquanto o universo cai sobre nós. Obrigada pelo poema mais bonito desse mundo: Violeta. Isto já diz muito do nosso amor.

Por fim, agradeço ao investimento público da CAPES na minha formação acadêmica e no trabalho de pesquisa.

Quer dizer, o que é uma mulher? Juro que não sei. E duvido que vocês saibam. Duvido que alguém possa saber, enquanto ela não se expressar em todas as artes e profissões abertas às capacidades humanas. (WOOLF, 2019, p. 14).

RESUMO

Nesta dissertação, o trabalho de direção cinematográfica é analisado a partir da perspectiva de mulheres diretoras. Assim como ocorre em outras áreas, uma divisão do trabalho baseada em desigualdades de gênero coloca essas mulheres em desvantagem em relação aos diretores homens. No entanto, as mulheres continuam fazendo cinema e imprimindo sentidos e significados neste universo. O meu objetivo foi compreender como as diretoras que estão inseridas em relações de poder amplamente desiguais no mundo da arte contornam os obstáculos gerados pelas desigualdades de gênero, enfatizando as formas de resistência engendradas por elas como resposta a uma estrutura marcada por relações assimétricas de poder. A discussão teórica desta pesquisa se apoia em dois eixos principais: na teoria praxiológica da antropóloga cultural Sherry B. Ortner, segundo a qual todos os indivíduos são dotados de capacidade de agência e de poder, e na abordagem sociológica de Howard S. Becker e Nathalie Heinich, que nos fornecem pistas importantes para a compreensão do contexto em que essas práticas ocorrem: o mundo da arte. A pesquisa de campo foi realizada na cidade do Recife, com quatro cineastas de diferentes gerações do cinema, por meio da aplicação de entrevistas semiestruturadas em profundidade, utilizando-se de técnicas relativas à metodologia qualitativa. Os resultados indicam formas de resistência individuais e coletivas. As diretoras percebem o trabalho de direção como uma atividade que envolve poder, liderança, orquestração de equipe e criatividade. Elas têm dificuldade de se identificarem como pura e simplesmente diretoras e reconhecem o machismo nesta atividade. Suas práticas e respostas em relação às tensões geradas pelo machismo indicam uma capacidade de agência ativa visando a superação das desigualdades em curso, criando estratégias de redefinição de suas equipes e projetos que priorizem a inclusão de mulheres, se articulando com grupos e coletivos de mulheres e travando enfrentamento direto em situações de machismo dentro do set de filmagem.

Palavras-chave: Agência; Mulheres no cinema; Desigualdade de gênero; Mundos da Arte.

ABSTRACT

In this dissertation, the work of film production is analyzed from the perspective of female directors. As in other areas, the division of labor based on gender inequalities puts these women at a disadvantage in relation to male directors. However, women continue to make films and to give meaning to this universe. My objective was to understand how these female directors who are inserted in widely unequal power relations in the world of art circumvent the obstacles generated by gender inequalities, emphasizing the forms of resistance engendered by them as a response to a structure marked by asymmetric power relations. The theoretical discussion of this research is based on two main points: the praxeological theory of cultural anthropologist Sherry B. Ortner, according to whom all individuals are endowed with agency and power, and the sociological approach of Howard S. Becker and Nathalie Heinich, who provide us with important clues to understand of the context in which these practices occur: the world of art. The field research was realized in Recife city, with four filmmakers from different generations of cinema, through the application of semi-structured and in-depth interviews, using techniques related to qualitative research methods. The results indicate individual and collective forms of resistance. The female directors perceive the work of directing a film as an activity that involves power, leadership, team planning and creativity. They have difficulty in identifying themselves as simply directors and recognize the machismo in this activity. Their practices and answers in relation to the tensions generated by machismo indicate an active agency capacity aiming the overcoming of the inequalities in course, creating strategies of redefinition of their teams and projects that prioritize the inclusion of women, articulating themselves with groups and collectives of women and combating the situations of machismo inside the movie set.

Keywords: Agency; Women in Cinema; Gender Inequality; Worlds of Art.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
1.1	O mundo da vida nos mundos da arte.....	11
1.2	O cinema pernambucano: breve contextualização histórica.....	16
1.3	O recorte da pesquisa.....	21
2	DESIGUALDADE DE GÊNERO NO CINEMA E O ADVENTO DAS MULHERES NO AUDIOVISUAL EM PERNAMBUCO.....	24
2.1	Indicadores sociais da desigualdade de gênero como realidade social.....	24
2.2	O advento das mulheres no audiovisual em Pernambuco.....	31
3	RELAÇÕES SOCIAIS DE GÊNERO NO MUNDO DA ARTE.....	43
3.1	Uma abordagem antropológica do gênero.....	43
3.2	Uma abordagem sociológica do mundo da arte.....	49
3.3	Percursos metodológicos.....	56
3.4	Esculpindo a análise dos dados.....	61
4	UM CINEMA POR MULHERES.....	63
4.1	Vera.....	63
4.2	Gloria.....	65
4.3	Ana.....	67
4.4	Maya.....	68
4.5	As Regras do Jogo.....	70
4.6	O papel das relações de gênero nas práticas das diretoras pernambucanas.....	81
5	CONCLUSÃO - A POÉTICA DA RESISTÊNCIA.....	91
	REFERÊNCIAS.....	96
	APÊNDICE A – Roteiro de entrevista.....	102

1 INTRODUÇÃO

1.1 O mundo da vida nos mundos da arte

Em 2010, fui convidada para participar de um projeto intitulado “Mostra de cinema Itinerante sobre diversidade sexual”, em Arcoverde-PE. A mostra, organizada por cientistas sociais, tinha como temáticas principais a violência de gênero e o respeito à diversidade sexual. Estas temáticas não foram trazidas por acaso. Uma das principais questões que os levaram a organizar repousava no fato de a masculinidade no sertão caracterizar-se por um alto grau de violência, associada ao assassinato de pessoas homossexuais e ao alto índice de violência sexual e doméstica contra mulheres.

A mostra foi composta pela exibição de filmes seguida de debates. Enquanto os filmes eram exibidos, pude observar que as pessoas frequentemente apresentavam um gama de reações distintas a determinadas cenas: indignação, choro, alegria, raiva, inquietação. Foi então que comecei a refletir sobre a forma como essas emoções emergem e o papel da direção neste sentido. O trabalho da direção de um filme tem por objetivos contar uma história, coordenar a equipe que trabalha no filme, orientar os aspectos técnicos e artísticos que permeiam a narrativa da obra. Uma das principais características do trabalho da direção é como a/o profissional desta área irá comunicar/narrar a história, seu ritmo, aspectos estéticos, éticos, artísticos, políticos e emocionais. O olhar do diretor ou da diretora, o seu ponto de vista, influenciará toda a equipe que trabalhará coletivamente para o filme adquirir a sua forma material.

Construído por meio da prática de diversos atores sociais, o filme começa antes de sua forma material; começa a partir de uma determinada realidade que será interpretada por quem o assiste. Assim, fiquei muito interessada por quem idealiza um filme, principalmente, por quem o dirige. O trabalho da direção foi um dos que mais me chamou atenção, principalmente porque envolve diretamente o exercício da imaginação e da atividade criativa. Se, como dito anteriormente, o olhar ou ponto de vista da direção orientará os principais sentidos imagéticos, estéticos, políticos do filme, este olhar será fundamental para orientar o trabalho específico dos outros membros da equipe. O cinema, portanto, diz respeito a um conjunto de práticas interativas que contribuem para a construção da obra.

Em 2012, ingressei na graduação de ciências sociais. Desde o início, tive interesse em estudar sociologia da arte. No terceiro período passei a fazer parte do grupo de estudos “Um cinema à margem”, sob a coordenação do professor Paulo Marcondes Ferreira Soares, onde

discutíamos em nossos encontros os elementos fundamentais para uma sociologia do cinema. As discussões do grupo foram ampliando minha compreensão em torno do que eu vinha refletindo sobre *como* as pessoas fazem cinema e suas condições de produção ideológica e material, que estão ligadas a contextos e posições sociais específicas. Ao longo do curso, passei a me interessar pelos estudos de gênero e pensar o cinema a partir desta categoria de análise. Coloquei-me diante de questões que eu ainda não havia dado ênfase; uma delas era que grande parte do conhecimento sobre a sociologia do cinema e da arte era produzido por homens. O trabalho realizado por mulheres era praticamente invisível e suas perspectivas teóricas sobre o cinema ficavam à margem dos cânones tradicionais.

Isso era intrigante, pois desde a década de 1970 existem registros dos trabalhos realizados por mulheres, tanto na forma de filmes, quanto na forma de trabalhos acadêmicos sobre cinema. Assim, se existe uma produção acadêmica sobre a cultura cinematográfica elaborada por mulheres, por que persiste neste mundo da arte certa invisibilidade de suas perspectivas? Por que, mesmo não estando ausentes dos processos de produção de conhecimento sociológico e cinematográfico, aparecem menos do que os homens?

Essas questões estimularam ainda mais a minha busca pelo trabalho de mulheres cineastas e teóricas do cinema (que eu desconhecia) e me despertaram o desejo de construir uma trajetória artística com o cinema. Assim, em 2015, participei de dois cursos de audiovisual: um curso técnico em cinema e outro chamado “Curso de audiovisual para mulheres”. O curso técnico foi uma formação voltada para um público misto e tinha como critério de seleção a escrita de uma ideia de roteiro. A maioria dos professores eram homens, exceto na área da direção de arte. Recordo-me que, nas aulas de direção de fotografia, as ‘piadas’ machistas eram muito recorrentes. Certa vez, o professor comentou: “as mulheres precisam prestar bastante atenção nessa aula porque é sobre técnica e vocês sabem, né, mulher não entende dessas coisas direito”.

Algo nessa direção sempre surgia nas aulas e muitas vezes levavam os alunos e alunas ao riso. Ficava me perguntando o que havia de cômico em ser uma mulher aprendendo técnica de cinema, e considerava muito sério um professor fazer este tipo de colocação em sala de aula. Os meses se seguiram e as piadas machistas continuaram. O trabalho final do curso seria a realização de um curta-metragem. Para isto, a turma se dividiu em função da afinidade que tínhamos com as temáticas. Como eu já tinha uma ideia de desenvolvimento de roteiro e de direção, fiquei responsável por esses dois trabalhos, dividindo a escrita do roteiro com um parceiro. Este foi o momento em que realizei minha primeira direção. O filme conta a história de uma mulher que vivia o conflito da solidão após seus pais, que trabalhavam com teatro,

terem desaparecido no período da ditadura militar. Esta mulher passa a viver o delírio provocado pela solidão, dividindo-se em duas personagens, a da infância e a da vida adulta.

O processo de elaboração do filme subdividia-se em muitas funções, mas a maioria delas foi realizada por mim. Só mais recentemente passei a entender que o acúmulo de funções na realização de um filme pode estar relacionado tanto ao fato de ser uma produção com baixíssimo orçamento, quanto ao fato de se ter uma mulher à frente deste trabalho, uma vez que, como se sabe, atribui-se a nós certa capacidade para dar conta da dupla ou tripla jornada de trabalho. As tarefas referentes ao meu trabalho consistiam em: fazer pesquisas sobre o tema; escrever o roteiro e revisá-lo muitas vezes; assistir filmes que se aproximavam da temática; buscar pessoas que haviam vivido alguma experiência parecida e entrevistá-las; fazer locação de lugares para a gravação do filme, criar as cenas, ser inventiva, o que exigia tempo, imaginação, “originalidade”; escrever exaustivamente; dirigir as atrizes no dia da filmagem, mostrando a elas como deveriam atuar; organizar todo o cenário do filme, que envolvia, principalmente, trabalho físico de montagem e desmontagem dos cenários; acompanhar o trabalho da direção de arte, direção de fotografia, direção de som, produção e montadores/as; estar atenta e presente em todas as cenas, observando o trabalho de todas as pessoas que estão em um set de gravação. Essas e mais algumas atividades como cozinhar, limpar, fazer ligações, exigiam tempo, restrição ao sono, criatividade, liderança, coordenação de equipe.

Parte dessas tarefas diz respeito a uma fase muito importante durante a realização do filme que é a pré-produção, a fase que antecede a gravação do filme. Nela, se organiza a construção do roteiro, as escolhas estéticas, técnicas, narrativas, discussão com a equipe sobre qual vai ser a direção do filme (o tema, o que deve ou não entrar no filme, etc.). Apesar de ter me dedicado exaustivamente ao trabalho de pré-produção, nesta fase tive sérios problemas com o diretor de fotografia. Nas reuniões em que discutíamos os conceitos de imagem, ou seja, aquilo que esteticamente será visto por quem assiste ao filme, os nossos pontos de vista sobre as personagens entravam em conflito constantemente. Passei a me questionar se nos baseávamos em “regras” distintas para filmar homens e mulheres, já que foi extremamente difícil concordarmos acerca de como as mulheres deveriam aparecer nas cenas. As sugestões do diretor de fotografia denotavam uma espécie de sexualização das atrizes ou remetiam a um tipo de “feminilidade” baseada em estereótipos negativos: focar em partes do corpo não justificadas pela cena, como utilizar um plano detalhe na boca ou no decote da atriz.

O questionamento de suas escolhas técnicas foi o principal motivo dos nossos atritos: enquanto eu buscava definir o que não poderíamos reiterar nas cenas, em termos de

representações estereotípicas das mulheres, o diretor de fotografia antagonizava minhas decisões ou deslegitimava minhas escolhas, apoiando-se em argumentos que reforçavam ainda mais a sensação de que preconceitos de gênero estavam em jogo. Afirmava que “sabia mais que eu”, que “já tinha mais experiência em filmar”, não respeitava minhas escolhas, tentava me diminuir e questionava a minha capacidade de direção, uma vez que eu era “iniciante”. Isto sugeria não apenas uma oposição de perspectivas sobre um mesmo tema, mas relações desiguais de poder, fortemente marcadas pelo gênero. Embora tenha pensado muitas vezes em desistir do processo de gravação por motivos de insegurança e medo, não o fiz; mantive meu posicionamento e defendi minha ideia sobre o filme, o que o levou a sair da equipe.

Dado que eu era a diretora principal e que a ideia do filme tinha partido de mim, por que minha *insistência* em levar adiante minha concepção do filme foi um obstáculo para a permanência do diretor de fotografia? A ideia de que este episódio poderia ser a manifestação de um fenômeno mais geral de assimetria de poder baseada em relações de gênero começou a tomar forma quando pude compará-la com outra experiência. No mesmo período, escrevi o roteiro do curta-metragem *mulher(es)pelhos*, com uma equipe composta somente por mulheres. A experiência deste trabalho se deu de uma forma muito diferente. Tínhamos uma perspectiva feminista que nos ligava umas às outras, embora nem todas se identificassem como feministas. Na prática, contudo, buscamos cuidar uma da outra, exercitar a escuta atenta e outros valores que orientam a prática feminista. Considero que este ritual de compartilhamento de experiências comuns, sobretudo no que dizia respeito a episódios do que interpretávamos como violência de gênero, me fez perceber que aquilo que tinha vivido anteriormente não era uma experiência particular. Obviamente que isto não nos livrou totalmente da reprodução de opressões que podemos reiterar em um set de filmagem. No set, geralmente quem conduz as cenas é a direção (quando não se tem uma direção de elenco) e como estávamos fazendo um trabalho coletivo, ajudamo-nos nesta tarefa. No entanto, o ato de guiar, dirigir e “comandar” não é isento de conflitos e de formas de resistência, sobretudo quando se tenta estabelecer relações mais horizontais e menos hierárquicas.

Apesar disso, a experiência de trabalhar com mulheres deixou claro que aquela experiência anterior não era exclusivamente minha porque a deslegitimação do trabalho criativo por elas realizado comumente aparecia em nossas conversas no set, sobretudo, ao ter que justificar constantemente os motivos de nossas escolhas em relação ao conceito de composição de quadros, cenas e imagens. Com o filme *mulher(es)pelhos* tenho a sensação de que houve um reconhecimento do nosso trabalho. Este reconhecimento se deu a partir da

resposta do público ao assistir o filme e também com os convites que fomos recebendo para exibí-lo. Ganhamos um prêmio de melhor filme pelo júri popular no Festival Internacional do Filme Etnográfico (FIFER) daquele ano, além de outras premiações em outros festivais de cinema. Isto meu deu mais motivação para continuar trabalhando com o cinema, tanto pelo reconhecimento do nosso trabalho pelo público quanto em relação aos debates inspirados pelo filme.

Todo este repertório me levou a me integrar a grupos de mulheres que trabalham com audiovisual e a participar com elas das discussões sobre o cinema em Pernambuco. Desde 2017, participo ativamente das reuniões e ações do grupo Mulheres no Audiovisual Pernambuco (MAPE). Construído por mulheres de diversas áreas do audiovisual, reunimo-nos mensalmente para deliberar pautas referentes às nossas ações no cinema. Estas pautas incluem pensar ações de produção de filmes, trabalhos como oficinas de formação na área, participação em eventos para discutir temáticas que se relacionem com o tema que é trabalhado pelo grupo, etc. O grupo também atua na perspectiva de reivindicar mais espaços e reconhecimento para as mulheres na cadeia cinematográfica do Estado. Através deste grupo conheci muitas diretoras de cinema com excelentes produções, algumas há mais de 18 anos trabalhando no audiovisual, outras com mais de 10 filmes realizados e produzidos em Pernambuco. Mas por que, antes de me juntar a esse grupo, eu não conhecia essas mulheres? Por que quando falamos ou pesquisamos sobre “o cinema pernambucano” essas mulheres praticamente não aparecem?

Também neste grupo tenho ouvido diversos relatos sobre a deslegitimação do trabalho de diretoras, que podem ser lidos, inclusive, através de matérias de jornais. O que é intrigante, porque quase nunca escutei ou li algo relacionado ao trabalho de determinados diretores homens. Com frequência, tenho ouvido ou lido relatos como esses: “certa vez um diretor me perguntou: e mulher sabe filmar?”; “eu sofri muito machismo”; “a maioria dos homens quer sempre te rebaixar, provar que você não tem valor, e isso é muito recorrente”; “aqui no Recife eu já ouvi comentários bastante machistas sobre obras minhas que se fosse um homem que tivesse feito, era completamente passado sem nenhuma crítica”; “não existe cineasta mulher aqui em Recife, elas fizeram uns filmes aí, mas (...) pode colocar tudo num container que é tudo a mesma coisa. Se botar num container e inclusive se perder no mar não faz diferença nenhuma para o cinema que a gente está vivendo aqui em Pernambuco”.

Contudo, acentuadamente, elas também relatam as motivações e intenções que as levam a continuar dirigindo: “mas isto nunca me impediu de fazer um filme”, “depois de escutar isto, cada vez mais eu fui alimentando uma vontade de filmar”, “isto não pode nos

fazer desistir”, “meus filmes são uma forma de responder a isto”, “nunca me conformei com o machismo”. Ao escutar ou ler os relatos dessas mulheres, rememoro os episódios que vivenciei nas aulas técnicas de cinema e na realização do meu primeiro curta. Nossas experiências, em certa medida, nos aproximam, principalmente pelo fato de termos conseguido dar continuidade aos nossos projetos de criação, não desistindo de permanecer realizando nossos filmes.

O fato de que a cultura do machismo tem como efeito o apagamento da produção cultural e criativa das mulheres, parecia óbvio, mas o que não parecia óbvio era que as nossas práticas circunscreviam uma trajetória marcada por resistências as mais diversas. É neste sentido, de dissertar sobre o que não fica evidente no processo social das práticas de direção do cinema em Pernambuco, que esta dissertação passou a ser concebida. Meu trabalho enquanto socióloga de filiação feminista e agente participante do audiovisual contribuiu imprescindivelmente para uma possível reconsideração sobre a aclamada produção cinematográfica em nosso estado. Eu estava em um contexto político onde a chamada “primavera feminista” erguia as flores, feridas e cicatrizes do problema crônico da desigualdade de gênero no Brasil e, por estar neste contexto, não me contentava com o fato de o meu trabalho criativo e de tantas outras mulheres artistas ser ofuscado pelos véus de uma realidade que incidiu sobre nós, as mãos, os olhos e a boca dos preconceitos de gênero.

Este fenômeno faz parte de algo infinitamente maior. Diz respeito aos modos como a construção social e cultural do gênero regula as relações sociais, restringindo os recursos e atividades disponíveis às mulheres. Isto sinaliza, além disso, que o mundo da arte, institucionalmente, é constituído por relações de poder amplamente desiguais, significadas e afetadas pelo gênero. É neste sentido, que a divisão sexual do trabalho vincula as diferenças sexuais aos papéis sociais, promovendo um lugar escasso de possibilidades abertas às mulheres e a perpetuação da desigualdade social. Ao mesmo tempo, este mesmo fenômeno vem sendo o alvo de nossos questionamentos, principalmente, no sentido de superá-lo.

1.2 O cinema pernambucano: breve contextualização histórica

É importante sublinhar que o cinema pernambucano aqui descrito não é concebido como um universo fechado em si mesmo ou com significações fixas. Como qualquer mundo da arte, o cinema não é atemporal, situa-se dentro de períodos e tempos históricos e vive transformações incessantes. Consideramos relevante a sua trajetória histórica impulsionada por homens e mulheres que contribuíram e contribuem para a existência da produção

audiovisual no estado. Além disso, é importante destacar a relevância cultural, o reconhecimento local, nacional e internacional que as produções fílmicas vem obtendo no decorrer dos últimos anos. Isto não foi fruto do acaso, resulta de muitas mobilizações e de um “querer fazer” cinema impulsionado por seus agentes.

Do ponto de vista histórico, o cinema em Pernambuco é conhecido por ciclos importantes: *o ciclo do Recife*, que teve início na década de 1920, apontado por Alexandre Figueirôa (2000) como resultado da mobilização de jovens (comerciantes, servidores públicos, jornalistas e artistas da música e do teatro) que realizaram 13 longas-metragens na época, com recursos econômicos e tecnológicos limitados. O advento do cinema sonoro foi um dos motivos que provocou a instabilidade deste ciclo.

O ciclo Super-8, em meados da década de 1970. Os realizadores da época, em sua maioria, jovens de classe média, conseguiam câmeras trazidas por pessoas que viajavam à Europa ou aos Estados Unidos. Neste contexto, a super 8 mm era utilizada para fazer filmes caseiros (aniversários, casamentos), mas passou a ser resignificada para o uso de expressões artísticas pelos realizadores locais. Vale destacar que, neste período, as pessoas que se “aventuravam” com cinema não eram profissionais consolidados na área e nem tinham uma formação específica. Figueirôa descreve este período mostrando que qualquer pessoa poderia se tornar um cineasta amador se conseguisse uma câmera, pessoas e espaço. É característica deste período a produção de filmes experimentais. Outro marco importante deste ciclo foi a criação do Grupo de Cinema Super 8 de Pernambuco em 1977, que buscou dar representatividade à produção audiovisual que vinha se consolidando. Este ciclo é considerado como sendo um período de resistência contracultural à ditadura militar.

Do ponto de vista regional, a década de 1990 foi particularmente importante para a produção cultural no estado de Pernambuco, quando percebemos o crescente reconhecimento de realizações cinematográficas locais. Esta década é marcada pela crise do cinema brasileiro, em meados de 1980 e início de 1990. Conforme apontado por Milena Times (2013, p.7): “a crise econômica e a reorganização política que o país atravessava na segunda metade da década de 1980 teve reflexos diretos no mercado cinematográfico nacional”. Somado a isto, com a eleição de Fernando Collor de Melo, na década de 1990, o então presidente extinguiu o Ministério da Cultura, em pleno contexto de redemocratização do país. Como consequência, houve a extinção das leis de incentivo à cultura que impossibilitaram o financiamento de novos projetos audiovisuais. Com a entrada de Itamar Franco na presidência o MinC foi recriado e a aprovação da Lei do Audiovisual 8.685/93 permitiu que os projetos audiovisuais fossem captados por meio de investimentos do imposto de renda de pessoas físicas e jurídicas,

que indiretamente apoiavam a produção de cinema. Isto permitiu que a produção nacional retomasse seu crescimento: “com a Lei do Audiovisual, a produção nacional voltou a crescer e gerou uma certa euforia no setor durante o período que ficou conhecido como Retomada”. (TIMES, 2003, p. 8).

Esta breve contextualização possibilita dar luz ao contexto das produções audiovisuais em Pernambuco. Conforme mencionado por Figueirôa, é no processo de “retomada” da produção cinematográfica brasileira, através das leis de incentivo à cultura, que a Fundação de Cultura da Cidade do Recife lança um concurso de roteiros para estimular a produção local. Em 1993, estas atividades ganham impulso, ano em que Lírio Ferreira e Paulo Caldas começam a desenvolver o longa-metragem *Baile Perfumado*. Mesmo período em que vemos emergir a produção de filmes dirigidos por mulheres como Adelina Pontual, com o filme *Samydarish, os artistas de rua*, dividindo a direção com Cláudio Assis.

Desde este período, o cinema local tem sido marcado pela “pressão” dos realizadores pernambucanos junto ao governo estadual para a criação de incentivos à produção audiovisual. Através do prêmio Resgate do Cinema Brasileiro para diretores estreantes, financiado pelo MinC, foi possível a produção do filme *Baile Perfumado*. O chamado “cinema de retomada” tem como uma de suas particularidades a legitimidade e o reconhecimento da produção audiovisual em Pernambuco. Um de seus pontos altos foi a projeção do *Baile Perfumado* (1996), que na época do seu lançamento venceu na categoria de melhor filme no Festival de Brasília. Este reconhecimento certamente possibilitou uma espécie de abertura econômica para o incentivo das produções cinematográficas independentes que viriam depois, assim como facilitou a criação de uma lei específica de fomento para o audiovisual no Estado.

Foi por meio da mobilização de cineastas locais e da sociedade civil, com o apoio do Governo de Pernambuco, que o audiovisual passou a ter seu primeiro edital de financiamento próprio, objetivando incentivar a produção de filmes de curta-metragem, longa-metragem, programas de TV, projetos e difusão de produções audiovisuais como mostras, cineclubes, festivais. A Lei do audiovisual 15.307, de 04 de junho de 2014, do estado de Pernambuco, sancionava naquele ano um conjunto de disposições com o objetivo de fomentar o audiovisual enquanto atividade artística e econômica. Dentro dessas disposições, podemos destacar: o estímulo à produção audiovisual independente, a promoção de novos talentos e primeiras obras, o incentivo para a formação contínua de profissionais do audiovisual; essas e demais disposições da lei, tem como um dos seus princípios o respeito à igualdade de gênero, raça e etnia, e inclusão das diferenças.

A importante ampliação das realizações cinematográficas, políticas públicas de fomento a produção audiovisual e os princípios que norteiam a criação da lei de incentivo para o campo parecem expressar um avanço significativo em se tratando da produção cultural no estado. No entanto, chama atenção o fato de este cinema ter sido reconhecido, em sua maioria, pelos filmes dirigidos por homens, mesmo mulheres tendo realizado produções audiovisuais no estado desde a década de 1970 até os anos vigentes. Isso sugere que este cinema reproduz, em seu desenvolvimento, estruturas que se conservam desiguais, reguladas por relações assimétricas de gênero que culminam na falta de reconhecimento do trabalho artístico das diretoras de cinema.

A reprodução dessas estruturas envolve um conjunto complexo de dinâmicas reguladas pelas relações de sexo e gênero culturalmente definidos com base nas diferenças atribuídas a homens e mulheres. Apesar disso, as mulheres continuam fazendo cinema e vem obtendo maior aprovação dos seus trabalhos via edital do Funcultura, principalmente no ano de 2018, em que 62% das obras audiovisuais aprovadas tiveram mulheres na direção ou no roteiro e 47% dos projetos contam com a realização de profissionais negros, negras e indígenas, conforme apresentado pelo Jornal do Comércio em 2018¹.

Este espaço de possibilidades de abertura às mulheres, em cargos como a direção, foi sendo conquistado paulatinamente e é fruto da mobilização de agentes do setor audiovisual e da sociedade civil, que conseguiram inserir políticas de cotas para garantir o acesso de mulheres, pessoas negras, indígenas e com deficiência na produção audiovisual local. Embora esses resultados tenham se apresentado tardiamente, são mudanças muito significativas, dado o seu caráter de emergência para a minimização das desigualdades em cargos que combinam poder e criatividade, concebidos no mundo da arte como uma atividade de maior prestígio.

Mesmo com todas as dificuldades em curso e fortemente prevalentes atualmente, a presença majoritária de homens nas funções de direção, reflexo de uma estrutura maior de desigualdade de gênero e da divisão sexual do trabalho, esta “força social” não anula totalmente as maneiras que as mulheres encontram de agir em contextos de desigualdades e assimetrias de forças. Isto se tornou possível por diversos motivos: a forte capacidade de agência das mulheres, que permaneceram produzindo filmes mesmo com todos os obstáculos gerados pela desigualdade de gênero e as limitações de recursos econômicos às suas produções, a rede de pessoas que se solidarizam no fazer cinema e impulsionam o trabalho

¹ Disponível em: <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2018/07/13/funcultura-audiovisual-anuncia-aprovados-de-2018-346947.php>. Acesso em 04 de fevereiro de 2020.

das diretoras e, sem dúvida, as políticas de incentivo à cultura, sem as quais o trabalho de direção se torna ainda mais difícil.

Os últimos acontecimentos no país, após as eleições de 2018, vem revelando um retorno assombroso ao passado e um longo caminho espinhoso pela frente. Com a extinção (novamente) do Ministério da Cultura, desde o governo de Michel Temer e a atualmente nomeada Secretaria Especial da Cultura transferida para a pasta de Turismo, a dimensão econômica, simbólica e social do protagonismo da produção cultural no país perpassa por sérias dificuldades. Além de todos os benefícios dos investimentos da cultura na formação crítica e educacional dos indivíduos estarem sob ataque, a economia gerada pelo setor da cultura tende a declinar. A extinção do Ministério da Cultura, a censura explícita às produções cinematográficas com temáticas LGBT e os cortes sucessivos em tudo o que está relacionado à produção cultural significa, além da perda de um ministério exclusivo para os profissionais da arte, o cerceamento da produção simbólica, intelectual e material de pessoas que mobilizam, em alguma medida, a produção crítica do conhecimento.

Nos governos de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, as políticas de incentivo à cultura foram fundamentais para a autonomia de alguns profissionais da arte e o aumento da economia do setor cultural, gerando emprego, consumo e investimentos na Economia Criativa. No geral, os incentivos propiciaram o desenvolvimento de projetos culturais e educacionais voltados para o audiovisual e outras expressões artísticas em escolas públicas, prisões, zona rural, para citar alguns. Foi por meio de tais incentivos que pessoas de origem familiar mais humilde (como eu) ingressaram na universidade através da política de cotas e que passaram a ter oportunidades de participar de projetos culturais com o apoio do Governo Federal. Mais acima, no início desta introdução fiz referência à minha participação em um projeto de audiovisual desenvolvido no Sertão do Pajeú, outros projetos, como o Cine Cabeça desenvolvido em escolas públicas do Recife, viabilizou com que estudantes pudessem ter acesso a filmes com temáticas centradas nos direitos humanos e na cidadania.

Em 2014, a exibição de filmes nacionais em sala de aula se constituiu como componente curricular integrado à proposta pedagógica escolar por meio da Lei 13.006 de 26 de junho de 2014. Pude acompanhar e sentir diretamente na minha formação e de outras mulheres, grande parte destas transformações e hoje, indubitavelmente, colhemos os frutos da semente que foi plantada.

1.3 O recorte da pesquisa

Há muitos caminhos e formas de olhar e se relacionar com o cinema. Contudo, é inegável que o cinema ocorre por meio de práticas: ele é pensado, articulado, produzido, a partir de atividades muito específicas, orientadas por regras, valores e normas estabelecidas pelos critérios do mundo da arte. Para fins de um recorte analítico, o propósito investigativo desta dissertação focaliza as práticas relacionadas ao trabalho de direção de cineastas pernambucanas, tendo em vista suas capacidades de “agência” e “poder”. A prática das diretoras nos permite ver, por um lado, como elas percebem as regras constitutivas da atividade que exercem, se seguem ou não essas regras e como as empregam nas relações que precisam travar no set de filmagem. Por outro lado, o fato de o cinema ser um campo marcado pela divisão sexual do trabalho, as práticas das diretoras podem nos informar se contornam ou (não contornam) os obstáculos gerados pela desigualdade de gênero, revelando-nos como emergem as suas práticas neste sentido.

Neste sentido, as práticas das diretoras nos falam sobre as pessoas diretamente implicadas no engajamento das atividades artísticas do cinema. Isto envolve compreender como elas percebem (subjetivamente) a atividade artística que exercem e as maneiras (objetivas) que conduzem suas ações. Nesta direção, o coração desta pesquisa (o problema investigado) fez pulsar duas questões principais: Como as diretoras de cinema atribuem sentidos e significados ao trabalho de direção? Como se dão as suas práticas dentro de um contexto marcado por desigualdades de gênero e assimetrias de poder?

Com o intuito de fazer uma análise socioantropológica das questões acima apresentadas, esta dissertação está dividida em três capítulos.

No capítulo 1, **Desigualdade de gênero no cinema e o advento das mulheres no audiovisual em Pernambucano**, apresento um panorama mais geral do fenômeno estudado, colocando em evidência que a desigualdade de gênero faz parte da estrutura mais geral da sociedade. Através de indicadores quantitativos que demonstram a desigualdade de gênero nos cargos de direção, o objetivo da primeira parte do capítulo é demonstrar como o padrão de desigualdade se repete em cargos que tem como funções principais a criatividade, coordenação de equipe e liderança. Na segunda parte do capítulo, busco descortinar o contexto em que as trabalhadoras do audiovisual de Pernambuco se organizam e se manifestam em relação ao machismo na cena local, apontando para os fatores preponderantes que levaram as trabalhadoras do audiovisual a se articularem entre si e suas práticas dentro de um contexto político impulsionado pela primavera feminista.

No capítulo 2, **Relações sociais de gênero no mundo da arte**, trabalho o principal referencial teórico desta dissertação. A abordagem teórica se debruça em uma perspectiva antropológica do gênero e na análise sociológica do mundo da arte. Começo evidenciando a posição que homens e mulheres ocupam na cultura, a partir de conceitos estabelecidos pela antropóloga cultural Sherry B. Ortner, que nos permitem compreender em que medida as “avaliações culturais” atribuem papéis distintos a homens e mulheres na sociedade e como as forças sociais e estruturais produzem tais distinções. O elemento central na abordagem de Ortner está relacionado ao conceito de “agência” e de “poder” dos sujeitos em contextos de relações de poder amplamente desiguais, tendo em mente que o poder opera em duas vias: de cima para baixo, como dominação, e de baixo para cima, como resistência, podendo os sujeitos transformar ou reproduzir, através de suas práticas, as desigualdades vigentes. No decorrer do capítulo, explico a noção sociológica do mundo da arte à luz das definições de Howard S. Becker e Nathalie Heinich, apontando que o mundo da arte se constitui através da rede de cooperação entre seus membros, de modo que suas atividades são orientadas por “convenções artísticas” - muito embora estas convenções não sejam rígidas, podendo ser modificadas por seus membros. A questão central dessa abordagem compreende a arte como um trabalho ou uma atividade não muito diferente de outras, assim como os artistas são concebidos como pessoas não muito diferentes das outras; as pessoas que trabalham no mundo da arte e suas ações estão em primeiro plano. Não se trata de definir o que é arte, mas de analisar como as pessoas a realizam. Por fim, será apresentado no último tópico, o percurso metodológico escolhido e aplicado na realização da pesquisa, onde estão descritos os caminhos que me levaram a escolha das entrevistadas e algumas informações a elas pertinentes. Após essa apresentação geral, apresento o método da Análise de Conteúdo e as categorias de análise definitivas construídas no processo de categorização das entrevistas. A primeira diz respeito a como elas percebem as regras que orientam seus trabalhos; a segunda, às ações desempenhadas por elas ao seguir (ou não) essas regras; por fim, a terceira categoria refere-se ao papel das relações de gênero nas práticas das diretoras pernambucanas.

No capítulo 3, **Um cinema por mulheres**, apresento o cerne da pesquisa. Faço um breve resumo da trajetória das diretoras e suas contribuições para o cinema pernambucano. A partir da aplicação de entrevistas semiestruturadas em profundidade, ofereço um breve “retrato biográfico” de cada entrevistada, incluindo os perfis socioeconômicos de cada uma, relação familiar, a quantidade de filmes dirigidos por elas e as temáticas que costumam abordar. Por fim, analiso as entrevistas a partir das categorias de análise definidas anteriormente e concluo que as formas de resistência das diretoras são individuais e coletivas.

As diretoras percebem o trabalho de direção como uma atividade que envolve poder, liderança, orquestração de equipe e criatividade. Elas têm dificuldade de se identificarem como pura e simplesmente diretoras e reconhecem o machismo nesta atividade. Suas práticas e respostas em relação às tensões geradas pelo machismo indicam uma capacidade de agência ativa visando a superação das desigualdades em curso, criando estratégias de redefinição de suas equipes e projetos que priorizem a inclusão de mulheres, se articulando com grupos e coletivos de mulheres e travando enfrentamento direto em situações de machismo dentro do set de filmagem.

2 DESIGUALDADE DE GÊNERO NO CINEMA E O ADVENTO DAS MULHERES NO AUDIOVISUAL EM PERNAMBUCO

O primeiro capítulo desta dissertação busca, em um primeiro momento, apresentar indicadores sociais da desigualdade de gênero como um problema mais geral da sociedade, ou seja, não é um fenômeno exclusivo ou particular das mulheres estudadas nesta pesquisa. No segundo momento, será demonstrado um quadro mais geral da articulação das trabalhadoras no audiovisual em Pernambuco.

2.1 Indicadores sociais da desigualdade de gênero como realidade social

Evidências mais gerais da desigualdade de gênero no cinema foram descortinadas a partir da exposição de atrizes hollywoodianas no contexto de premiação de funções ocupadas por trabalhadores e trabalhadoras do setor audiovisual internacional. No site *Mulher no Cinema*, a jornalista Luísa Pécora ressalta que em 91 anos de Oscar apenas uma mulher ganhou o prêmio de direção, Kathryn Bigelow, com o filme *The Hurt Locker* (Guerra ao Terror, 2008), e só outras quatro foram indicadas². As mulheres, além disso, ocupam posições secundárias nas produções e recebem menores salários. Dentro dos sets de filmagens, atrizes passam por situações de sexualização e objetificação dos seus corpos e são obrigadas a obedecer aos diversos tipos de estereótipos exigidos para o trabalho de atuação nos filmes. Em uma carta intitulada *You'll Never Work In This Town Again* (Você nunca mais trabalhará nessa cidade), a atriz estadunidense Mila Kunis (2016) declara que um produtor de cinema a ameaçou quando ela se recusou a posar seminua para capa de uma revista masculina que promoveria o filme em que a atriz trabalharia. Em suas palavras,

Ao longo da minha carreira, houve momentos em que fui insultada, marginalizada, paga menos, ignorada criativamente e diminuída com base no meu sexo. E sempre tentei dar às pessoas o benefício da dúvida; talvez elas soubessem mais, talvez tivessem mais experiência, talvez houvesse algo que me faltasse. Ensinei a mim mesma que, para ter sucesso como mulher nesta indústria, tinha de seguir as regras do clube dos rapazes. Mas quanto mais velha eu ficava e quanto mais tempo eu trabalhava nesta indústria, mais eu percebia que isso era uma besteira! E, pior, que eu era cúmplice em permitir que isso acontecesse.

²LinaWertmüller, Jane Campion, Greta Gerwig, Sofia Coppola: Disponível em: <http://mulhernocinema.com/oscar/conheca-todas-as-mulheres-que-ja-foram-indicadas-ao-oscar-de-direcao/>. Acesso em 23 de dezembro de 2019.

Os mesmos problemas de descaracterização da criatividade das mulheres, entre outros destacados acima, podem ser identificados na experiência das profissionais do cinema brasileiro. A pouca representatividade das mulheres em cargos de direção é uma das maiores evidências disto. O Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro³ publicou em 2015, pela primeira vez, uma pesquisa com recorte de gênero na direção de longas-metragens, evidenciando que obras dirigidas por mulheres são minoria entre os filmes lançados. Dos 129 filmes lançados no ano, 100 foram dirigidos exclusivamente por homens, representando 77,5% do total, enquanto os filmes que foram dirigidos exclusivamente por mulheres, representaram 14,7%.

O Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa (GEMAA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UERJ) vem se dedicando a publicar dados referentes à desigualdade de gênero no cinema. Um dos estudos realizados pelo grupo apresentou dados relevantes sobre a desigualdade de gênero e de raça no cinema brasileiro.

Com base nos dados do Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição (SADIS) e com a contribuição da Coordenação de Monitoramento de Cinema, Vídeo Doméstico e Vídeo por Demanda da Superintendência da Análise de Mercado da ANCINE, disponibilizados no Observatório Brasileiro de Cinema e do Audiovisual (OCA-ANCINE), o estudo apresentado na primeira edição do Seminário Internacional das Mulheres no Audiovisual em 2017, revelou que apenas 13% dos filmes com maior bilheteria, lançados entre 1995 e 2016, foram dirigidos por mulheres. Além disso, todas elas eram brancas e 80% dos filmes foram produzidos no Sudeste, não havendo nenhum filme cuja produtora pertencesse à região Norte do Brasil.

Filmes de longa metragem lançados em 2016 foram dirigidos, em sua maioria, por pessoas brancas, alcançando 97,2% do total. As mulheres dirigiram 19,7% dos filmes e os homens negros apenas 2,1% o que levou a pesquisa a concluir que não houve nenhuma mulher negra ocupando o trabalho de direção no ano de 2016, como demonstrado no quadro abaixo.

³ O Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro é uma publicação da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) elaborada pela Coordenação do Observatório de Cinema e do Audiovisual.

Tabela 1 – Direção com recorte de gênero e cor/raça

Filmes lançados em 2016	Homens	% Total	Mulheres	% Total	Gênero Misto	% Total	Total Geral	% Total Geral
Pessoas brancas	107	75,4%	28	19,7%	3	2,1%	138	97,2%
Pessoas negras	3	2,1%	0	0,0%	0	0,0%	3	2,1%
Informação não encontrada	1	0,7%	0	0,0%	0	0,0%	1	0,7%
Total	111	78,2%	28	19,7%	3	2,1%	142	100,0%

Fonte: Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual (OCA).

Outra informação pertinente em relação à análise de gênero por tipo de obra foi a de que as mulheres dirigem, na maior parte, filmes documentários, totalizando 29,5% destes filmes, enquanto nas obras de ficção representam apenas 15,5% do total. Homens, por sua vez, dirigem 84,5% das obras de ficção e 63,6% dos documentários. Isto significa que os homens detêm maiores recursos econômicos, uma vez que os filmes de ficção tem custos mais altos.

Em relação ao ano de 2017, obras brasileiras dirigidas exclusivamente por mulheres continuam sendo minoria. Dos 160 títulos lançados neste ano, 124 foram dirigidos por homens, representando 77,5% do total, enquanto 15,6% foram dirigidos exclusivamente por mulheres.

Tabela 2 – Quantidade de títulos lançados por gênero de direção (2017)

	Filmes dirigidos exclusivamente por homens	Filmes dirigidos exclusivamente por mulheres	Filmes com direção mista
Ficção	76	13	2
Documentário	42	11	9
Animação	6	1	0
Total	124	25	11

Fonte: Anuário Estatístico do Cinema- ANCINE.

No ano de 2018, a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) publicou os dados de gênero por função técnica e, segundo consta no seu próprio site de divulgação, tem o objetivo de “contribuir para o debate e subsidiar a formulação de políticas públicas que visem equidade de gênero no setor audiovisual”. No percentual levantado em 2018, de 2.636 títulos, 72% dos filmes brasileiros foram exclusivamente dirigidos por homens, enquanto 20% foram dirigidos por mulheres e 8% foram mistos.

Figura 1 – Gráfico com Percentuais de Gênero (CPBs emitidos em 2008)



Fonte: Agência Nacional do Cinema (ANCINE).

Em resumo, o quadro geral apresentado evidencia o fenômeno da desigualdade de gênero nas relações de trabalho no cinema. Uma de suas causas refere-se à distribuição desigual de ocupações disponíveis a homens e mulheres, preservando relações desiguais de poder e dominação de um grupo em relação ao outro, baseado na diferença sexual. Por meio de distinções dicotômicas entre masculino e feminino, as assimetrias de gênero se concretizam e vão estabelecendo papéis sociais diferentes a homens e mulheres a partir de uma divisão sexual do trabalho e se desdobrando na própria subjetividade dos indivíduos.

Evidências disso aparecem já em Simone de Beauvoir, no seu livro “O Segundo sexo”, ao assinalar que o poder político sempre esteve nas mãos dos homens - o “sujeito absoluto” - enquanto as mulheres se tornavam marcadamente a diferença do sujeito essencial, o Outro. Nas produções do cinema brasileiro, o modelo circunscrito está notadamente estampado no fato de a categoria masculina ocupar majoritariamente as funções que envolvem poder e criatividade e, portanto, as de maior prestígio. Este problema, contudo, aparece na estrutura mais geral da sociedade e a assombrosa desigualdade não acomete apenas as trabalhadoras do audiovisual.

A desigualdade de gênero está presente nos cargos políticos, na academia e na dupla ou tripla jornada de trabalho (acumulação do trabalho formal com o cuidado e os afazeres domésticos). Ainda que notemos um crescimento considerável da participação de mulheres na esfera da educação nos últimos anos, grande parte deste grupo ainda permanece em relativa desvantagem. Na revista do IBGE *Retratos* (2019) que teve como tema “Mulher e trabalho: papéis sociais em questão”, os dados revelam expressiva desigualdade de gênero no mundo do trabalho. De acordo com os dados da PNAD, entre as pessoas de 14 anos ou mais, 87% delas realizaram trabalhos domésticos e de cuidados com outras pessoas no ano de 2018. Mas enquanto as mulheres não ocupadas no mercado de trabalho remunerado dedicavam 23,8 horas por semana a esse tipo de atividade, os homens em situação semelhante dedicavam apenas 12 horas semanais a esse tipo de atividade.

Diferença semelhante foi registrada entre homens e mulheres ocupados no mercado de trabalho remunerado: enquanto as mulheres ocupadas desempenharam 18,5 horas de trabalho doméstico por semana, os homens desempenharam meras 10,3 horas semanais. Embora essa diferença venha diminuindo nas últimas décadas, o fato inegável é que as mulheres ou acabam tendo menos tempo disponível para o trabalho remunerado, ou arcam com uma carga total de trabalho muito maior do que os homens. As relações assimétricas de gênero correspondem a um modelo de notável estabilidade. Assume diferentes formas, atravessa a vida de diferentes mulheres de classes sociais e etnias distintas. O desdobramento de tal desigualdade não se encerra, como se nota, nas relações de trabalho em indústrias criativas como o cinema, pois deriva de um cenário mais amplo, baseado no constructo das relações de gênero no Brasil e no mundo, ancorada naquilo que as relações sociais e de gênero estão diretamente implicadas: as ideologias que as sustentam.

Conforme apontado por Susan K. Besse (1999), as assimetrias de gênero repousam sobre um projeto ideológico e político. Prescreve “traços de caráter” adequados a homens e mulheres como componente essencial de uma lógica que se tornou central para a definição dos papéis de gênero, estruturadores das relações entre homens e mulheres. Essa ideologia penetrou na esfera do trabalho (as mulheres ocupando cargos secundários e recebendo menores salários); na religião (as mulheres anulando-se a si mesma como propriedade de Deus); na família (as mulheres como propriedade do pai, do esposo e depois, dos filhos). Este modelo instalou-se delineando posições opostas entre os sexos, mas fora sublimado pelo papel promissor que a família ocupava e (ainda ocupa) na formação social brasileira, interligando respectivamente os homens à esfera pública, como provedores da cultura e dos meios econômicos e as mulheres interligadas à esfera doméstica e privada, responsáveis por perpassar os valores da moral e dos bons costumes, por meio da educação aos filhos.

Inserido na formação cultural dos indivíduos, conforme assinala Saffioti (2001), este projeto tem suas raízes fincadas no patriarcado, entendido como sistema de opressão onde, por um lado, a categoria social homem assume o poder na forma de dominação-exploração e, por outro lado, as mulheres, alvos de agressões físicas, sexuais, emocionais, ocasionada por homens (SAFFIOTI, 2001, p.115), vão perdendo processualmente sua dignidade humana. Na vida das mulheres brasileiras, por exemplo, a violência de gênero se tornou um desdobramento das relações desiguais de gênero, resultando no aumento estatístico das taxas

de feminicídio, onde, a cada duas horas mulheres são mortas, de acordo com os últimos dados do Monitor da Violência do Núcleo de Estudos da Violência da USP⁴.

Ao longo do século XX, a naturalização das diferenças sexuais ficou expressa na dimensão cultural, inclusive nos modos como personagens masculinos e femininos aparecem nos filmes. Ao reiterar determinados estereótipos de masculinidade e feminilidade, a indústria cinematográfica ajudou a hipervalorizar a sexualização e objetificação das mulheres. Este sistema de representação, aliado ao estatuto econômico, viria a produzir um capital cinematográfico de supervalorização da indústria das “estrelas” de cinema na figura da *sexy symbol*. Ao passo que as mulheres foram assimiladas a estrelas e musas; os homens tornaram-se estrelas heroicas.

Tal padrão de imagem, instituído sobretudo, pelo cinema narrativo Hollywoodiano, investiu na produção do fenômeno do *star system*. De acordo com Paula Alves e Paloma Coelho (2015), este fenômeno surge nos anos 1920 a partir da concorrência entre os grandes estúdios e da constatação de que eram os nomes do elenco dos filmes que atraíam a plateia. Trata-se, neste sentido de um sistema de “fabricação” e promoção das estrelas no cinema clássico de Hollywood, cujos efeitos mais visíveis se estendem para outras dimensões da esfera cultural:

O investimento da imagem do *star system* passa a ditar referências de moda, de comportamentos e de estilos de vida, é um exemplo de como o cinema exacerba a imagem das atrizes através da maquiagem, da iluminação, dos enquadramentos; ou a construção da coragem ou força dos heróis, para além dos músculos definidos dos atores, em cenas de ação, luta e perigo. No cinema, mocinhas são sempre lindas, heróis são sempre corajosos e fortes – o que se espera então para as mulheres e homens na sociedade? (...). O cinema clássico narrativo reproduziu representações do patriarcado, das relações familiares, da sexualidade, criou o *star system* e o *sexy symbol* e projetou a “objetificação” da mulher. O *star system*, por sua vez, determinou os padrões de beleza seguidos até hoje pela TV, publicidade e mídia em geral. O cinema padronizou personagens como o “herói”, o “bandido” e a “mocinha”, e criou rótulos para pessoas e comportamentos, de acordo com os costumes de cada época em que foi produzido (ALVES; COELHO, 2015, p. 162-163).

Com base nos estudos de teóricas feministas do cinema como Laura Mulvey (1983), E. Ann Kaplan (1995) e Teresa de Lauretis (1987), as autoras demonstram como o cinema clássico imprimiu representações pautadas em modelos socioculturais estabelecidos nas relações sociais fora dos filmes. O sistema de representação hegemônica, neste caso, é interpretado como uma projeção do sistema sexo/gênero regulador das relações sociais. Aqui,

⁴ Disponível em: <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/cresce-n-de-mulheres-vitimas-de-homicidio-no-brasil-dados-de-feminicidio-sao-subnotificados.ghtml>. Acesso em 04 de fevereiro de 2020.

a arte aparece não só como reflexo da realidade social, mas também como um modelo a ser seguido, um modelo diretamente implicado em uma lógica de consumo e de mercado que visa o sucesso comercial dos filmes, e o retorno financeiro dos investimentos econômicos na produção. O “culto” às estrelas de cinema, contudo, não se limita apenas aos atores, mas também aos autores dos filmes que impulsiona a dinâmica do mercado da arte.

É com ênfase em tal processo, ou seja, nos modos como o cinema cria um sistema de representação com base nos aspectos valorativos e culturais das pessoas que o criam, que a posição dos/ das diretores/as entra em cena. Antes de tudo, o filme é fruto da atividade humana e da imaginação que o constitui. O ponto de vista subjetivo do sujeito “criador” somado aos recursos econômicos, políticos e materiais necessários para a viabilidade da obra de arte diz respeito a um *processo*. Este, por sua vez, envolve pessoas diretamente implicadas em condições simbólicas, culturais, materiais, econômicas e políticas. São essas pessoas, coordenando os processos criativos do filme e envolvidos pelo tecido social, que podem reproduzir ou não os traços da diferença sexual ou dos sistemas de representação pautados em essencialismos masculinos e femininos.

Além disso, o cinema, entendido como um campo, reproduz, ele mesmo, as relações sociais mais amplas. Neste sentido, precisamos considerar como esses processos criativos ocorrem dentro de períodos e tempos históricos e quais práticas estão envolvidas na “fabricação” de tais processos, se são capazes de modificar ou reiterar as desigualdades de gênero. O foco deste trabalho na figura da direção deve-se ao fato de que é aí que as relações de gênero, portanto de poder, podem ser melhor percebidas: na figura da direção encarna-se o papel de liderança combinado ao trabalho criativo. Ao assumir a coordenação da equipe, o diretor ou a diretora define o estilo do trabalho e, como bem pontuou Sherry Ortner (2006), as relações sociais dentro do *set*. A direção indica os caminhos que estética e ideologicamente definirão a obra, mas também como os atores envolvidos se relacionam entre si, como aparece na entrevista com uma diretora: “eu me interessava em saber se tem alguém muito nervoso, muito agitado, muito tenso, não gosto, de gente assim no *set* sabe? Mesmo que seja o assistente, do assistente, do assistente, fica ruim. É certo controle, ne? É controle, é controle”. (Tuca).

É por meio do ponto de vista do diretor ou diretora⁵ que cada membro ou departamento da produção audiovisual irá se orientar: quais cenas permanecem ou não no filme, quais enquadramentos serão ou não permitidos, qual será o desenho de som, como se dará a

⁵ Isto não significa que tal ponto de vista será exercido por meio de autoritarismo, muito embora existam situações em que isto também já ficou explícito.

fotografia, se em câmera objetiva ou subjetiva, como pensa a montagem. É com base naquilo que a direção do filme imagina para o filme que a equipe desenha suas atividades. A direção incide no sentido subjetivo e criativo daquilo que pensa para o filme e realiza “sua” ideia nas condições objetivas da produção da obra – é o resultado de tal constelação que ficará impresso na obra. A obra de arte por sua vez, é o resultado de toda a atividade coletiva entre os membros que a produzem. No desenvolvimento do processo da atividade coletiva são reproduzidas e/ou modificadas regras, hábitos e normas que orientam o trabalho artístico. A obra de arte faz parte, portanto, de um processo social, resultado da atividade humana e coletiva empregada no processo de produção da obra.

É neste processo que a relação entre gênero e trabalho artístico precisa ser investigada, pois se trata de um processo em que a divisão sexual do trabalho está operante. Dado que as equipes são divididas com base na hierarquia do sistema sexo/gênero, isso tende a gerar um padrão de distribuição desigual em cargos de maior prestígio. Se as mulheres são minoria nas funções que exigem liderança e criatividade, isto não decorre de leis naturais, mas de fatores causais inerentes aos contextos sociais em que homens e mulheres estão inseridos. Com efeito, o caráter sexista das equipes de cinema, a começar pela função da direção, não está livre da mediação cultural do machismo porque é fruto, como bem assinalou Saffioti “de uma convivência social mediada pela cultura” (SAFFIOTI, 1994, p.1), desenhada por um arsenal de signos e símbolos que orientam os sentidos das atividades humanas. Leia-se mediada porque adotamos uma compreensão da cultura, não em sua forma absoluta, mas passível de modificações e de novas interpretações, de modo que se a cultura pode definir os papéis de gênero, as pessoas diretamente implicadas no terreno da cultura podem, contudo, modifica-la. Foi por este caminho, o de focalizar as possibilidades de transformação dos valores e normas em que se apoiam as classificações de gênero, que trabalhadoras do audiovisual colocaram em questão a cultura do machismo no cinema em Pernambuco.

2.2 O advento das mulheres no audiovisual em Pernambuco

O questionamento da cultura do machismo no cinema pernambucano faz parte de um processo mais amplo. Principalmente a partir de 2015, acompanhamos nas redes sociais uma onda de *hashtags* onde se popularizaram campanhas contra a violência e desigualdade de gênero nos espaços de trabalho ou na vida pessoal das mulheres na indústria cinematográfica.

Uma dessas *hashtags*, #AskHerMore (pergunte mais a ela), encampada pelo grupo *The Representation Project*⁶ visava conscientizar os jornalistas e demais profissionais envolvidos com mídias sociais a refletirem sobre os modos como abordam as trabalhadoras do cinema, muitas vezes reforçando estereótipos negativos do gênero. Neste contexto, a atriz de Hollywood Reese Witherspoon, na premiação de melhor atriz no Oscar de 2015, reivindicava que os repórteres buscassem atentar mais aos seus trabalhos que às suas roupas.

Em outra campanha, intitulada #meuprimeiroassedio, impulsionada pela organização não governamental Think Olga, objetivava encorajar as mulheres a falarem sobre a primeira vez que ouviram um comentário de conotação sexual ou tiveram alguém que tocou seu corpo sem autorização. A campanha surgiu em apoio a uma menina de 12 anos que foi alvo de comentários de cunho sexual na internet quando participava de um *reality show* de culinária.

Essas, entre outras que não foram citadas, fazem parte da “onda” das *hashtags* e caracteriza as chamadas “Primavera Feminista” e a “Primavera de mulheres”, movimento que impulsionou diferentes mulheres, de diferentes países e movimentos feministas a denunciarem, por meio de publicações nas redes e mídias sociais, produtos audiovisuais, *sites*, blogs, colunas de jornais, etc., os variados graus de violência de gênero que já lhes haviam acometido, tal como: assédio sexual, machismo, misoginia. Naquele ano, as mulheres usaram as “novas tecnologias” como um meio de difundir as consequências da violência de gênero e a convocar protestos nas ruas, que também foram palco do movimento de mulheres e mulheres feministas, a exemplo das reivindicações por seus direitos sexuais e reprodutivos. Um fato marcante disso foram os protestos contra o projeto de Lei do ex-presidente da câmara Eduardo Cunha, a PL 5069, que dificultava o aborto legal em casos de estupro.

As ondas de *hashtags* iniciadas por mulheres em todo o mundo pareciam reivindicar, além do caráter de denúncia das publicações, o reconhecimento, por parte das mulheres, de que algo em comum nas suas experiências as aproximava, bem como reforçava o reconhecimento de suas lutas sociais frente às adversidades provocadas pela cultura do machismo. Especificamente em Recife, as ressonâncias da “onda” tocaram na atmosfera política e social de mulheres que trabalham com cinema, tendo repercussão em suas práticas.

Foi nesse contexto, de primavera política feminista e de conquista por direitos e reconhecimento, que passamos a ler, através do *facebook*, publicações sobre o tema “mulheres no cinema em Pernambuco”. A princípio, pode se considerar que houve resistência ao termo

⁶ Jennifer Siebel fundou em 2011, o The Representation Project em resposta à demanda pública por educação e ação social em apoio ao seu primeiro filme *Miss Representation*. O projeto se tornou uma organização conhecida por criar campanhas populares de ativismo em mídias sociais, dentre as quais a #AskHerMore. Disponível em: <http://therepresentationproject.org/about-us/>. Acesso em 26 de dezembro de 2019.

“cinema de mulheres”, resistência esta que resultou em agressões nas redes sociais. Na pesquisa de dissertação de Mestrado de Natália Lopes Wanderley “O que porra é cinema de mulher? A mostra cinema de mulher e o desvelar do machismo no audiovisual pernambucano” (2016), a autora faz um importante levantamento da produção audiovisual de realizadoras do cinema em Pernambuco, como também mostra evidências das diversas situações de violência provocadas por diretores, trabalhadores e trabalhadoras do audiovisual local em relação às mulheres.

Em março de 2015, trabalhadoras do audiovisual organizaram a Mostra “Cinema de Mulher”, idealizado por cinco diretoras do estado: Alessandra Nilo, Isabela Cribari, Lia Letícia, Liana Cirne Lins e Séphora Silva. As principais questões que foram levantadas pelas idealizadoras do evento giravam em torno de temas como: “lugar da mulher no audiovisual”, “a visibilidade no cinema”, cinema “feito por mulheres” e a “representação feminina”. De acordo com o texto de divulgação na página do evento no Facebook:

Cinco diretoras mulheres mostram seus olhares sobre a vida (e a morte). No universo audiovisual, que não se diferencia nesse ponto de outras esferas da arte e da política, o masculino é tomado como universal e o cinema feito por mulheres ainda aparece como algo incomum. Ou como um cinema para mulheres, apenas. Ampliar o espaço da representação feminina no cinema é um passo para a naturalização da presença da mulher nas telas e fora delas. Por isso, Isabela Cribari, Alessandra Nilo, Sephora Silva, Lia Letícia e Liana Cirne Lins, decidiram encerrar o mês da mulher com uma sessão especial de Cinema de Mulher, com apoio da Fundaj. (WANDERLEY, 2016, p. 2016).

De acordo com a pesquisa de Wanderley, alguns diretores e outros (as) profissionais da cena artística reagiram ao nome escolhido pelas diretoras e ao que elas reivindicavam:

Diretor de arte 01: “O que porra é cinema de mulher?”
 Artista plástica 01: “hihihi, muito genérico”.
 Diretor 01: “existe... deve ter Tb cinema de fresco, cinema de boy”.
 Diretor e crítico de cinema 01: Um horror. Sorry (...). Cinema de Trator. Tudo sobre filmes com tratores.
 Diretor de arte 01: Isso é verdade??? Gente, que retrocesso é esse!!.
 Crítico de cinema 01: Cinema de mulher??? Pelo amor.
 Mulher 01: esse novo gênero que inventaram...zzZzZzzz.
 (WANDERLEY, 2016, p. 88).

Neste mesmo ano, a cineasta Anna Muylaert participou de um debate no Cinema da Fundação Joaquim Nabuco- Fundaj, Recife-PE, onde debateria seu filme “Que horas ela volta?” após a sessão de exibição. Na ocasião, a reação de dois cineastas em relação à participação e reconhecimento da mulher como criadora frente à direção de filmes tornava

explícito o *modus operandi* da cultura do machismo em cena. Por outro lado, o relato da jornalista Carol Almeida acerca do ocorrido ilustra bastante bem a resistência em curso:

Dois dos mais reconhecidos diretores de cinema do Recife, Cláudio Assis e Lírio Ferreira, entraram na sala do Cinema do Museu acompanhando Anna. Eles são amigos, se conhecem de longa data. Mas Cláudio e Lírio estavam visivelmente bêbados. Cláudio "mandou" Anna sentar onde ele queria que ela sentasse. Chamou a atriz de "gorda protagonista do filme". Lírio, por sua vez, praticamente impediu que o debate fosse realizado. Interrompia as falas da diretora, interrompia as falas de quem fazia perguntas a ela. Agora, sobre a perversidade de tudo isso. O que tinha acabado de ser projetado naquela sala de cinema era um filme sobre protagonismo feminino, sobre dar à mulher o lugar de fala que historicamente lhe foi negado. E aí o filme acaba, se acendem as luzes da vida tal como ela é e neste momento surgem dois homens para interromper a fala de uma mulher diretora. Não importa o quanto eles gostaram do filme, ou do quanto estariam lá porque era amigos dela. O fato é que: eles reproduziram exatamente o machismo do qual a própria Anna, sendo mulher e realizadora de cinema, certamente sempre sofreu (e, como se vê, ainda sofre). (WANDERLEY, 2016, p. 108).

Outra evidência em relação aos questionamentos que se tornavam cada vez mais frequentes entre as diretoras pernambucanas aparece em uma entrevista com Déa Ferraz, também cineasta da cidade do Recife:

É complicado isso, você ter uma mulher no set, em posição de comando, aquilo incomoda certas pessoas (...). Estou no meio audiovisual há pelo menos 15 anos. Quando eu comecei, sentia como se houvesse uma certa barreira entre o que eu estava fazendo e o cinema nacional mais mainstream. De início eu achava que era uma coisa pessoal, mas o problema é coletivo. O cinema feito por mulheres ainda é algo feito à margem do padrão. Felizmente, isso está mudando. Eu posso garantir que não foi uma mudança natural. Foi algo conquistado, lutado⁷.

De forma semelhante, em uma entrevista concedida a um programa no canal do Youtube, a cineasta Tuca Siqueira declarou:

Às vezes a gente não consegue chegar pelo caminho mais curto, só pelo simples fato de ser mulher. Às vezes a gente precisa de um caminho muito mais longo do que o homem faria para poder chegar no mesmo lugar que o homem chega, mas eu acho que a tentativa é o tempo inteiro de lembrar dessas dificuldades, dessa questão de defender esse lugar e esse espaço que a gente precisa ter, mas ao mesmo tempo a gente tem também que resignificar essas forças. O que pode parecer que tira a nossa energia faz com que a gente tenha mais combustível ainda e a gente tem muito filme para fazer, a

⁷Disponível em: <https://www.folhape.com.br/diversao/diversao/geral/2016/09/30/NWS,705,71,480,DIVERSAO,2330-MULHERES-CADA-VEZ-MAIS-FORTES-CINEMA-PERNAMBUCANO.aspx>. Acesso em 04 de fevereiro de 2020.

gente tem muita história para contar. É difícil realizar cinema independente de ser homem ou mulher. É mais difícil ainda conquistar espaço sendo mulher, mas é uma alegria ser mulher e fazer filme⁸.

Constatamos em outra matéria de jornal a declaração da diretora Day Rodrigues em relação ao seu nome não constar na programação do CinePE:

Fui surpreendida quando não vi o meu nome como diretora do filme. Isso aconteceu porque a sociedade acredita que quem só pode fazer filme é homem, branco e com poder aquisitivo. Não colocaram o meu nome, porque sou mulher, sou negra⁹.

Em pelo menos 10 sites pesquisados aparecem diretoras mencionando os obstáculos gerados pela cultura do machismo nas suas experiências profissionais: preconceito de gênero, deslegitimação dos seus trabalhos artísticos, invisibilidade de autoria, desigualdade salarial, restrição aos cargos que exigem liderança e criatividade como ilustrados na fala da cineasta Renata Pinheiro:

Aqui no Recife eu já ouvi comentários bastante machistas sobre obras minhas, que se fosse um homem que tivesse feito, era completamente passado sem nenhuma crítica, bobagens que não são nem de longe críticas construtivas. As pessoas procuram mesmo agulha no palheiro quando é com mulher, a exigência é muito maior, como se você tivesse que ser perfeita. E essa é a sociedade machista em que vivemos, não há nenhum filtro. Não pensam “ah, essa pessoa têm um repertório, vamos respeitar”, sempre vêm os comentários com violência. Mas não vamos deixar de fazer por isso. Não vamos nos acomodar, temos que fazer¹⁰.

Os preconceitos e discriminações de gênero mencionados nos relatos acima somam-se ainda, à relativa invisibilidade da produção cinematográfica de mulheres. No blog da livraria Saraiva intitulado “DEZ filmes marcantes do cinema pernambucano”¹¹, os filmes elencados pelo jornalista Edu Fernandes demonstra, em suas palavras, “o forte cunho político-social em seus enredos”. Contudo, desses dez filmes, apenas em um aparece o nome de uma diretora, Renata Pinheiro, em direção coletiva com outro cineasta. Não se sabe quais foram os critérios de seleção dos filmes eleitos pelo jornalista da referida matéria, mas por que as mulheres não aparecem? A invisibilidade das diretoras também fica evidente em informação divulgada no

⁸Entrevista para o programa Entre um Café, uma prosa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YFD SsU4bxDQ&t=1s>. Acesso em 04 de fevereiro de 2020.

⁹ Disponível em: <https://m.leijaja.com/cultura/2017/07/01/diretora-afirma-ter-sofrido-preconceito-no-cine-pe/>. Acesso em 04 de fevereiro de 2020.

¹⁰ Disponível em: <http://observatoriofeminino.com.br/entrevista-com-renata-pinheiro-diretora-de-amor-plastico-e-barulho/>. Acesso em 04 de fevereiro de 2020.

¹¹ Disponível em: <https://blog.saraiva.com.br/dez-filmes-marcantes-do-cinema-pernambucano/>. Acesso em 04 de fevereiro de 2020.

site “Cinema pernambucano”¹²: na categoria de longa-metragem, apenas 12 filmes dirigidos por mulheres estão listados, enquanto aparecem 61 filmes dirigidos por homens.

Além de suas posições de direção no set provocar incômodos, como ilustrado na declaração de Déa Ferraz e mesmo o apagamento literal dos seus nomes em relação as suas obras, como mencionado na fala de Day Rodrigues, há também o problema da distribuição desigual de recursos econômicos quanto à aprovação de projetos culturais, via edital de fomento ao audiovisual no estado, o Fundo Pernambucano de Incentivo a Cultura (Funcultura)¹³ que tem como viés a democratização do acesso à cultura, sendo este, uma das maiores fontes de investimentos para os projetos de filme das cineastas.

No que diz respeito aos projetos incentivados pelo Funcultura, fiz um levantamento com base naqueles que obtiveram fomento à produção audiovisual de 2012 a 2018. Priorizei as categorias de curta-metragem e produção de longa-metragem, aprovados exclusivamente por diretoras não negras¹⁴ e negras. A categoria produção de longa-metragem, segundo consta no próprio edital, diz respeito a todos os processos relativos à realização do filme, incluindo a fase de pré-produção até a captação de imagens e sons. Existem ainda outras três categorias de incentivo aos filmes: desenvolvimento (incentivo para o desenvolvimento do roteiro e pesquisa do filme); finalização (montagem e edição do filme) e distribuição (diz respeito ao processo de circulação e disponibilização do filme, como exibição em canais de televisão, cinema, etc.). Foi priorizada a categoria produção de longa-metragem porque é nesta fase que os diretores ou diretoras captam os recursos mais altos para a execução das obras. No último edital de 2017/2018, por exemplo, o mínimo para produção de longa-metragem foi R\$ 704.676,70 e o máximo R\$ 1.364.981,80; para curta-metragem o mínimo foi 43.000 e máximo 95.000. A tabela abaixo ilustra o padrão de desigualdade na distribuição de recursos para mulheres no Funcultura.

¹² Disponível em: <http://www.cinemapernambucano.com.br/>. Acesso em 04 de fevereiro de 2020.

¹³ O Fundo pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura) tem como um dos seus objetivos incentivar as diversas manifestações culturais do Estado de Pernambuco, tais quais: dança, circo, teatro, fotografia, literatura, entre outras expressões artísticas. Desdobra-se deste, o Edital Funcultura Audiovisual, com edital próprio orientado por leis e critérios de avaliações específicas e tem como objetivo incentivar a produção independente de obras e eventos audiovisuais. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/editais/funcultura-audiovisual-20172018/#>. Acesso em 21 de agosto de 2019.

¹⁴ Optei por usar a categoria não negra porque nos editais anteriores não aparece a autodeclaração racial das mulheres que aprovaram projetos, embora possamos indicar que a maioria delas sejam mulheres brancas.

Tabela 3 – Projetos aprovados pelo Funcultura com mulheres na direção

ANO	CURTA METRAGEM		LONGA METRAGEM			
	Mulheres	Total	Mulheres	Total		
2012-2013	8	19	0	7		
2013-2014	3	14	2	7		
2014-2015	10	18	1	8		
ANO	CURTA METRAGEM			LONGA METRAGEM		
	Mulheres		Total	Mulheres		Total
	Não Negras	Negras		Não Negras	Negras	
2015-2016	4	1	17	1	0	7
2016-2017	3	4	17	2	0	9
2017-2018	5	12	24	4*	0	8

*Dentre o total de 4 produções de longa metragem por mulheres entre 2017-2018, 1 foi de direção mista.

Fonte: A autora, 2019

Considerando o número total de financiamento às produções audiovisuais aprovadas entre 2012 e 2014, percebe-se que, embora as mulheres tenham aprovado mais curtas do que longas-metragens, elas ainda representam minoria em todas as categorias. De 2015 a 2017, os homens permaneceram aprovando mais curtas e produção de longa-metragem. No edital de 2017/2018, há um número expressivo de aprovação de curtas-metragens para diretoras negras em relação às diretoras não negras. Na categoria de produção de longa-metragem, as mulheres não negras permanecem sendo a minoria, ao passo que nenhuma mulher negra aprovou produção de longa metragem. Os diretores tem maioria de longas-metragens aprovados e, portanto são aqueles que recebem maiores recursos econômicos. Mesmo o edital de 2015/2016, tendo como critério a inclusão de mulheres, indígenas e pessoas negras na direção, apenas no edital de 2017/2018, os resultados expressam alguma mudança significativa nas categorias de curta-metragem.

Os dados acima revelam, no geral, desigualdade de gênero e raça na distribuição de recursos para o desenvolvimento de projetos. Historicamente, podemos visualizar que as relações sociais de gênero se produzem e se processam através de mecanismos desiguais de poder. Em contrapartida, a inconformidade com as desigualdades pode gerar resistências a estes mecanismos. Alguns episódios concretos desse tipo de resistência tem, como já mencionado, se manifestado e algumas mulheres vem conseguido romper o padrão vigente,

inclusive no que diz respeito ao financiamento de produções audiovisuais. Conforme nos mostra Natália Wanderley, após o episódio do lançamento do filme “Que horas ela volta?”, coletivos feministas escreveram uma nota de repúdio ao machismo no audiovisual em Pernambuco e organizaram um evento na Fundaj com o intuito de discutir a representatividade das mulheres no audiovisual. Um dos resultados desse evento foi a criação, em 2015, do grupo *Quebrando Vidraças*, que teve entre seus objetivos visibilizar a causa das mulheres no setor audiovisual local. Uma das manifestações do grupo ficou impressa na carta lançada pelo grupo em relação ao que havia ocorrido com Anna Muylaert:

O ocorrido também serviu como catalisador de debates, principalmente na internet, e levou várias mulheres a se organizarem para colocar o assunto do machismo no audiovisual em pauta. Nosso grupo é fruto disso. Hoje somos pouco mais de 40 mulheres, que se encontra presencialmente pelo menos duas vezes ao mês e mantém contato diário, (principalmente por email). Nosso objetivo é realizar várias ações e a roda de diálogo “Quebrando vidraças: desconstruindo o machismo no audiovisual pernambucano” foi a primeira delas. Ações do grupo “Quebrando vidraças” foram até agora 3: performance na abertura do Janela Internacional de Cinema (coletivo Cabelação-PE), roda de diálogo sobre machismo x audiovisual – MAMAM e exibição + roda de diálogo “Que horas ela volta?” – FUNDAJ. (WANDERLEY, 2016, p. 113).

Propondo um espaço de possibilidades aberta às mulheres do setor audiovisual, a articulação política das mulheres no cenário político de 2015 foi se desdobrando em ações que buscassem desnudar as fontes de desigualdades incutidas nas relações de poder neste espaço. Essas ações objetivavam, além disso, criar condições de minimização da desigualdade de gênero, raça e etnia, nos cargos de maior prestígio como a direção de cinema. Para dar forma a isto, após mobilizações realizadas pelo Conselho Consultivo do Audiovisual¹⁵, tornou-se obrigatória a aprovação de políticas de inclusão para mulheres e pessoas negras nas funções de direção ou roteiro, em caso de produções audiovisuais, como demonstrados por Galvão (2018):

No ano de 2015, a mobilização das trabalhadoras/es do cinema no Conselho Consultivo do Audiovisual através de conselheiras do audiovisual pela sociedade civil e auto-organização das trabalhadoras do cinema, conquistamos pontuação nos quesitos mulheres e raça para o Edital do Audiovisual – Funcultura PE. Em 2016, também como resultado da

¹⁵ O Conselho Consultivo do Audiovisual de Pernambuco, criado com a Lei 15.307/2014, composto por membros de representações governamentais e da sociedade civil, atua no sentido de desenvolver políticas públicas que garantem a promoção, o fomento e o incentivo ao audiovisual no Estado. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/audiovisual/novo-conselho-consultivo-do-audiovisual-toma-posse/> Acesso em 26 de dezembro de 2019.

participação da sociedade civil, mais uma conquista: a inclusão de cotas para negras/os. (GALVÃO, 2018, p. 23-24).

Se, todavia, o desejo de tornar equânime a distribuição de projetos foi processualmente conquistado via reconfiguração das políticas públicas que orientam o edital de fomento as produções audiovisuais e artísticas, o cenário político do Brasil, em 2016, avançava em sentido contrário. Foi neste ano que a primeira presidenta eleita na história do país, Dilma Rousseff sofreu um golpe e o ex-vice-presidente Michel Temer assumiu o cargo da presidência. Uma série de fatores, neste mesmo ano, como o estupro coletivo de uma jovem no Rio de Janeiro, foi desencadeando protestos de mulheres no Brasil em reação a violência explícita de gênero que vinha culminando. É neste contexto que surge também o grupo Mulheres no Audiovisual Pernambuco (MAPE), a convite da produtora e realizadora de cinema Carol Vergulino, onde se reuniram trabalhadoras do audiovisual para realizar uma cobertura audiovisual da Marcha das Vadias- Recife 2016, que resultou na produção de curtas-metragens.

É muito provável que o espírito político ligado aos movimentos feministas no contexto em questão tenha elevado um movimento de contratendência ao que vinha se impondo enquanto política hegemônica centralizada nas “estruturas elementares” do patriarcado brasileiro. Todavia, se a cultura do machismo ascendia por um lado, as lutas para a libertação das amarras do machismo e pelo reconhecimento do trabalho e dos direitos civis das mulheres na esfera social e política, por outro lado, também foi ascendente. Foi por meio dessa busca, a busca pelo reconhecimento das mulheres no audiovisual, que o advento das mulheres foi tomando suas formas em Pernambuco e marcando, respectivamente, suas posições artísticas. Isso fica evidente, na carta manifesto publicada pelo Mape em sua página no *Facebook*,

O momento político-social brasileiro exige engajamento e luta. Não apenas pelo Golpe que sofremos, mas, sobretudo pelo crescimento do fascismo em esferas diversas. A luta das Mulheres não é de hoje, nem é de ontem. Mas é indiscutível que diante do Golpe político, machista, elitista, racista e fascista, a luta se acirra. E precisa se acirrar. Repensar nossos lugares, ocupar nossos lugares, dizer “aqui estamos”, “não somos invisíveis”, “respeitem nossos corpos, nossas vozes, nossas lideranças” faz-se cada vez mais urgente. Porque a igualdade ainda é um caminho a ser percorrido, buscado e – oxalá! – alcançado. Chegou a hora de levantar as barricadas, preparar nossas bandeiras e usar nossas armas. Todos os espaços devem se engajar nesse processo e por isso nasce a Frente “Mulheres no Audiovisual”. Porque entendemos a força dessa linguagem e, mais do que isso, entendemos que essa luta também é nossa, como profissionais do audiovisual, abrindo e rasgando o machismo imenso que nos ronda, e como mulheres, sentindo e vivendo na pele diariamente o que nos oprime. Juntamo-nos, portanto, ao grito das ruas, àquelas que estão nessa luta há muito mais tempo, às jovens,

negras, periféricas, idosas, lésbicas, mulheres e afeminadas, acreditando em nossos corpos, olhares e gritos como possibilidade de uma nova política. Acreditando cada vez mais que a revolução será feminista! (Carta Manifesto “Mulheres no audiovisual”).¹⁶

Até o ano de 2019, o Mape vem sendo um grupo composto por mulheres, em sua maioria, brancas, de classe média e alta, que trabalham em diferentes setores do audiovisual: diretoras, produtoras, roteiristas, pesquisadoras, fotógrafas, diretoras de som, montadoras, editoras. O grupo promove ações de cineclube, debate, formação político-feminista, formação de escrita para projetos do Funcultura, mostras audiovisuais, produção de filmes. Reúne-se mensalmente em ambientes diferentes para discutir ou deliberar pautas e ações relacionadas ao cinema, protagonismo das mulheres no cinema, representatividade e representação das mulheres.

A representação e representatividade das mulheres é uma das discussões mais centrais nos estudos que envolvem cinema e gênero, tanto em relação às produções audiovisual internacional, quanto nacional e regional. Os argumentos que repousam no debate sobre representação estão ligados não apenas ao fato de que como já vimos, existe expressivamente, uma minoria de mulheres que comandam os sets de filmagem. Está relacionado ainda a outros fatores. O primeiro deles é que os elencos e as equipes dos filmes são compostos, majoritariamente, por homens brancos e mulheres brancas, além de as mulheres interpretarem papéis que tem conotação de sexualização e objetificação dos seus corpos. No caso de ser uma mulher negra, geralmente, os papéis disponíveis a elas costumam reforçar a hipersexualização, reforçam o racismo ou aludem suas imagens à escravidão.

O segundo fator, é que se as produções de cinema assumem um caráter machista, sexista ou racista é porque está relacionado ao fato de essas produções serem majoritariamente dirigidas ou roteirizadas por homens brancos, uma vez que a produção de sentidos que constitui o cinema provém dos interesses e valores deste grupo. Assim, o sistema de representação em relação à imagem feminina e masculina, seria um tipo de apropriação da categoria masculina, a partir de como percebem a construção do gênero. Isto significa dizer que se os homens são detentores das funções-chaves no cinema, passa por sua autorização aquilo que será projetado no filme e como artisticamente o filme será definido. Como argumentam Paula Alves e Paloma Coelho:

¹⁶ Disponível em: https://www.facebook.com/pg/mulheresnoaudiovisualpe/about/?ref=page_internal. Acesso em 13 de dezembro de 2017.

A direção e o roteiro são as funções que mais influenciam na escolha e construção dos protagonistas, ou melhor, são as funções responsáveis pela construção técnica e artística do filme e, conseqüentemente, pela construção das personagens, pelas escolhas das histórias a serem contadas pelo filme e de que maneiras serão contadas. (ALVES; COELHO, 2015, p. 173).

Correlacionado a isto, no trabalho de Soraya Barreto Januário e Janaína Guedes Evangelista (2017) “Mulheres no audiovisual em Pernambuco: um mapeamento do perfil da cadeia produtiva feminina no Funcultura”, as autoras concluem que mesmo o Estado de Pernambuco, cada vez mais reconhecido pela produção cinematográfica local, “a participação das mulheres nos cargos de comando ainda é vista com estranhamento e não aceita por parte dos profissionais homens envolvidos” (EVANGELISTA; GUEDES, 2017, p. 47). Em suas palavras:

Há mais filmes produzidos por mulheres do que dirigidos e escritos por elas. A função do (a) diretor(a) que trabalha diretamente com a criatividade e causa visibilidade, é uma função de importância e comandos. Dependendo da função a qual a mulher venha a ocupar, ela pode ser aceita ou sofrer descrença da sua capacidade. (Ibid., 2017).

Há boas razões para que o interesse desse estudo caminhasse em direção às práticas relacionadas ao trabalho das diretoras de cinema. Uma dessas razões é o fato de a direção de cinema estar diretamente relacionada a uma posição social artística de liderança e criatividade, algo que por vezes parece soar inacessível, dada as condições sociais restritivas às mulheres. O esforço por demonstrar que as cineastas também produzem sentidos e significados sobre a cultura não está apenas relacionado ao fato de que sim, elas produzem cultura. Trata-se de demonstrar, analiticamente, por que as mulheres, mesmo ocupando os mesmos cargos e obtendo, muitas vezes, os mesmos privilégios de classe, ainda assim, tem suas produções culturais pouco mencionadas ou reconhecidas. Especialmente para o nosso estudo, o elemento central está no fato de buscar investigar como se dão as práticas das diretoras de cinema frente às situações concretas de desigualdades de gênero no audiovisual. Insistimos nisto justamente pelo fato de que, apesar de algumas mulheres manifestarem explicitamente que se contrapõem ao machismo, não fica evidente as maneiras como suas práticas ocorrem no processo de criação do filme.

Em quase todas as entrevistas concedidas por algumas diretoras, como as que foram evidenciadas acima, elas mencionam, com frequência, o fenômeno do machismo como acontecimento típico disseminado por seus pares, entretanto, não mencionam como contornam os desafios gerados por tal fenômeno. Neste sentido, a discussão em torno da

representação das mulheres no cinema contribui amplamente para compreensão dos mecanismos envolvidos no processo de construção dos personagens, com ênfase nos papéis de gênero, mas, por outro lado, gostaríamos de esboçar que o caráter enfático em tal discussão, não nos permite visualizar, concretamente, como as diretoras de cinema conduzem suas práticas se reproduzem ou transformam as desigualdades em curso.

Assim, o que está em questão é o fenômeno da desigualdade de gênero no cinema, considerando as evidências da distribuição desigual em cargos de prestígio, criatividade e poder. Tal resultado nos leva ao entendimento de que a ordem da diferença sexual estabelecida nas relações de dominação e de poder atribui aos homens uma posição social e artística detentora de prestígio e visibilidade, dominando com isto, os meios técnicos, os recursos econômicos, artísticos e de produção. Do ponto de vista da construção social e cultural do gênero, que envolve as especificidades históricas das mulheres, os modos como vem articulando suas práticas de direção, dentro deste espaço de possibilidades, tem colocado em questão o modelo vigente da desigualdade de gênero na função da direção.

Cineastas e demais profissionais do cinema não tem apenas produzido críticas a cultura do machismo, do sexismo e do racismo em relação à representação e representatividade das mulheres nos filmes, elas propõem, além disso, uma redefinição das próprias práticas dentro e fora do set de filmagem, nas relações que precisam travar diariamente em seus cotidianos, seja com profissionais da cena artística e mesmo com as instituições locais.

Gostaríamos, contudo, de chamar atenção para a discussão teórica que parece corresponder ao problema empírico exposto, que é o fato de as mulheres continuarem sendo minoria em funções de prestígio e criatividade. Isto exposto pode ser um caminho que nos leve a compreender as práticas de transformações vigentes em curso, mas também as permanências dos significados e signos culturais que envolvem o *status* dicotômico das mulheres na produção da cultura.

3 RELAÇÕES SOCIAIS DE GÊNERO NO MUNDO DA ARTE

O segundo capítulo desta dissertação está dividido em três partes. Na primeira parte, é apresentada uma abordagem antropológica do gênero, situando a posição que mulheres e homens ocupam na dimensão da cultura, buscando apresentar a lógica interna e subjacente à cultura de desvalorização das mulheres. Trata-se de compreender como se estruturam as relações desiguais de poder, tendo em vista que as estruturas mais amplas não desmobilizam completamente as capacidades de agência das mulheres. Na segunda parte, serão abordadas as interpretações sociológicas do mundo da arte, que por sua vez é orientado por um conjunto de convenções artísticas que prescrevem as regras, os hábitos e as normas do universo artístico. Por fim, na terceira parte, serão apresentadas as categorias de análise do *corpus* coletado nas entrevistas e os percursos metodológicos do campo.

3.1 Uma abordagem antropológica do gênero

Pensar a posição social que as mulheres ocupam na sociedade nos remete a um desafio. Não somente pela diversidade dos aspectos culturais a elas particulares, mas também porque o tratamento da construção cultural do gênero sinaliza traços evidentes de desigualdade nas posições que ocupam em relação aos homens. Sobre isto, a antropóloga cultural Sherry B. Ortner (1979), no seu artigo “Está a mulher para o homem, assim como a natureza está para a cultura?”, menciona a existência do fato universal do “*status* secundário feminino na sociedade”.

As evidências de que o *status* secundário atribuído culturalmente às mulheres é um fato universal foi refletido por Ortner através de uma análise comparativa da cultura. A autora ressalta “que cada cultura, de sua própria maneira e em seus próprios termos, faz avaliações culturais” (ORTNER, 1979, p. 97), mas o que constitui as evidências de que uma cultura específica concebe as mulheres como inferiores estão representados em três dados: (1) no elemento de ideologia cultural e as colocações informativas que *explicitamente* desvalorizam as mulheres e, com elas, seus papéis, suas tarefas, seus produtos e seus meios sociais com menos prestígio do que os relacionados aos homens e às funções masculinas correlatas; (2) nos esquemas simbólicos, tais como a prerrogativa de violação, que poderão ser interpretados *implicitamente* como uma colocação de avaliações de inferioridade; e (3) nas classificações sócio-estruturais que excluem as mulheres da participação em domínios de maior poder da sociedade.

Esses três tipos de dados são concebidos pela autora como suficientes para evidenciar a inferioridade feminina em uma determinada cultura e dizem respeito ao fato de que em todas as sociedades, de alguma maneira “a mulher está sendo identificada como um símbolo que cada cultura desvaloriza, alguma coisa que cada cultura determina como sendo uma ordem de existência inferior a si própria” (ORTNER, 1979, p. 100). Nesses termos, o que corresponde a essa descrição, no sentido mais generalizado, é a “natureza”, uma vez que se torna o meio pelo qual a cultura se afirma. De acordo com Ortner,

A cultura está engajada no processo de gerar e sustentar sistemas de formas de significados (símbolos, artefatos) por meio dos quais a humanidade transcende os atributos da existência natural, ligando-as a seus propósitos, controlando-os de acordo com seus interesses. Podemos assim amplamente equacionar a cultura com a noção de consciência humana, isto é, sistemas de pensamento e tecnologia, por meio dos quais a humanidade procura garantir o controle sobre a natureza (Ibid., p. 100).

A afirmação da cultura está relacionada à aptidão humana de agir sobre a natureza e de regulá-la, ao contrário de mover-se ou ser movida passivamente pelos atributos de existência natural. Implicitamente, cada cultura reconhece ou mantém o caráter de distinção entre a atuação da natureza e a atuação da cultura, ou seja, “atuação da consciência humana e seus produtos” (Ibid., p. 101). O elemento de distinção no qual a cultura se apoia está no fato de poder, na maioria das circunstâncias, transcender as condições naturais e transformá-las para seus propósitos. Assim, “cada cultura, em algum nível, demonstra ser não somente distinta da natureza, mas superior a ela e este sentido de diferenciação e superioridade se apoia precisamente na capacidade de transformar” (Ibid., p. 101). Simbolicamente, portanto, o *status* secundário das mulheres poderia apoiar-se no fato de que as mulheres são associadas com a natureza, em oposição aos homens, que são identificados como cultura, uma vez que “o plano da cultura sempre é submeter e transcender a natureza, se as mulheres são consideradas parte dela, então, a cultura achará “natural” subordiná-la para não dizer oprimi-las” (Ibid., p. 101).

Todavia, a formulação de Ortner é a de que as mulheres são consideradas como estando *mais próximas à natureza* do que os homens: “a cultura, reconhece que as mulheres são participantes ativas em seus processos especiais, mas ao mesmo tempo as considera como sendo mais enraizadas ou tendo afinidade mais direta com a natureza” (Ibid., p. 102). Além disso, mesmo que as mulheres não sejam identificadas com a natureza, simbolicamente, são concebidas como “representantes de uma ordem inferior, como sendo menos transcendentais à natureza do que os homens” (Ibid., p. 102).

Ortner apoia sua análise no trabalho de Simone de Beauvoir, “O Segundo Sexo”, atentando para o fato de que, atualmente, o caráter de inferioridade das mulheres repousa em argumentos pautados pelo determinismo biológico científico. Ao afirmar que “não se nasce mulher, torna-se mulher”, Beauvoir estabelece que a subordinação das mulheres estava associada às condições sociais que as constituíam como mulheres, onde, desde a sua infância, são “adaptadas às necessidades do óvulo mais do que a elas próprias” (BEAUVOIR, 2016, p. 55). A experiência cultural das mulheres que as torna o Outro do sujeito masculino, concebido como universal, constitui-se no advento do patriarcado, sistema no qual “o macho acicamente sua posteridade, é forçado a concordar em atribuir um papel à mulher na procriação, mas admite-se que ela não faz senão carregar e alimentar a semente viva: o pai é o único criador” (Ibid., p. 35).

Estes aspectos foram se acentuando na concepção do *homo faber*. Ainda que as mulheres tenham se tornado participantes ativas das mesmas atividades desempenhadas pelos homens, elas aprendiam sobre o universo das atividades que executavam com o objeto fabricado, e nunca como pessoas capazes de fabricar o objeto. Beauvoir ressalta, no capítulo sobre a “História”, que o papel das mulheres na agricultura, por exemplo, estava relacionado à espera e ao mistério, ao passo que o *homo faber* estaria relacionado à sobreposição do homem no reinado do tempo e do espaço, como aquele que detém o projeto, a ação, a razão. Em suas palavras: “o homem enfrenta a terra como operário, ele descobre que pode enriquecer o solo, ele é quem faz a sagra, abre canais, irriga ou seca o solo, constrói estradas, ergue os templos, recria o mundo” (Ibid., p. 111). Por meio do princípio masculino da força criadora, da luz e da inteligência, o homem se reconhecia, portanto, como soberano.

Neste sentido, quando Ortner (1979) lança a pergunta *por que as mulheres parecem mais próximas da natureza?* assinala que tudo tem início com o corpo: a começar pela questão fisiológica, a menstruação, a procriação natural específica à fisiologia das mulheres, em contraste com a fisiologia masculina, que o torna livre para assumir os “esquemas da cultura”; o fato de o corpo feminino e suas funções correlatas serem colocados como inferiores às dos homens no processo cultural; e, por fim, argumenta que os valores tradicionais relacionados às funções do corpo feminino assumem, no processo da cultura, uma “estrutura psíquica” diferente, uma vez que a questão fisiológica e os seus papéis sociais são concebidos como aproximados da natureza.

Neste sentido, ao passo que o corpo feminino se torna uma fonte de condenação das mulheres, “o homem, em contraste, não tendo funções naturais de criação, deve basear sua criatividade externamente “artificialmente” por meio de símbolos e tecnologia” (Ibid., p. 104).

É por meio de sua aptidão e habilidades que ele cria objetos e artefatos culturais duradouros, eternos, transcendentos.

As mulheres, embora *mais próximas* da natureza, não são, contudo, totalmente determinadas por ela. Ortner ressalta que as mulheres assumem uma posição *intermediária*: se, por um lado, a avaliação da cultura impõe sobre seus corpos traços de assimilação com a natureza, por outro, dado o fato de as mulheres serem metade da população humana, cooperarem com os grupos sociais dos quais fazem parte, terem consciência, pensarem e falarem, comunicarem, gerarem e manipularem símbolos, categorias e valores, elas também produzem cultura. Em outros termos, as mulheres investem neste terreno consciência humana, sistemas de formas de significado ligadas aos seus projetos e propósitos “por meio de sistemas do pensamento e da tecnologia” (Ibid., p. 114). Isso significa, portanto, que Ortner não nega a agência feminina, mas seu esquema sugere que essa agência envolve menos reconhecimento e mais obstáculos em seu desempenho.

A abordagem antropológica de Ortner (2006) sobre “agência” repousa numa concepção praxiológica fundamentada na noção de “jogos sérios”. Em sua perspectiva, os “jogos sérios” “pressupõem atores culturalmente variáveis (e não universais) e subjetivamente complexos (e não predominantemente racionalistas e interessados em si mesmos)” (ORTNER, 2006, p. 46). Ortner passou a definir o termo “jogos sérios” a partir de um *insight*, gerado pela teoria da prática, na tentativa de ir além dos pressupostos que fundamentam esta teoria. Ao passo que na teoria da prática a cultura em um sentido muito amplo constrói as pessoas por tipos particulares de atores sociais, a vivência concreta de práticas variáveis reproduz ou transforma a cultura que constrói os sujeitos. A resposta de Ortner a este pressuposto é a de que a vida social, sob a perspectiva dos “jogos sérios”, é vista como algo “ativamente jogado”, voltado para metas e projetos culturalmente constituídos, envolvendo tanto as práticas de rotina quanto ações intencionalizadas.

Seu propósito é sempre buscar entender as forças, as formações e transformações mais amplas dos processos humanos na vida social, focalizando uma parte específica da ideia dos jogos sérios: a questão da agência e da intencionalidade dos atores, estes, por sua vez, examinados como agentes. É importante ressaltar que, historicamente, as categorias que estão por trás da noção de agência concebem o ator como autônomo, individualista, ocidental. Esta perspectiva repousa na formulação de uma “teoria da prática” em que “estrutura” e “agência” estão em oposição: o indivíduo heroico, “O Agente” enfrentando uma entidade chamada “Estrutura” (Ibid., p. 47). Esta interpretação, contudo, se distancia da perspectiva de Ortner. Em sua teoria das práticas sociais, os agentes sociais estão sempre envolvidos na

multiplicidade de relações em que estão implicados e jamais podem agir fora delas. Existe, portanto, uma relação dinâmica entre indivíduos e estrutura.

Os atores sociais possuem capacidades de agência, mas permanecem enredados pelos mecanismos dos jogos sérios, o que torna impossível conceber que o agente é livre ou que age sem restrições. Desta forma, o agente se insere nos grupos sociais do qual faz parte: a família, os amigos, os parentes. Também está envolto em relações de poder, de desigualdade, de disputas: “a onipresença do poder e da desigualdade na vida social é central para a própria definição de jogos sérios” (Ibid., p. 47). Esse olhar sobre o agente estabelece uma noção de agência estreitamente relacionada com o poder:

Agência tem dois campos de significado. Em um campo de significado, “agência” tem a ver com intencionalidade e com o fato de perseguir projetos (culturalmente definidos). No outro campo de significado, agência tem a ver com poder, com o fato de agir no contexto de relações de desigualdade, de assimetria e de forças sociais (...). Suas duas faces: como perseguir “projetos” ou como o fato de exercer ou de ser contra o “poder” se transfundem um no outro. O poder, em si, é uma faca de dois gumes, operando de cima para baixo como dominação, e de baixo para cima como resistência. (Ibid., p. 58).

É possível dizer que agência é, em alguma medida, uma capacidade de todos os seres humanos à medida que sua forma e distribuição são construídas e mantidas culturalmente. O trabalho cultural envolvido no processo de construção e distribuição da agência, quando pensada em termos de gênero, ocorre por meio de diferentes formas de poder: dominação e resistência. Assim, agência está estreitamente relacionada com ideias de poder:

Agência, neste sentido, é pertinente tanto no caso da dominação quanto no da resistência. As pessoas em posições de poder “têm” – legitimamente ou não – o que poderia ser considerado “muita agência”, mas também os dominados sempre têm certa capacidade, às vezes muito significativa, de exercer algum tipo de influência sobre a maneira como os acontecimentos se desenrolam. Portanto, resistência também é uma forma de “agência de poder”. (Ibid., p.64).

Outro aspecto fundamental para a noção de agência está relacionado à agência de projetos de pessoas culturalmente constituídas no mundo e sua habilidade de iniciá-los e realizá-los:

A agência de projetos tem a ver com pessoas que nutrem desejos de ir além de suas próprias estruturas de vida, inclusive – o que é muito central – de suas próprias estruturas de desigualdade; tem a ver, em suma, com pessoas que jogam, ou tentam jogar, seus próprios jogos sérios, mesmo se partes mais poderosas procuram desvalorizá-las ou até destruí-las. (Ibid., p. 68).

O que está em questão nas formas de agência enquanto dominação e resistência e enquanto perseguição dos projetos culturais é a importância de desnudar o efeito totalizador das “forças sociais”, buscando olhar, junto a isto, de que maneiras os atores dominados mantêm suas capacidades de agência: resistindo à dominação e tentando sustentar seus projetos culturalmente constituídos nas “margens do poder, dentro de uma matriz de desigualdades locais e diferenciais de poder” (Ibid., p. 69). Desta forma, a agência é quase sempre distribuída de forma desigual: “algumas pessoas conseguem “tê-la”, e outras não; algumas pessoas conseguem ter mais, e outras menos” (Ibid. p. 74).

É neste âmbito que a questão de agência marcada pelo gênero aparece na perspectiva de Ortner: “gênero não representa apenas a si mesmo, mas a toda uma gama de outras formas de poder e de desigualdade” (Ibid., p. 58). Se, como demonstrado pela autora, agência é uma capacidade de todos os seres humanos, ainda que sua forma e sua distribuição sejam sempre construídas e mantidas culturalmente, o trabalho cultural envolvido na distribuição da agência, como parte do processo que cria pessoas apropriadamente definidas em termos de gênero, se dá por meio de uma política de agência diferencialmente empoderada. Isso significa dizer, em linhas gerais, que a distribuição das capacidades de agência para homens e mulheres se dá a partir da desigualdade de poder.

A abordagem antropológica da agência a partir do pensamento de Ortner está relacionada não apenas ao fato de atores sociais empoderados ou desempoderados “jogarem os jogos de sua cultura”, mas também ao fato de revelar o que são esses jogos culturais e a ideologia subjacente a eles, levando sempre em consideração que os atores sociais podem reproduzir ou transformar as regras do jogo.

Desta forma, se as posições sociais são significadas pelo gênero, não seria incorreto afirmar, como Ortner chama atenção no seu trabalho *Gender Hegemonies* (1996), que a compreensão da realidade social envolve o *status* relativo ao gênero também em sua dimensão de prestígio. Os homens assumem o prestígio cultural de *status* superior, detentores de maior valor cultural, carisma ou autoridade que endossam a posição cultural de afirmação dos seus papéis e *status* social. As considerações de Ortner sobre isto são de que “o gênero é, em si mesmo, centralmente um sistema de prestígio, um sistema de discursos e práticas que constrói masculino e feminino, não só em termos de papéis diferenciais, mas também em termos de valor diferencial, prestígio diferencial” (ORTNER, 1996, p. 41).

O olhar de Ortner sobre a ordem social e cultural do gênero nos fará considerar o seu significado no mundo da arte, imprescindível para compreender uma das características mais marcantes na divisão sexual do trabalho no cinema: a acentuada desigualdade de gênero em

cargos de prestígio. Suas reflexões sobre agência também nos ajudarão a pensar as práticas efetivamente desenvolvidas pelas diretoras pernambucanas neste campo da cultura. Lembrando que a agência está, para a autora, intimamente ligada a uma estrutura, discorrerei agora sobre uma dimensão que me parece central para pensar o status diferencial de homens e mulheres no cinema: aquilo que o sociólogo Howard S. Becker descreve como “mundo da arte”.

3.2 Uma abordagem sociológica do mundo da arte

Howard S. Becker define o mundo da arte como “constituído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte” (BECKER, 1977, p. 9). A ação de todas as pessoas cuja cooperação é necessária estabelece a forma final da obra e contribui para os resultados obtidos. Todos esses membros coordenam suas atividades e ações a partir de um “conjunto de concepções convencionais incorporadas numa prática comum e nos produtos materiais do mundo a que pertencem” (Ibid., p. 10). Convencionalmente, as pessoas que compõem o trabalho realizado no mundo da arte, geralmente, são concebidas como “artistas”, “a quem atribuímos a responsabilidade pelo trabalho” (Ibid., p. 10).

A afirmação estabelecida por Becker de que um mundo da arte é constituído por um conjunto de pessoas cuja ação é primordial para o que produzem significa que o seu interesse de análise está relacionado às pessoas que produzem arte, e não à definição do que é arte. Em lugar de uma definição abstrata de arte, o autor considera que as pessoas necessárias para a produção da arte e a interação de todas as partes envolvidas “produz um sentido comum do valor do que é por elas produzida coletivamente” (Ibid., p. 11). O quadro analítico proposto por Becker coloca as pessoas e suas ações em primeiro plano. Nestes termos, a arte é antes de tudo uma atividade coletiva em que se realiza um trabalho não muito diferente de outros e os indivíduos concebidos como artistas são trabalhadores não muito diferentes dos outros (Idem. 2010, p. 21).

Tudo o que é necessário para a realização do trabalho artístico adquire um aspecto definitivo que corresponde à ocupação das pessoas em determinadas tarefas, “todas as artes que conhecemos, tal como todas as atividades humanas, envolvem a cooperação de outrem” (Ibid., p. 33). As pessoas que assumem parte dessas atividades caracterizam a segmentação das tarefas no mundo da arte, ou seja, a divisão do trabalho: as diversas categorias de trabalhadores e as tarefas que cada um desempenha. Desta forma, todos aqueles que

participam da criação da obra de arte têm que realizar um tipo de tarefa muito específico. No entanto, como o autor coloca,

Apesar de a divisão de tarefas ser, em grande medida, arbitrária, não, é, contudo, fácil de mudar. Geralmente, as pessoas envolvidas encaram a divisão do trabalho como um fato adquirido, um fenômeno quase sagrado que advém como que naturalmente do material utilizado e do meio de expressão (...). Todas as artes se baseiam numa ampla divisão do trabalho. Isto é bastante evidente no que diz respeito as artes do espetáculo. (BECKER, 2010, p. 37).

Além de comportar a divisão de tarefas, o fazer artístico é encarado pela sociedade por seu caráter de excepcionalidade, talento, dons ou aptidões que poucas pessoas possuem. Segundo essa crença “a obra de arte expressa e encarna os raros talentos do seu autor. Através do exame da obra apercebemo-nos de que ela só pode ter sido executada por um indivíduo especial” (Ibid., p. 38). Segundo Becker, a atribuição de direitos especiais e privilégios concernentes aos artistas é uma característica das sociedades ocidentais, bem como daquelas que foram alvo da sua influência desde o Renascimento. Assim, “a obra de arte se distingue, antes de mais, pela expressão do talento e da imaginação de um grande artista, naquele momento, a especial individualidade do artista já era reconhecida” (Ibid., p. 39).

Muito embora os artistas possam demonstrar dotes singulares por oferecerem um trabalho de importância para a sociedade, Becker assinala que apenas aqueles que possuem o talento requerido ascendem para uma posição artística de privilégios exclusivos. Os mecanismos dessas escolhas variam de acordo com as funções estabelecidas pela sociedade e pelas “disciplinas artísticas”. Isto depende das corporações ou academias que impõem uma longa formação de aprendizagem e excluem aqueles que por elas não são aprovados. Resulta, ainda, das condições e recursos fornecidos pelo Estado, que pode conceder ou não autonomia à arte. Assim, os criadores de obras de arte, no quadro mais geral, ocupam uma posição artística porque suas atividades exigem “os dons ou uma sensibilidade que só o autêntico artista possui” (Ibid., p. 39), mas também porque o mundo da arte se insere em um contexto econômico e político mais amplo.

O olhar de Becker sobre isto nos fornece uma interpretação de que a ideia por trás do dom ou de talento, implicada na espontaneidade de expressão ou da inspiração sublime, tem um fundo de incoerência, já que os contextos em que as obras de arte se desenvolvem são constituídos por uma série de dificuldades técnicas, de produção, de captação de recursos, de apoiadores a obra de arte e do artista: “a condição de artista depende da produção de obras de arte que materializem e expressem os seus talentos e dons”. (BECKER, 2010, p. 44). Assim,

as condições materiais viabilizam a obra e sua execução; a obra de arte, ao assumir a forma final, por sua vez, permite que o público imprima suas avaliações tanto em relação à obra quanto ao artista, mas o que viabiliza o estatuto de “Grande Artista”.

No que diz respeito ao cinema, os diretores ocuparam uma posição de distinção neste mundo da arte. Como observado por Becker, com o advento do cinema de *auteur*, insistia-se que um filme deveria ser entendido “como a expressão da sensibilidade e da imaginação do realizador, aquele que tudo dirige, mesmo quando entra em choque com os constrangimentos impostos pelos produtores ou com a falta de cooperação dos atores” (Ibid., p. 42). O artista, no nosso caso, o diretor, está envolto no centro de uma rede de cooperação onde:

Todos os intervenientes realizam um trabalho indispensável à consumação da obra. Sempre que o artista depende de outras pessoas, existe uma cadeia de cooperação. As pessoas com quem coopera podem partilhar completamente as suas ideias sobre o modo como o trabalho deve ser executado. Este consenso existe quando os participantes exercem qualquer uma das atividades necessárias, sem que, apesar da divisão do trabalho, se constitua um subgrupo. (Ibid., p.46).

Sabe-se, por exemplo, que a direção de cinema pode se relacionar de diversas formas com a realização de um filme. Levando em consideração que o diretor encontra-se no centro de uma rede de cooperação, as ideias que a direção de cinema concebe para o filme só se realizam por meio das atividades executadas pelos membros que estão em sua volta. Se o diretor faz o filme, o produtor financia, o diretor de câmera filma, a direção de som capta os áudios, o roteirista escreve a história e a montagem edita as cenas. No âmbito da “cadeia de cooperação”, as pessoas que cooperam na produção de uma obra de arte “baseiam-se nas *convenções* existentes e de uso partilhado, que fazem parte dos habituais métodos de trabalho no domínio artístico considerado” (Ibid., p. 49). As “convenções artísticas” são centrais à ideia de um mundo da arte por que:

Abrangem todas as decisões que se tomam para produzir uma obra de arte, embora qualquer convenção possa ser revista, tendo em conta a necessidade de se satisfazer especificamente um trabalho. As convenções ditam as escolhas dos materiais, indicam os procedimentos a serem adotados para traduzir as ideias ou as sensações, como por exemplo, os fotógrafos utilizam o preto, o branco e as diferentes variações de cinza para reproduzir o jogo da luz (...). As convenções prescrevem a forma que deve tomar a combinação entre as disciplinas artísticas e os gêneros. Indicam as dimensões apropriadas para uma obra, a duração mais sensata para um espetáculo. As convenções regem as relações entre o artista e o público, ao determinarem os direitos e as obrigações uns de outros. (Ibid., p. 50).

As convenções artísticas se tornaram imprescindíveis para que os historiadores da arte, os críticos e os artistas justificassem as capacidades que os artistas possuem para realizar as obras. É por meio de tais convenções que se aplica o caráter de distinção de “Grande Artista”, melhor diretor, melhor ator e assim por diante. Precisamente devido a isto, analisa-se o conjunto de convenções que diretores utilizam para provocar nos espectador determinadas emoções: “a emoção artística só se torna possível devido à existência de um conjunto de convenções às quais tanto o público como o artista se pode reportar para que a obra seja investida de significado” (Ibid., p. 50).

De outro ponto de vista, as convenções são necessárias à arte porque permitem coordenar mais facilmente e com maior eficácia as atividades dos artistas e dos membros que cooperam no processo de realização da obra de arte. Nesta direção, o conceito de convenções artísticas empregado por Becker fornece noções sociológicas fundamentais para uma análise do mundo da arte: as noções de regra, norma, representação coletiva, costume e hábito.

As convenções que orientam o trabalho da direção variam de acordo com suas particularidades e contextos sociais específicos. Não se trata de aspectos determinadamente uniformes ou homogêneos:

As convenções raramente são rígidas e imutáveis. Não constituem um corpo de regras intangíveis que cada um deve observar para tomar suas decisões. Mesmo quando parecem fornecer indicações muito precisas, deixam lugar a uma parcela de indeterminação que será dissipada pelo recurso aos modos de interpretação habituais, ou através de negociações. (Ibid., p. 51).

O que interessa para nós é que as convenções artísticas prescrevem os modos como diretores e diretoras devem atuar, mas também que elas tendem a definir, em alguma medida, suas próprias posições artísticas. Ainda que cada diretor ou diretora tenha seus métodos e formas particulares de direção e que não conduzam suas atividades isoladamente, é inescapável a esta profissão as práticas de liderar, comandar e incidir os aspectos criativos definidores da obra. Estas práticas constituem as convenções que caracterizam sua atividade artística e os procedimentos habituais do seu trabalho. Como demonstrado por Becker:

Os artistas a quem se atribui o mérito ou a responsabilidade das obras de arte realizam a maioria das escolhas que determinam o caráter definitivo dessas obras. Os outros participantes do mundo da arte influem sobre o resultado ao desempenharem um papel no diálogo interior que precede e acompanha as escolhas feitas pelo artista. (Ibid., p. 185).

Tudo isto é importante porque o mérito, a responsabilidade pela obra e a posição de prestígio dos artistas é consequência da atribuição de significados impressos

institucionalmente pelas transições concretas e histórias da qual fazem parte o mundo artístico. Como bem demonstrado por Roberta Shapiro e Nathalie Heinich (2013), a ênfase no papel do artista na produção da obra de arte é um fenômeno relativamente recente e historicamente determinado: durante o Iluminismo os artistas passaram por um processo de consagração e, durante o período do Romantismo, as artes foram definidas como vocacionais fundamentadas pelo requisito de individualidade artística. Ao discutir “As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea”, Heinich (2005) aponta que o estatuto de artista foi extremamente modificado na época moderna com a introdução do “regime de singularidade” na arte. Tal regime, exigido do artista moderno, se constitui ao mesmo tempo pelo seu caráter de personalização, onde ninguém se assemelha ao outro; e pelo seu caráter de excentricidade, no qual cada artista explora caminhos inéditos, paradoxais, bizarros, no modo de ser artista. Heinich demonstra que “o imperativo de singularidade confere sua unidade à imagem comum do artista” (HEINICH, 2005, p. 138). O modelo de “singularização individual” tem por princípio a construção de um modelo de singularidade que passa pela invenção biográfica. Esta forma foi muito eficaz para a “normalização do singular reservada a alguns indivíduos muito marcantes” (Ibid., p. 139), uma das características marcantes da personalização do estatuto de artista na modernidade. Em outros termos, a invenção biográfica contribui para edificação dos grandes artistas e “homens marcantes”, “podendo sua pessoa tornar-se tão célebre, senão mais, que suas obras” (Ibid., p. 139).

Esta interpretação sublinha o valor de atribuição de qualidade dos artistas: “é o valor de singularidade que faz da pessoa o criador” (Ibid., p. 144); como também “as atividades de criação se tornaram o lugar por excelência da prática profissional dos valores de singularidade” (Ibid., p. 145). As categorias de singularidade e excepcionalidade exigidas no trabalho criativo tendem a demarcar fronteiras no mundo da arte. Seus mecanismos, como bem apontados por Heinich, criam um tipo de “controle de qualidade” e um alto grau de desigualdade porque “o prestígio ligado ao estatuto de artista só tem sentido se este não é concebido a todas as pessoas”. (Ibid., p. 139). Sobre isto, “é necessário admitir que a arte se tornou o princípio de uma forma de elite. Neste sentido, ela deve forçosamente suportar um controle na entrada, uma seleção daqueles que tem qualidade para valer-se dela”. (Ibid., p. 140).

No que diz respeito especificamente ao cinema, como mencionado por Becker, o *status* de artista atribuído aos diretores ocorreu em meados da década de 1950, no advento do cinema de autor que, por sua vez, se destacava como “filme de arte” em oposição ao cinema comercial da indústria cultural norte americana. Sobre isto, Nathalie Heinich (2008) no artigo

La signature comme indicateur d'artification, demonstra que a criação artística atribuída ao autor responde ao direito intelectual da obra e que, de acordo com as normas do cinema de autor, o nome do realizador é ostensivamente realçado, além de muitas vezes obter o reconhecimento progressivo por ocupar uma posição criativa. Isto se aproxima do problema apresentado no primeiro capítulo, quando o cinema pernambucano é reconhecido através dos nomes dos diretores, sempre relacionado ao estatuto de originalidade, singularidade e criatividade. Lembremos que o que está em questão aqui não é apenas a menor participação das mulheres no cinema pernambucano: é também sua relativa invisibilidade, ou o não reconhecimento das diretoras como autoras de suas obras. O que se nega é, portanto, seu status como artistas e, sobretudo, como autoras.

Se o conceito de mundo da arte de Becker nos permite delimitar as fronteiras admissíveis da arte e considerar a existência de normas que exigem competência técnica e habilidades individuais dentro de um regime de singularidade, de excelência e personalização dos indivíduos, tais critérios de valor, reconhecimento e excepcionalidade não levaram em consideração as normas do gênero implicadas neste mundo. Tais normas se tornaram um meio muito eficaz de restrição às atuações das mulheres, sobretudo quando de trata do reconhecimento das “autoras de criação”. De um modo geral, grande parte das obras de arte produzidas por mulheres não foram assimiladas sequer como obra de arte e, por conseguinte, nem pelos cânones do mundo da arte, a quem se atribui maior valor cultural de prestígio. Os trabalhos intelectuais e criativos das mulheres mantiveram-se por muito tempo escondidos pelos véus de uma ideologia cultural que tem por convenção habitual desvalorizar tudo o que as mulheres produzem enquanto cultura.

A desigualdade impressa nas condições de grandeza artística dentro de um regime de singularidade representa um grande problema no âmbito de uma sociedade que aspira direitos equânimes para os cidadãos. A excelência para a aquisição de habilidades individuais requer condições materiais, simbólicas e privilégios sociais. Implicitamente, isto corresponde a privilégios de classe, raça e gênero – não é por acaso que os homens brancos pertencentes às classes econômicas mais favorecidas obtenham o *status* de artistas icônicos e, por conseguinte, tenham o reconhecimento da obra de arte em seu “Nome”.

Isso sugere que ressonâncias de períodos históricos como Renascimento e o Iluminismo ainda povoam as ideologias que fazem de alguém um Artista. Esse *status* evoca a grandeza singular de um homem, e este grande homem encarna representações de estruturas maiores como o capitalismo, o racismo, o patriarcalismo. Os valores atribuídos aos artistas se distanciam substancialmente da “realidade social” das mulheres, principalmente se são

destituídas dos valores exigidos ao prestígio artístico. Trata-se, portanto, de um valor social concedido desigualmente: o valor social dos artistas criativos pode ser concedido a uns, mas não a outros. Neste sentido, seguindo as pistas de Ortner, é preciso considerar como as normas de gênero no mundo da arte sinalizam desigualdades e formas diferenciais de poder. É importante pontuar que existe um retorno assombroso e generalizado em relação aos aspectos que remetem as mulheres à natureza e o homem a cultura nos padrões valorativos vigentes que orientam o caráter institucional do mundo da arte. A minoria absoluta de mulheres em cargos de valor cultural de maior prestígio aparece como evidência da ideologia cultural da desvalorização das mulheres, suas tarefas, seus papéis, produtos, trabalhos, mas é sobretudo a invisibilidade relativa daquelas que romperam essa barreira inicial que pode apontar para as formas como tais mecanismos de exclusão continuam operantes.

O jogo dominante em questão aparece no fato dos diretores de cinema obterem maior sucesso, visibilidade, deterem maiores recursos econômicos e reconhecimento artístico. Como vimos com Becker e Heinich, o valor social atribuído aos artistas faz parte de um regime de singularidade onde são exigidos originalidade, habilidades excepcionais, que cria artistas “marcantes” que afirmam suas posições culturais de prestígio gerando com isto, um sistema de aquisição de valor social desigual no mundo da arte. Certamente que os diretores pernambucanos enfrentam suas próprias barreiras, sobretudo relacionadas ao caráter periférico da sociedade pernambucana. As diretoras, contudo, devem mobilizar esforços extra ao combinar as desigualdades regionais às de gênero, estejam elas conscientes disso ou não.

A articulação política das trabalhadoras do audiovisual em Pernambuco, conectadas aos movimentos feministas, aponta para os modos pelos quais as mulheres têm buscado se tornar mais conscientes dessas desigualdades a fim de combatê-las. Isto fica expresso de diversas formas: na criação de redes e coletivos de mulheres voltadas para o audiovisual, nas ações que envolvem debates, formação política e formação audiovisual para mulheres, na produção de mostras de cinema para visibilizar o trabalho das diretoras, na formulação de políticas de cotas para mulheres, pessoas negras, indígenas e com deficiência e, nas pesquisas desenvolvidas por mulheres que investigam temas correlatos a este problema. Há muitas evidências de que as mulheres que compõem esse universo artístico não estão dispostas a encarar as desigualdades de gênero da mesma forma e passam a defender isto de forma individual ou coletiva. O jogo certamente está mudando.

Apesar disso, meu interesse não é o de entender os efeitos dos coletivos na produção das diretoras (o que poderia ser um exercício interessante). Meu objetivo é investigar as práticas daquelas que tem produzido cinema porque compreendo que as práticas construídas e

significadas pelos agentes sociais podem reproduzir ou transformar as estruturas que os moldam.

3.3 Percursos Metodológicos

Apresentadas as teorias que fundamentam minha análise, a pesquisa social qualitativa me pareceu mais adequada aos meus objetivos. Como se sabe, este tipo de pesquisa permite que mergulhemos no universo subjetivo dos atores sociais, colocando seus pontos de vista sobre o mundo em primeiro plano. Adentrando este universo subjetivo, construídos por meio de suas trajetórias e experiências vividas, é que se torna possível captar a realidade social estudada: partindo de dentro da perspectiva dos atores sociais e não apenas de fora deles. Significa, portanto, que a pesquisa qualitativa envolve uma relação profunda com os indivíduos com os quais interagimos durante o processo de entrevista, pois se trata da “cosmovisão pessoal do entrevistado, explorada em detalhe” (GASKELL, 2003, p. 75).

Assim, no que diz respeito às capacidades de agência das mulheres, busquei averiguar se minhas entrevistadas concebiam que essas capacidades foram ocultadas ou restritas pela estrutura mais ampla da cultura de desvalorização das mulheres. O foco incidiu sobre o mundo da arte onde, de acordo com a teoria, opera um regime de singularidade que confere maior valor cultural aos homens. No entanto, conforme descrito na introdução, as mulheres têm produzido cinema, o que estava em acordo com a teoria de Ortner de que as mulheres não são destituídas de agência, o que significa que as relações de poder são instáveis. Como brilhantemente refletido por Ortner (1996) nem o maior valor cultural atribuído aos homens, nem o caráter de dominação e exploração real, por mais extremas que sejam, “poderiam negar totalmente a capacidade das mulheres, com os diferentes tipos e graus de legitimidade/autoridade, controlar algumas esferas de sua própria existência e de determinar alguns aspectos de seu próprio comportamento”. (ORTNER, 1996, p. 32). Mesmo o maior valor cultural de prestígio e de dominação culturalmente atribuídos aos homens não torna a superioridade masculina entidade imutável. A questão, portanto, era entender não apenas se as mulheres interpretavam sua situação nos termos descritos pela teoria (dimensão subjetiva), mas, sobretudo, como interpretavam suas práticas nesse contexto objetivo.

Para captar os aspectos aqui mencionados, principalmente os que dizem respeito às práticas de diretoras tendo em vista suas capacidades de agência e poder, foi necessário analisá-los a partir da perspectiva das pessoas diretamente implicadas no mundo da arte. Foi

neste sentido que a metodologia escolhida para esta pesquisa se aproxima da dimensão subjetiva das interlocutoras, pois, “a subjetividade é a base da agência, uma parte necessária do entendimento de como as pessoas tentam agir no mundo” (ORTNER, 2007, p. 380). Isto se aproxima da metodologia de “pesquisa social interpretativa” fundamentada por Gabriele Rosenthal (2014):

O paradigma interpretativo concebe o sujeito como organismo agente e conhecedor, de modo que o indivíduo não surge como contraponto ao mundo, reagindo a ele, mas, antes, como produtor da realidade social a partir da interação com seus pares. (ROSENTHAL, 2014, p. 21).

A pesquisa social qualitativa definida por Rosenthal propõe investigar como o “indivíduo interpreta e produz seu mundo em processos interativos” (Ibid., p. 22), visando desvendar como os atores no mundo social atribuem sentidos e significados a suas ações e à realidade social no processo de sua socialização. O interesse em analisar as capacidades de agência de diretoras, envolve suas práticas, mas também, os modos como percebem suas práticas nas redes de cooperação entre membros que constituem o mundo da arte. A subjetividade envolve os modos como os atores sociais projetam sentidos, desejos, percepções e significados sobre o mundo. Desta forma, as práticas não são totalmente destituídas de subjetividade, uma vez que os atores sociais agem e projetam intenções em função de algo. Este “algo” pode estar relacionado ao que Ortner menciona sobre “perseguir projetos culturalmente definidos”, uma das formas de agência.

George Gaskell (2003) nos oferece uma reflexão importante sobre a entrevista qualitativa: “entrevistas do tipo semiestruturado com um único respondente (a entrevista em profundidade)”. (Ibid., p. 64). Este tipo de entrevista geralmente é feito por perguntas predeterminadas, mas mantém um roteiro aberto. Importante destacar que se distingue da conversação continuada e menos estruturada da observação participante, ou etnografia, “onde a ênfase é mais em absorver o conhecimento local e a cultura por um período de tempo mais longo do que fazer perguntas dentro de um período de tempo relativamente limitado” (Ibid., p. 64). Foi assim que, munida de algumas reflexões teóricas sobre gênero e agência informadas por Ortner, comecei minha coleta de dados por entrevistas semi-estruturadas.

Como demonstrado por Gaskell, para um estudo empírico, a entrevista qualitativa é uma metodologia de coleta de dados amplamente empregada. Ela é, como descreveu Robert Farr (1982), “essencialmente uma técnica, ou método, para estabelecer ou descobrir que existem perspectivas, ou pontos de vista sobre os fatos, além daqueles da pessoa que inicia a

entrevista” (GASKELL, 2003, p. 65 apud FARR, 1982). O ponto de partida para Gaskell é que o mundo social não é um dado natural e sem problemas. “Ele é ativamente construído por pessoas em suas vidas cotidianas, mas não sob as condições que elas mesmas estabeleceram” (Ibid., p. 65).

A construção social constitui, por sua vez, a realidade das pessoas, o mundo que vivenciam. Assim, aplicamos a entrevista qualitativa para mapear e compreender o mundo da vida das pessoas que entrevistamos. A reflexão de Gaskell sobre a entrevista semiestruturada (aberta) em profundidade também está relacionada ao que Gabriele Rosenthal descreve:

A opção pelo uso de uma forma de entrevista aberta revela o objetivo do pesquisador de apreender o tema investigado desde o ponto de vista do entrevistado. A entrevista aberta ajuda a compreender e explicar o que está por trás de determinado ponto de vista, como a perspectiva do sujeito se desenvolveu ao longo de sua vida ou, como ela continua a ser constituída no contexto da entrevista. (ROSENTHAL, 2014, p. 170).

Isto sugere, em termos fenomenológicos, uma compreensão dos “mundos da vida” das interlocutoras e, por conseguinte, nos aproxima de suas experiências vividas. Tomando isto como referência, elaborei um roteiro de entrevistas (ver anexo) com dez perguntas pré-elaboradas, enfatizando elementos como agência e poder. Temas considerados importantes apareceram na elaboração das perguntas: trajetória, criatividade, significado da direção.

Era importante para mim entender em que medida as diretoras percebiam o gênero como um elemento importante em suas práticas. Dessa forma, optei por não elaborar uma questão sobre isso para ver se o gênero aparecia de forma espontânea. Caso isso não ocorresse, eu perguntava à entrevistada. Além de efetuar um roteiro, me preparei para as entrevistas por meio de uma série de referências prévias sobre as cineastas: entrevistas concedidas por elas em matérias de jornal, canais do *Youtube*, seus próprios filmes e mesmo as conversas informais que pude ter com algumas delas em momentos anteriores às entrevistas. A soma de todas essas informações foi imprescindível para o bom andamento das entrevistas. Como dito anteriormente, apesar de ter levado um roteiro com perguntas pré-elaboradas, procurei não tratar esse roteiro como uma “camisa de força”, estava sempre aberto e flexível a outras questões que apareceram no decorrer das entrevistas. Isso foi fundamental para captar a perspectiva das entrevistadas.

O processo de entrevista foi dividido em duas fases: inicialmente, entrevistei três diretoras e um diretor a fim de testar meu roteiro. Embora não tenha sido possível fazer uma análise relacional (o que teria sido ideal para lidar com o aspecto relacional do gênero), a

inclusão de um homem nesta amostra inicial teve como objetivo perceber possíveis diferenças de gênero que pudessem ser incorporadas às questões. Essa fase, “pré-teste”, foi uma fase importante para indicar quais perguntas eram necessárias e quais perfis seriam posteriormente selecionados para análise. Esta fase de aplicação das entrevistas ocorreu em junho e julho de 2019. As entrevistadas foram selecionadas com base no conhecimento que eu tinha dos filmes delas e o entrevistado foi selecionado por indicação de uma amiga que trabalha como assistente de direção.

Após a fase pré-teste, foram selecionadas quatro diretoras para compor o *corpus* da pesquisa e, por conseguinte, a análise. As entrevistadas foram selecionadas conforme os seguintes critérios: identificação com o trabalho de direção; o audiovisual ser o principal veículo de seus trabalhos; já terem realizado a direção de um ou mais filmes, fosse ele curta-metragem, média ou longa metragem; atuação no cinema por um período mínimo de cinco anos. Atentei para o último critério por considerar que entrevistar mulheres com uma experiência mais consolidada no mundo da arte poderia me dar mais elementos para investigar como elas conseguiram ultrapassar algumas barreiras colocadas pelo campo, assim como compreender melhor as diferentes estratégias utilizadas por elas. Embora não se tratasse de uma amostra significativa do ponto de vista estatístico, optei por entrevistar diretoras de diferentes gerações a fim de obter uma maior pluralidade de perspectivas e práticas. Dado que eu já tinha informações prévias sobre o universo do cinema pernambucano, sabia que em sua maioria as diretoras são mulheres brancas e que pertencem à classe média e alta do Recife. Apesar disso, consegui incluir entre minhas entrevistadas uma diretora negra. Duas das entrevistadas eu tive contato através do MAPE, as outras duas eu apenas conhecia os seus trabalhos artísticos e não tinha contato direto ou frequente com elas.

As entrevistadas tinham, aproximadamente, entre 30 e 70 anos. Conheci o trabalho da diretora Vera quando lia sobre a cena artística de Pernambuco. Seu nome e alguns dos seus filmes aparecem como referência na história do cinema pernambucano, um dos principais motivos que me levaram a convidá-la para entrevista. Eu não tinha contato direto com ela, fiz algumas pesquisas na internet, encontrei seu e-mail e ela me passou seu número pessoal.

Eu já tinha ouvido falar sobre os filmes de Gloria no círculo de mulheres que trabalham com cinema. Em outro momento, li uma pesquisa de dissertação em que seu nome aparece como sendo, possivelmente, a primeira diretora negra de Pernambuco. Além da questão racial, um de seus filmes parte de sua história pessoal, o que me levou a buscar conectar seu processo artístico com a dimensão da autoria no cinema.

O contato e aproximação com as outras duas diretoras se deu através da minha participação no Mape em 2017, mas nos conhecemos em situações diferentes. Minha primeira referência sobre Ana foi em 2016. Um de seus filmes repercutiu na militância feminista, por ser um filme que explicitava o machismo. As informações sobre o filme chegaram até mim através de uma matéria de jornal. Nesta matéria, a diretora falava sobre a importância do movimento feminista na luta contra o machismo e se posicionava em relação à desvalorização das profissionais do audiovisual em Pernambuco. Convidei-a para a entrevista por considerar imprescindível a perspectiva de uma diretora que viveu uma transição de duas gerações de cinema diferentes: o antes e o depois do advento feminista no audiovisual.

Quanto à diretora Maya, eu ouvia falar sobre ela apenas quando se tratava de algo relacionado ao Mape ou à militância feminista. Isto a diferenciava das outras diretoras. Mesmo Maya sendo diretora, quase nunca seu nome era referenciado por este fato. Quando a conheci, ela ainda estava em um processo de lançar o seu primeiro longa-metragem e já havia dirigido dois curtas. Um dos motivos para convidá-la foi tentar entender essa invisibilidade como diretora mesmo dentro do movimento.

Iniciei o contato com as quatro entrevistadas por e-mail e *Whatsapp*, informando sobre o tema da minha pesquisa e meu interesse em entrevistá-las. Todas reagiram positivamente, mencionando a importância do trabalho. Não houve dificuldades em relação a isto. Três entrevistas foram realizadas em suas respectivas casas e outra foi realizada via *Skype*, dado que a diretora em questão estava fora de Recife durante o período da pesquisa. As entrevistas foram aplicadas no período de setembro e outubro de 2019. Dado o caráter de uma entrevista em profundidade, foi preciso dividir a entrevista em etapas, sendo necessário que nos encontrássemos duas vezes ou mais. Em relação à duração, as entrevistas duraram em média de 3 horas e 20 minutos, de acordo com o tempo e a disponibilidade de cada uma. A menor entrevista durou cerca de 1 hora e 43 minutos e a mais longa 4 horas e 45 minutos.

Apesar de ter entrevistado pessoas públicas e elas próprias deixarem a meu critério a escolha da divulgação ou não dos seus nomes, optei por manter a confidencialidade das entrevistas. Esta foi uma das decisões mais difíceis deste trabalho, uma dificuldade que parece ser compartilhada por outros autores que trabalham sobre mulheres no campo da arte. De acordo com Julia Rothenberg e Gary Alan Fine (2008) no artigo *Art Worlds and Their Ethnographers*, quando o cientista social analisa o universo artístico ele pode se deparar com o dilema do reconhecimento dos artistas, sobretudo os menos conhecidos ou invisibilizados. Como se sabe, o mundo da arte partilha com outras instituições modernas, relações de poder complexas, ocupando uma posição chave na economia de mercado. Neste sentido, pode ser

importante tentar empoderar esses artistas tornando visível a autoria de suas obras, suas biografias etc. No entanto, considerando essas mesmas relações de poder, decidi manter a confidencialidade porque as entrevistadas tem uma relação institucional (ainda que sejam diretoras independentes) com o cinema pernambucano. Um exemplo disso é que a maioria delas tem projetos em desenvolvimento a serem submetidos no edital do Funcultura ou mantém alguma relação de trabalho com outros profissionais da área.

A ideia é tentar resguarda-las de qualquer restrição que possa vir a comprometer seus respectivos trabalhos (algo que não é incomum), embora esteja ciente de que o cinema pernambucano é um campo restrito, que a maioria dos seus membros se conhece e que, neste sentido, é possível que as entrevistadas sejam identificadas por outras pessoas da área. Embora esteja ciente desses dilemas, decidi manter a confidencialidade para também tentar diminuir possíveis vieses de minha parte ao buscar apresentar essas mulheres à melhor luz possível, perdendo, assim, parte da objetividade. Por esta razão, todas as entrevistadas são aqui identificadas por nomes fictícios. Também tentarei omitir dados de cunho pessoal que tornem sua identificação mais fácil.

3.4 Esculpindo a análise dos dados

A análise das entrevistas, que será apresentada no próximo capítulo, baseou-se no método de análise qualitativa de conteúdo fundamentado em Laurence Bardin (1977). Este método é imprescindível para análise de um grande volume de dados, além de ser uma técnica que se adéqua as pesquisas que priorizam a subjetividade e suas especificidades. Trata-se de uma técnica de análise que permite organizar e interpretar as mensagens emitidas pelos atores sociais no processo da entrevista. Fundamental para a análise de conteúdo “é a construção de um sistema de categorias por meio qual seja possível reorganizar o texto, subsumindo trechos do material em categorias de modo que o texto seja em unidades para então ser trabalhado” (ROSENTHAL, 2014, p. 25).

A análise de conteúdo, de acordo com Bardin, ocorre por meio de três fases fundamentais: 1) *pré-análise*, fase em que se organiza o material a ser investigado, não tem uma ordem específica de organização, mas é a fase onde são selecionados objetivos e hipóteses que compõem a investigação; fase 2) *exploração do material*, é a operacionalização da codificação dos dados, o recorte da pesquisa que terá relevância; 3) *tratamento dos resultados obtidos e interpretação*, em síntese, nesta fase os dados serão interpretados à luz do referencial teórico. Rosenthal também destaca que independente de as categorias terem

sido desenvolvidas antes da análise ou a partir do *corpus* do texto obtido por meio das entrevistas, partes do texto são destacados e colocados em “estruturas de sentido”, construídos pelo pesquisador.

Tendo isto em mente, segui os critérios estabelecidos por Laurence Bardin para realizar a análise dos dados. Na fase da “pré-análise”, primeira etapa da realização da análise, separei as entrevistas, fiz a “leitura flutuante” para me familiarizar com o material e, por conseguinte, a sistematização dos dados, obedecendo às regras de “exaustividade”: nenhum dos documentos identificados foi deixado de fora. De acordo com regra da *homogeneidade*, os documentos devem conter os mesmos temas e a *regra da pertinência* os documentos escolhidos estão correlacionados com os objetivos da análise.

De acordo com o objetivo geral definido na introdução deste trabalho, investigar as práticas de diretoras de cinema tendo em vista suas capacidades de agência e poder, tentei antecipar algumas categorias na construção do meu roteiro de entrevista (embora eu tenha deixado ele bastante aberto). Nesta fase da dissertação, meu referencial teórico estava mais ou menos restrito a Ortner, de forma que as entrevistas estavam sobretudo voltadas para a forma como as diretoras entendiam as práticas envolvidas no trabalho de direção e as relações de poder, sobretudo de gênero, que encontravam no set de filmagem. Com a introdução de Becker e de algumas intuições de Natalie Heinich, ficou claro que essas práticas são orientadas por um conjunto de regras, intersubjetivamente compartilhadas, relativas ao mundo da arte – e do cinema em particular. Com base nisso, construí três categorias gerais para dar conta do material coletado. A primeira diz respeito a como elas percebem as regras que orientam seus trabalhos; a segunda, às ações desempenhadas por elas ao seguir (ou não) essas regras; por fim, a terceira categoria refere-se ao papel das relações de gênero nas práticas das diretoras pernambucanas. Muito embora seja ideal que essas categorias sejam analisadas separadamente, elas costumavam aparecer juntas, o que me levou a integrar as categorias ao invés de separá-las.

No próximo capítulo, faço uma breve descrição das entrevistadas para, em seguida, apresentar suas práticas com base nas categorias acima.

4 UM CINEMA POR MULHERES

Como mencionado no capítulo anterior, optei por manter a confidencialidade das entrevistadas para minimizar a possibilidade de que venham a passar por qualquer tipo de restrição no cinema pernambucano, espaço onde estão envolvidas em relações de trabalho e de poder. A seguir, faço algumas considerações a respeito das minhas impressões em relação às entrevistas, apresento algumas informações pertinentes sobre as diretoras e, por fim, faço um resumo das suas trajetórias. Considero importante que o leitor ou a leitora tenha em mente uma visualização (ainda que pequena) da contribuição das diretoras para o cinema pernambucano.

As diretoras, em sua maioria, dirigiram filmes documentários, pertencem à classe média e alta do Recife, com idade aproximada entre 30 e 70 anos e fazem parte de diferentes gerações do cinema. Três delas são residentes da cidade do Recife e uma mora fora do país atualmente. O material coletado corresponde a quatro entrevistas semiestruturadas em profundidade, aplicadas no período de setembro e outubro de 2019, onde busquei investigar suas práticas relativas ao trabalho de direção. Na segunda parte do capítulo, faço uma análise das entrevistas com base em três categorias gerais: A primeira diz respeito a como elas percebem as regras que orientam seus trabalhos; a segunda, às ações desempenhadas por elas ao seguir (ou não) essas regras; a terceira refere-se ao papel das relações de gênero nas práticas das diretoras pernambucanas.

4.1 Vera

Vera é cineasta e tem graduação em Arquitetura e Artes Gráficas. Trabalha como cineasta há cerca de 40 anos e é autora de uma vasta produção de cerca de 300 curtas-metragens. Seu histórico de família de classe média alta é marcado pelo apoio material dos seus pais no início da sua formação artística. Fez programas de televisão, artes gráficas, produção de cinema, produção fonográfica, escreveu um livro. Seus filmes retratam a cidade do Recife e a cultura popular do estado de Pernambuco. Considerei muito importante entrevistar uma diretora com a experiência dela. Através de uma pesquisa na internet, encontrei seu e-mail. Em seguida, escrevi a respeito do meu interesse em entrevistá-la. Ela me

passou seu contato pessoal e combinamos a entrevista na sua casa. A entrevista ocorreu em dois encontros.

Em nosso primeiro contato pessoal, ela perguntou se eu fazia parte de um determinado grupo de mulheres no audiovisual de Recife, ao qual fez críticas severas. Minha primeira impressão naquele momento foi a de que Vera apresentava algumas reservas em relação à militância feminista, o que, dado o tema da minha pesquisa, gerou em mim certo receio e nervosismo e me levou a ser cuidadosa com as perguntas. Como dispunha de pouco tempo, pediu que eu selecionasse as perguntas que eu realmente precisava fazer. Suas respostas eram bastante objetivas, o que trouxe algumas dificuldades para uma entrevista em profundidade. Apesar disso, ela foi muita aberta para me receber em outras ocasiões, caso eu precisasse pesquisar no seu acervo pessoal. Algo que me chamou atenção foi o fato de ela mencionar que nunca sofreu machismo no audiovisual, apenas sofreu preconceito por ser nordestina. Outro aspecto importante mencionado por ela foi que seus filmes eram mais reconhecidos fora do país do que em Pernambuco.

Vera se formou em arquitetura na década de 1960. Gostava muito de fotografar. Em todas as aulas de campo imprimia através da fotografia sua cosmovisão. Gostava de detalhe, tinha muita afinidade com os ambientes e com a fotografia. Pode-se dizer que neste período o cinema começa em Vera pela afinidade com a paisagem, retratos inclusive, que mais tarde vão aparecer nos seus filmes: a cidade, a cultura popular. Os pais dela viajaram para a Europa e trouxeram de presente uma câmera 8mm. Eles disseram: “Ó, novidade! modernidade agora na Europa é fotografar em movimento, toma!”. Aquele objeto caiu nas mãos de Vera, mas ela não tinha nenhum conhecimento técnico com filmagem; tinha de fotografia, mas fotografia em movimento, não. Foi com a câmera de 8mm que Vera passou fazer muito *experimental*.

De acordo com ela, as condições materiais de produção local eram muito escassas, como ela mesma comenta em sua entrevista: *não passava pela cabeça ser cineasta, não tinha curso de cinema, não tinha uma produção paralela*. Depois que começa a trabalhar com artes gráficas e passa a ganhar dinheiro com isso, viaja para a Europa em 1972 e, em parceria com seu companheiro, compra uma câmera que viabiliza a realização de mais filmes experimentais. Neste momento, ela também passou a circular entre os artistas da cidade, a conhecer pessoas que a colocaram em contato com editais de fomento a projetos de curtas-metragens financiados pela Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME), fundada em 1969 durante o regime militar. Na década de 1980, começou a escrever seus próprios projetos e além de conseguir apoio “dos cabeças” do cinema, como ela mesma menciona, tem um projeto de curta metragem aprovado pela Embrafilme: *eu fiquei muito próxima dos cabeças*

da época. (...) e aí me entusiasmei, ia para o que me convidavam e tudo mais e achava interessantíssimo: eu, pernambucana, mulher, fazendo cinema. Desde então, Vera continua realizando curtas metragens e diz se identificar como curta metragista documentarista: o cinema foi me roubando da arquitetura (...) foi muito mais glamouroso, mais interessante, muito mais troca pra mim.

4.2 Gloria

Gloria é formada em Comunicação social – rádio e TV, e trabalha como diretora e produtora audiovisual. Atuou como repórter e produtora de TVs durante muitos anos, além de ter dirigido programas para TV. Dirigiu quatro documentários (curtas-metragens) autorais onde aborda temas relacionados à identidade negra no Brasil, colonização, educação. Nossa entrevista ocorreu em dois encontros, via skype. Obtive seu contato através de um grupo de audiovisual do qual faço parte e escrevi uma mensagem mencionando meu interesse em entrevistá-la. Ela me respondeu positivamente, ressaltando a importância da pesquisa, e enfatizando que essa seria uma oportunidade para falar sobre sua trajetória enquanto diretora, mulher e negra no audiovisual.

Seu histórico familiar é marcado pelo investimento dos seus pais na sua educação, principalmente seu pai: professor, estimulou Gloria e seus irmãos a lerem, verem filmes, terem senso crítico. Seus pais fugiram de uma guerra civil em um país africano com ajuda de uma freira beneditina. Em Pernambuco, faziam parte de uma igreja de ordem evangélica, que Gloria passou a frequentar durante a infância. A história da sua família é algo que apareceu com recorrência em nossa conversa. Recordou que, quando fez seu primeiro curta-metragem autoral, precisou romper com alguns valores cristãos, advindos da sua família. Algo que me chamou atenção foi que, só tinha recordado de um episódio de machismo em relação a ela, que partiu de uma mulher quando trabalhou como produtora. De forma geral, as dificuldades que Gloria mencionou estavam relacionadas à família ou aos recursos limitados de financiamento dos filmes.

Gloria contou que, no início de sua formação acadêmica, não sabia se queria fazer cinema: sua afinidade esteve mais voltada para o trabalho com produção de televisão. Os primeiros contatos com o cinema se deram através de uma professora do curso de graduação que estava muito ligada com a pesquisa em cinema e trouxe algumas referências sobre o assunto. Quando se formou em meados dos anos 2000, o contato mais próximo com imagem

e som se deu através de trabalhos com produção em programas de TV. Foi a partir do contato com uma TV de Pernambuco que começou a fazer produção de documentários ligados às questões dos direitos humanos e, na sequência, passou a ser convidada por seus colegas para dirigir documentários, atividade com a qual foi se engajando nos anos seguintes.

Até então, Gloria dirigia ideias que “não eram suas”. Depois, foi convidada para participar de um projeto voltado para mulheres do audiovisual, “Olhares sobre Lilith (2011)”, idealizado por duas cineastas de Recife com incentivo do Funcultura (Fundarpe/ Governo de Pernambuco). O objetivo do projeto era a produção de 26 curtas, inspirados nos poemas do livro “As Filhas de Lilith” (2009), da poeta Cida Pedrosa. Neste projeto, Gloria realiza sua primeira ficção: *Elas tiveram uma ideia de convidar mulheres, somente mulheres, diretoras ou que estivessem ligadas com o audiovisual, para dirigir, transformar cada poema daquele das filhas de Lilith num experimento audiovisual. A gente (...) tinha toda liberdade pra fazer ou ficção, ou documentário, ou experimental.*

Apesar dos recursos econômicos limitados e de não ter experiência com ficção, Gloria aceitou o desafio. Esta ficção lhe rendeu prêmios e foi apresentada em diversos festivais. No geral, esses curtas metragens tiveram como fio condutor abordar aspectos sobre uma feminilidade mais liberta, em torno da sexualidade das mulheres. Na concepção de Gloria, contudo, ele extrapolou essa questão: *acabou sendo um projeto interessante, de mostrar que as mulheres também tão fazendo cinema.* Depois disso, foi convidada novamente para dirigir projetos de outros parceiros e a colaborar na produção de TVs de Pernambuco. Com o passar do tempo, abriu uma produtora com seu companheiro e passou a submeter projetos no Funcultura que, na época, vinha sendo debatido pela classe cinematográfica do Recife a fim de que o incentivo fosse transformado em lei. Para Gloria, conseguir uma aprovação via Funcultura foi um marco: *antes eu tinha [a] ideia de que só quem consegue grana do governo pra fazer coisa é a galera que conhece alguém. Tinha um certo preconceito, nunca tinha tentado (...) Mas (...) se abriu esse edital, eu disse: ‘tá, vamo tentar’. E a gente tentou e (...) conseguiu aprovar na época uma série de interprogramas.*

Com essa experiência, Gloria começou a buscar entender melhor sua história pessoal, que está relacionada à história da sua família no Brasil. Nesta época, surge seu primeiro “documentário autoral” como ela mesma classifica. Nele, aborda sua origem enquanto mulher negra no Brasil: *o filme trazia essa questão de conhecer as origens, mas também de me ver enquanto negra no Brasil (...). Na verdade, eu fiz parte de uma outra imigração: meus antepassados eles não vieram nos navios negreiros, mas vieram por causa de uma tragédia*

que foi a guerra (...). O filme é um prólogo dessa minha busca pessoal (...), minha terapia é fazer filme.

4.3 Ana

Ana é realizadora, cineasta e documentarista, área em que atua há pelo menos 20 anos. Tem 8 documentários que abordam temas diversos: desigualdade social, machismo, feminismo, manifestações culturais no geral, ditadura militar, arte circense. Diferente das diretoras anteriores, quem atraiu Ana para o cinema foi um filme que dirigiu quando cursava jornalismo, área que se formou. Eu já tinha aproximação com ela através do MAPE, o que facilitou nosso contato. Enviei uma mensagem via *WhatsApp*, comentando sobre o meu interesse em entrevistá-la, sobretudo, por ter sido uma das poucas diretoras de cinema que fez um documentário (longa) com temática sobre o machismo. Nossa entrevista ocorreu em três encontros: duas vezes na casa dos seus sogros e outra em sua casa. Fui muito acolhida nos três encontros e tive muita abertura para colocar questões que não estavam previstas no roteiro.

Apesar de ela ter mencionado pouco a respeito do seu histórico familiar, me chamou atenção quando falou da sua relação com seu pai. Recordou de um episódio em que ele disse: “você é o filho que não tive”, mesmo ela tendo dois irmãos. Os aspectos masculinos apareciam na fala de Ana sempre se sobrepondo aos femininos e ela chegou mesmo a mencionar que precisou se masculinizar para que pudesse existir nesse trabalho. Apesar disso, mencionou diversas vezes que ocupa uma posição de privilégio, como mulher branca e classe média, o que permitiu que realizasse seu trabalho.

Formada em jornalismo, optou por fazer um filme em seu trabalho de conclusão de curso. Um tempo antes, havia caído em suas mãos uma pauta sobre um atentado a bomba no aeroporto dos Guararapes, no período da ditadura militar. Aquele tema ficou na sua cabeça, mas disse que o deixou guardado. Quando conheceu uma mulher que trouxe à tona aquele assunto novamente, decidiu contar aquela história em seu trabalho de conclusão de curso, embora não tenha sido estimulada por seu professor e de estar ciente dos riscos de fazer um filme sobre uma história tão emblemática. Essa foi sua entrada no cinema, algo que ela interpreta quase que como um destino: *às vezes eu tenho a impressão que era a própria vida dizendo: ó, teu caminho é aqui, tu não pensasse muito sobre isso não, mas vem pra cá, que aqui é o teu lugar, eu me lembro, que foi um filme que mudou minha vida (...) completamente.*

Ana mencionou que a universidade não dava as condições técnicas nem de equipe para viabilizar o filme e, assim, entrou em contato com pessoas que estavam fazendo cinema e conseguiu apoio para montar uma equipe, além de apoio de financeiro. Para Ana, o cinema modificava a ela mesma, propiciava encontros e lhe dava a possibilidade de falar o que queria: *me encontrei, no sentido de dizer 'é isso que eu quero fazer da minha vida'(...), eu não consigo mais imaginar fazer outra coisa e aí, a partir desse filme eu comecei a trabalhar com cinema. Iniciou seu trabalho como assistente de direção: e o caminho foi se fazendo (...). Eu não diria naturalmente, porque eu não sei se é tão natural assim uma mulher fazer cinema.*

Após trabalhar como assistente de direção em Recife mudou-se para São Paulo para tentar aprender mais sobre a área e pediu para ficar em uma produtora “só olhando” como funcionava o trabalho. Ficava das 8h às 20h observando e ajudando como podia na montagem, nas reuniões, no que estivesse disponível para ela. Passou a se integrar como assistente de direção, mas percebia os sets na produção de publicidade como extremamente hierárquicos, muito industrial e desumano, além de não lhe dar espaço para sugerir nada criativo. Assim, ela decidiu que não queria mais permanecer lá. Depois de conseguir juntar dinheiro Ana passou um período estudando em outros países latino-americanos e depois voltou para Recife onde passou a trabalhar fazendo filmes para algumas instituições voltadas para os temas da cultura e, depois, enveredou na realização de documentários junto com uma amiga e parceira de trabalho. Além disso, foi convidada para fazer a direção de um curta-metragem para televisão e dirigir um projeto de uma produtora sobre música. Depois desse período, Ana vive outra experiência no processo de direção que é a fase em que ela considera que começa a imprimir um “certo olhar autoral”: *a entender o cinema que eu quero, o cinema que eu posso e o cinema que eu acredito. É em um filme sobre machismo que ela considera que o seu “olhar nasceu”, um “olhar mais autoral”, “de buscar um caminho de pesquisa”.*

4.4 Maya

Maya se formou em publicidade e sua ocupação é cineasta. Trabalha com audiovisual há mais ou menos 10 anos. Realizou três filmes nesse período e atualmente está montando um documentário. Os temas que costuma abordar estão relacionados à desigualdade social, feminismo, adolescência, trabalho precário. Nós duas já tínhamos contato através do Mape, grupo do qual Maya participa e milita. De todas as cineastas entrevistadas, Maya foi a que mais mencionou os obstáculos gerados pelo machismo na cadeia cinematográfica desde a sua inserção. Sua persistência em trabalhar em um ambiente que ela considerava tão violento me

chamou muita atenção. Além disso, Maya foi a única que mencionou as dificuldades de ser mãe e cineasta, o que pouco aparece nas entrevistas de Vera e de Gloria, que também são mães. Outro aspecto importante da sua entrevista foi sua menção à dificuldade de trabalhar com os profissionais consolidados do cinema, que negavam sua capacidade de dirigir filmes e que com eles, não podia ter controle dentro do set. Ficou muito nítido que quem acolheu Maya como diretora foram as mulheres, não só por serem mulheres, mas também porque com elas se sentia mais segura. Nossa conversa ocorreu duas vezes em sua casa e fui muito bem acolhida por ela. Assim como Ana, Maya também reconhecia que todos os seus privilégios viabilizava seu trabalho como diretora, mesmo que seus privilégios não a tenha livrado das violências que viveu.

Sua família veio do Sertão para Recife e, embora ela os defina como de classe média, diz que não tinham envolvimento com a cultura, com arte. Inspirada pela literatura e por poesia passou a se interessar pela área, ficando atenta à agenda cultural, da cidade. Diz ainda que precisou “furar a bolha” familiar para acompanhar o cinema alternativo pernambucano, o qual definiu como opressor pela dificuldade de acesso. Seu interesse pelo cinema surgiu quando, ainda adolescente, Maya se deparou com o filme “Toda nudez será castigada”, de Arnaldo Jabor, em uma madrugada no canal Brasil. Ela lembra que ter chorado muito e esta conexão emocional com o filme fez com que procurasse outros filmes nacionais e, mais tarde, produções pernambucanas. Como nesta época ainda não havia cursos de graduação em cinema, fez graduação em publicidade, que era o curso que tinha cadeiras relacionadas ao audiovisual. Além disso, buscou fazer cursos, oficinas, workshops relacionados ao audiovisual.

Após se formar, Maya conta que, literalmente, começou a bater na porta das produtoras de Recife procurando trabalho com audiovisual, até que surgiu uma oportunidade de trabalhar como produtora. Embora tenha achado a experiência valiosa de um ponto de vista de formação, não se sentiu à vontade neste meio: *se você quiser entrar no cinema você entra fazendo produção (...) lá você vai aprender tudo, mas na verdade é um lugar super excludente (...). Eu queria participar mais.* Decidiu, então, fazer formação em audiovisual em outro país latino-americano, com foco em roteiro, direção, assistente de direção. Com esta vivência aprendeu que *o cinema é um reflexo da vida.* No contexto desse curso, fez seu primeiro curta. Voltou para Recife e começou a trabalhar como estagiária na produtora de uma cineasta de Recife, onde aprendeu a escrever projetos e inscreveu seu primeiro curta no Funcultura. Como não podia propor o filme sem equipe, pediu apoio da diretora com quem estava trabalhando, disponibilizando seu currículo nesta parceria.

O projeto de Maya foi aprovado, apesar de ter sido uma experiência que gerou muita insegurança. Consegui montar uma equipe de maioria feminina, embora não propositalmente: *era tudo muito doloroso, (mas) fui fechando a equipe (...) que era uma maioria de mulheres (...). As mulheres eram mais abertas mesmo a construir. Primeiro filme, diretora estreante, sem experiência, eram as mulheres que abriam as portas mesmo assim.* Após esse filme, em meados dos anos 2000, Maya aprovou um documentário longa metragem pelo Funcultura e diz ter passado por sérias dificuldades em uma equipe majoritariamente masculina, assim como no processo de distribuição e exibição do filme nos festivais. Quando o Mape surgiu, em 2016, e ela se inseriu no grupo, questionando a falta de representatividade das mulheres no cinema, visualizando neste trabalho um lugar que pode ser transformador: *é possível sim fazer cinema de outra forma.*

No restante deste capítulo, analisarei as práticas desempenhadas por essas mulheres em suas atividades de direção. Como concebem as regras do jogo? Como se comportam diante dessas regras? Como a percepção das relações de gênero influenciam suas práticas?

4.5 As Regras do Jogo

Como vimos anteriormente com Howard Becker e Nathalie Heinich o mundo da arte envolve uma divisão do trabalho. A organização social do trabalho ocorre dentro de uma cadeia de cooperação orientada por regras, valores, hábitos, normas. No âmbito das convenções, critérios de valor de grandeza são atribuídos aos artistas e geralmente estão correlacionados a aptidões especiais ou dons divinos. Na leitura prévia que eu havia realizado sobre “mulheres e cinema”, o trabalho de direção era descrito a partir de atividades como: coordenar, liderar, criar. Até o momento eu compreendia que a direção estava relacionada ao cinema de autor, mas não sabia, por exemplo, que é um trabalho que, pelo menos para as mulheres entrevistadas, parte do princípio da incerteza: “eu posso mesmo fazer isto?”, “não se pensava nisso na época, não tinha uma produção”. Neste sentido, não se nasce diretora, torna-se. E o tornar-se diretora envolve não apenas o domínio das regras do jogo, mas a identificação com elas.

Pude notar nas entrevistas, que há um padrão regular nas formas como as diretoras percebem o trabalho de direção: posição de poder, orquestração de equipe, definir um ponto de vista, função hierárquica, ter maior responsabilidade artística e, tudo isto pressupõe que

precisam saber o que querem, por ser um critério que geralmente, pode ser cobrado pela equipe, mas que isso não ocorre sem incertezas.

Tem todo esse tipo de dúvida, né de assumir (...) esse papel mesmo de liderança porque um diretor de cinema é isso, ne? É uma diretora de cinema. É quem vai orquestrar toda uma equipe e (...) você tem mais responsabilidade artística por aquilo que você está fazendo, também. (Gloria).

Você conversa com as mulheres que trabalham com cinema e muitas vezes (elas) não estão nesse lugar da direção (...) que (...) de fato é uma relação de poder. (...) É possível transformar isso mesmo (...), você pode pensar em outras formas de equipes, em outras formas de fazer, em outras formas de distribuir (o trabalho) (...). Os criativos e os artistas e os fotógrafos e os diretores, os roteiristas vão está pensando e fazendo acontecer (...). (Isso) tem a ver com essa coisa estrutural (...) que é colocado, que é imposto socialmente de (a gente) dizer: ‘eu sou diretora de cinema’, [se] atribui a essa nomenclatura essa forma de fazer hierárquica (...). Como eu sempre dirigi os projetos que eu escrevi e que partiram de uma ideia minha eu acho que o trabalho da direção é isso, já nasce na ideia (...) sou a diretora porque tive a ideia (...). O trabalho da direção envolve fazer, transformar (...). Quanto coordenar o processo para isso acontecer, tanto tecnicamente, quanto artisticamente (...). Eu nunca me vi nesse lugar (...) sempre achei que eu não tinha talento nenhum (...) eu não sou artista (...) eu não sou artista porque essa ideia do artista tinha até aquela coisa do artista plástico, ne? (Maya).

O que é essa mulher nesse lugar de suposta autoridade? Porque foi assim que o cinema hegemônico se fez, hierarquicamente, então (...) é claro que durante minha trajetória eu vivi momentos em que essa hierarquia teve que estar muito mais desenhada (...) eu não digo nem porque eu gostaria porque na época eu nem pensava sobre isso, mas (...) eu já vivi esse modelo (...) da hierarquia dentro do set, nesse lugar de suposta autoridade que a gente tem que ter para poder ser ouvida (...). Como o cinema ele é majoritariamente masculino e o cinema hegemônico está pensado dentro dessa ideia do capitalismo, dessa hierquização das funções (...) ideia de competição (...), lugar da autoria como sendo o lugar de Deus (...). Até já se usou isso (...): ‘o diretor é um Deus porque ele cria mundos’ (...) Então, como me colocar para muitas pessoas que vão trabalhar comigo entendendo o que eu quero fazer? Acho que esse é um desafio (...) da direção, que para mim só faz sentido na escuta atenta (...) é quase como você pensar esse grupo ou esse campo de pessoas juntas trabalhando, pensando num projeto que é seu, tentando colocar os desejos das pessoas dentro do projeto também porque (...) não faz sentido ser só um desejo seu, acho que tem que ser um desejo mais coletivo e tentando modular. (Ana).

(No) set de filmagem eu sou “braba” (...). Sou porque você está ali é o seu que está na reta (...). Então (...), eu sou exigente, sou boazinha também (...). Agora, na hora tem que ser (...). É eu sou dura na direção porque senão não rola (...), eu sou exigente nesse ponto, em outros não, sou mais maleável (...). Eu acho que precisa você ter um bom conhecimento técnico, embora você não use (...). Você tem que ter pulso também, porque num dado momento, de repente a equipe quer se fazer (...), aquele outro elemento quer se prevalecer (...), nessa hora, é necessário: ‘sou eu que estou dirigindo’ e qualquer outra

peça a gente pode substituir, conversar, chegar num acordo. Acho que tem que ter essa autoridade também. Ele tem que ter essa autoridade, senão o filme vira uma direção coletiva e aí é uma proposta (...) muito louca. Eu acho que eu tenho um comprometimento a partir do momento quando eu faço um documentário (...), eu estou abrindo, desvendando consciências (...) dou um conhecimento maior (...), esse meu olhar é importante, eu estou desvendando coisas. (Vera).

Desta forma, dirigir é uma atividade artística que exige das pessoas que a executam o cumprimento dos seus requisitos específicos. A função da direção combinada a uma posição de poder pressupõe regras muito precisas: comandar, ter autoridade, liderar. Ainda que essas regras possam ser revistas, a posição de poder associada ao trabalho de direção parece se perpetuar mesmo quando este cargo é ocupado por mulheres. Em síntese, todas elas indicam que o tornar-se diretora exige liderar e “orquestrar” a equipe. Os esquemas convencionais atribuídos a esta função definem o sentido do exercício da atividade artística em que há o poder intrínseco à atividade. Outro ponto em comum entre todas elas e que não estava previsto quando as convidei para a entrevista, é o fato de dirigirem documentários. Com frequência, as diretoras relacionam suas práticas ao cinema documental:

Gosto muito dessa linguagem (curta-metragem documental), acho que atualmente cada vez mais as coisas também são mais concentradas, entendeu? Para ter o assunto, para prender realmente o público. Longa você realmente tem que fazer uma coisa muito especial, senão cai, ne? (Vera).

Eu acho que são lugares diferentes (ficção e documentário) (...), embora tenham cineastas ou (...) realizadores e realizadoras que conseguem transitar bem nos dois (...). Eu não me sinto muito confortável na ficção, embora eu goste muito (...). Na minha experiência de documentarista, de diretora de cinema documental (...) tem alguns processos que eu acho que se encontram com o cinema de ficção: a pesquisa (...), mas a execução eu acho que não porque você tem um roteiro de ficção, esse roteiro ele é totalmente controlado (...), no sentido de que você sabe exatamente quais são as falas que vão ser (...) ditas, a luz, a marcação porque você está trabalhando com ator (...). Todo mundo tem que saber um pouco o que vai acontecer, mesmo que tenha um pouco de improviso (...). No documentário não é assim, você não pode prever tudo que vai acontecer você imagina (...), antecipa as coisas, mas (...), você não tem controle de tudo (...). Então, eu acho que a gente precisaria definir: Documentário é cinema? (...) Eu acho que sim (...) partindo dessa afirmação (...) eu me considero diretora de cinema (documental). (Gloria).

Cada vez mais não acredito nesse limite entre documentário e ficção (...), acho já que não faz sentido usar documentarista porque não vejo diferença (com a ficção) (...). Eu nunca fiz uma ficção. Ficção nos moldes tradicionais de uma ficção. Não sei nem o que é um set de ficção (...), dirigir um ator, dirigir uma atriz (...). Eu acho que (...) o documentário, historicamente ele está carregado por uma ideia de verdade que para mim é questionável (...). A

ficção, por outro lado, é a mentira, mentira no sentido de que é tudo inventado (...) de que é tudo fabulado, mas, os dois são. Tudo é fabulação. A arte é fabulação. É a construção de um pensamento de alguém, de um desejo de alguém, de uma imagem de alguém (...). Eu não consigo ver nenhum documentário colado com uma ideia de verdade, é sempre a verdade daquele que está filmando (...). Eu não gosto de separar tanto (...) essas duas camadas (...). (Ana).

Como dito anteriormente, esta discussão não estava prevista na pesquisa, mas o tema foi tecido por todas as entrevistadas. Acredito que seja importante versar algumas considerações sobre a relação das mulheres com o cinema documental. A primeira consideração: não é meu interesse investigar as diferenças entre os gêneros cinematográficos porque meu interesse repousa na noção de que o cinema é um mundo da arte e que os gêneros cinematográficos estão dentro dos parâmetros das convenções artísticas. Muito embora não seja meu interesse central, acredito que vale a pena ser investigado, do ponto de vista da dimensão dos papéis de gênero. Historicamente, as mulheres iniciam suas carreiras no cinema fazendo filmes documentais, experimentais e independentes. E. Ann Kaplan (1983) indica que isto decorre principalmente na Europa, dos efeitos gerados pelo feminismo da “segunda onda”, em que as mulheres buscavam igualdade entre os sexos e para isto, algumas diretoras usavam o cinema para denunciar ou explicitar as desigualdades de gênero. O documentário está correlacionado a uma forte ideia de verdade, de representação do real, como ilustrado na fala de Ana, acima. No cinema nacional, na década de 1980, algumas diretoras como Lúcia Murat, presa na ditadura militar em 1971, utilizou seus filmes (*Que bom te ver viva*, 1989) para denunciar e explicitar tal regime.

Especificamente no cinema pernambucano, as mulheres só passaram a dirigir longas-metragens de ficção a partir de 2013. O marco disso foi o filme “Amor, Plástico e Barulho” da cineasta Renata Pinheiro. É uma distância alarmante, quando comparado à produção de longas de ficção realizados por homens, desde a década de 1920. Anteriormente, as poucas diretoras pernambucanas, iniciavam suas carreiras, nas décadas de 1970, 1980 e 1990 com a produção de documentários. Segundo Cristina Teixeira Vieira de Melo (2002), o que diferencia o cinema documental de outros gêneros (como a ficção) é o seu caráter autoral: “definido como uma construção singular da realidade, um ponto de vista particular do documentarista em relação ao que é retratado” (MELO, 2002, p. 23). Neste sentido, o posicionamento do documentarista incide sobre o tema retratado, a partir do seu ponto de vista e, portanto, de sua autoria. Tais aspectos caracterizam o documentário como estando muito próximo de uma obra pessoal, em que a ideologia e a subjetividade do documentarista

estão fortemente presentes na narrativa. O *insight* que a interpretação de Melo nos fornece é que o gênero documental pode ser o meio pelo qual as mulheres encontraram espaço para imprimirem suas subjetividades e suas vozes.

Certamente, a maioria das mulheres dirigindo documentários, pode estar relacionada às questões de gênero, uma vez que os diretores sempre tiveram mais recursos econômicos, legitimidade e abertura para fazer filmes de ficção. Pode ter relação com as políticas de financiamento, que eram muito escassas ou sequer existiram em determinado período. Muito possivelmente está diretamente relacionado com a posição que as mulheres ocupam em determinados contextos políticos. Na década de 1980, por exemplo, muitas diretoras, influenciadas pelos movimentos feministas e de esquerda utilizaram seus filmes para dar voz, literalmente, a questões subjacentes à conjuntura política.

A segunda consideração, correlacionada à primeira, é que filmes de documentário requerem menos recursos econômicos, ao passo que os de ficção, recursos mais altos. Isto é praticamente uma regra do sistema de financiamento dos filmes, mas também dos recursos exigidos para a produção particular de cada obra. Em um resultado do edital do Funcultura (2017/2018) isto fica mais visível: na categoria de realização de longa-metragem para documentário, o valor de uma obra foi de R\$ 704.676,70, já na categoria de longa-metragem de ficção o valor foi: R\$ 1.378.982,48. Estes valores variam, não são fixos e não se dão da mesma forma para todos os projetos filmicos.

No âmbito do financiamento dos filmes, geralmente se investe maiores recursos econômicos aos filmes de ficção, por diversos motivos: porque é um gênero que o público costuma consumir e isto pressupõe o retorno do capital investido, montagem de cenário, cachê para os atores, direção de elenco e que, supostamente, não é necessário em um documentário, já que os diretores estão trabalhando com pessoas “reais”, que, por sua vez, não precisam de cachê, muito embora existam diretores e diretoras que paguem cachê às pessoas que participam de documentário.

Nos bastidores internos a que pude ter acesso e em conversas informais com outras diretoras, elas comentam sobre o fato de que os investimentos na produção de documentário são realmente menores, em comparação aos filmes de ficção e, a ficção em sua maioria, é realizada por homens. Não é por acaso, que duas diretoras entrevistadas precisem transformar o dinheiro dos curtas para produzir longas-metragens: “Eu nunca aprovei um longa, todos os filmes que eu fiz foi com dinheiro de curta, todos” (Ana); “A gente pegou um dinheiro de curta e gastou inteiro pra fazer essa filmagem (de longa)”. (Maya).

Essas questões apontam para o fato de que a divisão sexual do trabalho no cinema não é uma exceção, mas uma regra: assim como ocorre em outros campos, as posições de maior prestígio tendem a ser ocupadas pelos homens. Ao mesmo tempo é intrigante que as diretoras que obtêm as mesmas condições materiais para a produção de um longa-metragem de ficção não sejam tão reconhecidas ou prestigiadas quanto os cineastas pernambucanos. O que nos leva a outra regra constitutiva do mundo do cinema: as condições reais e necessárias para o reconhecimento da obra e da direção, os festivais. Como duas das entrevistadas deixaram evidente a participação nos festivais é fundamental para a exibição da obra, pois, sem o público a arte praticamente inexistente, mas que para isto também é necessário um jogo de influências.

(F)izemos 13 cortes do filme. No 13º, a gente fecha, depois (...) de oito meses de trabalho e (...) acreditando muito no filme. Aí o cinema pernambucano bombando, eu disse: opa! Agora é a minha vez! Quando eu começo a soltar o filme pra os festivais (...) não entra em nenhum festival. Eu: ‘caralho! Que porra é essa velho!’ (Não é) possível! Aí começo a duvidar, começo a achar que eu estava viajando esse tempo inteiro, que eu estava muito louca, que realmente toda essa força que eu achava que eu tinha, não tinha. Porque são esses espaços de legitimação dos festivais (...). Porque no final não adianta tudo isso se você não exhibe o filme, velho, cinema é foda! (Maya).

[O] filme (...) está pronto, a gente começa a finalizar som, a cor, fazer as cópias e vem toda a parada dos festivais (...). Primeiro, que é um lobby (...) as pessoas se conhecem. (...) Hoje, depois que eu consegui entrar nos circuitos dos festivais, eu conheço os curadores. Conheço a ponto de mandar e-mail e dizer: Antônio vê só esse ano vai ter? Como é que vai ser isso? Tu pode me ajudar? Eu estou com um filme novo (...). Isso é lobby né? Isso é privilégio. É você ter tido acesso aquelas pessoas de alguma maneira, não que tenha sido sempre porque (...) em algum momento você tem que entrar e (...) para entrar, normalmente, não tem isso (...). O lobby (...) começa a se construir depois (...). Eu me lembro que foram mais de 150 filmes longas inscritos, 150 longas! (...) Para um festival que a competitiva entram 9. (...) Óbvio que tem uma parada que é da qualidade desses filmes, dos temas desses filmes e da relação que esses filmes tem com essas realizadoras também (...). É como se a galera tivesse uma noção da trajetória dos realizadores. Ah, esse realizador já passou, já passou aqui (...). Tem certa matemática no jogo, sabe? (Ana).

A importância da participação nos festivais também é interpretada em termos de se fazer parte de uma rede de cooperação que envolve todas as pessoas implicadas na cadeia de produção do filme inclusive, os apoiadores dos artistas. O que parece estar em jogo aí não é apenas o reconhecimento da obra, mas o reconhecimento do próprio artista. Conforme enfatizado por Heinich, a visibilidade e o reconhecimento do artista estão ligados ao

desenvolvimento de uma forte capacidade institucional que se dá através da relação dos artistas com os membros das instituições culturais locais que coloque em evidência suas obras em editais e festivais.

Desta forma, o trabalho do diretor, como qualquer trabalho artístico, implica em estabelecer relações com outras pessoas que por sua vez, são indispensáveis ao artista e tudo que é por ele realizado. As diretoras dependem diretamente do círculo social em que o mundo da arte está envolvido para tornar a atividade artística possível. São orientadas por convenções existentes e de uso partilhado, que fazem parte dos métodos habituais do trabalho artístico. Todas elas precisam ajustar seus projetos às regras que permitem o financiamento ou a circulação das obras e até mesmo entrar no jogo que precede os festivais de cinema, meio pelo qual exibem seus filmes e pré-requisito para o currículo da obra e do artista, ou seja, para seu reconhecimento como artista.

Além disso, a regra central do trabalho da direção é a criatividade, característica fundamental do trabalho artístico. Isto envolve características subjetivas e objetivas, sem as quais a atividade que exercem seria inviável. Os aspectos subjetivos estão relacionados não apenas a ter ideias ou definir uma concepção artística, mas fazer pesquisas, estudar os temas que serão abordados nos filmes:

A ideia clichê (de) uma tela em branco, que a pessoa vai sozinha, da cabeça dela (e) pinta uma coisa incrível (...) essa imagem estereotipada ela é uma mentira (...), é muito suor (...) é muito trabalho. Trabalho de pesquisa com o real (...). A ficção, ela não é uma mentira, ou não é uma coisa inventada da minha cabeça: (...) é uma sensibilidade de tratar do que vem da realidade como uma adaptação a essa ferramenta do cinema (...). É um processo que é muito prazeroso, mas, é muito pesado. Eu não fico de boa escrevendo documentário, escrevendo roteiro, fazendo os filmes (...). (É) muito desgastante, é muito doloroso, é muito suor, é muito, muito questionamento. (Maya).

Eu acho que eu sou uma pessoa muito alimentada pela teoria (...). Todos os filmes que eu pensei em fazer (...), normalmente, chegam a partir de uma teoria, de algum texto que eu estou lendo, de algum autor que eu estou lendo, é claro que a isso se somam muitos outros elementos (...). Eu penso no tema, aí eu penso: porra eu estou numa mesa de bar e estou ouvindo essas piadas por que eu estou fazendo isso? A minha vontade era filmar a mesa de bar. Eu acho que é uma junção (...) de muitos elementos tanto de ordem prática do dia a dia, quanto de ordem teórica, das leituras que a gente está fazendo naquele momento (...). Botar no papel, primeira coisa (...). Primeiro, para eu mesma entender a ideia e depois porque eu sei que na medida em que eu escrevo, eu vou conseguindo explicar pras pessoas o que é essa ideia (...). Porque é isso, o cinema você não faz só. Você só faz com muita gente junto. Então (...) ter essa ideia concretizada dentro de mim, o caminho que eu penso para ela e como eu vou executá-la, é a primeira coisa (...) para depois

eu chegar e convidar os parceiros (...) ou começar a escrever nos editais que também são parceiros. (Ana).

[No processo de criação], além de estar atenta ao que está acontecendo ao redor, uma vez que você decide falar sobre algum tema (...), a pesquisa é a base (...). Você tem que saber [o que] você quer falar, tem que entender, tem que ler, tem que assistir coisas que já foram feitas (...), tem que começar uma pesquisa aprofundada sobre o tema que você quer abordar (...). A partir dela você vai escolher [o] caminho [e], (...) [o] ponto de vista (...) dessa história (...). A pesquisa (...) faz parte de qualquer trabalho de audiovisual (...), você tem que entender um pouco [os] personagens para entender (...) como vai desenvolver o personagem (...) para que ele seja convincente daquela história. (...) Primeiro você tem essa ideia [ou] essa vontade, essa inquietação (...). O cinema documentário (...) parte de certa necessidade (...) de entender melhor um determinado assunto (...). Você começa a investigar (...), começa, literalmente, a escrever coisas que você quer para o seu filme (...). (Gloria).

[No] processo criativo, eu penso num tema (...). Como é que eu posso mostrar esse tema? O que é que eu quero mostrar? O que eu quero mostrar de positivo? (...) Eu começo vendo aquele personagem ou aquela situação (...). Vou pensar que locações (...). Vou nessa busca (...). Tudo muito organicamente (...). E nunca [estou] fazendo só uma coisa (...). Estou fazendo roteiro, decupagem (...) e faço a parte técnica (...). Até a prestação de contas eu faço. A criação, ela [passa] inclusive, pela finança, por quanto é gastado (...). Que apoios eu posso conseguir. Se eu filmar aqui em Recife é uma coisa, mas se eu filmar em São Paulo vou ter mais dificuldade, mas, também, eu vou ter mais facilidade porque eu posso conseguir uma câmera melhor emprestada (...). Tudo isso tem que ser equilibrado. (Vera).

Os trechos ilustram que a criação artística não ocorre de forma isolada, como também não parte de aptidões divinas ou naturalmente dadas, como está pressuposto na ideia de gênio. Trata-se de algo aprendido, treinado. As entrevistas evidenciam as especificidades constitutivas dos seus modos de trabalho: orientados conforme seus valores subjetivos, mas também de acordo com as convenções estabelecidas no mundo da arte (as equipes, o material técnico, a estética, os editais). Tudo isto pressupõe que a ideia do artista autônomo e estritamente individualista é uma aparência enganosa. As pessoas que produzem a obra de arte não partem completamente do zero, se baseiam nas convenções existentes, que abrangem, inclusive, as decisões que são tomadas para a produção de uma obra. Essas características, subjetivas e objetivas, aparecem com regularidade em todas as entrevistas.

Também existe uma regularidade em suas autodefinições. Todas elas demonstraram que não são pura e simplesmente “diretoras”:

Cinemão? (...) diretora, de cinema? (...) Isso é um processo que eu acho que eu ainda estou construindo (...), quando a gente fala de cinema, a gente (...) logo (...) imagina essa coisa glamourosa (...) de muito grande (...). O filme

que vai passar no cinema! (...) O meu processo começou muito pela televisão, que é uma coisa, talvez, menos glamourosa (...). Depois enveredou para essa questão de contar a vida real (...). Sendo bem sincera, se você me perguntasse : ‘você se considera diretora de cinema?’ eu acho que não. Porque (...) acho que (...) eu sou diretora de cinema documental. (Gloria).

Eu sempre tive tanta dificuldade (...), de dizer eu que eu sou (diretora). Quando a gente tem que preencher aquelas fichinhas (...) aí tem: profissão. Durante muito tempo eu coloquei jornalista, sem nunca ter sido jornalista, só pelo diploma. Depois de um tempo (...) comecei a colocar documentarista, depois (...) comecei a botar cineasta e ultimamente eu tenho usado realizadora. (Ana).

Eu não consigo desvincular a minha direção da produção (...) eu sou produtora, antes de ser diretora (...). A diretora, ela recebe tudinho decupado no set, ou o diretor (...) quando você é a realizadora (...) eu acho que vem junto à produção com a direção (...). Embora tenha alguns que achem que ser diretor já é realizador (...). Realizadora me completa um pouco mais (...) eu me sinto a realizadora. (Vera).

Eu demorei muito para responder. Quando as pessoas perguntavam eu dizia que eu era assistente de direção, que eu era produtora e que fazia uns filmes. Eu demorei muito para me identificar como realizadora. Eu costumo dizer realizadora. Não só diretora, porque é isso (...) a gente nunca faz uma função só e eu acho que me contempla mais me identificar como realizadora. (Maya).

Em resumo, percebi que as entrevistadas associam a direção à realização porque não executam apenas o trabalho de direção. Muitas delas dirigem, produzem, escrevem o roteiro e editam os filmes: acumulam funções. Neste caso, realizar é mais do que dirigir, é viabilizar as condições necessárias para que o filme exista. Além disso, a não identificação como diretoras, pura e simplesmente, parece estar associada ao sentido atribuído a ideia de grandeza do diretor, “aquele que está no topo”. A autoidentificação com a realização se aproximaria de um significado menos hierárquico, minimiza a noção de grandeza exaltada no diretor de cinema, aquele que é portador prestígio.

Isto não significa que a identificação como realizadora exclua totalmente o posicionamento delas na “orquestração” das equipes. Em todo caso, é o estilo definido pela diretora que vai permear a obra. É o seu querer, a autoria, o seu ponto de vista (estético) e os valores (sociais, políticos, ideológicos), a elas subjacentes que ficarão impressos na forma do filme, como ficam ilustrados nas falas de Gloria e Ana:

[Na] cena dos búzios, eu disse (para o fotógrafo) essa questão dos búzios para mim não é muito clara e eu acho que a forma que a gente pode colocar isso no filme é (fazendo) umas imagens meio fechadas, que você não sabe muito bem onde (está) e ao mesmo tempo, você não vê muito bem o rosto do personagem, você nem vê o rosto da mãe da Yalorixá que está jogando os búzios (...), porque esse universo para mim não é claro, então (...) eu vou começar o filme com essa imagem, mas queria que você usasse umas lentes

bem fechadas (...) e se pudesse distorcer um pouco, (...) dar esse universo meio mágico (...). Eu conversei muito com o fotógrafo (sobre) essa ideia de querer contar (...) a história da minha família. Como é que eu posso contar isso de uma forma que só eu posso contar? (...) Foi o primeiro (documentário) que (...) eu posso dizer, autoral. (Gloria).

[No meu filme], por exemplo, eu me lembro que (...) eu estava estudando os filmes dispositivos e (...) estudando cinema na adversidade. Dentro dessas leituras (...) algo já começa[va] a se desenhar dentro de mim, mas no fundo, no fundo, eu tinha um projeto antigo (...) que era um projeto sobre mulheres. Aí (...) eu mudo esse projeto e digo: por que eu vou fazer um filme sobre [mulheres], se eu posso fazer sobre homens que são os meus supostos adversários? (...) Me lanço nesse desafio e (...) começo a pensar o filme a partir dessas leituras, mas óbvio que a partir de um desejo (...) de tocar nesse tema, nessa construção de sociedade machista, de tocar nesses discursos violentos. Aí (nesse filme) é quando eu acho que eu consigo começar a imprimir certo olhar autoral. (Ana).

Desta forma, a combinação de poder e criatividade relacionada à direção não é apenas uma afirmação de si mesmas, mas também de todas as pessoas que trabalham no filme, pois reconhecem, por meio das convenções, os critérios atribuídos à atividade que exercem: o ponto de vista, o querer, o estilo, a estética, a concepção artística está muito bem definida no trabalho da direção. Contudo, há algo muito mais profundo, em relação às dificuldades de se identificarem (apenas) como diretoras, além do que já foi sublinhado acima: (1) elas não realizam apenas uma atividade e, (2) a noção do diretor está muito próxima da ideia de grandeza. Outra possibilidade interpretativa da não identificação como “diretoras”, também pode estar relacionada à falta de reconhecimento dos seus trabalhos enquanto diretoras no círculo social do cinema pernambucano. Como fica ilustrado em duas entrevistas:

Ai é quando vem (...) uma tentativa de entender um pouco o que significava ser mulher fazendo cinema aqui em Pernambuco (...) porque (...) a gente até hoje (...) tem uma super dificuldade de fazer clipagem do [nosso filme] porque tem duas matérias sobre o filme, acho que uma notinha e uma matéria (...) que foi uma mulher (que fez) (...). Era uma sensação estranha porque (...) eu via o filme ganhando o mundo (...) participando de muitos festivais (...) e pegando muito lindamente (...) nas pessoas. O retorno das pessoas era muito bonito sobre o filme. Depois o filme foi para TV SESC, foi exibido na TV Câmara (...) um caminho muito bonito e aqui era como se ele não existisse. (Ana).

Lá fora o pessoal bate palma [para o meu filme], acha ótimo, maravilhoso, aqui é uma dificuldade. (Vera).

As duas abordagens focalizam o problema relacionado às dificuldades para o reconhecimento dos seus filmes e, conseqüentemente das diretoras, afinal, como mencionado por Heinich: a atividade do autor confirma a identidade do artista. Becker e Heinich forneceram uma visão muito interessante a respeito da grandeza atribuída aos artistas considerados marcantes. Em resumo, os “homens marcantes” são aqueles que geralmente obtêm os privilégios, o reconhecimento do público, das instituições locais e o prestígio que edifica o estatuto de artista. Para ser reconhecido como artista e mesmo para se identificar como diretor ou diretora muitas vezes se torna necessário mostrar o domínio das regras e, por sua vez, das convenções artísticas que orientam seu trabalho (pois será cobrado no exercício da atividade).

A real condição para se tornar um diretor de cinema pode estar relacionada, portanto, a diversos fatores como dinheiro, tempo e aquisição de conhecimento, mas, para se autoidentificar, ele precisa ser identificado pelo círculo social de reconhecimento, sem o qual o caminho para o reconhecimento se torna ainda mais difícil: o artista precisa obter subsídios das instituições que apoiam a atividade artística, portfólio, currículo (demonstrando por onde passou e os passos da sua carreira), exibição do filme no cinema e nos festivais, ou seja, uma rede de cooperação que envolve todos os apoiadores, como já apontados anteriormente em outras abordagens das entrevistadas. Portanto, artistas marcantes e reconhecidos são aqueles comumente selecionados dentro dos mecanismos de qualidade do mundo da arte, mas geralmente os artistas que tem “qualidade” e que angariam maior parte dos privilégios do círculo social de reconhecimento, são os homens.

Este grupo, na maioria das vezes, tem acesso aos jornais, críticos de arte, curadores de cinema, organizadores de festivais, instituições governamentais, recursos materiais disponíveis para sua atividade artística. Acontece que algumas cineastas, embora não sejam todas, também adquirem com o passar do tempo, algumas facilidades institucionais, mas isso não necessariamente garante a visibilidade e o reconhecimento delas e, possivelmente a autoidentificação como pura e simplesmente diretoras. Por trás do diretor ainda permeia toda a ideia de grandeza. Este mecanismo reitera relações de poder amplamente desiguais, em que o prestígio ligado a um artista só tem sentido se não for concedido a todas as pessoas. Estes mecanismos por sua vez, são orientados pelas “avaliações culturais” que cria “perfis” culturalmente inferiores e superiores. É aí onde reside o jogo implícito para o reconhecimento do artista, em que estão fixadas, sobretudo, às normas de gênero. Se a direção de cinema parece ser um lugar em que a dimensão de grandeza e o caráter de excepcionalidade são prevaletentes (como apontado pelas entrevistadas), onde se mantém e se reproduz a lógica de

supervalorização do indivíduo, a individualização e normalização do singular. A quem majoritariamente esses valores são historicamente atribuídos? Aos homens. Como é possível que as mulheres se identifiquem profissionalmente ou artisticamente com o “Grande Artista” se, habitualmente, não são reconhecidas dentro dos mesmos parâmetros convencionais atribuídos à categoria masculina?

Uma vez que a regra dos artistas notáveis e singulares aparece como algo difícil de ser atribuído a todos, mas também de ser aceito por todas, parece sugerir que o mundo da arte, institucionalmente orientado pelo sistema de prestígio, atribui papéis e posições distintas a homens e mulheres, dentro de uma matriz de desigualdades locais e diferenciais de poder. Como as mulheres, portanto, mantêm suas capacidades de agência e sustentam seus projetos culturais resistindo aos obstáculos gerados pelas desigualdades de gênero no cinema?

4.6 O papel das relações de gênero nas práticas das diretoras pernambucanas

Antes mesmo de lançar qualquer questão na entrevista relacionada à desigualdade de gênero no cinema, muitas das entrevistadas as anteciparam: a maioria delas reconhece que existe machismo. Algumas deixaram isto muito evidente, outras nem tanto. No geral, a dúvida e a incerteza como central no início das suas carreiras apareceram com regularidade e algumas se mostraram muito conscientes da divisão sexual do trabalho no cinema. Especificamente uma entrevistada não reconheceu o cinema como machista, muito embora suas falas revelem algo um pouco diferente.

Você tem que saber se comunicar com essas pessoas (a equipe) (...), organizar (...) acho que a primeira vez que você está na frente de uma equipe você diz, meu! Sabe? Dá um medão, né um medinho não (...). Se acontecer uma merda é porque foi essa doidinha aí, ó: ‘quer ser cineasta’ (...). Tem toda essa pressão natural da sociedade e quando você está nessa postura, nessa posição de direção, que no audiovisual, durante muito tempo foi bem machista (...), essa questão hierárquica, não diria nem que machista, talvez, mas é aquilo, os homens são diretores e as mulheres são produtoras (...) essa divisão. (Gloria)

Ainda existe (...) uma hierarquia na produção que muitas mulheres não se sentem à vontade para ocupar esse lugar e eu acho que eu ter tido coragem de querer e seguir é uma teimosia (...), mas também uma teimosia muito amparada por um lugar de privilégio também (...), por ter acesso e poder ter condições de seguir nessa teimosia (...) de só parar quando eu conseguisse (...). Muitas mulheres não tem (...). O lugar de onde eu venho, a classe social que eu tenho o amparo financeiro e estrutural que a minha família também pôde me proporcionar (...). O lugar da direção (...) você consegue (...)

transformar essa estrutura (...) pelo menos na experiência do filme que você vai fazer. (Maya).

Porque também cineasta tem uma carga histórica (...), desses homens, brancos: os cineastas (...) que se autodefiniram como cineastas muito cedo. Eu nunca consegui dizer (...) com tanta tranquilidade (...) que sou cineasta, nunca foi uma coisa tranquila. (Ana).

Nunca senti preconceito por ser mulher. (Nem) no início (...). Eram só (os) rapazes e eu (...). Já senti muito na pele e (nas) palavras (...) por ser nordestina: ‘(por que) é que vocês estão querendo fazer cinema? Cinema é em Rio/São Paulo minha gente’ (...). Então, de gênero, garanto a você que nunca senti, também nunca fui de me ligar nisso. (Vera).

Chama atenção a desigualdade entre homens e mulheres em posições de prestígio, principalmente, os desafios subjetivos que a maioria das mulheres precisa enfrentar quando ocupam posições de poder. Conforme apontado por Ortner, este tipo de fenômeno ocorre nas sociedades em que a cultura de desvalorização das mulheres se estabelece nos sistemas de gênero, onde, por meio das “avaliações culturais” atribui-se aos homens maior valor cultural e, portanto, de prestígio, o que permite que produzam livremente a cultura, ao passo que as mulheres estão mais associadas à natureza e, portanto mais distantes da cultura. Implicitamente, os esquemas simbólicos e as classificações socioestruturais excluem as mulheres da participação em funções que exigem poder, quando não exclui totalmente imprime determinadas restrições subjetivas e objetivas, tal como a divisão sexual do trabalho.

Essa divisão (de trabalho) (...) os chefes de equipe, chefe de som, chefe de fotografia (...), são os homens. Aí depois vem a galerinha do operacional, onde tem algumas mulheres também (...). Eu acho que durante um tempo (a gente) achava que isso fosse o normal (...). “As meninas” tinham que resolver e manter a produção no clima e organizada e você achava que isso (...) fosse o papel da produção (...). Teve uma história (da produção de um filme) que todo mundo tinha seu hotel, pousada, seu apartamento (...) [e] você tem que se virar para lavar (suas) roupas (...) e aí (uma) figura (mulher) que estava como assistente de produção (...), a galera achava que ela tinha que se responsabilizar: ‘ó tu pode arrumar isso aqui pra mim?’. (Mas), ela não é lavadeira e na hora ela ficou sem entender se ela tinha que fazer isso porque isso não tem a ver com o filme, as roupas não eram para nenhum ator que estava no filme (...). Aí é a “menininha” de novo. (Gloria).

[Se] você quiser entrar no cinema, você entra fazendo produção porque é aquela função que (...) é a mais importante (...), mas que ainda é tida como qualquer um pode fazer (...). Se você é desenrolado (...) vai para a produção (...), lá você vai aprender tudo, mas na verdade é um lugar super excludente (...) apesar de ser a base da estrutura de tudo (...). A produção é muito estigmatizada como: ‘não dá opinião, não tem ideia, não é a parte criativa, fica muito separada’. (Maya).

O trabalho no cinema é nitidamente estratificado: os “criativos” ficam na ponta mais alta da pirâmide. Em termos de gênero, as mulheres ocupam em sua maioria, as posições que envolvem menor prestígio e, portanto o trabalho que não é considerado criativo. Trata-se de um fato social, em que as normas do gênero se desdobram na divisão sexual do trabalho, gerando desigualdades entre homens e mulheres nos trabalhos a eles disponíveis. Os elementos da desigualdade de gênero, em alguma medida, modelam os modos como as mulheres se percebem enquanto “diretoras” de cinema porque as estruturas sociais tendem a modelar os traços subjetivos a elas particulares: duvidar de si, ter medo, não se sentir capaz de ocupar uma posição que envolve poder, o preconceito por ser nordestina e até mesmo não se reconhecerem enquanto diretoras “apenas”. As avaliações culturais imprimem não só as maneiras como as mulheres que estão produzindo cultura são vistas, mas a forma como elas percebem a si mesmas: duvidando de si, tendo suas concepções artísticas postas em dúvidas ou precisando provar que sabem, mesmo sendo a atividade em que elas estão “no comando” e saibam as regras. Isto ficou muito evidente na abordagem de duas entrevistadas.

[No set] eu tinha que (estar) o tempo inteiro impondo essa sensação de provar: ‘eu acho que essa câmera devia ficar mais perto’. Por quê? (o diretor de fotografia perguntava a ela) (...). Porque eu acho que quando a gente está nessa experiência com os trabalhadores, a gente tem que mostrar o trabalho (deles) como se a gente estivesse junto com eles (...). Tem que (ficar) perto (...). Resposta do fotógrafo: ‘vamos fazer o seguinte, eu vou fazer lá de cima e depois eu venho cobrir aqui perto’. (Eu respondi) não, você vai fazer perto porque eu quero que você faça perto e depois você cobre lá em cima (...). Imagine isso: 13 diárias, 12 horas por dia. (Na) época, (eu ficava) morrendo de medo, (...) de insegurança e tendo que provar o tempo inteiro todas as minhas decisões e escolhas. (...). Quando a gente está dirigindo, a gente tem que se preparar muito bem antes (...), tem que fazer uma mega pesquisa e não é somente porque (somos) mais aplicadas em tudo que a gente faz (...) mas, é porque é o que se cobra (...). Você sempre vai (está) sendo cobrada de algo (...) porque não é um espaço para você (...). Eles também fazem na insegurança (...) só que (para) eles é permitido porque é isso que é arte: ‘não saber’, ‘o risco’ (...). O nosso é falta de competência, a gente não tem espaço para ser artista, a gente tem que ser “pauleira”. (Maya).

Vivi desafios muito práticos de (estar) em uma equipe majoritariamente de homens, de uma equipe que você tem que (estar) numa van de filmagem ouvindo todo (o) tipo de barbaridade. Os caras não tem o menor cuidado (...) (É de você precisar) brigar com um diretor de fotografia porque ele só quer fazer o que ele quer (...). Ele acha que você não sabe o que você quer. Você não sabe como é a parada com a câmera, você não sabe como é enquadrar e (...), você tem que ficar provando o tempo todo para outras pessoas que você sabe o que está querendo (...). Esses desafios são os desafios que a maioria das mulheres devem ter passado (...). Duvido que uma não tenha passado. Talvez, ela nem tenha se dado conta dele, mas eles sempre estiveram. (Ana).

Este é o cenário do processo social em que as diretoras estão inseridas. A ideologia cultural e as colocações informativas que explicitamente desvalorizam as mulheres, também desvalorizam seus papéis, suas tarefas, seus produtos. Os elementos de desigualdade permeiam as práticas dos agentes (homens e mulheres) na rede de cooperação no mundo da arte. Mesmo que no seio da interação entre os membros da arte o trabalho direção seja muito preciso e bem definido pelas convenções que o prescreve: comandar, liderar, criar, não necessariamente é levado em conta pelos demais trabalhadores da equipe, quando se trata de ser uma mulher ocupando esta posição. Geralmente, elas sentem que precisam disputar estar na direção ou se masculinizar para se manter como diretoras:

Pelo menos com Laura eu pude discutir cinema, eu pude discutir ética de documentário, eu pude discutir narrativa, eu pude discutir forma, eu estava discutindo cinema. Com os homens eu estava discutindo poder estar ali (...). [O set] era todo um ambiente que eu não tinha controle. (Maya).

Além de uma brigasinha com o diretor (e) quando a galera escuta a gente falando diz: ah é ‘mimimi’ (...). Porque parece ser tudo tão besta. Ah! que besteira só porque o cara falou mais alto (...). Não é isso! Isso é muito (...) na alma (...), a violência (...) vai em uma camada que a gente às vezes finge que não está lá, mas quando a gente para e alguém pergunta quem é você? E você diz: ‘eu sou uma mulher’ e ela vê um homem, aí você entende de fato (...) o quanto eu tive que (...) me tornar homem (...) pra eu poder existir nesse mundo (no cinema). (Ana).

O pano de fundo deste cenário repousa sobre a lógica do “objetivo cultural” de desvalorização das mulheres e sua produção cultural. Associado a isto, existe a violência “sutil” penetrada nas práticas artísticas que reitera a posição secundária das mulheres, mas não só. O set de filmagem nestes moldes está reproduzindo as mesmas violências do exercício de controle masculino, em que as mulheres precisam provar para os homens que sabem e que podem estar ali, mas antes precisam se tornar um deles, masculinizando-se. Revestir-se da roupagem masculina é um critério para que sejam aceitas, pois, tornando-se um deles, mostram que realmente tem competência para se posicionar.

É um mecanismo evidente de apagamento e de desprezo às potencialidades criativas das mulheres e tudo o que elas produzem enquanto atividade cultural. Se pensarmos, por exemplo, nos elementos “enigmáticos” da desigualdade que fazem do artista um “grande artista”, logo percebemos o jogo duplo de exclusão das mulheres no universo artístico: (1) a *combinação* do mecanismo de seleção do mundo da arte, que qualifica os artistas marcantes juntamente com (2) os jogos perversos da cultura de desumanização das capacidades de

produção cultural das mulheres. Este “jogo” de combinação de desigualdades é um jogo duplo de exclusão das mulheres: o de serem diretoras e o de serem mulheres e diretoras.

Neste sentido, o sistema de gênero como prestígio, é um sistema de hierarquia penetrado nas relações de poder, em que a subjetividade dos agentes está diretamente implicada, em que existe um elemento de distinção que permeia as relações desiguais de poder no set de filmagem: ao passo que a mulher está sendo identificada como um símbolo de desvalorização, como uma existência inferior; os homens se diferenciam como superiores e, portanto, detentores do saber e da cultura, descaracterizando o “estoque de conhecimento” delas. O projeto de dominação em questão age na tentativa de tolher os objetivos e metas dos projetos culturalmente definidos pelas agentes dentro dos seus respectivos campos de atuação: o mundo da arte. Este tipo de poder, de cima para baixo como dominação tem como elemento central inviabilizar os projetos culturalmente definidos.

Todavia, mesmo os agentes diferencialmente empoderados, resistem aos mecanismos de opressões. Este é o ponto de virada do jogo: o poder de baixo para cima (como resistência) das agentes, nas maneiras que encontram para concretizar a agência de projetos. As mulheres agem frente aos obstáculos gerados pela desigualdade de gênero, justamente porque todas elas têm capacidades de poder. Isto aparece nas formas que elas encontram de produzir seus filmes com recursos escassos e mesmo nos enfrentamentos diretos que precisam travar em relação às desigualdades em jogo. É muito interessante como todas elas buscam, em alguma medida, viabilizar o trabalho de direção dentro dos diversos níveis de dificuldades que surgem:

As dificuldades (...) se apresentam de imediato (...). (Quando) eu filmei (...) no Sertão (...) não tinha prédio com mais de três andares (na época). Eu levei uma grua, escada da Celpe. Demorou um dia inteiro para chegar lá porque ela (tinha) 30 metros e eu queria a visão da feira. Isso não estava no roteiro (...). Como ia está? (...). De cima você via três barracas (...) e como eu vou resolver isso? Não tenho grana para pagar helicóptero, drone não existia (...). Celpe, eu conheço alguém da Celpe. (Vera).

Funcultura... as granas são muito curtas (quando) você vai fazer uma viagem para (outro país), mesmo sendo um país lascado, as coisas são (...) caras (...). Era em 2015 e ao mesmo (tempo) eu comecei a pensar (...): “eu vou pela primeira vez encontrar uma galera da minha família, vou chegar lá com uma equipe, vai ser muito bizarro, o pessoal vai dizer que doidinha é essa? (...). Que *reality show* é esse? (...) Tinha a (dificuldade) da questão financeira inicialmente, mas depois eu comecei a questionar como estratégia (...). Como é que eu vou chegar para essa família? (...). Na época eu disse: vou comprar uma câmera, eu não era exatamente uma fotógrafa, vou entender (...) como ela funciona, (vou comprar) um tripé, microfones e deixa eu ir embora, eu e minha mãe (...). Engajei um produtor local (...), para resolver

essas questões todas: alugar uma van, alugar um carro. (...). Fiz uns registros desse filme (...) sozinha.

As maneiras que precisam encontrar para realizar o trabalho de direção, como demonstrado nas narrativas acima, demonstram as dificuldades técnicas de determinada época, dos recursos econômicos limitados e também a ética correspondente à atividade que exercem. Tudo isto está relacionados às práticas de transformação das condições materiais ou de enfrentamento às desigualdades (ilustradas anteriormente). Há muitas maneiras de apontá-las: desde o fato de as diretoras repensarem as próprias práticas dentro do set de filmagem modificando a equipe, se apoiando em coletivos, escrevendo projetos em editais, visando inverter a “pirâmide” da desigualdade e até a inventividade para conseguir viabilizar o filme, como ilustrado na fala de Vera. A prática, neste sentido, inscreve a poética da resistência como algo concreto e, em alguma medida, sai dos métodos habituais de se fazer cinema como fica explícito a seguir.

A única forma de não estar (no cinema hegemônico) é de fato montando equipes diferentes (...), montando equipes majoritariamente femininas, majoritariamente (...) diversa (...). Ela traz pra gente a possibilidade de não ter que hierarquizar nada (...). De você se colocar muito mais como uma equipe (...). Como um coletivo (...). Não é fácil, mas, é o desafio da escuta (...). Para mim não faz o menor sentido hoje, pensar um filme que eu tenha que ter uma equipe com 60 pessoas, 80 pessoas trabalhando num desenho de funções hierárquica (...), onde eu não vou poder ouvir todo mundo. (...). Fazer um filme é a minha vida, então, se eu (estou) vivendo eu (estou) fazendo filme (...) quero poder usufruir desse filme, desse momento, desse processo. Não quero que seja doloroso, não quero que seja estressante (...), eu não (estou) querendo dizer com isso que os filmes não tragam isso, mas trazem de outras (...) formas (...) não é porque você monta uma equipe que tem que dar conta de uma função de poder (...). Essa ideia de poder não me interessa (...). Eu acho que é uma desconstrução (...) dentro do próprio cinema (...), do que a gente entende por equipe e, eu acho que já tem muita gente fazendo isso porque (...) hoje existem muito mais pessoas fazendo cinema e pessoas que vem de lugares de existência diferente (...) um filme, que é feito na periferia, com pessoas negras da periferia. (Ana).

Tem tido um movimento (...) que é esse movimento coletivo do MAPE (...). A gente tem sentido (o) quanto isso tem impactado nas produções (de cinema) (...). Ainda é muito pouco porque (tem) as outras opressões (raciais) que também incidem (...), mas a gente (...) conseguiu a grande vitória de ter 85% da equipe de mulheres (...). Essa conquista (...) vem de uma organização e de uma atuação do MAPE (...) aqui em Pernambuco, principalmente, de cobrança e de atuação política de incidência que tem feito isso mudar (...). A gente tem muita coisa pela frente, acho que o processo coletivo (...) tem influenciado (para as) pessoas repensarem (...) as estruturas (...). A minha relação com o MAPE é muito intensa porque é como se eu tivesse encontrado um lugar (para) pensar e praticar essas estratégias que me inquietam individualmente, que é esse lugar coletivo (...). Toda vez que a

gente se sente negada ou sente (...) essas barreiras que eu estava falando antes (...) o que tem me ajudado (...) é ter outras mulheres que eu converso e trago: ‘aconteceu isso’, ‘aconteceu aquilo’ (...) e a gente pensa (...) em formas coletivas de responder e às vezes tem só a resposta íntima (...) (de) como é que a gente pode repensar aqui, como é que a gente pode mudar ali juntas. Compartilhar essas barreiras (...) tem sido o que eu tenho feito para contornar (os desafios). (Maya).

A gente percebe exatamente que existe toda uma tentativa no Governo Lula de dizer: (...) ‘vamos reparar isso aqui, eu sei que não vai ser fácil’, mas (...) se a gente não der (espaço), mesmo que a pessoa não tenha uma base boa (...) para ocupar esse espaço (...) a gente não vai mudar isso (...). Essa pirâmide ela não vai se misturar, vai ficar sempre os brancos, classe média, heteronormativos (...) naquele topo, nos lugares de fala importantes (...) para mim (...) que já era uma pessoa que me sentia estranha, estava no cinema da fundação, olhava ao redor e eu era uma das únicas poucas negras que estavam ali (...) isso tem uma raiz muito (...) lá atrás. Se a gente não fizer esse movimento (...) não vai acontecer uma mudança nas estruturas desse país, seja no audiovisual ou qualquer outra estrutura (...). É importante que a gente consiga trazer as pessoas periféricas, negras, indígenas, (que) socialmente (...) não (tiveram) acesso. Como é que a gente faz? Vai dar uma bolsa! Então, foi aí que a gente começou a pensar na escritura original do projeto (para mulheres), nem tinha isso, a gente não diz para o Funcultura que vai dar uma bolsa (...) a gente não pode deixar essas pessoas de fora (...). A gente não vai ficar se repetindo (...) de chamar nossos amiguinhos (...). A gente tem que deixar algum legado (...). A gente tem que botar esse povo junto no barco (...) pra aprender porque eu sei que muitos deles não estão sabendo de tudo que tem que ser feito, mas a gente está aqui (...) a gente chegou nesse nível porque a gente (...) foi tendo essas oportunidades (...). A gente tem certo conhecimento, então se a gente quiser continuar, se a gente quer contribuir para que esse cinema em Pernambuco seja mais colorido, a gente vai ter que (fazer). Se não formos nós quem é que vais ser? (Gloria).

As narrativas ilustradas parecem apontar para uma redefinição nos modos como as diretoras percebem o trabalho no cinema. Suas práticas tem uma forte relação com as “motivações” que alimentam suas capacidades de agência, definidas nos termos de Ortner (2007): as estruturas de desigualdade (capitalismo, racismo, desigualdade de gênero) podem moldar os sujeitos a partir da maneira como esses sistemas se penetram nas relações sociais, mas a agência humana dentro dos seus contextos locais de poder podem transformar ou reproduzir as estruturas vigentes. Fica evidente que suas capacidades de agência nunca ocorrem de forma isolada. A forte intencionalidade das suas motivações, intenções e desejos parecem ser mediadas por outras formações sociais e culturais, a exemplo da influência dos feminismos e do movimento de mulheres em curso no contexto vigente.

Ao mesmo tempo em que as suas práticas indicam para ações mais inclusivas e menos individualistas, elas não perdem de vista as estruturas sociais mais amplas, buscando na medida do possível, transformar as regras do jogo, como viabilizar as condições para o acesso

de outras pessoas no cinema. Se por um lado, as pessoas são moldadas por tais estruturas, por outro lado, elas “tem” agência e entendimento sobre o mundo, por isso sempre encontram maneiras de resistir. O poder (de dominação), por sua vez, sempre esteve dividido por ambiguidades, contradições e lacunas. Isto significa que as estruturas de dominação nunca são totais: “é sempre imperfeita e vulnerável às pressões e às instabilidades inerentes a toda situação de poder desigual”. (Ibid., p. 26).

É dentro da ambivalência do poder que se torna possível introduzir as transformações significativas na rede de interação do mundo da arte, que não é, portanto, imutável. Isto fica evidente na fala de duas entrevistadas em relação às maneiras que elas encontram para manter suas capacidades de agência: resistindo a dominação e tentando sustentar seus projetos culturalmente constituídos.

A única coisa que eu disse [a equipe] foi: (...) a única coisa que eu quero como diretora (...) é um monitor para mim. Eu quero ter um monitor (...) para eu acompanhar, monitorar a filmagem. Quando a gente chegou lá (...) eles levaram uma Combi de equipamentos (...) se trasladando de Recife pra o sertão. Uma grana, um investimento, uma Combi de equipamentos. Quando a gente abre a câmera pra começar a filmar, eu pergunto: cadê meu monitor? A única coisa que eu pedi. “Eita (...) esquecemos teu monitor, esquecemos teu monitor (...) porque na correria e tal. Eu disse: não tem problema não (...) a gente só vai ter trabalho duplo, vai ter que fazer tripla jornada porque a única coisa que eu preciso é monitorar essas imagens (...) eu sou a diretora desse filme (...). As pessoas diziam o que queriam e a gente só atendia e a única coisa que eu pedi que era a única forma de eu participar eu estava sendo excluída. Eu disse: não vai, não vai me excluir. Vai filmar o dia inteiro eu não vou estar do lado, mas quando chegar de noite a gente vai ter que assistir tudo junto porque eu não sei se você está fazendo o que eu preciso (...). Teve muita resistência a isso porque eles eram profissionais consolidados no mercado e que não aceitavam de uma diretora estreada, sem experiência está impondo uma tripla jornada para monitorar trabalho deles (...) foi uma briga (...). Só que eu tinha acabado de ser mãe, aí (...) a gente encara um leão (...). Aos 25 anos com um bebê no colo (...) eu passei por um processo que primeiro foi de reexistir enquanto mãe, mulher e ainda querendo tudo que eu queria antes e que todas (aquelas) imposições (...) eu tinha que transformar eu mesma e começava pelo meu próprio projeto porque era único lugar que eu tinha para atuar. (Maya).

[O curador] liga para [a produtora] dizendo: (...) A gente quer muito o filme (de Ana) na programação desse ano (...). O que eu tenho para propor para você é (...) que ele passe no cinema do Museu às 15h da tarde numa terça-feira. Subiu um sangue (...). Eu (...) que sinto falta de dar grito (...). Eu disse assim (ao curador): (...) Já teve na história [desse festival] algum realizador pernambucano que tenha entrado na programação (...) e não tenha estreado o filme em horário nobre do Cinema São Luiz? Quem? Me diga um nome. Qualquer um. Não tem! Então por que vocês estão me propondo lançar um filme às 15h da tarde, no Cinema do Museu, dentro da programação de vocês? É para cumprir tabela? É por que o filme entrou (no festival de) Brasília e vocês não podem ignorar o filme? Sinceramente (...). Eu entendo

que é importante para o filme ter um aval do festival só que desse jeito (...) eu não quero (...) porque vocês constroem (...) um festival que é historicamente hierarquizado (...) e depois vocês me chamam para entrar no cinema do Museu de 15h da tarde o que é que vocês estão dizendo (...) simbolicamente? Que meu filme é menor (...), se vocês estivessem construindo um festival não hierárquico a gente não ia sentir diferença (...). Eu não posso aceitar (...) porque me violenta (...). Eu disse: Sinceramente, sete horas da noite no Cinema São Luiz. Arrume esse horário que eu entro, senão, eu vou fazer igual a menina de Aquarius, que entra lá na sala e joga e cupim (...). Eu vou lançar uma carta pública e vou falar tudo isso que eu estou vivendo com vocês porque eu não estou (...) acreditando que [preciso] dizer isso tudo (...) a vocês. Todos os caras estrearam (nesse festival) (nos) horários nobres no Cinema São Luiz, com os holofotes (...) ao mesmo tempo eu senti que ali (...) algo estava se demarcando. E eu disse assim a ele: eu estou fazendo isso (...) você pode nem acreditar, mas não é por mim não, é por todas as mulheres que nunca entraram nesse festival e que se vier a entrar vocês vão pensar duas vezes antes de propor um horário para elas. Vocês tem que pensar nisso! (...). É um filme que fala sobre machismo (...) e vocês estão fazendo isso? (...) Foi muito violento (...). Ele voltou para mim: (...) sete horas da noite no Cinema São Luiz. Eu disse: massa! Agora eu não posso entrar nesse cinema e não falar do que a gente viveu (...). Falei com a galera do Mape (...) a gente fez uma faixa: representatividade já (...) Vou chamar todas as mulheres que trabalham no cinema no estado ou fora do estado que estejam presentes no São Luiz para vir ao palco (...) Era tanta mulher, tanta mulher. (Ana).

A importância fundamental das agentes no cinema pernambucano encontra-se justamente no fato de suas práticas, em alguma medida, desestabilizarem os valores e os modos de fazer cinema que se conservam desiguais. Além disso, há uma transformação em jogo. É inegável que a própria ideia de set de filmagem está assumindo um formato heterogêneo. Esta mudança certamente é resultado da crescente participação das mulheres no audiovisual pernambucano, da influência dos feminismos em suas práticas e do posicionamento delas em relação à desigualdade de gênero e raça visível no processo de construção social do cinema. Um olhar mais atento às suas narrativas nos permite visualizar que as diretoras assumem um papel de agência ativa, mesmo diante dos obstáculos gerados pela estrutura mais ampla de desvalorização das mulheres no mundo da arte, sobretudo nos trabalhos que envolvem criatividade. A agência dessas mulheres indica que elas têm projetos, motivações, intenções: ingredientes propulsores para contornar os desafios em curso, estejam elas conscientes disso ou não.

As formas de poder que as agentes têm a sua disposição se manifestam nas maneiras que elas encontram para agir nos contextos de desigualdade. Essas ações, contudo, apontam para um propósito conectado às suas intenções: o de minimizar os efeitos perversos e excludentes que distanciam as mulheres do trabalho artístico, ilustrado na fala da maioria

delas: “não vai me excluir” (Maya); “é por todas as mulheres que nunca entraram nesse festival” (Ana); “a gente tem que botar esse povo junto no barco” (Gloria). A meu ver, a principal matéria expressa nas longas narrativas acima ilustradas demonstra como as práticas vêm ocorrendo no cotidiano das diretoras, em que vem se buscando não deixar passar despercebido o significado que a cultura de desvalorização das mulheres e mulheres negras imprime nas suas subjetividades e naquilo que elas mesmas produzem culturalmente.

Obviamente que as inovações no mundo da arte são possíveis de concretizar-se, mas não ocorre sem conflitos internos ou externos. Desconfiar de que são capazes de fazer um filme é o primeiro sinal do conflito interno e de que essa estrutura mais ampla tem alguma força de supressão das capacidades de agência, entretanto, perseguir os projetos de agência culturalmente definidos e, portanto agir em busca de concretização da agência de projetos, buscando transformar as adversidades dentro dos seus repertórios socioculturais é, indubitavelmente, a substância do poder como resistência. É por meio da resistência que a luta pela visibilidade de si e das demais se fortalece e através das suas capacidades de agência é possível exercer algum tipo de influência significativa nos modos como o mundo da arte se organiza, mesmo que não seja de forma total.

Por fim, é da maior importância ressaltar a incorporação das políticas feministas e de minimização das desigualdades sociais em suas práticas. Isso me levou ao entendimento de que de fato a agência individual se constrói de forma coletiva, desde a solidariedade dos membros do mundo da arte para com seus projetos, fundamentais para que elas se tornassem diretoras de cinema e mesmo a influência dos movimentos culturais, como o feminismo e o movimento de mulheres em curso. Temos visto isto se efetivar também na própria reformulação dos editais de incentivo à cultura em Pernambuco, que há alguns anos tem por critério a aprovação de projetos realizados por mulheres, pessoas negras, indígenas. Isto demonstra que a cultura, como qualquer mundo da arte não são atemporais, imutáveis ou absolutos, são dinâmicos. As mudanças históricas, impulsionada por seus agentes, tem sido responsáveis por remodelar tanto as práticas como as subjetividades dos sujeitos.

O olhar de Ortner sobre as transformações culturais demonstra que o pulsar das forças individuais e coletivas inspira-se nos movimentos culturais mais amplos, que por sua vez, tendem a empoderar os sujeitos. Isto enseja, sobretudo, novos sentidos para a construção de si e do mundo, seja qual for sua especificidade. Todas as vezes que o poder de dominação se sente ameaçado, não é senão pelo fato de a resistência estar erguendo a sua voz.

5 CONCLUSÃO: A POÉTICA DA RESISTÊNCIA

Lembro-me que eu estava tendo uma aula de “Arte e Política”¹⁷ quando perguntei ao professor: o que significa “poética” em termos sociológicos? Ele me disse que poética se aproximava da noção de “imaginação sociológica” nos termos de Wright Mills. Significava sair da órbita privada do cotidiano, ultrapassar os limites daquilo que está dado como óbvio ou natural. Tomo emprestado o sentido atribuído pelo professor ao termo, para aqui empregá-lo em minhas palavras. Seguindo a linha realçada por tal significado, a poética simboliza o dilatar da nossa compreensão sobre a maneira como enxergamos o mundo e a imaginação sociológica possibilita que capturemos o mundo a partir de como os fenômenos sociais ocorrem no interior deste mesmo mundo. A poética, portanto, tem a ver com resignificar as cenas sociais do cotidiano buscando descortiná-lo, atribuindo-lhe novas perspectivas.

Considerando que a poética está relacionada com o fato de inserir novos significados na forma que compreendemos o mundo, a resistência está relacionada à maneira pela qual usamos o resignificado do mundo para transformá-lo. Resistir é um ato, uma manifestação que se constrói e se elabora nas práticas concretas do cotidiano. Nestes termos, significa transpassar as adversidades incutidas no curso da vida social. A relação entre arte, mulheres, poética e resistência tem a ver com a emergência de tornar suas experiências profissionais e criativas livres das amarras de uma cultura que desvaloriza as capacidades criativas e produtivas das mulheres.

De acordo com as entrevistas, pude observar que isso que chamei de poéticas da resistência assumiu algumas características entre minhas entrevistadas. Essas características aparecem na coragem empregada em suas ações, quando se apoderam do sentido ativo da ação enfrentando os reveses culturais inerentes ao trabalho de direção, atividade habitualmente reservada aos diretores, em que opera a divisão sexual do trabalho. O campo de forças marcado pelo gênero atua, portanto, em duas dimensões anteriormente assinaladas por Ortner: de cima para baixo, como dominação, e de baixo para cima, como resistência. A resistência emerge justamente na possibilidade que elas encontram, dentro deste campo de forças, de redefinir sua própria posição no set de filmagem, de perseguir os seus projetos e, sobretudo, de não renuncia-los, mesmo muitas vezes tendo sido levadas a desistirem.

Suas trajetórias estão diretamente implicadas no ato de concretizar e defender seus projetos, de rasgar as fendas das desigualdades, introduzindo maneiras de superá-las. Tudo

¹⁷ Ministrada pelo Professor Paulo Marcondes.

isto remete às formas como passam a significar o trabalho de direção, onde incide a agência individual, a exemplo de não permitirem serem excluídas dentro do set de filmagem e de redefini-lo, mudando o formato da equipe, incluindo outras mulheres. A meu ver, o ato de dizer “não vai me excluir”, “é por todas as mulheres”, “a gente precisa juntar essas mulheres”, como ilustrados nas falas de Maya, Ana e Gloria, significa dizer “eu possuo agência”. Compreendendo isto nos termos de Ortner (2007), as diretoras apropriam-se do poder que tem a sua disposição, de suas capacidades de agir em seu próprio nome e, de exercer influências sobre a maneira como os acontecimentos no mundo da arte se desdobram através da criação de estratégias de resistência que respondem as tensões geradas pela cultura do machismo.

A dimensão da agência coletiva feminina, por sua vez, inclui todo o repertório mencionado por elas quando são erguidas e emancipadas pela solidariedade de outras mulheres. Também é isto que floresce nas suas capacidades de poder e que aparece nas maneiras que encontram para barrar os obstáculos gerados pela desigualdade de gênero. O significado e o propósito feminista infundidos nas suas próprias categorias de valor assume a forma do poder como resistência coletiva, pelo direito de terem projetos e de mostrarem que existem. A meu ver, o pulsar coletivo emancipa as mulheres do muro, da fronteira e do limiar deste campo de forças desiguais e permite a passagem delas em meio às adversidades em curso. É onde se desvencilham de determinadas prescrições culturais e imprimem concretamente a resistência.

Em se tratando, sobretudo, da participação feminina no trabalho de direção, o cinema apresenta um alto nível de desigualdade de gênero e resulta da própria história do trabalho das mulheres no Brasil, em que sempre ocuparam os setores de menor prestígio e quando conseguem ocupar são violentamente desautorizadas, desumanizadas e descaracterizadas. A auto-realização em um trabalho de maior prestígio, como pude notar nas entrevistas, não ocorre sem contradições e não está ausente de pressões subjetivas ou objetivas. As pressões subjetivas estão relacionadas ao medo, à insegurança e à autoconfiança abalada, sobretudo, no início das suas carreiras; as pressões objetivas se dão desde terem seus filmes negados em festivais, até quando são desautorizadas no próprio set de filmagem. Ainda é muito recorrente a reiteração do *status* de inferioridade das mulheres nestas e em outras funções e isto é a consequência perversa e direta da divisão sexual do trabalho, especialmente quando se trata de uma função que exige o domínio criativo e técnico, onde permeiam os preconceitos de gênero que não favorecem a participação das mulheres na mesma proporção que os homens.

Estes limites, contudo, não inviabilizaram as ações das mulheres em contextos de desigualdades; pelo contrário, as barreiras criadas pela dissimetria entre homens e mulheres

no cinema passaram a ser evidenciadas com o auxílio da articulação do movimento de mulheres e de mulheres feministas, das pesquisas e estudos teóricos que objetivaram desnudar as ideologias e as práticas que estão por trás das desigualdades de gênero no trabalho de direção. A busca pela equiparação da participação das mulheres no cinema em cargos de direção faz parte de um processo mais amplo que envolve um conjunto de práticas das agentes diretamente envolvidas neste campo. Um exemplo de extrema importância nesse cenário são as políticas públicas de incentivo para garantir a participação das mulheres e mulheres negras nas funções de direção e de roteiro. No edital mais recente do Funcultura 2019/2020 (ainda em vigor), foi instituído como critério de seleção que 50% dos projetos de obras audiovisuais serão aprovados para profissionais mulheres, negros/as e indígenas nas funções de direção e/ou roteiro.

Especialmente no cinema pernambucano, profissionais mulheres do audiovisual vêm contribuindo para o fortalecimento, legitimação e, sobretudo, a inclusão e visibilidade do trabalho de diretoras. Desde 2011, mas, sobretudo a partir de 2015, formações, oficinas e festivais gratuitos voltadas para mulheres que tem interesse em cinema, vem ocorrendo com frequência, para citar alguns: Olhares sobre Lilith (2011), Curso de audiovisual para mulheres (2015), Festival Internacional de Cinema de Realizadoras (Fincar) (2017 e 2018), Sacoleja: Mostra Livre de Cinema de Pernambuco (2017), Feminismo & Equidade para Reinventar o Audiovisual (Fera) (2018), Movimenta Lab- Laboratório de projetos para o funcultura audiovisual (2019), Periférica- Mostra de Cinema de Camaragibe (2018 e 2019). Todos esses projetos tem em comum, viabilizar a inclusão de demais mulheres no cinema, não só como espectadoras, mas contribuindo com as suas respectivas formações, o que possibilita que possam trabalhar com cinema e retroalimentar, inclusive economicamente a cadeia cinematográfica.

Todos esses exemplos, não são apenas descrições de atividades. São resultado de um longo trabalho de pesquisa, de inscrever projetos em editais de financiamento e da agência ativa de mulheres que vem buscando modificar o quadro habitual de restrição às mulheres no audiovisual. Todas as entrevistadas, em algum momento, mencionaram (umas mais e outras menos) a existência das ações que vem sendo executadas pelas profissionais do audiovisual em Pernambuco. Apesar de não ter sido o foco desta pesquisa, essas ações não poderiam passar despercebidas, porque foram fundamentais para impulsionar e inspirar a própria redefinição das práticas das diretoras: modificando o set de filmagem, as equipes, usando o dinheiro de um edital para facilitar a mobilidade de outras mulheres e elas conseguirem fazer o curso proposto por elas, articulação em coletivos de mulheres. Todas essas práticas e outras

que foram mencionadas no capítulo das entrevistas vêm viabilizando que as diretoras contornem as barreiras geradas pelas desigualdades de gênero.

Olhando ainda mais de perto, as capacidades criativas como parte fundamental do trabalho de direção estão relacionadas não apenas às concepções artísticas que orientam seus filmes, mas também à criação de estratégias para viabilizar que o trabalho criativo seja menos excludente. A substância da resistência vem sendo o ato de existir, de se sentir viva naquilo que fazem. É a substância pulsante frente às adversidades geradas pelas estruturas de poder e de controle sobre os nossos corpos e que nos persegue. A emancipação via capacidade criativa, portanto, não ocorre sem as reais condições de resistência: ela marca o nosso corpo desde o nosso nascimento e, de uma maneira ou de outra, se torna necessário criar as próprias estratégias individuais e coletivas para mantermo-nos vivas e presentes na defesa dos projetos que acreditamos.

Poéticas da resistência não se encerra no seu título, é continuidade histórica de práticas e de construção do saber alimentado por outras mulheres e mesmo pelas contradições que marcam e caracterizam nossas próprias multiplicidades. Não é e nem tem a intenção de ser uma verdade absoluta, mas um pequeno passo dentro da imensa produção de conhecimento já existente e ainda a ser investigado. É preciso, como nos diz a música “estar atentas e fortes”: os indicadores sociais de desigualdade de gênero são sinal de que o nosso século (ainda) é portador da ideologia cultural de desvalorização das mulheres. Conforme sinaliza Besse (1999), “os guardiões” da moralidade sempre atacam a liberdade feminina porque a liberdade das mulheres ameaça as relações de poder. É algo assombroso, ao mesmo tempo em que é inegável a resistência das mulheres neste universo de assimetrias entre os sexos. Foi dentro deste espaço antagônico de possibilidades às mulheres no mundo da arte, que elas inscreveram novas maneiras de perceberem a si mesmas, como também passaram a reivindicar a urgência de como devem ser percebidas: para além do símbolo do *status* secundário atribuídos a elas.

Se por um lado, o mundo da arte é portador da divisão sexual do trabalho, cujas regras são institucionalmente orientadas pelos mecanismos das normas de gênero, gerando efeitos devastadores e excludentes, por outro lado, no mundo da arte as mulheres e suas atividades artísticas se afirmam, sobretudo, se as redes de cooperação fortalecem a elas e as suas atividades. Figurar neste universo possibilita que elas tenham sua visão singular sobre o mundo e, portanto a sua autoria. Um dos frutos mais bonitos disso, é que essa rede de cooperação, em alguma medida, vem emancipando o trabalho de algumas delas nas fronteiras do mundo da arte. Essas conquistas são importantes de serem investigadas e evidenciadas porque elas

dizem respeito às maneiras que as mulheres encontram para “driblar” o jogo da forte imposição da normatividade do gênero no mundo da arte e, ao que me parece suas resistências sempre se mantiveram ativamente presentes no jogo.

Cabe-nos, por fim, buscar ampliar as pesquisas que visem as estratégias de resistência de diferentes mulheres frente aos contextos de desigualdades mais amplos, algo que não pude desenvolver neste trabalho, dado o limite de tempo para produzi-lo. Contudo, é de fundamental importância enfatizar que as práticas de resistência no contexto atual de ameaça ao mundo da arte são necessárias para garantir, em alguma medida, que a produção cultural das mulheres não sejam subsumidas pelas concepções políticas autoritárias e impositivas que vem se estabelecendo nacionalmente. São as práticas de resistência, profundamente enraizadas no percurso de nossas trajetórias que permitiram tornar possível o caminho para a minimização das desigualdades sociais mais amplas. Isto se deu através das lutas feministas e de mulheres pela emancipação feminina no trabalho artístico e em outras ocupações restritas e elas, na busca pelo reconhecimento e visibilidade das mulheres e suas produções culturais, no fortalecimento das suas identidades de gênero e étnico-raciais. Tudo isto pressupõe, como bem colocado por Margareth Rago (1998, p. 11): “a construção de novos significados na interpretação do mundo”, como também vem significando a inserção desses novos significados nas práticas que empregamos no coração do mundo. Que essas práticas de resistências e conquistas inspirem, em todos e todas nós, coragem e esperança.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Paula; COELHO, Paloma. **Discursos, performatividades e padrões visuais no cinema**: reflexões sobre as representações do gênero, o mercado cinematográfico e o cinema de mulheres. In: Revista de Antropologia do Centro-Oeste v. 2, n.3. 2015.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Presses Universitaires de France, 1977.
- BAUER, Martin W. ; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático**. Petrópolis, RJ : Vozes, 2002.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução Sérgio Milliet. – 3. ed. – Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2016.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida, volume 2**. Tradução Sérgio Milliet. – 3. ed. – Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2016.
- BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BECKER, Howard. **Mundos Artísticos e Tipos Sociais**. In: VELHO, Gilberto (org.). Arte e sociedade: ensaios de Sociologia da arte. Zahar Editores, 1977.
- BESSE, Susan K. **Modernizando a desigualdade: Reestruturação da desigualdade de gênero no Brasil, 1914-1940**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- DEBERT, Guita Grin; ALMEIDA, Heloisa Buarque de. **Entrevista com Sherry Ortner**. Cadernos pagu (27), julho-dezembro de 2006: pp. 427-447.
- DUTRA, Zeila Aparecida Pereira. **A primavera das mulheres: Ciberfeminismo e os Movimentos Feministas**. Revista Feminismos. Vol. 6, n.2, Mai. – Ago. 2018. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/feminismos/article/view/30384>. Acesso em 24 dez 2019.
- EVANGELISTA, Janaína Guedes Monteiro. **Mulheres, trabalho e cinema: A representatividade de gênero no funcultura audiovisual**. Trabalho de conclusão de curso (Gestão Cultural) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, da Universidade Federal da Bahia, Recife, 2016.
- EVANGELISTA, Janaína Guedes; JANUÁRIO, Soraya Barreto. **Mulheres no audiovisual em Pernambuco: Um mapeamento do perfil da cadeia produtiva feminina no Funcultura**. Revista Fórum Identidades. Itabaiana-SE, Universidade Federal de Sergipe, v. 23, p. 29-49, jan.-abr. de 2017.
- FIGUEIROA, Alexandre. **Cinema pernambucano: uma história em ciclos**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000. (Coleção Malungo; v. 2).
- GALVÃO, Yanara Cavalcanti. **Cinema com mulheres em Pernambuco**. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais)- Universidade Federal de Sergipe, 2018.
- HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Bauru, SP: Edusc, 2008.
- HEINICH, Nathalie. **From sociology of culture to sociology of artistic producers: How to become a contemporary artist**. In: Routledge Internacional Handbook of the Sociology of Art and Culture. Edited By Laurie Hanquinet and Mike Savage, 2016.

HEINICH, Nathalie. **As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea.** Porto Alegre Revista de Artes Visuais v. 13, n. 22 (2005). Acesso em 10 dez 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27910/16517>.

HEINICH, Nathalie. **La signature comme indicateur d'artification.** Éditions de la Sorbonne|Sociétés & Représentations, 2008/1 n° 25| pages 97à 106.

HEINICH, Nathalie. **Celebrity as Consumption.** L'Année Sociologique, 2011/I (Vol. 61) Cairn. Info International Edition. Acesso em 10 jan 2020. Disponível em: https://www.cairn-int.info/abstract-E_ANSO_111_0103--celebrity-as-consumption.htm.

HEINICH, Nathalie. **Práticas da arte contemporânea:** uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. Sociologia & Antropologia| Rio de Janeiro, V.04.02:373-390. Outubro, 2014.

HEINICH, Nathalie; ION Cristina. **Universalist feminism encourages us to put aside our differences:** Interview with Nathalie Heinich in conversation with Cristina Ion.Cités 2018|1 (No 73), p. 103-114.

HEINICH, Nathalie. **A arte contemporânea exposta às rejeições:** contribuições a uma sociologia dos valores. Revista Observatório Itaú Cultural: OIC. – N. 12 (maio/ago.2011). – São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

HEINICH, Nathalie. **On Artists, or how justify inequality.** Arts & Societies. SciencePo. Center For History (2012). Acesso em 12 dez 2019. Disponível em: <http://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/en/archives/1476>.

HEINICH, Nathalie. **De la visibilité.** In: De la visibilité: Excellence et singularité en régime médiatique, Paris, Gallimard, 2012.

HEINICH, Nathalie; SHAPIRO, Roberta. **Quando há artificação?** Soc. Estado. Vol. 28.n.1 Brasília Jan./Apr.2013.

KAPLAN. E. Ann. **A mulher e o cinema. Os dois lados da câmera,** 1995.

LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia do gênero.** In: HOLANDA, H. B. de (Org.) Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MELO, Cristina Teixeira Vieira de. **O documentário como gênero audiovisual.** Comun. Inf., v. 5, n. 1/2, p.25-40, jan./dez. 2002.

MILLS, C.W. **A imaginação sociológica.** Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo.** In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

ORTNER, Sherry B. **Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?** In: A Mulher, a cultura e a sociedade. Rio de Janeiro, : Paz e Terra, 1979.

ORTNER, Sherry B. **Gender Hegemonies.** Cultural Critique, No. 14, The Construction of Gender and Modes of Social Division II (Winter, 1989-1990) pp, 35-80.

ORTNER, Sherry B. **Making Gender:** The Politics and Erotics of Culture. Beacon Press, 1996.

ORTNER, Sherry B. **Subjetividade e crítica cultural**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 13, n. 28, p. 375-405, jul./dez. 2007.

ORTNER, Sherry B. **Poder e projetos: reflexões sobre a agência**. In: Conferências e diálogos: saberes e práticas antropológicas. 25ª Reunião Brasileira de Antropologia- Goiânia: 2006. Blumenau: Nova letra, 2007.

ORTNER, Sherry B. **Uma atualização da teoria da prática**. Conferência pronunciada na 25ª Reunião Brasileira de Antropologia- Goiânia: 2006. Blumenau: Nova letra, 2007.

ORTNER, Sherry B. **Not Hollywood: Independent Filma at the Twilight of the American Dream**. 2013.

PERISSÉ, Camille; LOSCHI, Marília. **Trabalho de “mulher”**. Retratos a Revista do IBGE. 2019.

RAGO, Margareth. **Epistemologia feminista, gênero e história**. Pedro, Joana; Grossi, Miriam (orgs.)- MASCULINO, FEMININO, PLURAL. Florianópolis: Ed.Mulheres,1998.

ROSENTHAL, Gabriele. **Pesquisa social interpretativa: uma introdução**. 5. ed.- Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

ROTHENBERG, Julia; FINE, Gary Alan. **Art Worlds and Their Ethnographers**. Ethnologie Française 2008/1 (Vol. 38), pages 31 à 37. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2008-1-page-31.htm>. Acesso em 02 de fev de 2020.

RUIZ, Francisca Ortiz. **Es posible una cuarta generación em la sociologia Del arte? Una reseña de “La sociologia del arte” de Nathalie Heinich**. Revista Doble Vínculo, 2014. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/291696661_Es_posible_una_cuarta_generacion_en_la_sociologia_del_arte_Una_resena_de_La_sociologia_del_arte_de_Nathalie_Heinich. Acesso em 10 dez 2019.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Conceituando o gênero**. Vargas, RJ, 1994.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero**. Cadernos pagu (16) 2001: pp.115-136.

SANTANA, Paula. **Estéticas e Políticas feministas no cinema latino-americano contemporâneo: cartografias da margem**. In: Revista Fórum Identidades. Itabaiana-SE, Universidade Federal de Sergipe, v.23, p. 69-85, jan.-abr. de 2017.

SHAPIRO, Roberta. **Que é artificação?** Sociedade e Estado, Brasília, v.22, n. 1, p.135-151, jan./abr. 2007.

SHAPIRO, Roberta. **Que é artificação?** Sociedade e Estado, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, jan./abr. 2007.

TIMES, Milena. **Políticas Públicas do Audiovisual no Brasil: formação e desafios**. Intercom- Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Manaus, AM – 4 a 7/9/2013.

WANDERLEY, Natália Lopes. **O que porra é cinema de mulher?** A mostra de cinema de mulher e o desvelar do machismo no audiovisual pernambucano. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFPE, Recife, 2016.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottmann. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2019. 112p. (Coleção L&PM POCKET; v. 1032).

SITES:

BRASIL. Lei nº 13.006, de 26 de Junho de 2014. Decreta: A exibição de filmes de produção nacional constituirá componente curricular complementar integrado à proposta pedagógica da escola, sendo a sua exibição obrigatória por, no mínimo, 2 (duas) horas mensais. **Presidência da República. Casa Civil**. Brasília, DF, 26 de junho de 2014. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2014/Lei/L13006.htm. Acesso em 03 de fevereiro de 2020.

FERNANDES, Edu. **Dez filmes marcantes do cinema pernambucano**. Blog Saraiva. Disponível em: <https://blog.saraiva.com.br/dez-filmes-marcantes-do-cinema-pernambucano/>. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.

KUNIS, Mila. **You'll Never Work In This Town Again**. Aplus. Disponível em: <https://articles.aplus.com/a/mila-kunis-sexism-gender-bias-workplace-producer>. Acesso em 23 de dezembro de 2019.

MEIRA, Tatiana. **Mulheres cada vez mais fortes no cinema pernambucano**. Folha PE. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/diversao/diversao/geral/2016/09/30/NWS,705,71,480,DIVERSAO,2330-MULHERES-CADA-VEZ-MAIS-FORTES-CINEMA-PERNAMBUCANO.aspx>. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.

MENDES, Felipe. **Protagonismo feminino no cinema pernambucano**. Leia Já. Disponível em: <https://www.leiaja.com/cultura/2015/09/04/protagonismo-feminino-no-cinema-pernambucano/>. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.

PATU, Roberta. **Diretora afirma ter sofrido preconceito no Cine PE**. Leia Já. Disponível em: <https://m.leiaja.com/cultura/2017/07/01/diretora-afirma-ter-sofrido-preconceito-no-cine-pe/>. Acesso em 12 de outubro de 2017.

PÉCORA, Luísa. **Conheça todas as mulheres que já foram indicadas ao Oscar de melhor direção**. Mulher no Cinema. Disponível em: <http://mulhernocinema.com/oscar/conheca-todas-as-mulheres-que-ja-foram-indicadas-ao-oscar-de-direcao/>. Acesso em 23 de dezembro de 2019.

PEIXOTO, Mariana. **Cineastas pernambucanos são acusados de machismo por postura em debate sobre o filme ‘Que horas ela volta?’** UAI. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2015/08/31/noticias-cinema,171214/cineastas-pernambucanos-sao-acusados-de-machismo-por-postura-em-debate.shtml>. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.

PERNAMBUCO (Estado). Lei nº 15.307, de 4 de Junho 2014. Disciplina a promoção, o fomento e o incentivo ao audiovisual no âmbito do Estado de Pernambuco e cria o Conselho Consultivo do Audiovisual de Pernambuco. **Legislação do Estado de Pernambuco**. Recife, 4 de Junho de 2014. Disponível em: <https://legis.alepe.pe.gov.br/Paginas/texto.aspx?tiponorma=1&numero=15307&complemento=0&ano=2014&tipo=&url=>. Acesso em 03 de fevereiro de 2020.

PORTELA, Laercio. **Câmara de espelhos ocupa o Cinema São Luiz**: um filme poderoso que expõe o machismo e a agressão simbólica às mulheres. Marco Zero. Disponível em: <https://marcozero.org/camara-de-espelhos-um-filme-poderoso-que-expoe-o-machismo-e-a-agressao-simbolica-as-mulheres/>. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.

NOGUEIRA, Carolina. **No mundo do cinema, mais uma garota interrompida**. AZ Mina. Disponível em: <https://azmina.com.br/reportagens/no-mundo-do-cinema-mais-uma-garota-interrompida/>. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.

VELASCO, Clara; CAESAR, Gabriela, REIS, Thiago. **Cai o nº de mulheres vítimas de homicídio, mas registros de feminicídio crescem no Brasil**. G1 Globo Monitor da Violência. Disponível em: <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2019/03/08/cai-o-no-de-mulheres-vitimas-de-homicidio-mas-registros-de-femicidio-crescem-no-brasil.ghtml>. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.

XIMENES, Lara. **Entrevista**: Renata Pinheiro, primeira mulher a dirigir um longa de ficção em Pernambuco. Observatório Feminino. Disponível em: <http://observatoriofeminino.com.br/entrevista-com-renata-pinheiro-diretora-de-amor-plastico-e-barulho/>. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.

#Askhermore Campaign inspires people to call out sexist reporting and suggest ways to re-focus on women's achievements. The representation Project. Disponível em: <http://therepresentationproject.org/the-movement/askhermore/>. Acesso em 26 de dezembro de 2019.

#PrimeiroAssédio. Think Olga. Disponível em: <https://thinkolga.com/wp-content/uploads/2019/09/linhadotempo-to-6.png>. Acesso em 26 de dezembro de 2019.

Cineastas pernambucanas repudiam machismo em filme sobre aborto. Diário de Pernambuco. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2017/08/cineastas-pernambucanas-repudiam-machismo-em-filme-sobre-aborto.html>. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.

Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual- Ancine. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_diversidade_2016.pdf. Acesso em 20 de dezembro de 2019.

Entre um café, uma prosa com Tuca Siqueira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YFDSsU4bxDQ>. Acesso em 02 de Fevereiro de 2020.

Filme de cineasta pernambucana sobre machismo entra em cartaz no Recife em 10 capitais no Brasil. G1 PE. Disponível em:

Funcultura Audiovisual anuncia aprovados de 2018. Jornal do Comércio. Disponível em: <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2018/07/13/funcultura-audiovisual-anuncia-aprovados-de-2018-346947.php>. Acesso em 27 de janeiro de 2020.

Machismo e representatividade feminina no cinema são temas de série de TV. Diário de Pernambuco. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2018/02/na-direcao-delas.html>. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.

Obras brasileiras dirigidas exclusivamente por mulheres são minoria entre os filmes lançados. Anuário estatístico do cinema Brasileiro 2015- ANCINE. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/anu%C3%A1rio-estat%C3%ADstico-do-cinema-brasileiro-2015>. Acesso em 03 de fevereiro de 2020.

Obras brasileiras dirigidas exclusivamente por mulheres são minoria entre os filmes lançados. Anuário estatístico do cinema Brasileiro 2016- ANCINE. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/anu%C3%A1rio-estat%C3%ADstico-do-cinema-brasileiro-2016>. Acesso em 03 de fevereiro de 2020.

Obras brasileiras dirigidas exclusivamente por mulheres são minoria entre os filmes lançados. Anuário estatístico do cinema Brasileiro 2017- ANCINE. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/anu%C3%A1rio-estat%C3%ADstico-do-cinema-brasileiro-2017>.

Oscar 2015: Atrizes se rebelam contra o machismo no tapete vermelho. BBC Brasil. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/02/150222_oscar2015_machismo_pai. Acesso em 24 de dezembro de 2019.

Participação Feminina na Produção Audiovisual brasileira (2018). ANCINE. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2018_0.pdf. Acesso em 03 de fevereiro de 2020.

Projetos incentivados. Cultura.PE. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/funcultura/projetos-incentivados/>. Acesso em 03 de fevereiro de 2020.

APÊNDICE A – Roteiro de entrevista

Roteiro de Entrevista

Dados Gerais:

Nome:

Idade:

Formação/Escolaridade:

Área de atuação profissional:

- 1) Gostaria que você me contasse sua história com o cinema, como se interessou pela área, como se deu sua inserção na área?
- 2) Você se vê como diretora de cinema? O que envolve o seu trabalho?
- 3) Como você realiza o trabalho de direção?
- 4) O que significa o trabalho da direção de cinema para você?
- 5) O que é fundamental para o trabalho de direção?
- 6) Você já sentiu o seu processo de criação tolhido por alguma pessoa?
- 7) As pessoas falam de machismo no audiovisual. Você percebe isto? Você conhece alguém que já vivenciou isto?
- 8) Como está sendo a sua participação no cinema em Recife?
- 9) O que te leva a dirigir filmes?
- 10) O que você faz para mostrar o seu trabalho no cinema?