

Mulheres no Cinema Brasileiro

Paula Alves

José Eustáquio Diniz Alves

Denise Britz do Nascimento Silva

Resumo: O Cinema tem importante papel na construção e difusão das imagens de homens e mulheres ao longo do tempo. Este trabalho apresenta a evolução da participação de mulheres em funções de destaque nas equipes dos filmes de longa-metragem brasileiros, realizados entre 1961 e 2010.

Palavras chave: Gênero. Cinema. Mercado de trabalho.

Abstract: Film has an important role in the construction and diffusion of images of men and women throughout time. This paper presents an analysis of the evolution of the participation of women in highlighted functions in the crews of Brazilian feature films released between 1961 and 2010.

Keywords: Gender. Film. Labour Market.

Paula Alves. Mestre em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais pela ENCE/IBGE. Bacharel em Comunicação Social e Cinema pela UFF. Presidente do Instituto de Cultura e Cidadania Femina. Diretora do Femina – Festival Internacional de Cinema Feminino. E-mail: paula@feminafest.com.br
José Eustáquio Diniz Alves. Doutor em Demografia pelo CEDEPLAR/UFG. Professor titular da Escola Nacional de Ciências Estatísticas – ENCE/IBGE. E-mail: jed_alves@yahoo.com.br

Denise Britz do Nascimento Silva. PHD em Estatística pela University of Southampton – Reino Unido. Pesquisadora do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. E-mail: denise.silva@ibge.gov.br

¹ MOURA, Roberto. A bela época. In: RAMOS, Fernão (Org). *História do Cinema Brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Art, 1990.

Introdução

A despeito de todas as conquistas das mulheres na educação, na saúde, no mercado de trabalho, nos esportes e na vida cultural, as desigualdades entre os sexos ainda persistem em diferentes áreas. As mulheres estão em condições melhores no campo educacional, mas de uma forma geral, ainda participam de forma desigual do mercado de trabalho. A divisão sexual das ocupações e a diferença salarial entre os sexos representam os principais desafios ainda a enfrentar na promoção da equidade de gênero neste campo. Com isso, surge a necessidade de suscitar debates em diversas áreas profissionais e acadêmicas. Dentre elas, a Comunicação e o Cinema têm papel fundamental seja na retransmissão de antigos e tradicionais valores e distinção de papéis entre os gêneros ou, ao contrário, na transformação desses valores, na desconstrução dos rótulos, na sugestão de novas divisões de funções e ações que vão refletir nas políticas públicas do país. Por isso, acredita-se que a entrada da mulher neste campo pode contribuir para a construção de novas, e não estereotipadas, representações das mulheres.

Tanto as relações de gênero como o cinema produzido por uma determinada sociedade são medidores e refletores das transformações sociais. A luta por mudanças nas relações de gênero foi um dos mais importantes movimentos de transformação das relações humanas. O cinema, por sua vez, revela a realidade econômica e política do país, e expõe suas condições de produção e suas relações sociais. O cinema surgiu no final do século XIX e foi rapidamente difundido por mascates e pequenos comerciantes como entretenimento das classes populares em feiras e salões¹. Aos poucos, os pioneiros dessa nova tecnologia passam a registrar regularmente os acontecimentos políticos e seus personagens, cerimônias, festas públicas, transformações nas cidades, movimentos e conflitos sociais. Alguns desses registros ganharam importância somente muito tempo depois de captados, tornando-se documentos valiosos para estudos históricos, sociais e políticos. Apesar de ser composto por imagens desconstruídas e posteriormente montadas, motivo pelo qual, aliás, demorou a inspirar credibilidade, o cinema passa a ser utilizado como

documento histórico e instrumento de análise da sociedade. A partir da década de 1920 o cinema passa a ser reconhecido como produto cultural específico e surgem publicações especializadas em cinema.

Segundo Natália Ramos, o cinema torna-se simultaneamente objeto e instrumento de pesquisa. A consciência e a metodologia cinematográfica, entre os anos 1920 e 1930 especialmente, começam a desenvolver novos dispositivos conceituais, técnicos e práticos a serviço da observação, da análise e da descrição e a contribuir na mudança de paradigmas teóricos e metodológicos. O filme constitui um documento importante para compreender como cada cultura se representa a si mesma e representa o outro. O cinema implica um método, uma maneira de apreender e conhecer o mundo, de reproduzir e de tratar o real, revelando a ideologia e representações de uma sociedade².

No entanto, é a partir da segunda guerra mundial, entre o fim dos anos 1940 e início dos 1950, que o desenvolvimento da utilização do cinema na pesquisa acadêmica como objeto de análise, especialmente pela História, Ciências Sociais e pela Psicanálise, se intensifica.

O cinema reproduziu representações do patriarcado, das relações familiares, da sexualidade, determinou padrões de beleza, criou rótulos para pessoas e comportamentos. O cinema influenciou e foi influenciado pelas mudanças na sociedade e pelos movimentos sociais ocorridos, assim como pelo movimento feminista e suas bandeiras desde a libertação sexual da mulher até a maior e mais representativa participação da mulher no mercado de trabalho.

Muitos autores da teoria de gênero apontam como pontos fundamentais na conquista da equidade entre homens e mulheres uma mudança na representação da mulher na cultura, na arte e na mídia, e sua inserção igualitária em todos os níveis de hierarquia no mercado de trabalho. Este artigo foi elaborado a partir de dissertação³ apresentada no curso de Mestrado em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais na Escola Nacional de Ciências Estatísticas – ENCE/IBGE, em julho de 2011, que aborda justamente esses dois pontos. A pesquisa busca demonstrar e analisar a associação entre a presença da mulher em funções

² RAMOS, Natália. Cinema e pesquisa em ciências sociais e humanas: contribuição do filme etnopsicológico para o estudo da infância e culturas. *Contemporânea*, v. 8, n. 2, dez. 2010.

³ ALVES, Paula. *O cinema brasileiro de 1961 a 2010 sob a perspectiva de gênero*. Dissertação apresentada no curso de Mestrado em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais, da Escola Nacional de Ciências Estatísticas – ENCE/IBGE. Rio de Janeiro: 2011.

⁴ JULLIER, Laurent; MARRIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Senac, 2009.

chave nos filmes e o protagonismo nos mesmos. Para tanto, apresenta uma análise da evolução da participação de mulheres nas equipes dos filmes brasileiros de longa-metragem lançados entre 1961 e 2010, e utiliza técnicas de modelagem estatística para investigar se existe relação entre o sexo do protagonista e do diretor desses filmes com o sexo dos indivíduos que desempenham outras funções (tais como roteirista, diretor de fotografia e produtor) e com outras características dos filmes (tais como gênero cinematográfico, ano de produção e temática).

A pesquisa apresenta também uma contextualização que compara a evolução da participação da mulher no Cinema Brasileiro e a participação feminina em cargos de direção e gerência em outras áreas do mercado de trabalho, na comunicação, na política e no cinema de Hollywood.

Este artigo apresenta um histórico da presença feminina no cinema mundial, alguns resultados da pesquisa citada apontando a evolução da participação da mulher no cinema brasileiro na direção, produção, roteiro, fotografia e no protagonismo, e tem como objetivo apresentar um histórico revisado da presença feminina no Cinema Brasileiro.

O Cinema e a Imagem da Mulher

Quando um filme nos emociona, nos choca, ou nos causa impacto, quando torcemos pelo mocinho e não para o bandido, estamos “caindo nas armadilhas técnicas” do cinema: a direção, a interpretação dos atores, os cenários, a trilha sonora, o movimento de câmera, a entrada e saída de campo dos personagens, o enquadramento, enfim, a linguagem cinematográfica. A construção de um filme exige essa técnica, a forma como o filme é construído e pensado para emocionar, chocar ou impactar. A linguagem cinematográfica é usada para aumentar o prazer que o filme proporciona ao espectador, a sensação de veracidade das imagens ou histórias que o filme conta, enfim, para persuadi-lo ⁴.

O que chamamos de cinema clássico narrativo é aquele que se utiliza de articulações de espaço e tempo construídas pela montagem clássica, ou seja, combinações de imagem e som que tendem a reproduzir o

“efeito do real”, a “montagem invisível”, o “ilusionismo”, de forma a intensificar o nosso envolvimento emocional com a história contada nos filmes⁵.

Em geral, o cinema clássico narrativo é marcado por construções de artimanhas de envolvimento do espectador: o bem contra o mal, uma história de amor, “cortes escondidos” e mudanças clássicas de planos, ou seja, nada de chamar a atenção para as técnicas cinematográficas, mas ao contrário, manter o espectador tão envolvido e concentrado na trama que ele seja capaz de “esquecer” momentaneamente que assiste a um filme. Nesse cinema, a representação da mulher sempre foi usada como uma dessas artimanhas de envolvimento e atração do público tanto masculino quanto feminino: o *star system*⁶, ou seja, as estrelas.

Segundo Mulvey, o espectador de qualquer sexo tem uma relação *voyeurística*⁷ com a imagem da mulher na tela. O desenvolvimento do cinema como indústria está nitidamente ligado à beleza da estrela feminina, pois os atores também atraíam audiência, mas, as atrizes eram adoradas por ambos os sexos. Foram desenvolvidos refletores e lentes especialmente para as atrizes, e surge o *close up*⁸, que estagnava o movimento do filme a fim de enfatizar a imagem da estrela como espetáculo à parte.

A fascinação que a estrela exercia confundia-se com a própria fascinação do cinema. Ela era a marca do potencial sedutor do cinema e, por consequência, do espetáculo da mercadoria⁹.

O *star system* transformou as imagens de suas estrelas em emblemas de sexualidade. O cinema clássico narrativo de Hollywood dominou o entretenimento no mundo influenciando os cinemas de muitos países e, a imagem da mulher no cinema passou a ser ícone de sexualidade. O corpo feminino foi rapidamente transformado em objeto de consumo.

Por outro lado, a influência das estrelas de cinema oferecia lições de moda, maquiagem, comportamento e relações sociais mais livres, impulsionou a nova mulher ao consumo e ao narcisismo¹⁰, estimulando a afirmação de si mesma¹¹.

Passerini afirma que na cultura de massa a figura feminina aparece ao mesmo tempo como sujeito e objeto, pois revela a contradição da imagem feminina emancipada com antigos estereótipos e atitudes

⁵ XAVIER, Ismail. Prefácio. In: BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. Tradução Marcelle Pithon, Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 12-13.

⁶ O fenômeno do *star system* surge nos anos 20 e nasce da concorrência entre os grandes estúdios americanos e da constatação de que eram os nomes do elenco dos filmes que atraíam a platéia. É o sistema de “fabricação” e promoção das estrelas no cinema clássico de Hollywood.

⁷ *Voyeurismo* é o ato de observar prazerosamente alguém sem que o mesmo tenha conhecimento disto.

⁸ Plano muito próximo, que enquadra somente o rosto da atriz.

⁹ MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. Tradução João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (Org). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal, p. 435-453, 1983.

¹⁰ Narcisismo é o ato de admirar excessivamente a si mesmo.

¹¹ PASSERINI, Luisa. Sociedad de consumo y cultura de masas. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Org.). *Historia de las mujeres en occidente*. Madrid: Taurus Minor, 1993, p. 396.

tradicionais. A hegemonia do rosto da mulher na publicidade, nas capas das revistas e nos anúncios, contraditoriamente desvaloriza o feminino no mesmo momento em que as mulheres exigem um novo comportamento e uma nova imagem. O cinema especialmente reforça a “cultura da beleza”. Nos anos 1920 e 1930 saem dos estúdios de Hollywood imagens femininas fortemente carismáticas, personificadas por atrizes que foram definidas como precursoras das reivindicações de independência das mulheres. Algumas personagens femininas mais complexas eram produto da convergência de fenômenos distintos, como: as características promocionais dos estúdios de produção, e uma visão do mundo sexista, porém capaz de incluir o desejo de afirmação de muitas mulheres.

O cinema clássico, por trás da representação do corpo feminino como objeto de consumo e da utilização de estereótipos, reafirma a distinção de papéis de homens e mulheres, não só refletindo a sociedade como a influenciando, num círculo vicioso. Os “códigos de leitura” do audiovisual que permitem, por exemplo, o espectador entender os cortes de planos, as mudanças de cenários, a passagem do tempo fílmico, foram difundidos e absorvidos pela sociedade. A mulher, passando à consumidora de audiovisual, tanto ou mais que os homens, também começou a ver e decodificar as imagens através dos olhos masculinos, que são os olhos dos comandos sociais, incorporando e retransmitindo sua imagem criada pela cultura discriminatória. Desta forma, não só a representação da mulher no cinema majoritariamente foi a partir de valores masculinos, como os próprios meios de comunicação mantinham com sua representação depreciada a sua posição inferior na sociedade. Por isso, o combate à discriminação implica na recriação dessa imagem-identidade, que é reproduzida pela família, escola, literatura, artes e mídia.

A representação da mulher no cinema quase sempre acompanhou as mudanças na sociedade. A partir da década de 1970, se podem notar mudanças na representação da mulher nos filmes produzidos, especialmente em filmes dirigidos por mulheres, como reflexos das mudanças na condição feminina na sociedade.

É exatamente a partir dos anos 1970 que cresce o

número de mulheres no mercado de trabalho do cinema. Também cresce o número de mulheres ocupando cargos de direção de equipes, e de filmes dirigidos por mulheres ou homens em que a heroína principal é uma mulher. E mesmo quando as mulheres não são protagonistas, elas passam a ocupar papel de maior destaque na trama, de personalidade forte, decididas, emancipadas.

¹² BUET, Jackie. *Films de femmes – six générations de réalisatrices*. Paris: Editions Alternatives, p. 4-19, 1999.

¹³ KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

Histórico da presença da mulher no cinema mundial

Segundo Buet¹², a presença de mulheres na direção de filmes no início do cinema é fato episódico em todas as cinematografias. No primeiro século do cinema, as mulheres estavam presentes como atrizes, principalmente, assistentes, montadoras e roteiristas. As diretoras eram raras. As pioneiras do cinema surgem, sobretudo, em dois pólos: Estados Unidos e Europa. O número de diretoras aumenta depois da Segunda Guerra. Na América Latina, os primeiros filmes dirigidos por mulheres são da década de 1910, na Argentina e México, mas não tiveram continuidade, registrando-se por décadas a ausência de diretoras nas filmografias destes países. Nos anos 1950, acontece uma descentralização das artes na Europa e surgem os festivais independentes de teatro, nos anos 1960 são criados centros culturais e cineclubes, e nos anos 1970, os festivais independentes de cinema. O cinema de mulheres desponta nessa época carregando a identidade dos movimentos sociais e de mulheres. Suas visões introduzem uma nova dimensão à nossa percepção da história e o papel das mulheres. Assim, o cinema das diretoras contribuiu para a evolução dos modos de representação da mulher no século XX. Apesar de existirem realizadoras com carreiras de referência no cinema mundial, a dificuldade em realizar um segundo filme marca o cinema de mulheres.

Segundo Ann Kaplan¹³ nos EUA e na Europa, as mulheres encontraram espaço para fazer cinema especialmente no cinema independente experimental e documental, que questionavam formas e conteúdo, e por isso, estavam abertos aos questionamentos feministas. A exclusão da mulher até então na direção cinematográfica possibilitou que as cineastas se tornassem especialmente sensíveis à questão da

¹⁴ Mercado/indústria do cinema.

¹⁵ *University of Southern California*.

¹⁶ Uma das maiores empresas de produção e distribuição de cinema dos EUA e do mundo.

¹⁷ TREMILLS, Kate. Where have all the women gone? *Moving Pictures Magazine*, v. 1, issue 3, jan./ fev. 2005. Phoenix: Moving Pictures International, Inc., 2005.

¹⁸ Idem, p. 45.

forma e estilo, e impediu que seguissem cegamente as antigas convenções. Para muitas mulheres o cinema experimental representou uma liberação das representações ilusionistas, opressivas e artificiais do cinema *hollywoodiano*. As diretoras responderam à apropriação *hollywoodiana* da imagem feminina e começaram a explorar as possibilidades de se dar à mulher uma voz e um *status* enquanto sujeito.

Nos EUA, hoje em dia, as mulheres podem ser encontradas em posições chave na indústria do cinema. Alguns dos maiores estúdios são dirigidos por mulheres, diretoras estão fazendo filmes de grandes orçamentos, e o número de mulheres produtoras é cada vez maior. No entanto, executivos do *film business*¹⁴, como Howard Rodman (diretor da Divisão de Roteiro da Escola de Cinema e Televisão de USC¹⁵) e Barbara Corday (primeira mulher presidente da *Columbia Pictures*¹⁶) acham que estúdios de cinema são tradicionalmente uma cultura masculina e que os homens em altos cargos não se sentem muito confortáveis trabalhando com mulheres¹⁷.

Alguns argumentam que a indústria do cinema é uma indústria como outra qualquer nos EUA, e que os donos dos estúdios determinam os filmes que vão ser produzidos e o quanto se investirá neles, não importando o quanto um roteiro seja bom, o importante é o quanto os donos dos estúdios acreditam que o filme dará lucro. Os donos dos estúdios ainda são predominantemente homens¹⁸.

Tremills acredita que “ao contrário da sua imagem de pensamento criativo, Hollywood adora categorizar as pessoas – homens e mulheres – em rótulos.” Segundo ela, uma vez que um diretor tenha feito um filme de ação de sucesso, sempre lhe será oferecido um filme de ação. Quando um roteirista cria uma comédia romântica brilhante, ele nem tem a chance de pensar em tentar emplacar um roteiro de ficção científica. Esses rótulos se estendem aos estereótipos de gênero. Os donos dos estúdios ainda acreditam nas diferenças entre filmes masculinos e femininos. Ação e terror vendem para homens. Comédia romântica e drama vendem para mulheres. Segundo esses rótulos, filmes de homens fazem mais dinheiro. Filmes de mulheres são mais difíceis de vender, especialmente com protagonista feminina.

Se as “histórias de homens” são as que têm perspectivas de fazer dinheiro, o estereótipo se estende para as pessoas que são contratadas para escrever, dirigir, fotografar e editar o filme, segundo Howard Rodman¹⁹. Mulheres seriam apropriadas para fazerem filmes femininos; filmes femininos não fazem dinheiro; então as mulheres têm baixa presença entre roteiristas e diretores.

Num *ranking* dos 100 filmes mais importantes de todos os tempos apresentado pela revista *Bravo*, apenas dois filmes de diretoras são apontados: *Olympia*, da alemã Leni Riefenstahl (1938, em 38º lugar), e *O pântano*, da argentina Lucrécia Martel (2000, 93º lugar no ranking)²⁰. É bem verdade que a lista parece duvidosa pela falta de muitos nomes consagrados, inclusive o da francesa Agnès Varda. Ainda assim, a ausência de mais nomes femininos é reflexo da presença tímida de diretoras na produção cinematográfica mundial.

Outra lista lançada recentemente destaca 290 filmes entre os quase 2000 lançados no mercado brasileiro entre os anos 2005 e 2008²¹. Entre os brasileiros, as mulheres estão presentes com: *Celeste & Estrela*, de Betse de Paula; *Chega de saudade*, de Láis Bodanzky; *Linha de passe*, co-direção de Walter Salles e Daniela Thomas; *Quase dois irmãos*, de Lúcia Murat; *Doutores da alegria – o filme*, de Mara Mourão; e *Iluminados*, de Cristina Leal. São 5 filmes dirigidos por mulheres e 1 co-dirigido entre os 55 filmes no total entre os brasileiros.

Entre os internacionais, estão: *Os produtores*, de Susan Stroman (EUA); *A menina santa*, de Lucrécia Martel (Argentina); *A vida secreta das palavras*, de Isabel Coixet (Espanha); *Além do desejo*, de Pernille Fischer Christensen (Dinamarca); *Coisas que perdemos pelo caminho*, de Susanne Bier, (Dinamarca); *Fatal*, de Isabel Coixet; *Lady Chatterley*, de Pascale Ferran (França); *Longe dela*, de Sarah Polley (Canadá); *Nome de família*, de Mira Nair (Índia); *O segredo de Beethoven*, de Agnieszka Holland (Polônia); *Pequena Miss Sunshine*, co-dirigido por Jonathan Dayton e Valerie Faris²². São 10 filmes (dois de uma mesma diretora) dirigidos por mulheres, e um co-dirigido, entre os 235 filmes no total.

Noutro livro que arrisca listar os filmes mais

¹⁹ Howard Rodman apud TREMILLS, op. cit., p. 45.

²⁰ BRAVO! ESPECIAL. *100 filmes essenciais*. São Paulo: Abril, 2008.

²¹ RAMOS, Luciano. *Os melhores filmes novos: 290 filmes comentados e analisados*. São Paulo: Contexto, 2009.

²² RAMOS, 2009. Op. cit.

²³ SCHNEIDER, Steven Jay (editor). *1001 filmes para ver antes de morrer*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

importantes de todos os tempos, as mulheres estão representadas por: *A sorridente Madame Beudet*, de Germaine Dulac, (1922, França) – é conhecido como um dos primeiros exemplos tanto do cinema feminista como do experimental; *O triunfo da vontade*, de 1934, e *Olympia*, de 1938, ambos de Leni Riefenstahl, (Alemanha); *Meshes of the afternoon*, de Maya Deren e Alexander Hammid, (1943, EUA); *O bigamo*, de Ida Lupino, (1953, EUA); *Cléo de 5 às 7*, de 1962, *Duas garotas românticas*, co-dirigido por Jacques Demy, 1967, *Sem teto nem lei*, 1985, e *Os catadores e eu*, 2000, todos de Agnès Varda, (França); *The cool world*, de Shirley Clarke, (EUA, 1963); *Khaneh siah ast*, de Forugh Farrokhzad, (1963, Irã); *As pequenas margaridas*, de Vera Chytilová, (1966, Tchecoslováquia); *Wanda*, de Barbara Loden, (EUA, 1971); *O rapaz que partia corações*, de Elaine May, (EUA, 1972); *Jeanne Dielman*, de Chantal Akerman, (1975, Bélgica); *India song*, de Marguerite Duras, (França, 1975); *Voskhozhdenie*, de Larisa Shepitko, (Rússia, 1976); *My brilliant career*, de Gillian Armstrong, (Austrália, 1979); *Picardias estudantis*, de 1981, e *As patricinhas de Beverly Hills*, de 1995, ambos de Amy Heckerling, (EUA); *Uma questão de silêncio*, de Marleen Gorris, (1982, Holanda); *Os filhos do silêncio*, de Randa Haines, (1986, EUA); *Quero ser grande*, de Penny Marshall, (EUA, 1988); *Síndrome astênica*, de Kira Muratova, (1989, Rússia); *S'en fout la mort*, de 1990, e *Beau travail*, de 1999, ambos de Claire Denis, (França); *Filhos da guerra*, de Agnieszka Holland (Polônia, 1990); *O piano*, de Jane Campion, (Nova Zelândia, 1993); *Pequena Miss Sunshine*, co-dirigido por Jonathan Dayton e Valerie Faris, (EUA, 2006) (SCHNEIDER, 2008)²³. São 26 filmes dirigidos por mulheres, e 3 co-dirigidos, por 23 diretoras, de um total de 1001 filmes.

Entre os brasileiros, foram lembrados: *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte (1962); *Vidas secas* (1963), e *Memórias do cárcere* (1984), ambos de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha; *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos, (1965); *O bandido da luz vermelha*, Rogério Sganzerla, (1968); *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, (1969), *Dona Flor e seus dois maridos*, de

Bruno Barreto, (1976); *Bye, bye Brasil*, de Cacá Diegues, (1979), *Pixote – a lei do mais fraco* (1981), e *O beijo da mulher aranha*, (1985), de Hector Babenco; *Eles não usam black-tie*, de Leon Hirszman, (1981); *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, (1984); *Ilha das flores*, de Jorge Furtado, (1989); *Central do Brasil*, de Walter Salles, (1998); *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, (2002) (SCHNEIDER, 2008). São 17 filmes brasileiros, de 14 diretores, nenhuma mulher, entre os 1001 filmes.

Outro termômetro muito usado no cinema mundial para avaliar a atuação de países ou diretores é a premiação da indústria americana, o Oscar. Somente em 2010, a diretora Kathryn Bigelow foi a primeira mulher a receber este prêmio pelo filme *Guerra ao terror*, desde que o prêmio foi criado pela Academia, 82 anos antes. Aliás, na Academia de Ciências e Artes Cinematográficas, até 1984, o setor de diretores não tinha mais do que duas mulheres. Kathryn Bigelow foi também a primeira mulher a vencer o prêmio do Sindicato dos Diretores da América (DGA) nos seus 63 anos de existência, e o troféu do Sindicato dos Produtores (PGA) – já que ela é uma das produtoras do filme. Antes disso, apenas três diretoras haviam sido indicadas para a categoria Melhor Direção: a italiana Lina Wertmüller, em 1977, pelo filme *Pasqualino Sete Belezas*, a neozelandesa Jane Campion, em 1994, por *O Piano*, e Sofia Coppola, a primeira norte-americana, por *Encontros e Desencontros*, em 2004. As três foram também indicadas na categoria Melhor Roteiro Original pelos mesmos filmes, sendo que Jane Campion foi a única que venceu. Aliás, 94% dos prêmios da categoria Roteiro ficaram com os homens. Nesses 82 anos de premiação, poucas mulheres foram indicadas e pouquíssimas levaram o prêmio, como a estreante Callie Khouri, por *Thelma e Louise*, em 1992, e Diablo Cody, por *Juno*, em 2008.

Em 2011, não houve indicações de mulheres para Melhor Direção ou Melhor Filme, houve duas roteiristas indicadas pelo mesmo filme na categoria Melhor Roteiro Adaptado e uma roteirista que trabalhou em parceria com um homem indicada em Melhor Roteiro Original. Mas nenhuma delas levou o prêmio.

Já no Festival de Cannes – um dos mais importantes da Europa – em 2010, nenhum filme dirigido

por mulheres concorreu na principal competição de longa-metragem. Muitos foram os protestos dos festivais de mulheres na Europa. Em 2011, quatro diretoras disputaram os principais prêmios, marcando esta 64ª edição do festival como a edição que reuniu o maior número de mulheres na disputa pela Palma de Ouro. As diretoras que concorreram na mostra oficial do festival foram: a escocesa Lynne Ramsay pelo filme *We need to talk about Kevin*; a japonesa Naomi Kawase com *Hanezu no tsuki*; a francesa Maïwenn Le Besco com o filme *Polisse*; e a australiana Julia Leigh, que chega a Cannes com seu longa de estréia *Sleeping Beauty*. Uma delas foi premiada em Cannes em 2011: Maïwenn Le Besco ganhou o Grande Prêmio do Júri, uma espécie de segundo lugar da competição.

Os festivais de filmes dirigidos por mulheres surgiram, principalmente, na Europa, nas décadas de 1970 e 1980, acompanhando o desenvolvimento do movimento feminista e o aumento substancial de mulheres diretoras. Alguns desses festivais estão hoje entre os mais significativos do mundo, e lançam todos os anos nomes de novas diretoras.

Na América Latina, aconteceram, em diferentes países, na década de 1990 e começo de 2000, tentativas de realização de festivais de filmes dirigidos por mulheres sem continuidade ou sucesso. Nos últimos anos da década de 2000, novas tentativas de festivais e mostras de filmes femininos nos países latino-americanos aconteceram, algumas tiveram continuidade e outras não.

O primeiro festival de filmes dirigidos por mulheres com continuidade aconteceu no Brasil pela primeira vez em 2004, o Femina - Festival Internacional de Cinema Feminino. Nos moldes dos principais festivais internacionais, com caráter competitivo, internacional e objetivo de continuidade.

O Femina surgiu cercado de felizes coincidências, como o fato de 2004 ter sido declarado pelo Presidente da República como o Ano Nacional da Mulher, quando o Rio de Janeiro sediou a REM – Reunião Especial das Mulheres do Mercosul, e foi realizada a primeira Conferência Nacional de Políticas para as Mulheres.

O fato de ter surgido nos anos 2000 não é por acaso. Assim como os festivais europeus surgiram num

momento em que a produção feminina aumentava naqueles países, o *Femina* surge no Brasil acompanhando o aumento da representação feminina no mercado de cinema no país. E da mesma forma que os festivais de cinema feminino no mundo contribuem para o aumento da produção de filmes femininos, ou seja, nos países onde surgem eventos cinematográficos dedicados à produção das mulheres, esta produção tende a crescer, o *Femina* também pode vir a contribuir para o aumento da participação da mulher na direção cinematográfica no Brasil. Mas, isso só poderá ser estudado daqui a alguns anos, visto que o festival não completou ainda nem uma década. De toda forma, o evento destaca para o público a participação feminina na produção cultural e cinematográfica, lança e divulga os filmes mais recentes das diretoras contemporâneas e incentiva o surgimento de novas diretoras e a produção de filmes com temática feminina.

Por outro lado, seu surgimento nos anos 2000, é um retrato das mudanças tardias nos países latino americanos, cerca de 30 anos depois dos primeiros eventos do gênero na Europa.

Metodologia

Além de consultar toda a literatura disponível sobre a presença da mulher nas equipes dos filmes brasileiros, foi elaborada uma base de dados contendo informações sobre os filmes brasileiros de longa-metragem finalizados/lançados entre os anos 1961 e 2009, como: título, nome do diretor, sexo do diretor, ano de finalização/lançamento, gênero do filme, sexo do produtor, sexo do produtor executivo, sexo do roteirista, sexo do diretor de fotografia, câmera, fotógrafo, diretor de arte, assistente de direção, diretor de produção, e outras funções.

A principal fonte de dados foi uma pesquisa realizada pelo pesquisador Antonio Leão da Silva Neto, com patrocínio da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura e produção do Instituto Brasileiro Arte e Cultura²⁴. As informações complementares foram obtidas dos portais Filme B²⁵, AdoroCinema²⁶ e do Guia Kinoforum: festivais de cinema e vídeo 2011²⁷, além dos sites oficiais dos filmes. As definições

²⁴ SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros: longa-metragem*. 2. ed. revista e atualizada. São Bernardo do Campo, SP. Ed. do Autor, 2009.

²⁵ FILME B. Database Brasil. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/database>

²⁶ ADORO CINEMA. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/>

²⁷ ALMEIDA, Lizandra; HINESTROSA, William. *Guia Kinoforum: festivais de cinema e vídeo*. São Paulo: Associação Cultural Kinoforum, 2011.

referentes a protagonista e temática do filme foram imputadas pela primeira autora deste trabalho com base nas sinopses e sites oficiais dos filmes. Foi considerado filme de longa-metragem aquele com duração igual ou superior a 60 minutos, captados e/ou finalizados em película cinematográfica ou tecnologias digitais. Para a definição de ano do filme considerou-se o ano de lançamento para filmes lançados no circuito comercial ou em festivais; e o ano de finalização para filmes prontos, mas não lançados comercialmente.

Alguns resultados

A tabela 1 apresenta as proporções de mulheres desempenhando funções chave nos filmes de longa-metragem produzidos no Brasil entre 1961 e 2010. Verifica-se que em todas as décadas a proporção de filmes dirigidos por mulheres é muito baixa, no entanto, esta proporção aumentou significativamente ao longo das décadas. Nota-se que dos anos 1960 para os anos 1970, a participação percentual feminina na direção mais que dobrou. Entre os anos 1980 e 1990, o aumento foi de 2,47 vezes – o maior aumento no período estudado.

Tabela 1. Proporção de mulheres desempenhando funções chave nos filmes de longa-metragem produzidos/lançados no Brasil, 1961-2010

Décadas						
Função	1961-1970	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	Total
Direção	0,68	1,77	3,27	11,35	15,37	6,87
Roteiro	0,68	2,43	3,60	9,51	13,78	6,48
Produção*	0,68	2,77	4,17	13,50	23,71	9,99
Fotografia**	0,00	0,33	0,45	0,00	3,19	1,13

Fontes: SILVA NETO, 2009; Filme B; AdoroCinema; Guia Kinoforum, 2011.

* Produção inclui dados de produção, produção executiva e direção de produção.

** Fotografia inclui dados de direção de fotografia, fotografia e câmera.

Comparando-se a porcentagem de filmes dirigidos e roteirizados por mulheres percebemos que entre 1991 e 2010, há mais filmes dirigidos do que roteirizados por mulheres – 11,35 % dirigidos contra 9,51% roteirizados entre 1991 e 2000, e 15,37% dirigidos contra 13,78% roteirizados entre 2001 e 2010. No total, a diferença não é grande, enquanto as mulheres dirigiram 6,87% dos filmes, elas assinam o roteiro de 6,48% dos filmes, entre 1961 a 2010, o que demonstra que a participação feminina na direção e no roteiro cinematográfico é semelhante no período estudado.

Percebe-se que em todas as décadas e no total, entre 1961 e 2010, há mais filmes produzidos por mulheres do que roteirizados ou dirigidos. De toda forma, a baixa participação feminina nesta área – não chega a 24% entre 2001 e 2010 – surpreende, especialmente nas últimas décadas, porque existe uma falsa impressão no mercado cinematográfico de que as mulheres teriam uma boa, ou até maior do que os homens, participação na produção cinematográfica.

Comparando com as demais funções, a área onde a participação feminina é menor, em todas as décadas, é na fotografia, passando apenas um pouco de 1% no total do período estudado, e de 3% na última década. Não por acaso esta função ainda é muito considerada uma “ocupação masculina”.

Os dados para protagonismo foram atribuídos a partir da sinopse dos filmes e, como esta informação estava disponível em poucos filmes para as décadas mais antigas, utilizamos nesta análise os dados referentes aos filmes lançados entre os anos 1991 e 2010.

Na tabela 2 verifica-se que em todas as décadas o número de filmes protagonizado por mulheres é menor do que os protagonizados por homens e protagonizados por ambos, ou seja, homens e mulheres.

²⁸ Aproximação.

²⁹ CONTI, Fátima. *Muitas Dicas* – Laboratório de Informática – ICB – UFPA. Última alteração: 31 mar 2011. Disponível em: <http://www.cultura.ufpa.br/dicas/biome/biopdf/bioqui.pdf> Acesso em: 07 abr. 2011, p. 1-3.

Tabela 2. Distribuição percentual de filmes de longa-metragem produzidos/lançados por sexo do protagonista, Brasil, 1991-2010.

PROTAGONISTA	Década			
	Sexo	1991_2000	2001_2010	Total
Homens		63,50	56,33	58,00
Mulheres		13,80	18,18	17,16
Ambos ¹		15,03	22,96	21,11
sem informação		7,67	2,53	3,73

XAVIER, Ismail. Prefácio. In: BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. Tradução Marcelle Pithon, Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Fontes: SILVA NETO, 2009; AdoroCinema.

* Filmes protagonizados por homens e mulheres

A variável protagonismo pode ser analisada como uma *proxy*²⁸ de representação de homens e mulheres nos filmes. Isto é, quanto maior o número de filmes com protagonistas mulheres, maior a representação das mulheres pelo cinema, visto que o protagonista é aquela personagem que normalmente tem um objetivo, uma meta, é o líder de um grupo no alcance desta meta, é através do qual o filme é contado, ou seja, o filme privilegia o seu ponto de vista, a sua opinião. Os filmes normalmente contam a história do protagonista.

Realizamos testes estatísticos para verificar a associação entre o sexo do protagonista e as demais funções. O teste conhecido como teste do *qui quadrado* é um teste de hipóteses que tem por objetivo avaliar a *associação* existente entre variáveis medidas nas mesmas unidades²⁹. Encontramos indícios de que existe uma associação entre o sexo do protagonista e o sexo do diretor, e entre o sexo do protagonista e o sexo do roteirista. No entanto, não encontramos evidências de associação entre o sexo do protagonista e o sexo do produtor. Também verificamos que há evidências de associação entre o sexo do protagonista e o gênero do filme. Notou-se que as mulheres têm participação maior como protagonistas nos filmes de ficção do que nos documentários.

É importante destacar que os resultados dos testes de independência encontrados se aplicam somente aos filmes de longa-metragem produzidos/lançados no Brasil entre os anos de 1991 e 2010, que são os filmes que entraram na nossa análise. De toda forma, os resultados dos testes fazem sentido teórico, uma vez que a direção e o roteiro são as funções que mais influenciam, ou melhor, são as funções responsáveis pela construção técnica e artística do filme, e consequentemente, pela construção das personagens, pelas escolhas das histórias a serem contadas pelo filme e de que maneiras serão contadas. Por isso, era esperado que existisse associação entre o sexo dos diretores e roteiristas e dos protagonistas dos filmes, o que significa dizer que a presença de roteiristas e diretoras mulheres pode ter influenciado a escolha por realização de filmes com protagonistas também mulheres.

³⁰ MIRANDA, Luiz F. A. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: Art/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

Presença feminina no Cinema Brasileiro – um histórico revisado

Até os anos 1930, no Brasil, temos apenas uma mulher na direção, considerada a primeira diretora a aparecer no cenário do cinema brasileiro, no final da fase do cinema mudo, Cléo de Verberena (1909-1972), cujo nome verdadeiro era Jacyra Martins Silveira. Ela construiu com seu marido um estúdio de filmes, importou equipamentos da França, e fundou uma empresa produtora. Tendo como produtor e principal ator o próprio marido, ela dirigiu o filme policial *O Mistério do Dominó Preto*, em 1930.³⁰

Nos anos 1940 temos duas diretoras: Carmem Santos e Gilda de Abreu. Carmem Santos (1904-1952) foi a grande estrela da época do cinema mudo no Brasil. Estreou como atriz em 1919 e atuou também como produtora ainda na fase do cinema mudo. Em 1933, ela fundou sua primeira produtora, que a partir de 1935, mudou de nome e se tornou o segundo maior estúdio surgido no Brasil. Como produtora foi responsável pela carreira de um dos maiores diretores de cinema do país, Humberto Mauro, com quem também trabalhou como atriz. Seu estúdio produziu muitos dos mais importantes filmes do seu tempo. Ela levou quase dez anos trabalhando no seu mais

ambicioso projeto, *Inconfidência Mineira*, filmado entre 1939 e 1943, e lançado em 1948, onde ela atuou como produtora, diretora e atriz.

Gilda de Abreu (1904-1979), cantora lírica, começou no cinema como atriz do filme *Bonequinha de Seda*, mais tarde escreveu o argumento de outro filme (*Chico Viola Não Morreu*) e teve um romance seu (*Mestiça*) adaptado para o cinema. Dirigiu o primeiro filme a fazer sucesso e carreira no Brasil: *O Ébrio* (1946), seu primeiro longa-metragem, que tinha como principal ator seu marido Vicente Celestino, famoso cantor popular. Este filme foi grande sucesso popular por muitos anos. Ela dirigiu ainda os longas *Pinguinho de Gente* (1947) e *Coração Maternal* (1949).

Nos anos 1950, mais duas debutantes: Carla Civelli e Maria Basaglia. Carla Civelli (1921-1977) estreou no teatro e foi também pioneira na televisão. No cinema, começou como assistente de montagem e montadora. Como diretora realizou a comédia policial *É Um Caso de Polícia* em 1959, que só foi exibido 40 anos depois em sessões especiais em São Paulo, Rio de Janeiro e no Festival de Brasília. Fora do Brasil só foi exibido pelo festival *Femme Totale*, na Alemanha, em 2001.

Maria Basaglia nasceu na Itália e começou no cinema como assistente de direção nos filmes produzidos por seu marido Marcelo Albani. Dirigiu na Itália os filmes coloridos *Sua Alteza há dito* (1953) e *Sangue de cigana* (1956). Morando em São Paulo a partir de meados da década de 1950, fundou com o marido e Adone Fragano a Paulistânia Filmes (1957) e a empresa de dublagem Odil Fono-Brasil (1960-1964), retornando em seguida à Itália. Escreveu e dirigiu no Brasil as comédias *Pão que o diabo amassou* (1957) e *Macumba na alta* (1958).

Nos anos 1950, o projeto de industrialização do cinema e a profissionalização na atividade atraíram algumas mulheres que passaram a exercer funções técnicas como continuidade e montagem.

A partir do final da década de 1950, e sob influência de movimentos artísticos que fluíam no mundo como a *Nouvelle Vague*, na França, e o *Neorealismo*, na Itália, as revoluções que aconteciam no teatro, nas artes plásticas e na literatura, surge o Cinema Novo que procurava fazer filmes não industriais, compro-

metidos com a crítica ao subdesenvolvimento, preocupados com uma temática nacional e a busca de uma estética inovadora³¹. Além de filmes, o cinema novo produziu textos, reflexões e crítica cinematográfica, antes rara no país. Contudo, a efervescência do movimento não contemplou as mulheres³².

A literatura encontrada aponta na direção cinematográfica apenas mais um novo nome nos anos 1960: Zélia Costa. Foi continuísta de *Estrela da manhã* (de Jonald), *Ticotico no fubá* (de Adolfo Celi) e *Appassionata* (de Fernando de Barros). Assistente de montagem em *Trabalhou bem*, *Genival* (de Luiz de Barros) e de direção em *Karla, sedenta de sexo* (de Ismar Porto). Fez a montagem de *Com minha sogra em Paquetá* (de Saul Lachtermacher) e *Os cafajestes* (de Ruy Guerra) junto com Nello Nelli. Em sua estréia na direção, filma o drama *As testemunhas não condenam*, em 1961.³³

No entanto, na nossa base de dados, verificamos também outros dois filmes dirigidos por mulheres nos anos 1960. Uma produção paulista dirigida pela norte-americana Sonia Shaw, em 1967, e uma produção mineira de Rosa Maria Antuña, de 1969. Rosa Maria inclusive dirigiu outros filmes na mesma década, mas não considerados de longa-metragem. Temos também Walkíria Salvá que em 1969 co-dirige com outros quatro diretores um longa-metragem.

Não consideramos que o “esquecimento” de um nome ou outro na história do cinema brasileiro seja uma questão de discriminação de gênero, pois acreditamos que nomes de diretores homens também possam ser esquecidos nos livros e bases de dados mais disponibilizadas. É possível que se trate de uma questão da qualidade dos dados.

Nos anos 1970, aumenta consideravelmente a produção brasileira, especialmente impulsionada pela criação da Empresa Brasileira de Filmes S. A. – Embrafilme. Se entre 1956-1966 dificilmente chegava-se a 40 filmes/ano, entre 1967-1974, chega-se aos 80 filmes/ano³⁴.

Nesse momento, um grande número de realizadoras começa a atuar. Dentre os diversos temas explorados pelas realizadoras de documentário, destaca-se o da situação da mulher na cultura e na sociedade. Já entre as ficções, filmes polêmicos e ousados abordam

³¹ VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

³² PESSOA, Ana. Por trás das câmeras. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Realizadoras de cinema no Brasil: (1930/1988)*. Rio de Janeiro: CIEC, p. 133, 1989.

³³ MIRANDA, 1990. Op. cit.

³⁴ RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

³⁵ PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Les réalisatrices d'Amérique Latine revisitent la culture populaire. In: BUET, Jackie (Org.). *Films de femmes – six générations de réalisatrices*. Paris: Editions Alternatives, p. 75-81, 1999.

a liberação sexual feminina e criticam o consumo da mulher como objeto erótico (PESSOA, 1989).

Nossa base de dados confirma que a produção filmográfica brasileira aumenta significativamente nessa década, entre 1961 e 1970 foram lançados/finalizados 439 filmes de longa-metragem, e entre 1971 e 1980 foram lançados/finalizados 904 filmes, mais que o dobro. Também confirmamos que o aumento da participação feminina na direção é significativo nessa década. Dos anos 1960 para os anos 1970, a participação percentual feminina mais que dobrou – aumentou 1,60 vezes, mais do que entre os anos 1970 e 1980 (o aumento foi de 85%) e do que entre os anos 1990 e 2000 (o aumento foi de 35%). Sobre a temática dos filmes dirigidos por mulheres, de fato, alguns deles abordavam a situação das mulheres na sociedade ou a sexualidade feminina, mas não podemos dizer que esses filmes eram maioria. Dos 20 filmes de longa-metragem dirigidos ou co-dirigidos por mulheres nessa década, apenas oito tinham protagonistas mulheres ou homens e mulheres, e nem todos podem ser considerados abordagens de temas femininos. O que Pessoa diz se refere melhor à década seguinte. Entre 1981 e 1990 temos 29 filmes dirigidos por mulheres, dos quais podemos considerar 14 com protagonismo feminino e 10 com temática feminina.

Segundo Paranaguá³⁵, observa-se o aparecimento de quatorze novas diretoras nos anos 1970, e doze nos anos 1980. Pela nossa base de dados, são doze mulheres estreando na direção cinematográfica nos anos 1970 e 22 nos anos 1980.

A disseminação do vídeo, criando um novo espaço para as experiências com imagens, é uma das marcas da década de 1980. Econômico e tecnicamente mais acessível do que a película cinematográfica, o novo suporte abriu um amplo campo de atuação para inúmeras realizadoras. Para Pessoa (1989) “apesar da articulação de cineastas e da crescente participação feminina na realização de filmes e vídeos no Brasil, o número de estudos sobre o tema ainda é pequeno”.

É entre o final dos 1970 e início dos 1980 que surgem as diretoras que fizeram carreira no cinema e atuam até hoje, como Tizuka Yamasaki, Helena Solberg, Ana Carolina, Lúcia Murat, Tetê Moraes, entre outras.

A diretora brasileira que mais realizou filmes de longa-metragem é Tizuka Yamasaki, com 11 filmes de 1979 a 2010. Ela estudou cinema em Brasília, na UnB, entre 1970-1972, onde filmou experiências em 16mm. Continuou o curso de cinema em Niterói (RJ), na UFF, entre 1972-1975. Estréia no cinema como assistente de Nelson Pereira dos Santos em *O amuleto de Ogum* e *Tenda dos milagres*, onde também faz a cenografia, e Glauber Rocha em *Jorjamento no cinema* (1977) e *A idade da Terra*. Produtora executiva de *Bete Balanço* e *Rock Estrela*, ambos de Lael Rodrigues, e co-dirige com ele *Bon odori* (1977). Escreve e dirige seu primeiro filme em 1979, *Gaijin, caminhos da liberdade*, lindo filme sobre os primeiros imigrantes japoneses no Brasil, um clássico do cinema brasileiro. Realiza em 1982 *Paraíba mulher macho* sobre a poetiza feminista Anayde Beiriz. Ela dirige ainda *Patriamada* (1984), *Lua de Cristal* (1990), *Fica comigo* (1996), *O noviço rebelde* (1997), *Xuxa requebra* (1999), *Xuxa Popstar* (2000), *Gaijin – ama-me como sou* (2005), *Xuxa e o fantástico mistério de Feiurinha* (2009), *Aparecida, o milagre* (2010).

A seguir, em número de filmes de longa-metragem dirigidos, destacam-se Ana Carolina e Helena Solberg, com 7 filmes cada uma, entre 1974 e 2008.

Ana Carolina começa sua carreira em São Paulo, onde nasceu e cursou, no final dos anos 1960, a Escola Superior de Cinema São Luís. Trabalhou como continuísta em *As Amoras* (de Walter Hugo Khouri). Dirige seu primeiro curta-metragem, *Indústria*, em 1968. Entre 1968 e 1973, faz *Guerra do Paraguai*, *A fiandeira*, *Três desenhos* e *O sonho não acabou*. Em 1974, muda-se para o Rio de Janeiro e constitui com Jorge Duran e Murilo Salles a Crystal Cinematográfica. Seu primeiro longa-metragem é o documentário *Getúlio Vargas* (1974), com material do arquivo do DIP. Registra a vida, a carreira e a obra do cineasta *Nelson Pereira dos Santos* (1979), em projeto realizado junto com alunos da UFF. Escreve e dirige a trilogia que marca sua visão feminina, e feminista, da representação da mulher e das relações de gênero: *Mar de Rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982), e *Sonho de valsa* (1987). Dirige ainda *Amélia* (2000), *Gregório de Mattos* (2002) (MIRANDA, 1990).

O cinema da carioca Helena Solberg também é

marcado por uma visão feminina definida. Seus primeiros trabalhos abordaram os papéis femininos na sociedade e no mercado de trabalho, como *A entrevista* (1966), *Simplesmente Jenny* e *The double day* (1975), *The emerging woman* (1976). A partir dos anos 1980, e radicada nos EUA, estreou como diretora de longas documentários sobre temas políticos como *From the ashes... Nicaragua today* (1981), *Brazilian Connection: a struggle for democracy* (1982), *Chile: by reason or by force* (1983), *Forbidden Land* (1988), além de vários documentários para canais de televisão internacionais. Em 1994 dirigiu o documentário/drama *Carmen Miranda: Bananas is my business*, premiado em Festivais como Brasília e Chicago. Seu primeiro longa de ficção foi *Vida de menina* (2004) que recebeu prêmios em Gramado e do Festival do Rio. Em 2008, Helena volta ao documentário em *Palavra (En)cantada*.

Em seguida, por número de filmes dirigidos, vem Lúcia Murat que dirigiu seis filmes de longa-metragem entre 1989 e 2007. Diretora de documentários e vídeos realizou, em 1989, o corajoso *Que bom te ver viva*, com mulheres torturadas durante a repressão militar. Em 1996, dirigiu *Doces Poderes*, em 2000, *Brava gente brasileira*, em 2004, *Quase dois irmãos*, em 2005, *Olhar estrangeiro* e em 2007, *Maré: nossa história de amor*.

Outras diretoras de destaque nos anos 1980 são Suzana Amaral e Tetê Moraes (ambas com cinco filmes de longa-metragem cada).

Suzana Amaral estudou cinema da ECA-USP entre 1968 e 1971, e trabalhou como produtora e diretora na TV Cultura a partir de 1974. Estudou direção e interpretação e estagiou em Nova Iorque. A partir de 1971, dirigiu os curtas-metragens *Sua majestade Piolim* e *Semana de 22*. Filma para a televisão o documentário *Minha vida, nossa luta* (1979), média-metragem sobre organizações de mulheres da periferia paulistana. Dirige adaptação de novela de Clarice Lispector sobre a difícil vida de uma nordestina em São Paulo, que premiou a atriz Marcélia Cartaxo no Festival de Berlim: *A hora da estrela* (1985). Só volta a dirigir um filme em 2001, *Uma vida em segredo*, e em 2009, dirige *Hotel Atlântico* (MIRANDA, 1990).

Tetê Moraes trabalhou como jornalista, nos anos

1960, do jornal Correio da Manhã e da revista Visão. Nos anos 1970, fez mestrado em Comunicação e cursos de vídeo, em Washington. Trabalhou com Helena Solberg na pesquisa e preparação dos filmes *Double day* e *Simplesmente Jenny*, sobre a mulher na América Latina. Produziu super 8 e audiovisuais para programa de educação de adultos no Ministério da Educação de Portugal, fez pesquisa e roteiro de documentário sobre a mulher portuguesa. Voltou ao Brasil em 1980 e dirigiu em 1981 o curta-metragem *Quando a rua vira casa* e os documentários *Lages, a força de um povo* (1982), *Brazil, Brazil* (1985). Seu filme seguinte focaliza os problemas dos sem-terra no interior gaúcho: *Terra para Rose* (1987). Volta a filmar em 1997 uma espécie de continuação deste projeto: *O sonho de Rose - dez anos depois*. E em 2005, dirige *Sol: caminhando contra o vento* (MIRANDA, 1990).

A Embrafilme funcionou até o fim dos anos 1980. Em 1990, o presidente Fernando Collor de Mello transformou o Ministério da Cultura em Secretaria da Cultura, diretamente vinculada à Presidência da República, extinguiu a Embrafilme, órgão responsável pelo financiamento e distribuição, o Concine, instituição responsável pelas normas e fiscalização da indústria e do mercado cinematográfico nacional, e a Lei Sarney (criada em 1985 e que possibilitava a captação de recursos para a cultura junto a empresas privadas).

Essas medidas, especialmente o fechamento da Embrafilme, causaram uma grande crise na produção no país, principalmente de longas-metragens. Muitas produções em andamento foram interrompidas, algumas não foram retomadas e outros tantos filmes só foram finalizados anos depois. O cinema brasileiro que vinha numa média de 89 filmes/ano na década de 1980 despencou para 33 filmes/ano na década de 1990.

Em 1991 foi criada a Lei Rouanet de incentivo à cultura através de dedução no imposto de renda do valor investido em patrocínios culturais. Em 1992, a cultura volta a ter seu próprio Ministério, e é criada a Secretaria do Audiovisual – SAV, ligada ao MinC. E em 1993 é criada a Lei do Audiovisual específica para patrocínios em Cinema. Essas leis possibilitaram

³⁶ OTTONE, Giovanni. *Terra Brasil 95-05*. El Renacimiento del cine brasileño. Festival Internacional de Cine de Las Palmas, 2005. Madri: T&B Editores, 2005.

o que se costuma chamar de “retomada do cinema brasileiro”.

A retomada do cinema brasileiro após a grave crise tem como marco o sucesso de um primeiro filme de uma diretora: *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil*, de Carla Camurati, que desafiou a velha forma de distribuição de filmes de longas-metragens no país, subordinada às grandes distribuidoras, e distribuiu sua obra pessoalmente, viajando para negociar diretamente com exibidores a projeção de seu filme.

Nos anos 1990 ocorre um novo *boom* de novas diretoras mulheres, principalmente, nos curtas-metragens. As escolas de cinema, a publicidade e a televisão favoreceram a feminização da profissão. Também aumenta o número de mulheres que assumem outras funções nos filmes. Foram quatorze as diretoras que estrearam em longas-metragens nos anos 1990, no entanto, muitas dessas diretoras tiveram uma única, algumas duas, experiências e não constituíram carreira.

Sandra Werneck foi exceção, começou a carreira nos anos 1990 e está entre as diretoras que mais dirigiram longas-metragens no país. Estréia em 1996 com *Pequeno Dicionário Amoroso*, em 2000 dirige *Amores Possíveis*, em 2004, *Cazuza - o tempo não pára*. Dirige ainda os femininos *Meninas* (2006) e *Sonhos roubados* (2010).

A recuperação do cinema brasileiro é marcada pelo reconhecimento internacional e o grande número de novos realizadores – segundo Ottone³⁶, entre 1994 e 2004 cerca de 70 realizadores estrearam na direção de longas-metragens. É importante destacar que a nova produção tem grande diversidade que torna difícil a caracterização de perfis estilísticos e temáticos. Um dos fenômenos que contribuíram em especial para essa variedade estética é a presença autoral feminina. Segundo Ottone (2005), entre 1990 e 2002, cerca de 40 mulheres debutaram na direção de longas-metragens, juntando-se aos nomes já conhecidos de outras diretoras que voltaram a fazer cinema após a crise, e realizando filmes marcados por fortes identidades femininas. Pela nossa base de dados foram 53 as estreadas na direção. De fato, muitos dos filmes dirigidos pelas mulheres nesses anos tiveram protagonistas e temáticas femininas.

Toda a literatura consultada aponta a retomada do cinema brasileiro nos anos 1990, após a crise do fim da Embrafilme, como sendo marcada pela entrada massiva das mulheres na direção. Nossa base comprova isso, já que foi na década de 1990 que aconteceu o maior aumento da participação percentual de filmes dirigidos por mulheres. Entre o período 1981-1990 e o período 1991-2000, o percentual de filmes de longa-metragem lançados/finalizados no Brasil dirigidos por mulheres cresceu 2,47 vezes – mais do que na última década (entre os anos 1991-2000 e 2001-2010, o aumento foi de 0,35).

Segundo Marson (2010)³⁷, as políticas para o cinema brasileiro nos anos 1990 alteraram as relações do cinema com o Estado. As novas condições de produção modificaram o modo de fazer filmes e os próprios filmes. As salas de cinema do país se abrem novamente para o filme nacional, o público se interessa, e esse novo cinema produzido no Brasil ganha também visibilidade internacional, concorrendo ao Oscar de melhor filme estrangeiro (três vezes entre 1996 e 1999) e em festivais e mostras no exterior.

Algumas diretoras que se destacam nessa retomada do cinema brasileiro são: Carla Camurati, Laís Bodansky, Tata Amaral, Anna Muylaert, Eliane Fonseca, Eliane Caffé, Monique Gardenberg, Suzana Moraes, Mara Mourão, Rosane Svartman, Daniela Thomas, Sandra Werneck, Lina Chamie, Tânia Lamarca, Mirella Martinelli, entre outras.

Tata Amaral estudou cinema em São Paulo onde trabalhou em vários curtas-metragens, dirigiu o forte *Um céu de estrelas* (1996), que mostra a confusa relação de amor e ódio entre um homem violento e uma mulher decidida a mudar sua vida. Completando o que ela mesma chama de sua trilogia sobre as mulheres, ela dirige *Através da janela* (2000) e *Antônia* (2006).

Laís Bodanzky estréia na direção de longas com o documentário *Cine Mambembe* (1999), em codireção com Luiz Bolognesi, que conta a experiência dos diretores em levar e exhibir filmes a comunidades no interior do país onde não há salas de cinema, viajando pelas cidades com um carro cheio de filmes e um projetor 16mm. Estréia na direção de ficções com *Bicho de Sete Cabeças*, com sucesso em festivais e com

³⁷ MARSON, Melina. Para entender a retomada: cinema e Estado no Brasil nos anos 1990. *Revista Observatório Itaú Cultural* / OIC – n. 10, set./dez. 2010. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

³⁸ DA-RIN, Silvio. Dez anos de políticas públicas para o audiovisual brasileiro. *Revista Observatório Itaú Cultural* / OIC – n. 10, set./dez. 2010. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

a crítica. Dirige ainda *Chega de saudade* (2007) e *As melhores coisas do mundo* (2010).

Em 1999, o Ministério da Cultura passa por uma reorganização de sua estrutura, com ampliação de seus recursos. Em 2001, é criada a Agência Nacional do Cinema – ANCINE, ligada à Casa Civil da Presidência da República, órgão de fomento, regulação e fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil. Em 2003, a ANCINE passa a ser vinculada ao Ministério da Cultura, com autonomia administrativa e financeira, e ocorre uma nova divisão de competências entre esta agência e a SAV – Secretaria do Audiovisual (DA-RIN, 2010)³⁸.

Nos anos 2000, a produção audiovisual brasileira volta a crescer e ultrapassa pela primeira vez a marca dos mil filmes de longa-metragem lançados em uma década – segundo nossa base de dados, entre 2001 e 2010 foram lançados 1067 filmes. Entre esses anos, estrearam na direção de longas-metragens 162 mulheres, de acordo com os registros da nossa base de dados.

Conclusões

A despeito de todas as mudanças culturais e de valores que aconteceram nas últimas décadas na sociedade, alguns desafios das mulheres para alcançar a igualdade de condições com os homens no mercado de trabalho permanecem, principalmente em relação à hierarquia dos cargos de comando e tomada de decisões – pois as mulheres ainda apresentam baixa representação nos cargos de maior prestígio. Mesmo nas áreas de maior ocupação feminina, os cargos de comando ainda são expressivamente ocupados por homens.

O mercado de trabalho do cinema acompanha essa tendência. Embora um filme precise de uma equipe de dezenas de profissionais envolvidos em sua realização, a concepção artística, a representação das múltiplas personagens e grupos em que elas estão inseridas, a escolha da temática e da forma como a mesma será apresentada e tratada no filme são decisões de funções chave.

A base de dados construída neste trabalho possui evidências de que a participação das mulheres

nessas funções chave no processo cinematográfico brasileiro – direção, roteiro, produção/produção executiva, fotografia/câmera – apresentou crescimento significativo nas últimas décadas, mas ainda é relativamente baixa.

Algumas razões que podemos apontar para essa reduzida participação das mulheres nessas funções no cinema nacional são as mesmas pelas quais elas estão subrepresentadas em outras áreas: a mulher está menos presente nos cargos de comando, sendo um dos motivos a exigência, normalmente, de maior disponibilidade de tempo. A produção de um filme de longa-metragem é um processo que se estende por anos, e necessita de dedicação e disponibilidade de tempo, especialmente do diretor e produtor. A mulher ainda é majoritariamente responsável pela família, pelos filhos e pela casa. Assim como sua dupla ou tripla jornada de trabalho pode mantê-la afastada das diretorias de empresas ou da política, também as coloca em desvantagem na direção e no comando do cinema.

Outra razão, mais específica da área, pode ser a que ocorre nos EUA. Não há como demonstrar isto através desta pesquisa, mas podemos conjecturar que da mesma forma que em Hollywood os “filmes de mulheres” interessam menos aos estúdios que os “filmes de homens”, isto também aconteça no Brasil, ou seja, os filmes femininos ou de diretoras interessariam menos aos financiadores. O processo de produção de filmes é diferente, evidentemente, em Hollywood e no Brasil. De toda forma, se nos EUA os estúdios que financiam os filmes precisam vendê-los de forma a obter lucro, no Brasil, o cinema é predominantemente financiado por empresas que, através de isenção fiscal, selecionam os produtos culturais em que vão investir através de seus departamentos de marketing. Quanto maior a possibilidade de um filme se tornar um sucesso de público e mídia, maior será o interesse das empresas.

Ao chegarmos à conclusão de que os homens predominam nos cargos de comando do Cinema, podemos dizer que as decisões referentes ao planejamento estratégico, recrutamento e seleção de pessoal e execução orçamentária nesta área estão majoritariamente em suas mãos. Além disto, e talvez mais im-

portante, também estão: a gerência do imaginário, da representação de homens e mulheres e suas relações no trabalho e na família, a disseminação de valores, modismos e até ideais políticos. O domínio da imagem e do som na sociedade contemporânea, assim como das novas tecnologias de comunicação e informação, é manter-se no centro da decisão e do poder.

Podemos pensar que o Cinema até bem pouco tempo atrás era uma atividade cara e fechada, restrita a poucos. Os financiamentos públicos e/ou privados sempre foram intensamente disputados e predominantemente distribuídos aos mesmos grupos e nomes, abrindo poucas possibilidades aos estreates. Uma vez que existiam muito menos mulheres na lista dos diretores renomados, as mesmas disputavam as poucas vagas destinadas aos estreates com todos os outros que estavam de fora. Entretanto, as tecnologias digitais chegaram para incendiar esse mercado. Barateando os custos, uma imensidão de cursos de audiovisual foram se espalhando pelo país, levando câmeras e oportunidades de expressão a favelas, periferias e grupos anteriormente excluídos do processo de criação.

Da mesma forma, essa expansão de possibilidades vem acontecendo com a comunicação e a informação nas últimas décadas, sem freio pela frente. Assim como o cinema de película é dominado por poucos, e o digital largamente utilizado, o jornalismo, a publicidade, o entretenimento e a informação de uma forma geral ainda são produzidos, distribuídos e retransmitidos através de grandes e poucos grupos hegemônicos, mas que irremediavelmente não conseguem controlar o enorme portal de informações, sons, imagens e ideias que se abriu através da internet.

A Comunicação está passando por um processo de reformulação em todo o mundo e, nesse momento, seria impensável que as mulheres ficassem de fora das novas diretrizes que estão sendo traçadas nessa área de crescimento, até então, inesgotável.

Referências

ADORO CINEMA. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/>

ALMEIDA, Lizandra; HINESTROSA, William. *Guia Kinoforum: festivais de cinema e vídeo*. São Paulo: Associação Cultural Kinoforum, 2011.

BRAVO! ESPECIAL. *100 filmes essenciais*. São Paulo: Abril, 2008.

BUET, Jackie. *Films de Femmes – six générations de réali-satrices*. Paris: Editions Alternatives, p. 4-19, 1999.

CONTI, Fátima. *Muitas Dicas - Laboratório de Informática - ICB – UFPA*. Última alteração: 31 mar 2011. Disponível em: <http://www.cultura.ufpa.br/dicas/biome/biopdf/bioqui.pdf> Acesso em: 07 abr. 2011.

DA-RIN, Silvio. Dez anos de políticas públicas para o audiovisual brasileiro. *Revista Observatório Itaú Cultural / OIC – n. 10, set./dez. 2010*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

FILME B. Database Brasil. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/database>

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Senac, 2009.

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

MARSON, Melina. Para entender a retomada: cinema e Estado no Brasil nos anos 1990. *Revista Observatório Itaú Cultural / OIC – n. 10, set./dez. 2010*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

MOURA, Roberto. A bela época. In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Art, 1990.

MIRANDA, Luiz F.A. *Dicionário de Cineastas Brasileiros*. São Paulo: Art/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. Tradução João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, p. 435-453, 1983.

OTTONE, Giovanni. *Terra Brasil 95-05*. El Renacimiento

del cine brasileño. Festival Internacional de Cine de Las Palmas, 2005. Madri: T&B Editores, 2005.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Les réalisatrices d'Amérique Latine revisitent la culture populaire. In: BUET, Jackie (Org.). *Films de femmes – six générations de réalisatrices*. Paris: Editions Alternatives, p. 75-81, 1999.

PASSERINI, Luisa. Sociedad de consumo y cultura de masas. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Org.). *Historia de las mujeres en occidente*. Madrid: Taurus Minor, 1993.

PESSOA, Ana. Por trás das câmeras. In: HOLLANDA, He-loísa Buarque (Org.). *Realizadoras de cinema no Brasil: (1930/1988)*. Rio de Janeiro: CIEC, p 133, 1989.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RAMOS, Luciano. *Os melhores filmes novos: 290 filmes comentados e analisados*. São Paulo: Contexto, 2009.

SCHNEIDER, Steven Jay (editor). *1001 filmes para ver antes de morrer*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros: longa-metragem – 2. ed. rev. e atual.* São Bernardo do Campo, SP. Ed. do Autor, 2009.

TREMILLS, Kate. Where have all the women gone? *Moving Pictures Magazine*. v. 1, issue 3, jan./ fev. 2005. Phoenix: Moving Pictures International, Inc., 2005.

VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.