



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

WALTER WAGNER DE ANDRADE PEREIRA

**ENTRE A CÂMARA E O ESPELHO: Uma etnografia da tela
a partir do filme de Dea Ferraz**

RECIFE

2018

WALTER WAGNER DE ANDRADE PEREIRA

**ENTRE A CÂMARA E O ESPELHO: Uma etnografia da tela
a partir do filme de Dea Ferraz**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Área de concentração: Antropologia

Orientador: Prof. Dr. Alex Giuliano Vailati

RECIFE

2018

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

P436e Pereira, Walter Wagner de Andrade.
 Entre a câmara e o espelho : uma etnografia da tela a partir do filme de
 Dea Ferraz / Walter Wagner de Andrade Pereira. – 2018.
 111 f. il. ; 30 cm.

 Orientador: Prof. Dr. Alex Giuliano Vailati.
 Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
 Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Recife, 2018.
 Inclui referências.

 1. Antropologia. 2. Antropologia visual. 3. Cinema e etnologia. 4. Cinema –
 Pernambuco. 5. Mulheres no cinema. I. Vailati, Alex Giuliano (Orientador). II.
 Título.

301 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2020-002)

WALTER WAGNER DE ANDRADE PEREIRA

**ENTRE A CÂMARA E O ESPELHO: Uma etnografia da tela
a partir do filme de Dea Ferraz**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Aprovada em: 02/08/2018

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alex Giuliano Vailati (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Renato Athias (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Amanda Mansur Nogueira (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Para mim, esta é a melhor parte de um projeto, pois deixo sempre para a etapa final de toda a escrita. Por tentativa, já deixo subentendido que provavelmente há algum infeliz esquecimento por aqui. Desta vez não tentarei ser nominal nem agradecer individualmente a cada um que colaborou comigo diretamente ou indiretamente ao longo do mestrado. Tendo sido este período bem extenso, com cerca de quase dois anos e meio de jornada, houve um longo percurso percorrido até aqui, com muita gente nova conhecida e muitos laços antigos reforçados.

Esse caminho me levou por diversos momentos distintos, desde euforia até o profundo desejo de chegar ao fim, muitas vezes devido ao esgotamento emocional decorrente das inquietações comuns a um período tão extenso de atividade. Infelizmente, acredito que ainda somos submetidos, e de certa forma endossamos, a processos educacionais/profissionais um tanto datados e que precisam de uma urgente reconfiguração. O frequente argumento é utilizado não só por mim, mas por diversos colegas dos sistemas de pós-graduação, o que me leva a acreditar que não pode ser um simples capricho nosso, principalmente por ser tão comum em opiniões dos alunos sobre este tema. Tenho certeza que dentro das instituições muitos professores e alunos compartilham um pouco deste sentimento e que dialogando, construindo juntos, chegaremos a um ambiente de trabalho mais humano e menos corrosivo. Fica o apelo — mais uma vez — por ações, inclusive por parte de nós, alunos, para uma busca por mudanças que tornem tudo mais saudável para todas as partes.

Por fim, agradeço quem esteve sempre presente ou torceu pela realização de mais esta etapa em minha vida, agradeço a quem aturou diversas reclamações, dúvidas e incertezas até aqui. Gostaria de me estender e tentar agradecer a todas e todos o “mesmo tanto” de toda ajuda que obtive, mas só sei ser e dizer gratidão! Espero que se sintam abraçadxs e agradecidxs por todo o bem que me fizeram. Sem vocês talvez eu não chegasse nem na metade disso tudo.

Assim, minha sensação é a de meus mais sinceros agradecimentos a minha família, aos meus amigos, aos colegas de classe e às pessoas que me ajudaram a construir esta pesquisa. Espero que o trabalho sirva de alguma maneira, que não atrapalhe mais a luta das realizadoras do cinema e, muito menos, que não me deixe mais desatento sobre meus erros. Também não quero que sirva ou soe como o retrato de um “desconstruído” ou homem não machista. Pelo

contrário, são as falhas e os erros que apontam para o que precisa ser evitado. Espero não atrapalhar, e sim ajudar a transformação de nossa sociedade em algo mais justo e menos desigual para todas as pessoas. Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPE, em especial ao meu orientador, que me ajudou ao longo do processo; à CAPES, pelo auxílio de pesquisa; e às interlocutoras da pesquisa. Muitíssimo obrigado por tudo.

RESUMO

O presente trabalho de pesquisa trata-se de uma análise etnográfica a partir da experiência de campo durante e acerca do filme *Câmara de Espelhos* (2016), de Dea Ferraz, exibido no mesmo ano em um importante festival de Cinema do Recife (PE), na sala do icônico cinema São Luiz, que é o principal espaço de circulação “alternativa”, com diversos eventos importantes para o setor ao longo do ano. Durante a estreia do filme, as mulheres integrantes da equipe e outras que trabalhavam com cinema foram convidadas para ficarem na frente do pequeno palco para protestarem contra o machismo e a desigualdade no cinema de Pernambuco. Após esse ato, com a força dessas mulheres e a urgência do tema, questionando o machismo, o patriarcado e toda a desigualdade de gênero na nossa sociedade, pôde-se ver uma abordagem inovadora desvelando e expondo este machismo tão presente na vida cotidiana. Através da criação de seu filme-dispositivo, a diretora conseguiu não só expor a banalidade deste tipo de discurso, mas também combatê-los através dos espelhos de sua câmara-filme.

Palavras-chave: Antropologia visual. Cinema Pernambucano. Cinema. Etnografia de Tela.

ABSTRACT

The present research is an ethnographic analysis based on the field experience during and about Dea Ferraz's film "Câmera de Espelhos" (2016), which was screened the same year at an important Film Festival in Recife(PE, Brazil), in the room of the iconic São Luiz cinema, which is the main "alternative" circulation space, with several important events for the sector throughout the year. During the premiere, women members of the team and others who worked in the movies were invited to stand in front of the stage to protest against the sexism and inequality in the cinema of Pernambuco. After this act, with its strength and urgency, questioning the patriarchy and all gender inequality in our society, we could see an innovative approach revealing and exposing this sexism so present in everyday life. Through the creation of her film-device, the director managed not only to expose the banality of this type of speech, but also to fight them through the mirrors of her film-camera.

Keywords: Visual Anthropology. Cinema Pernambucano. Cinema. Ethnography of Screen

LISTA DE FIGURAS

Figura 1-Frames da vinheta de lançamento da plataforma “Mulheres Audiovisual”	20
Figura 2 -Desigualdade de gênero e raça nas categorias de Direção e Roteiro para os anos 1970 – 2016.	23
Figura 3 - Frame de Corpos Políticos.....	41
Figura 4 - Protesto.....	41
Figura 5 - Paula Beatriz.....	43
Figura 6 - Linn da Quebrada	44
Figura 7 - Alice Guy Blaché (1873-1968).....	54
Figura 8 - Almerly Steves.....	60
Figura 9 - Outra imagem de Almerly Steves	61
Figura 10 - Créditos do Curta Sulanca	64
Figura 11 - Rita e seus filhos	76
Figura 12 - A moradora Ginha.....	76
Figura 13 - Cartela de encerramento antes dos créditos.....	77
Figura 14 - Construção da câmara.....	80
Figura 15 - Câmara com paredes levantadas.....	80
Figura 16 - Câmara pronta com móveis simulando uma sala de estar.	81
Figura 17 - TV ao fundo e as cadeiras ainda vazias	82
Figura 18 - Frame do convite no jornal	84
Figura 19 - Rouch à esquerda, Laundry ao centro e Nadine à direita	93
Figura 20 - Rouch de costas no canto esquerda e logo a sua frente, fumando, Edgar Morin junto aos demais interlocutores do filme	94
Figura 21- Frame de grupo assistindo vídeo.	94
Figura 22 - Programação da 4ª Semana Nordestina da Visibilidade Trans, 2016, Recife-PE, destaque para a abertura com Desfile organizado pelo grupo Mães pela Diversidade.	101

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AFF	African Film Festival New York
Ancine	Agência Nacional do Cinema
ABD-PE/Apeci	Associação Brasileira de Documentaristas e Curtametragistas de Pernambuco/Associação Pernambucana de Cineastas
Fincar	Festival Internacional de Cinema de Realizadoras
Fundaj	Fundação Joaquim Nabuco
Gemaa	Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa
Iesp	Instituto de Estudos Sociais e Políticos
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Mape	Mulheres no Audiovisual Pernambuco

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 Um pouco do cinema feito em Pernambuco.....	13
1.2 Desigualdade no cinema.....	18
1.3 Metodologia.....	26
1.3.1 Qual o lugar do pesquisador?.....	29
1.3.2 Por uma dissertação audiovisual.....	34
1.4 Antropologia e Políticas do Cinema	37
1.5 Antropologia e os estudos Feministas	46
2 VOLTANDO A FITA: UMA BREVE APRESENTAÇÃO SOBRE OS ESTUDOS DE REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NO CINEMA	52
2.1 Cinema pernambucano – Representações e a representatividade de mulheres na direção	59
3 ENTRE A SALA E A CÂMARA DE ESPELHOS.....	70
3.1 Questões Ardentes.....	78
3.2 A devolução do filme aos participantes	86
3.3 Autor-pesquisador, pesquisador-espectador	92
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
REFERÊNCIAS	105
APÊNDICE A - FILMOGRAFIA	111

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho de pesquisa trata-se de uma análise etnográfica a partir da experiência de campo durante a exibição do filme *Câmara de Espelhos* (2016), de Dea Ferraz, exibido no mesmo ano no *Festival Janela Internacional de Cinema do Recife*, no cinema São Luiz em Recife (PE). Este espaço é o cinema mais conhecido do estado, sendo a principal sala de exibição “alternativa”, com diversos eventos importantes para o setor ao longo do ano. O *Janela*, por sua vez, talvez seja o festival com maior destaque, devido à dimensão da produção, dos aportes financeiros, dos patrocínios e da mobilização de público, constituído em boa parte por cinéfilos. Durante a abertura da sessão de estreia do filme dirigido pela pernambucana Dea Ferraz, as mulheres que trabalhavam com cinema (não só as do filme) e que estavam naquela sessão foram convidadas a ficarem na frente do pequeno palco, para protestarem contra o machismo e a desigualdade no cinema de Pernambuco.

O protesto foi organizado pela equipe do filme em parceria com o Mape (Mulheres no Audiovisual Pernambuco) e visava mostrar a grande quantidade de mulheres profissionais, além de questionar o machismo no audiovisual. Após esse ato, com sua força e urgência, questionando o machismo, o patriarcado e toda a desigualdade de gênero neste setor, aconteceu a primeira exibição pública do filme no estado, que, trazendo uma abordagem inovadora, desvelou e expôs o machismo cotidiano naturalizado pelos homens. A inquietação gerada no público mostra a potencialidade do filme, pela experiência e ao despertar reflexões que foram determinantes para a definição dos rumos da pesquisa, embora desde então eu relutasse em seguir com a escolha do tema por diversos motivos, incluindo, é claro, o meu posicionamento subjetivo, pelo fato de ser homem e também ser tantas vezes reprodutor desse machismo.

A realização desta dissertação apresentava-se como uma questão muito delicada, tanto pelo tema quanto pela provável dificuldade de inserção no campo de pesquisa, que será melhor exposto na parte metodológica. Em boa medida, devido ao contexto geral desta pesquisa, por tratar-se de um homem-cis gênero, não-negro e classe média propor-se a pesquisar uma obra e

alguns processos dessa cineasta, sobretudo a partir deste mote do protesto contra o machismo. O tema por si só é muitíssimo delicado e relacionava-se diretamente com diversas esferas, incluindo a mim enquanto indivíduo e não só enquanto antropólogo em um exercício de aprendizado-pesquisa, já que todas estas questões interfeririam diretamente no processo e na forma de análise sobretudo. Essa dificuldade e receio acabaram gerando algumas hesitações, que acredito serem comuns e importantes para qualquer processo de pesquisa, principalmente quando o pesquisador encontra-se em uma posição privilegiada e precisa refletir sobre ela em relação as suas interlocutoras. Mas principalmente pela iminente possibilidade de cometer equívocos e soar como mais uma afronta machista de um homem privilegiado, apropriando-se indevidamente de um local de fala e de uma questão social tão fundamental às mulheres.

O projeto mostrou-me que, embora estivesse nesse local de fala privilegiado de homem, as mulheres com quem conversei não estavam fechadas para essa possibilidade de ouvir e até contribuir com a pesquisa, tendo recebido ajuda de alguma maneira, embora também tenha me deparado com resistências, o que considero mais que aceitáveis e compreensíveis. Assim, o meu agradecimento, de antemão, é pelo aprendizado e disposição delas em dialogar, mesmo com essas circunstâncias contrárias e diante de minha notória imaturidade para abordagem de diversas questões de gênero, até então ainda muito novas para mim. O projeto não se trata de uma análise de um ser “desconstruído”, que está livre e imune de equívocos ou deslizes, bem como não está tentando se ausentar de qualquer parcela de culpa sobre o machismo enfrentando pelas mulheres, pelos homossexuais, pelas pessoas trans e tantos outros indivíduos que sofrem diariamente por conta deste mal. Aqui o objetivo foi uma análise antropológica, levando em consideração as minhas limitações para isso, situando o meu local privilegiado neste contexto, visando mostrar como esta ferramenta do cinema foi mobilizada pela diretora, refletindo como fui afetado também enquanto espectador naquele dia de sua exibição.

Pretendi, com este trabalho, apresentar através de uma abordagem baseada na antropologia visual, o trabalho *Câmara de Espelhos* (2016), de Dea Ferraz, que desvela o

machismo através de um filme-dispositivo. O filme foi analisado também como forma de exemplificar o cinema como ferramenta na luta contra a desigualdade social, neste caso, especialmente a de gênero.

A organização da dissertação foi dividida em 03 capítulos, sendo este primeiro deles uma introdução acerca do cinema produzido aqui no estado, mostrando a predominância dos realizadores homens em relação às diretoras mulheres (cis ou não). Ainda nele, também descrevi a metodologia utilizada, repensando também o meu local de fala e suas consequências. O segundo capítulo traz uma breve revisão sobre os estudos relativos no campo do cinema, as questões das representações e novamente a pouca representatividade no cinema. Por fim, no último capítulo, há uma análise partindo da etnografia de tela do filme *Câmara de Espelhos*, por meio da atividade de campo no cinema São Luiz (PE), logo após apresento alguns apontamentos e comentários finais.

1.1 Um pouco do cinema feito em Pernambuco

Como o recorte da pesquisa é voltado ao cinema feito em Pernambuco, cabe aqui uma explicação da categoria “cinema pernambucano”, que muitas vezes automaticamente pensamos e utilizamos como sinônimo para referência ao cinema feito no estado de Pernambuco ou por pernambucanos(as), mas que na verdade revela-se uma descrição simplista e que não dá conta de sua amplitude.

Assim, uma definição mais adequada é a da pesquisadora Amanda Nogueira Mansur, que afirma:

Aquilo que designamos como cinema pernambucano, a partir dos anos 80/90, remete, antes de mais nada, à produção cinematográfica de um determinado grupo de realizadores que, por partilharem de mesma estrutura de sentimento, podem ser considerados, nos termos de Raymond Williams, como um grupo cultural. A partir do modo como esse grupo se articula para a produção de um cinema autoral na periferia da produção audiovisual brasileira e pela repercussão obtida por seu

conjunto de realizações, configura-se um novo ciclo de cinema em Pernambuco – um cinema cuja existência é escrita em ciclos que se constituem a partir de uma mesma disposição (a de fazer cinema à margem), de experiências e práticas comuns em determinadas condições históricas e socioculturais. (NOGUEIRA, 2009, p. 119)

A pesquisadora traz uma abordagem a partir de ciclos de produção no estado, como o Ciclo do Recife e o Ciclo Super 8, e atualmente estaríamos vivenciando o Ciclo do Cinema Pernambucano, dividido desta forma, em ciclos, por conta de interrupções temporais, relativas às dificuldades de produção cinematográfica, principalmente na época da produção em película, que necessitava de importação de materiais, viagens para revelar, devolver o material e outros custos envolvidos. Pernambuco destacou-se desde cedo na produção nacional, que também começou sendo realizada de forma mais regionalizada, também dividida em ciclos como São Paulo, Cataguazes e Recife, ainda muito separados entre si.

O dito “cinema pernambucano” ou “cinema de Pernambuco” surgiu no bojo de um amplo processo de transformação cultural ocorrido em diversos setores da cultura local (música, cinema, artes plásticas) na década de 1980 e 1990. Este ciclo, formado com os nomes responsáveis pela retomada na produção cinematográfica no estado, teve seu nascimento em um grupo chamado Vanretrô:

A Vanguarda Retrógrada – Vanretrô surgiu dentro do Centro de Artes e Comunicação (CAC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), no curso de Comunicação Social, ainda que intuitivamente, a partir da disposição de um grupo de estudantes de “fazer cinema.” O grupo foi formado em 1985 para realização de um filme. O Vanretrô era composto de dez pessoas: Lírio Ferreira, Adelina Pontual, Valéria Ferro, Cláudia Silveira, Patrícia Luna, Andréa Alves, André Machado, Samuel Paiva, Solange Rocha e Ana! Conceição. Cláudio Assis, na época estudante de Economia na UFPE, namorava Solange Rocha e participava dos encontros do grupo. Paulo Caldas não era integrante do Vanretrô, mas pode ser considerado o guru da turma. Ele já realizava os seus primeiros filmes em Super8, como *Morte no Capibaribe* (1983), e levantava as discussões da ABD/PE (Associação Brasileira de Documentaristas de Pernambuco), da qual fazia parte na época. A proposta do Vanretrô, de olhar para trás e, ao mesmo tempo, para a frente, era clara: o que se pretendia era assumir as referências passadas e, ao mesmo tempo, propor uma estética vanguardista. (NOGUEIRA, 2014, p. 79)

Este grupo da retomada da produção audiovisual andou de braços dados com o Movimento Mangubeat¹, que fora muito importante por dialogar com as cenas culturais de outros lugares, como o próprio símbolo demonstrava: uma antena parabólica fincada na lama, captando os sinais mundiais mais diversos possíveis e trazendo para o diálogo com a cultura popular do estado de Pernambuco, sendo atrelado também à emergente *cyber* cultura, que começava a chegar com a internet.

A autora em sua análise² questiona, o que classificaria um filme como uma produção do cinema pernambucano? O fato do filme ter sido feito/produzido em Pernambuco, ou seja, um limite geográfico seria o que classificaria? Ela afirma que não, pois *Cinema, aspirinas e urubus* (2005) de Marcelo Gomes, não foi filmado no estado de Pernambuco, mas é considerado pernambucano.

O fato do diretor ser pernambucano também não era o determinante, pois Paulo Caldas é natural da Paraíba, e mesmo assim é considerado um dos realizadores do estado, tendo sido um dos cabeças do grupo da dita retomada. A questão temática ser relativa ao estado ou à cultura local também não era o determinante, a pesquisadora cita o exemplo de Guel Arraes, que não era tratado como parte do cinema pernambucano, embora também seja nascido em terras pernambucanas e tenha feito *Lisbela e o Prisioneiro* (2003) — obra inspirada no trabalho homônimo do escritor Osman Lins, natural de Vitória de Santo Antão (PE).

Amanda Mansur Nogueira afirma que o que caracterizaria este cinema pernambucano é a partir da perspectiva de grupos, da constituição deles através de reunião destas pessoas para fazer ou “produzir cinema”. Nogueira ressalva que mesmo os cineastas sendo diferentes em abordagens estéticas, muitos até em aspectos narrativos, eles ainda partilhavam das experiências enquanto um grupo.

1 Movimento musical e cultural surgido na cidade do Recife na década de 1990. Bandas como Chico Science & Nação Zumbi, Mundo Livre S.A, Mestre Ambrósio e Eddie, surgiram a partir deste movimento. Alguns realizadores de cinema, como Adelina Pontual, Cláudio Assis, Hilton Lacerda, Lírio Ferreira e Paulo Caldas, também participaram do movimento com trocas, como foi o caso do filme *O Baile Perfumado* (1997) – Lírio Ferreira e Paulo Caldas, ou do curta *Punk Rock Hard Core – Alto José do Pinho é do caralho* (1995) – Adelina Pontual, Cláudio Assis e Marcelo Gomes.

2 Vídeo da série sobre *História do Cinema Pernambucano - A retomada* – Prof.^a Amanda Mansur, dirigido por Marlom Meirelles (youtube). Disponível em: <https://youtu.be/rZTr65uVEow>. Acessado em: 20 ago. 2016.

No caso, o “Vanretrô” desempenhou o papel de agregar estes indivíduos. Ele foi fundado nos anos 1980, enquanto estudavam na UFPE. Havia trocas, compartilhamentos e convivência desde com os filmes vistos, as discussões sobre eles, até uma posterior colaboração em projetos.

Estes seriam fatores fundamentais para 3 elementos comuns nos filmes dessa geração:

(1) Autorreferência: um conjunto de estratégias que remetem ao universo cultural do cinema, segundo ela. Esses filmes trazem a história do cinema de alguma forma, como exemplos temos os do *videomaker* em *Árido Movie* (2005), que vai fazer um filme sobre água no sertão. Outro exemplo é o de Benjamin Abrão (em *Baile Perfumado*), homem que filmava Lampião e seu bando. A história do projetorista alemão que passava filmes de aspirinas (*Cinema, aspirinas e urubus*), *That's a Lero Lero* (1995) sobre Orson Welles. O filme sobre *Simião Martiniano, o Camelô do Cinema* (1998) de Clara Angélica e Hilton Lacerda entre outros.

(2) Privilégio à música: desde os anos 1980 houve uma ligação entre os cineastas e os músicos, como já citado. Nogueira afirma que não são filmes musicais, mas a música está muito presente neles e de uma maneira incomum no cinema narrativo. A música tinha um tom especial nesses filmes, havia cenas pensadas para as músicas. A pesquisadora diz que o cinema vai tomar essa música para ele. Há uma sensibilidade na qual a retórica musical é reconhecida. Como exemplo, ela cita: *Baile Perfumado* e *Siba* (na época integrante da banda Mestre Ambrósio) aparece tocando a música que dá nome ao filme; outro caso é a cena com trilha de Nação Zumbi pelo vale. Em *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (2000), um dos personagens é o músico Alexandre Garnizé, e algumas das cenas foram feitas com ele tocando sua bateria. Em *Deserto Feliz* (2007), o brega na rádio e a da dança na festa. Nogueira coloca que podemos verificar paralisações narrativas para estes momentos musicais, ela cita que as cenas são quase que regidas por essas músicas. Há geralmente uma pausa e depois a música “estoura”, e a partir daí a câmera se solta, como em *Árido Movie* (2005) e *Deserto Feliz* (2007), filmes nos quais a música vai rodando com os personagens. A trilha diversos elementos expressivos e cinematográficos, sendo um fator privilegiado na construção espaço temporal e temática destes filmes.

(3) Problematizações identitárias: esses filmes acabam tratando de narrativas de si, sempre em torno de um personagem que está questionando-se, tentando encontrar-se durante o tempo do filme. Há também uma presença do estrangeiro muito forte, como o alemão, o libanês, o americano. A geografia local é muito presente, o universo cultural do estado, desde as paisagens até as manifestações e figuras do imaginário cultural local, como banditismo, coronelismo, misticismo.

Assim, através dessas recorrências nas obras, além das experiências partilhadas através do grupo, a autora vincula a retomada da produção do cinema feito em Pernambuco a esse grupo citado. Embora esses cineastas tenham se dispersado posteriormente, eles continuam até hoje sendo vinculados como realizadores do cinema pernambucano. Assim, estes elementos aliados — como produção com amigos e formação de grupos, limitação orçamentária e apelando sempre para a “brodagem” — são características fortes do cinema produzido aqui — algo presente também na produção contemporânea que mescla boa parte desses realizadores citados, inclusive de figuras que antes ficavam em funções que não a de direção, como Adelina Pontual, Renata Pinheiro e Hilton Lacerda, além dos novos nomes surgidos mais recentemente.

A produção do estado sempre foi muito forte, tanto no cinema quanto em outras áreas. Inclusive foi berço de outros movimentos importantes na música, cultura popular e literatura. Dentre as participantes desses movimentos de cinema, destaca-se uma das primeiras diretoras de cinema do País, Katia Mesel, que em 2018 completou 50 anos de carreira e já produziu inúmeros trabalhos documentais, em grande maioria curtas-metragens³.

Atualmente, o estado de Pernambuco é a terceira força produtiva do audiovisual brasileiro, ficando logo atrás de centros político-econômicos mais fortes como São Paulo e Rio de Janeiro, que também sediam as duas maiores centrais do Grupo Globo de Telecomunicação.

Apesar disso, a produção local, assim como a brasileira, ainda é predominantemente dominada por homens, sendo as mulheres muito presentes nas funções mais ligadas a tarefas manuais, de organização, figurino e maquiagem. A contestação da presença de mulheres e de mais espaço para o que é produzido por elas é discutido há muito tempo, desde a época de 1970 e as novas manifestações feministas, porém mais recentemente tem crescido e está cada vez

3 Falarei sobre ela mais adiante, nos próximos capítulos.

mais em debate. Portanto, é um caminho sem volta e mais do que nunca é pauta em transformação. Debater sobre os arquétipos, a representatividade, as representações e os pontos de vista, cargos, investimentos e editais já são frutos desse processo que tem se expandido por diversos lugares, inclusive aqui no estado.

1.2 Desigualdade no cinema

Falar de cinema — seja obra fílmica, produção ou sala de cinema — é também falar de grupos, embates, correntes estéticas, ciclos, construções e tantas outras coisas. Assim como verifica-se na sociedade, o cinema e seu universo também são “locais” de disputas de poder e consequentemente um espaço desigual. A sétima arte vem experienciando uma mudança na forma de produção, concepção e distribuição das formas de realização de uma peça fílmica, bem como de sua estrutura de produção, mas ainda assim não há igualdade de gênero, raça e de classes sociais⁴.

O exercício cinematográfico, mesmo em tempos atuais, que contam com uma maior disponibilidade de dispositivos que gravam, tais como celulares, tablets e câmeras portáteis, continua sendo um espaço muito ligado a uma forma de produção e a padrões estéticos e teóricos conectados a um tipo e uma forma específica de fazer cinema. Existe um circuito tradicional muito forte no cinema, embora caminhe para uma mudança com a atual era do *streaming*. Trata-se do percurso de um filme, desde a forma de captação de recursos, filmagens, finalização, circulação e distribuição da obra. Esse caminho permanece muito forte e é difícil desde o seu início, sendo pouco acessível devido à dificuldade financeira de realização de uma filmagem, da contratação de uma equipe para isso, depois da busca de espaços exibidores, bem como da verba necessária para divulgação etc. A obtenção de tais recursos financeiros para um

4 Utilizo aqui essa categoria por não dispor de uma melhor para remeter a questão de qual camada extrato ou nicho social indivíduo está inserido a partir de sua situação econômica, educacional e de acesso a bens materiais.

longa-metragem, por exemplo, não é nem de perto acessível ou palpável para muitas diretoras e diretores.

Os editais públicos de financiamento são ferramentas que visam tornar este processo mais acessível e ampliar a produção, embora também não consigam abarcar toda a demanda por um limite óbvio de alocação de verba para tal finalidade e pelas regras desses recursos. Por tratar-se de uma disputa para acesso à verba pública, necessita de um enquadramento formal burocrático para concorrência no acesso a tais recursos, algo que torna mais amplas tais formas de fomento⁵.

Apresentarei a seguir alguns dados que acho necessários para melhor contextualização acerca da desigualdade de gênero no cinema, retirados de estudos de órgãos especializados nos estudos cinematográficos e sobre desigualdades sociais, como o Gemaa⁶ e a Ancine⁷. A apresentação deles é fundamental para mostrar a grande disparidade de gênero nesse ramo, visando também sanar prováveis questionamentos sobre fundamentação de certas afirmações sobre estas desigualdades no setor.

5 Esse ponto é algo discutido em outros campos, como o de patrimônio e cultura popular, por exemplo. Tais ferramentas que visam o acesso a bens e recursos públicos geralmente exigem uma série de pré-requisitos e caracterizam-se por uma grande rigidez para evitar, na percepção dos gestores, fraudes e usos indevidos das verbas públicas.

6 “O Gemaa (Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa) é um núcleo de pesquisa com inscrição no CNPq e sede no IESP-UERJ. Criado em 2008 com o intuito de produzir estudos sobre ação afirmativa a partir de uma variedade de abordagens metodológicas, o Gemaa ampliou sua área de atuação e hoje desenvolve investigações sobre a representação de raça e gênero na política e em diversas instituições e mídias (jornalismo, cinema, telenovelas, revistas, videogames). Além das atividades de pesquisa, o grupo também realiza eventos, debates e cursos” (GEMAA, 2018).

7 “Criada em 2001 pela Medida Provisória 2228-1, a Ancine – Agência Nacional do Cinema é uma agência reguladora que tem como atribuições o fomento, a regulação e a fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil. É uma autarquia especial, vinculada desde 2003 ao Ministério da Cultura, com sede e foro no Distrito Federal e Escritório Central no Rio de Janeiro.” (Disponível em: <https://ancine.gov.br/pt-br/ancine/apresentacao>. Acessado em: 05 jun. 2018).



Figura 1-Frames da vinheta de lançamento da plataforma “Mulheres Audiovisual”

Uma outra questão que também endossa a necessidade de apresentação dos dados é a própria existência deles, pois há alguns anos sequer existiam⁸. O que pode ser levado como um indício do tema agora desperta interesse nos órgãos públicos, como fica claro na fala de Christian de Castro, presidente da Ancine, em evento da entidade:

O primeiro passo para se pensar em políticas públicas afirmativas é a produção de conhecimento e levantamento de dados. Esse tipo de pesquisa nos ajuda a entender melhor o mercado que regulamos e fomentamos e a pensar em que direções seguir. Estamos atentos às demandas do mercado. Foi pensando nisso que instauramos também, em novembro [de 2017], a Comissão de Gênero, Raça e Diversidade, que tem o objetivo de desempenhar atividades relacionadas à promoção da inclusão, da diversidade e da igualdade de oportunidades no âmbito de atuação da ANCINE (ANCINE, 2017a)

Quantificar e avaliar qual é a proporção de tal distorção é um início importante para resolução do problema. O próprio diretor afirma ainda que ao longo do ano de 2018 serão criados mais editais, provavelmente o maior número de toda a história do país, visando uma maior inserção de mulheres, negros e indígenas no campo do audiovisual.

Essas ações que visam avanços foram alcançadas muito em parte, se não totalmente, graças à mobilização da categoria destes grupos presentes no audiovisual, que através de diversas ações galgaram mais espaço também nesta indústria,

Muitas mulheres do audiovisual estão realmente engajadas em mudar o cenário adverso onde atuam ou pretendem atuar, investindo parte do seu tempo em projetos seus, ou mesmo de outras que possam contribuir com esse objetivo. (SANTOS & TEDESCO, 2017, p. 1386)

8 Refiro-me no caso dos estudos da entidade reguladora do audiovisual brasileiro, Ancine, já que outras entidades já se dedicavam à coleta de dados sobre o tema.

Analisando alguns anos atrás, podemos ver que em 2015 os números não diferiam muito. Dos 129 títulos lançados naquele ano, 77,5% (100) tiveram direção de homens, 14,7% (19) de mulheres e 7,8% (10) tiveram direção mista. Em 2014, dos 186 longas-metragens concluídos naquele ano, 83,9% (156) foram dirigidos por homens, 15,1% (28) por mulheres e 1,1% (2) tiveram direção mista. Já os filmes concluídos com recursos captados através de mecanismos federais de fomento, ficaram da seguinte forma: 85,5% (65) direção masculina, 13,2% (10) direção feminina e 1,3% (1) direção mista⁹.

As pesquisadoras Érica Ramos S. dos Santos e Marina C. Tedesco (2017), analisaram a situação dos dados das produções nacionais de alguns anos desta década, elas afirmam que

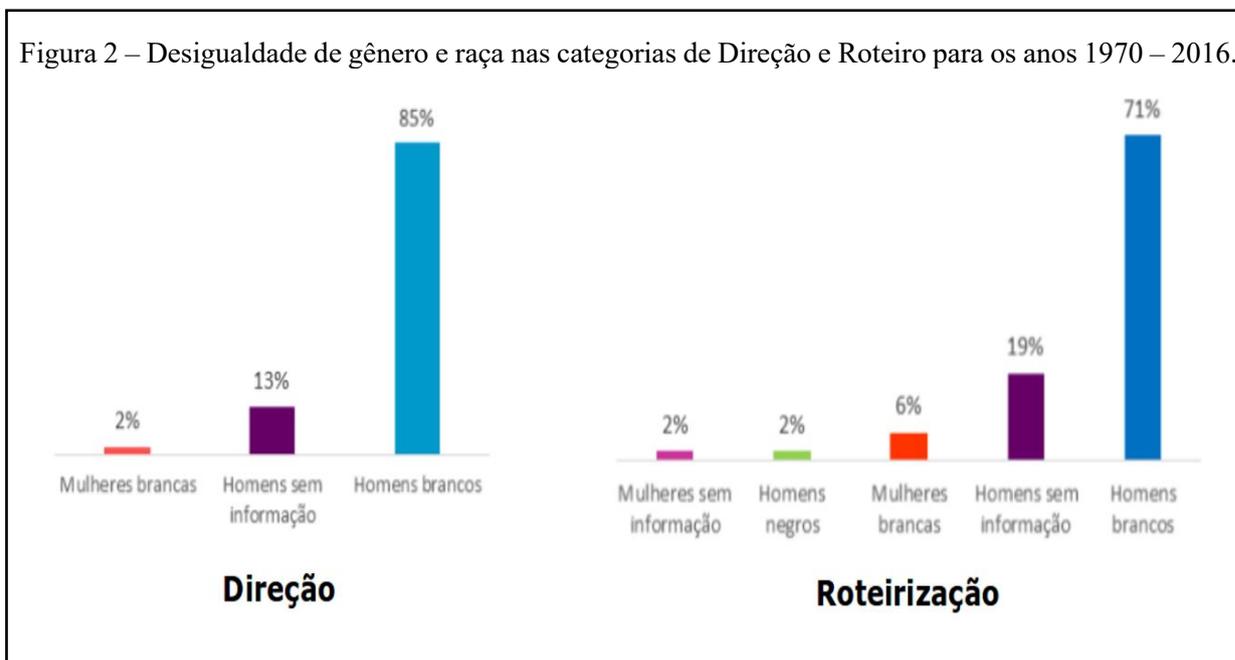
É curioso que em 2015, ano em que algumas iniciativas de promoção de visibilidade e igualdade para mulheres e combate ao machismo já estavam em curso, assim como as discussões e movimentações que resultariam no surgimento de tantas outras em 2016, o número de lançamentos de filmes de mulheres volta a crescer. (SANTOS & TEDESCO, 2017, p. 1388)

Posteriormente, no ano de 2016, houve um crescimento de cerca de 5% no número de realizadoras mulheres à frente da direção de filmes nacionais, segundo os dados da Ancine (2017a). Talvez confirmando assim uma agenda de pesquisa deixada pelas autoras, que questionavam se esse crescimento estava relacionado a tais mobilizações ou se seriam apenas coincidência. Embora ainda seja muito cedo para afirmar, podemos sim visualizar um crescimento numérico em relação ao período pré-mobilizações. Um crescimento significativo, em termos percentuais, porém ainda abaixo da marca recorde dos 24% do ano de 2012. Na categoria de roteiro ficando com cerca de 19% de roteiristas mulheres, 68% homens e 13% de autoria mista (mulheres e homens). Em relação ao ano de 2015, este número foi de 20% de roteiristas mulheres para um total de 66% de homens e os 14% restantes são de autoria mista.

Nos dados a seguir, com interseccionalidade de raça + gênero — presentes no boletim de desigualdade da Ancine, aliada aos resultados do Grupo de Estudos Multidisciplinares das Ações Afirmativas (Gema) do Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade

9 Todos os dados foram retirados do material *Informes anual de Produção* da Ancine, anos 2014, 2015 e 2016.

Estadual do Rio de Janeiro) do Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Iesp-Uerj) —, podemos perceber a situação nos campos de direção e roteiro para o ano de 2016.



Fonte: Ancine e Gemaa.

Por meio do gráfico, podemos ver a disparidade entre os números de realizadoras para o intervalo de 46 anos, com homens brancos representando quase que a totalidade das direções e dos roteiros. Se pegarmos os dados de um dos maiores prêmios do cinema brasileiro — o *Grande Prêmio do Cinema Brasileiro*, criado pela Academia Brasileira de Cinema, coletados pelo Gemaa através do site da Ancine e da instituição promotora do evento —, podemos ver mais a fundo tal hegemonia.

Apesar da crescente popularização do cinema, dos meios de produção e da difusão do audiovisual, fica claro, a partir dos dados, que as diretoras ainda permanecem em segundo plano, mesmo sendo maioria da população brasileira, 51% mulheres – 49% homens¹⁰. Fica ainda mais evidente quando comparamos a presença feminina nos campos de maior status no cinema, no caso roteiro, direção e direção de fotografia, considerados cruciais e de maior prestígio no universo do cinema. As mulheres estão mais presentes em cargos de organização ou de criação

¹⁰ Segundo senso do IBGE 2010. As categorias ainda são binárias e não apresentam variação das mesmas.

manual, que envolvam habilidades artesanais, por exemplo, tal qual produção, direção de arte, maquiagem e cabelo ou criação de figurino.

Outra categoria que revela as desigualdades existentes no cinema brasileiro é a região, seja dos diretores ou dos atores e atrizes. **O Cinema de Pernambuco tem papel de destaque no cinema nacional desde o século XX com o Ciclo do Recife e o Movimento Super 8. Mais recentemente o Novo Cinema de Pernambuco tem produzido filmes com sucesso de crítica nacional e internacional mais ainda dirigidos majoritariamente por homens.** (ANCINE, p.7, grifo nosso)

Em alguns outros subcampos, como o da animação, a presença de mulheres é ainda mais escassa, tendo sido dominada em 100% por diretores homens no ano de 2016, segundo a Ancine. Tal dominação acaba gerando uma sub-representação de diversos grupos que compõe a sociedade brasileira, não complexificando a forma, os assuntos e as abordagens dos filmes, já que a concentração acontece num nicho muito específico de homens brancos e com mais condições financeiras favoráveis.

A presença feminina em Pernambuco também é maior nas funções de produção e organização (direção de set, direção de produção, produção-executiva), carência confirmada através de levantamento¹¹ feito pela Fundarpe e pelo Funcultura¹², responsáveis pela gestão do edital de fomento às atividades artístico-culturais do estado. Como solução para isto, por exemplo, reformularam recentemente (2016/2017) a pontuação de projetos, dando maior peso na pontuação para os que apresentassem mulheres à frente da direção da obra (seja curta, média ou longa-metragem).

Essas desproporções citadas anteriormente, que acabam desencadeando casos de assédio e invisibilidade, dentre outras questões, provocaram também ações de movimentos

11 Informação repassada por uma funcionária da entidade via palestra de capacitação sobre o Edital Funcultura em 2016.

12 Edital do Programa de Fomento ao Audiovisual de Pernambuco.
 “O Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura PE) foi instituído por meio da Lei 12.310, de 19 de dezembro de 2002, tendo seu primeiro edital lançado em 2003. O fundo público recebe recursos oriundos da arrecadação de Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) pelo Governo do Estado e destina-os ao financiamento direto de projetos artísticos e culturais por meio de seleção pública.” (Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/funcultura/sobre/breve-historico/#sthash.e8JqFxU0.dpuf>. Acesso em: 21/01/2017).

feministas mais ligados à produção audiovisual, que passaram a mobilizar-se e a questionar esta hegemonia masculina no estado de Pernambuco.

Podemos colocar como alguns frutos desta mobilização a criação de coletivos e festivais, além do incentivo às produções feitas por e sobre mulheres, categoria esta que por si só já traz um grande debate consigo. Quem seriam essas “mulheres”? Como afirma Judith Butler, no livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, “o próprio sujeito das mulheres não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes” (2003, p. 18). Este “tornou-se um termo problemático, um ponto de contestação, uma causa de ansiedade” (ibidem, p. 20). Ainda de acordo com o pensamento da autora, a categoria vem passando por uma série de críticas nos últimos tempos e, portanto, abrindo o espectro do debate feminista. Os estudos feministas são ricos e apresentam uma variedade de abordagens teóricas, o que também se estendem ao campo do cinema.

Este trabalho teve como proposta desenvolver uma análise antropológica baseada em uma etnografia de tela (RIAL, 2004) relativa ao filme *Câmara de Espelhos* (2016) dirigido por Dea Ferraz, que desvela o machismo em uma proposta inovadora de abordagem e combate deste machismo através do cinema. Para tal, foi necessário mobilizar primeiramente um pouco do contexto relativo à participação das mulheres no cinema de modo geral, depois trazendo para um nível mais próximo do campo: o contexto do cinema realizado em Pernambuco, para então apresentar o relato e a análise do filme, bem como de sua abordagem inovadora. Assim, como consequência deste percurso, foram levados em consideração alguns outros trabalhos de diretoras do estado e como está posta a questão de gênero no setor do audiovisual.

A pesquisa baseou-se de modo geral em inserções de campo em eventos, filmes, pronunciamentos, debates e também em outras fontes, como internet, sites, canais do youtube, podcasts e outras mídias que pudessem veicular conteúdos produzidos por diretoras, como alternativa de diversificação das fontes sobre as formas de trabalho e ações mobilizadas por diretoras, grupos e coletivos de mulheres da área — principalmente os que visavam o questionamento do espaço delas na produção local, em relação à luta contra o machismo através do cinema, aos questionamentos de maior visibilidade para as suas obras, ao reconhecimento e à igualdade.

O projeto apresentou-se como um grande desafio, algo já citado, e que será melhor exposto na parte metodológica. Algumas questões nortearam a pesquisa: quem são as mulheres

que trabalharam com cinema em Pernambuco e que estavam presentes no protesto do São Luiz, na primeira exibição de *Câmara de Espelhos*? De que modo a ferramenta do cinema e outras estratégias foram e são mobilizadas por elas para a contestação do machismo e das injustiças sociais sofridas? Como o filme se insere neste contexto de produção e luta contra esse machismo?

1.3 Metodologia

O desenvolvimento da pesquisa precisou ser adaptado ao contexto e às necessidades específicas do campo da mesma. Não foi pensado realizar uma observação participante com uma ou várias diretoras-realizadoras de cinema em Pernambuco, seja através das reuniões de trabalho, dos coletivos ou em alguma gravação de filme. A questão do meu local de fala e enquanto sujeito que se reconhece homem-cis e classe média eram fatores determinantes para evitar tais escolhas, buscando assim formas mais apropriadas, já que existiriam espaços que obviamente não seria possível acessar ao longo da pesquisa.

Como o projeto surgiu a partir de uma pesquisa de campo e ao longo do processo foi necessário estender um pouco a abordagem para compreensão um pouco mais ampliada do quadro de produção e questão de gênero no estado, a forma de inserção no campo teve de ser adequada a estas questões.

Embora observação participante e etnografia não sejam necessariamente a mesma coisa, tal qual aborda Tim Ingold (2014, p. 387), é necessário justificar a não realização da primeira. Ingold afirma que a observação participante está relacionada a muita espera, ligado ao seu próprio movimento e ao movimento dos sujeitos inseridos nas ações analisadas, em um processo de ações que acabam gerando respostas, o que o autor denomina como “correspondência”. Assim, a observação participante diz mais respeito à “prática de correspondência”, enquanto a etnografia estaria mais ligada a uma “prática de descrição”. *“Granted that participant observation and ethnography are entirely different, that one is a practice of correspondence and the other a practice of description.”* (INGOLD, 2014, p. 390). Correspondência (*correspondence*) aqui não diz respeito à representação ou descrição, mas sim

sobre viver atenciosamente (*attentionally*) com os outros, no sentido de como reagem ou correspondem aos acontecimentos com as intervenções, questões que se dão ao longo da ação.

O fato de optar por uma observação participante junto a algum trabalho de direção, por exemplo, em acompanhamento de algumas das gravações de filmes das diretoras, a princípio exigiria mudar a abordagem e fazer uma “antropologia do set” (PEREIRA, 2013) em lugar de uma análise sobre o(s) trabalho(s) ou produção de modo geral. Assim, foi utilizada a abordagem de etnografia de tela (RIAL, 2004) que aliou a pesquisa de campo à exibição do filme com o protesto de mulheres no audiovisual do estado.

A antropóloga Carmen Rial define o conceito como “uma metodologia que transporta para o estudo do texto da mídia procedimentos próprios da pesquisa antropológica, como a longa imersão do pesquisador no campo” (RIAL, 2004, p. 30). No caso dela, era a prolongada imersão em frente ao televisor, enquanto que aqui seria em frente à tela do cinema. Continuando, “a observação sistemática e o seu registro metódico em caderno de campo, etc; outras próprias da crítica cinematográfica (análise de planos, de movimentos de câmera, de opções de montagem, enfim, da linguagem cinematográfica e suas significações)” (RIAL, 2004, p. 30).

Ela defende ainda que as etnografias de tela tentam ir além do texto, buscando a inserção também no contexto:

As etnografias de tela vão além do texto buscando inseri-lo num contexto mais amplo, importante de ser destacado especialmente em coberturas onde intervenções externas são determinantes do formato do que é transmitido. (RIAL, 2004, p. 30)

Assim, a partir desta abordagem, tentamos buscar outras redes de conexões e encontrar outros caminhos para o desenrolar da pesquisa. Ainda segundo a autora, a etnografia tem a capacidade de nos revelar os espaços sociais, no nosso caso da tela, “sendo assumida aqui como uma prática de trabalho de campo, fundada em uma prática de coleta e análise de dados extensa e longa” (RIAL, 2004, p. 29), permitindo assim uma busca por mais compreensão do grupo social estudado, tentando manter também uma reflexividade.

Por isso, em lugar dessa observação participante junto à(s) realizadora(s), optei por outros caminhos etnográficos. A própria etnografia é algo difícil de ser classificada, já que mais

uma vez é algo com diversas interpretações, se é ou não método, vide Mariza Peirano (2014), se é ou não a própria observação participante, se diz ou não obrigatoriamente respeito apenas à imersão profunda, através da própria observação participante. Levando em conta que além de tudo ela é utilizada de diversas maneiras, seja aliada à observação participante *in loco* ou através da internet e ciberespaços, ela é adaptada a outros contextos e exigências metodológicas.

Nesse sentido, a partir de uma perspectiva um pouco distinta, tal qual sugeriu Marcio Goldman (2003),

(...) poderíamos ser mais diretos e dizer que o trabalho de campo e a etnografia deveriam deixar de ser pensados como simples processos de observação (de comportamentos ou de esquemas conceituais), ou como formas de conversão (assumir o ponto de vista do outro), ou como uma espécie de transformação substancial (tornar-se nativo). (GOLDMAN, 2003, p. 462)

Assim como outras pesquisas que se valem da etnografia, a realização aqui levou em conta diversas fontes e caminhos para aquisição de conhecimentos, como por entrevistas, busca em materiais diversos, participações em eventos, ou seja, um “trabalho de campo” em alguma medida. Além disso, é claro, também houve uma abordagem relacionada ao filme da diretora Dea Ferraz, através da etnografia de tela — onde o foco de observação foi mais dirigido para sessões com ele ou outros filmes relacionados, além de festivais, palestras, oficinas, debates e ações abertas ao público geral.

Alguns dados foram obtidos através de vídeos-debates, podcasts e matérias voltadas à temática, em uma tentativa de situar minimamente o debate a um nível além do regional. No artigo *Iniciativas e Ações Feministas no Audiovisual Brasileiro Contemporâneo* (SANTOS & TEDESCO, 2017), as autoras citam o uso da internet como meio de divulgação de filmes e do trabalho de realizadoras, mas também como local de fonte de pesquisa para seu artigo supracitado, o que também adotei como opção para ter mais dados e informações de pesquisa. A internet seria

(...) a própria arena de atuação. No entanto, é fundamental destacar seu papel como lugar de informação e de formação — não só sobre audiovisual, mas também sobre feminismo — e na articulação de frente e ações colaborativas, onde o engajamento, mencionado no parágrafo acima, encontra diversas maneiras (que, claro, não são as únicas) de se efetivar. A internet também contribui para uma memória dos movimentos feministas que estão ocorrendo

no audiovisual brasileiro contemporâneo. (DOS SANTOS & TEDESCO, 2017, p. 1387)

Tais fontes foram fundamentais para incrementar os materiais e dados desta pesquisa. Embora trate-se de uma fonte de pesquisa muito difundida, tentei focalizar em grupos específicos, sites ou canais (de áudio e vídeo) que debatessem a temática. Essa solução apresentou-se como a mais viável para a realização e uma maior possibilidade de coleta de dados, devido à problemática do sujeito antropólogo em relação à inserção em campo, que será debatida um pouco mais adiante.

1.3.1 Qual o lugar do pesquisador?

Um elemento importante e que certamente já é notório desde a leitura do nome deste trabalho e de sua autoria é o fato de um homem *cis*-gênero, “branco”¹³, classe média e portanto um indivíduo que ocupa uma posição muitíssimo privilegiada em relação a grupos socialmente oprimidos, propor-se a realizar uma pesquisa sobre um filme que trata o machismo e consequentemente traz pontos sobre a produção de outras realizadoras de cinema em Pernambuco. A disposição para tal não se deu de modo tão simples. Porém, tendo levado isso adiante, acredito ser fundamental, antes de mais nada, marcar aqui o meu local de fala e como isso influenciou minha análise e inserção (ou não) no campo.

Como proposto por Miriam Pillar Grossi, é importante “pensar a relação entre o antropólogo e seus informantes em campo como central na construção de etnografias, conceitos e teorias na Antropologia” (GROSSI, 1992, p. 7), sem que seja tratado como algo periférico, mas como parte fundamental da reflexão sobre o trabalho de campo. Ela reitera que o debate metodológico e a autorreflexão sempre estiveram presentes na ciência antropológica, por ser algo constitutivo das ciências humanas. Porém, estava sempre colocada de um modo mais voltado para a questão da disciplina: “como conhecer um indivíduo/grupo/sociedade ou para quê conhecer?”. Mais que isso, é necessário também levar em conta o que é deixado de lado ou

13 Não me reconheço como branco, assim como também não me reconheço (e nem acredito que poderia ser reconhecido como) negro, talvez me veja muito mais como “pardo”. Mas, de qualquer modo estou falando de uma posição social que não me julga pela cor de minha pele, tipo de cabelo ou traços fenotípicos, o que torna, portanto, minha posição social — em relação a preconceito — como mais próxima a de um branco do que de um negro.

em segundo plano: “as estratégias do pesquisador, seus afetos, o modo como o pesquisado o vê e acolhe, as condições muitas vezes precárias em que sua pesquisa se realiza – erigimos o avesso da pesquisa como constitutivo do conhecimento” (MONTEIRO, 1991 apud GROSSI, 1994, p. 9).¹⁴

Assim, trazendo à tona esses avessos, quem sou e com quem falo ou me relaciono não são irrelevantes para a pesquisa, embora o exercício antropológico tenha historicamente se dado muitas vezes em “campos” e culturas diferentes a do pesquisador, em terrenos e locais que não os pertencia de alguma maneira, mas que de alguma forma precisaria passar a ser, mesmo que de modo muito incipiente. Tudo isso gerou um “medo”, tal qual experimentado pela pesquisadora Elsje Maria Lagrou junto aos *Kaxinawá* (GROSSI, 1994) no Acre, que temia ser expulsa (rejeitada) pelo grupo que pretendia estudar. Certamente esse medo continuará à espreita, gerando uma série de conflitos internos sobre se tal empreitada foi correta ou não, se haveria validade ou não no que fora dito, sem que de alguma maneira eu não estivesse colocando no trabalho minhas visões privilegiadas, machistas que reforçariam a desigualdade de gênero em vez de combatê-las. A “glândula da consciência” aquela que “nos atormenta pelas noites” e nos faz refletir sobre nossos atos, como fala Eduardo Galeano (2016), esteve bem ativa durante todo o processo e foi uma sentinela necessária. Embora isso não seja o mesmo que uma tentativa de atestar uma ausência de erros ou equívocos de minha parte, reconheço de antemão minhas limitações e possíveis equívocos. Acredito que tais fatos são inerentes ao processo de construção do saber, mas, com certeza, espero tê-los minimizado o máximo possível.

Entre tantos momentos chaves, a decisão pela continuação com o objetivo da pesquisa aconteceu em um evento de cinema em que participei, o *Cine Jardim* (2017). Lá tive a oportunidade de participar do curso sobre documentários ministrado pela diretora Dea Ferraz, além de também poder conversar mais com ela sobre minha pesquisa e o cinema de modo geral. Em uma das refeições feitas no local parceiro do evento, pude explicar um pouco sobre meu objetivo e sobre minhas dúvidas para Ferraz e para Manoela Ziggiatti¹⁵, também diretora, paulista e participante da luta feminista no cinema. O incentivo pela continuidade aconteceu de

14 Agradeço a amiga e companheira de turma Suênia Pinto pela gentileza de debater comigo este tema, além de me indicar material para esta reflexão.

15 No festival a diretora e também produtora apresentou seu curta-metragem “O voo” (2015).

ambas as partes, sendo acompanhado do alerta da necessidade de reflexão sobre meu local de fala e de ter atenção com o que eu escreveria e me colocaria. Ziggiatti reforçou ainda que o movimento feminista buscava a igualdade e não o afastamento das pessoas. Essa conversa e tantos outros acontecimentos foram fundamentais durante o processo de pesquisa. Sou grato pelas trocas e pela forma que me acolheram, ensinaram e dialogaram comigo durante esse tempo.

Todo agravante constitutivo de quem sou, mistura-se com o pesquisador-antrópologo aliado a um “poder de fala” que a dissertação me possibilita, já que eu acabo decidindo o que entra e o que sai dela, embora sempre em conjunto e reflexão com meu orientador. Assim, dentro da estrutura clássica acadêmica — que subentende muitas vezes um tipo de escrita específica (como uma forma de transpor o conhecimento adquirido em campo) — esta forma é tomada em detrimento de uma maior abertura de diálogo ou espaço para a (o) colaboradora. Embora desejemos a transposição dos limites dessa categoria, tentando fazer com que passem a ser não apenas colaboradores da pesquisa, mas construtores do conhecimento presente nela, a tarefa não é tão simples quanto gostaríamos, e pretendo apresentar uma proposta acerca do tema no próximo tópico da metodologia.

Eis portanto um deslocamento difícil de ser superado, em minha opinião, sobretudo quando ainda estamos muito restritos à escrita. Como incluir ou como incorporar a contribuição das “colaboradoras” aqui? Principalmente, sabendo que a antropologia abordou tantas vezes a ou as diferenças, mas ainda insiste (em muitos locais) numa abordagem ainda muito centralizada¹⁶? A inclusão na disciplina da figura da(o) entrevistada(o) não apenas como colaboradoras, mas como autoras(es) ou construtoras(es) do saber, tentou pluralizar o domínio da fala antes voltada apenas para o pesquisador. Ainda que muitas vezes esse pesquisador tenha sido o condutor principal do processo, cabendo a decisão do que entra e o que sai sendo dele. Como a revisão é algo comum ao saber, aprender mais e melhorar o que já se sabe é parte dessa jornada e por isso esta reflexão é necessária.

Ocupar a posição acadêmica de antropólogo, de certo modo adequando-me a essas configurações, deixou em mim uma sensação ainda mais desconfortável, já que além de tudo supõe-se uma série de resoluções de enigmas teórico-metodológicos para apresentação dos

16 Aqui entendida como muito direcionada ainda na figura do pesquisador, que no final das contas detém essa ferramenta e o acabamento dela.

dados “colhidos” junto aos indivíduos, a fim de torná-los inteligíveis e iluminados a partir das correntes teóricas, sem que virem um relato desprovido de interesse acadêmico. Novamente, deixo a ressalva de que tais críticas não são com o intuito de deslegitimar todo o conhecimento acadêmico já construído, como se fosse algo inócuo. A ideia é aperfeiçoá-lo cada vez mais, visando alguma contribuição, mesmo sabendo das limitações e lacunas deixadas por um comentário tão grande para uma questão ainda maior.

Visando tal superação, as teorias pós-coloniais — as tentativas de “dar voz” aos “subalternos” (SPIVAK, 2000) ou as mudanças nas estruturas clássicas ou mesmo na tentativa de antropologia compartilhada de Jean Rouch — abriram muitos caminhos na tentativa de correção dessas brechas. O diretor francês, em especial, trabalhava recorrendo à direção dos atores e também foi aprimorando suas técnicas de filmagem ao longo do tempo, como a câmera participante, o cinema verdade, influenciado por Dziga Vertov e o cinema direto.

Para o contexto da época, o trabalho de Rouch já poderia ser caracterizado principalmente por uma maior inserção dos atores no processo de construção e pela diminuição da narrativa centrada na “voz de Deus”, que conduzia a narrativa e traduzia o que era abordado.

Na tradição francofônica, particularmente os filmes de Jean Rouch, prevalece a idéia [sic] de usar a câmera enquanto instrumento de investigação e como parte do processo de construção de conhecimento sobre os sujeitos. Os filmes de Rouch abriram novas possibilidades para o cinema. A liberdade, usada para romper as regras no cinema documentário para a experimentação, é ainda muito estimulante. (MACDOUGALL, 2007, p. 180)

Nesta pesquisa, infelizmente não consegui superar esse paradigma tradicional, embora desejasse muito. Talvez a construção narrativa audiovisual de um filme com as diretoras fosse um exercício interessante para realização dos objetivos da pesquisa, porém não se mostrou como uma solução viável, já que a construção demoraria e tomaria tanto tempo quanto o necessário para a escrita, sendo esta última o real meio esperado e contabilizado para o processo de apresentação de resultados.

Tendo dito isto, ainda persistia a dificuldade de ajustar a situação de um homem, neste caso de estudar uma obra de mulher que fala contra o machismo. Tal é um tema controverso e que gera diversos embates, como atesta Henrietta Moore (1991): “*decidir si las antropólogas*

están mejor cualificadas que los antropólogos varones para estudiar a la mujer, sigue siendo fuente de controversias” (MOORE, 1991, p. 17). A autora elucida o trabalho de outra etnógrafa, Judith Shapiro, para questionar o fato de necessariamente dever pertencer-se ao grupo para então pesquisá-lo (mulheres pesquisando mulheres, homens pesquisando homens). O fato de privilegiar um indivíduo pelo fator de pertença ao grupo colocaria em cheque o projeto antropológico, que seria “el estudio comparativo de las sociedades humanas” (MOORE, 1991, p. 17).

Apesar dessa perspectiva, não está em cheque aqui discutir a capacidade ou não de mulheres estudarem mulheres, bem como não está sendo colocado a possibilidade de que eu, enquanto homem-cis, seria mais capaz ou tão capaz de falar sobre diretoras e seus trabalhos. O ponto é mais relativo à possibilidade de que eu, a partir deste local de fala que ocupo, respeitando meus limites enquanto pesquisador-homem e o espaço delas, poderia realizar esta tarefa de estudo?

Como sugere Roy Wagner, “o antropólogo é obrigado a incluir a si mesmo e seu próprio modo de vida em seu objeto de estudo, e investigar a si mesmo.” (2010, p. 28). Torna-se mais que necessário reforçar qual seria este meu local de fala e quais as limitações inerentes a isso. A ideia é muito mais reiterar a necessidade de reflexão sobre a temática, especificamente no campo da Antropologia e das Ciências Sociais, bem como de nós, homens, primeiramente repensarmos nossos posicionamentos e também tomarmos como tarefa nossa a necessidade de desconstrução do machismo e das desigualdades entre os gêneros. É mover-se do cômodo local de privilégio que ocupamos para também considerarmos a mudança necessária de postura de nossa parte.

Nesse exercício de pensar meu local de fala e como isso refletia no trabalho, foi que me tornei “visível”, para usar os termos de Roy Wagner, por perceber minha “inadequação” para frequentar certos espaços e ações relacionadas ao audiovisual e às lutas das mulheres — o que é mais do que compreensível e aceitável. Aqui, esta diferenciação latente com o grupo estudado, além de refletir em não acessar certos espaços, obviamente também me delimita uma grande restrição por não sentir na pele ou na carne muitos problemas enfrentados cotidianamente pelas mulheres.

Apesar disso, é de conhecimento de todos os problemas enfrentados pelas mulheres por conta do machismo; a partir de onde eu também consigo enxergar como reforço ou reforcei tais problemas — embora existam limites que impeçam a aplicação de tal exercício reflexivo, de me olhar no espelho. Ainda assim, com certeza isso seria infinitamente distante das inúmeras experiências e dificuldades impostas por esses problemas oriundos desse machismo, muitas vezes reforçado por mim.

Assim, diferentemente de Loïc Wacquant (2000, 2002), que supostamente com o interesse de aprender box — mas, na verdade, com o intuito de descobrir “o que faz vibrar os *boxeurs*, porque se envolvem eles neste ofício tão duro e destruidor entre todos, como adquirem eles a vontade e as habilidades necessárias para durar?” (DURAO & WACQUANT, 2008) — matriculou-se e passou a frequentar um ginásio; para este trabalho obviamente eu não posso me tornar mulher parcialmente ou somente durante o tempo dedicado a minha pesquisa, assim como não podia me infiltrar de algum modo, o que também não seria eticamente aceitável. Tal situação levou à busca por espaços possíveis para o exercício de trabalho de campo, onde eu poderia acessar informações para a pesquisa, como os eventos abertos de filmes, os debates, as palestras ou outros conteúdos disponibilizados na internet ao público geral, além do próprio filme em si.

1.3.2 Por uma dissertação audiovisual

A antropologia estabelece diálogos com o campo das imagens desde o surgimento de ambas, que são praticamente contemporâneas. Porém, a utilização delas no campo da ciência antropológica variou bastante com o tempo. “A primeira função das imagens em antropologia foi (e é) documentar, isto é, criar algo portador de informação que traz em si a inscrição e o registo de um acontecimento observável ou verificável” (RIBEIRO, 2005, p. 621).

Aos poucos a inserção de imagens ou vídeos foi variando e ganhando mais espaço, desde os trabalhos de Malinowski que já se utilizava das imagens fotográficas para auxílio de campo; Mead e Bateson em *Balinese character: A photographic analysis* (1942) sobre os balineses, com uma extensa produção visual de fotografias e vídeos; a percepção do filme enquanto produto cultural veiculador de valores e representações de grupos que os produziu e as análises filmicas na disciplina, como citado por

Rose Satiko Hikiji (1998, p. 92). Esses trabalhos são alguns dentre tantos outros que discutem questões teórico-metodológicas. Mas, apesar delas,

Que a antropologia clássica levante, até hoje, sérias reservas à criação de uma antropologia visual, que relute em entender que uma dissertação ou uma tese em antropologia social possa vir a substituir seus sagrados volumes escritos por fitas videográficas, eis fatos que não têm nada de bem novo e que, provavelmente, persistirão algumas décadas ainda. (SAMAIN, 1995, p.24)

Apesar de já estarmos em tempos de *streaming* e as fitas já ocuparem o lugar reservado para acervos, desde a época do texto de Etienne Samain, guardando as devidas transformações e assimilações alcançadas no campo da Antropologia Visual, parece que ainda falta algum caminho a percorrer para o aceite – como adequados para apresentação dos trabalhos acadêmicos – dos meios não textuais, como fotografias, vídeos, filmes, desenhos. Mesmo sabendo que hoje já existem diversos grupos de estudos, trabalhos, revistas acadêmicas e linhas de pesquisa em programas de pós-graduação dedicadas à temática, o que colabora para maior adoção e reflexão sobre a produção e análise deste tipo de material.

Retomo aqui um questionamento colocado na introdução, acerca da possibilidade de em lugar da realização deste texto, criar uma obra fílmica coletiva com as diretoras, para dar um exemplo, pela “possibilidade de construir em conjunto” (SACRAMENTO, 2016, p.93) com algumas delas, a partir de um momento de construção anterior que resultasse nesta obra fílmica como provável resultado desta pesquisa — tendo em mente que seria uma ação mais ligada ao ofício das diretoras, em lugar de uma descrição e análise textual que acaba, no final, sendo mais centrada na figura do pesquisador. Essa possibilidade talvez tivesse aberto mais caminhos para esta pesquisa, já que poderia ser realizado um processo de reflexão mais propositivo por meio de montagens de obras autorais das próprias interlocutoras ou de influências diretas para seus trabalhos. Porém, a meu ver, à medida que isso seria um acréscimo e não destituiria a necessidade de colocação textual mostrou-se inviável a partir do momento em que não poderia ser utilizada tal qual a dissertação escrita, como “prova” conclusiva da pesquisa.

Uma empreitada dessas teria como objetivo alinhar o conhecimento antropológico (que também é visual) e o das cineastas e de seu ofício, tentando também despertar minha linguagem individual como “cineasta-antropólogo” para fins científicos:

Sugiro, igualmente, uma relação estreita entre o desenvolvimento da linguagem do cineasta-antropólogo individual e o desenvolvimento das práticas da antropologia visual como uma disciplina e forma de expressão científica. (ZOETTL 2011, p. 185)

O objetivo de trazer tal tipo de atividade para o centro do debate acadêmico é a ampliação das formas de expressão do conhecimento, da disciplina em si, devido a uma necessidade de atualizar ou incrementar suas formas de partilha, muitas vezes ainda engessados por insistir na centralidade da linguagem escrita textual formal.

O empreendimento comum da antropologia e do cinema de procurar representar e se manifestar sobre a realidade leva às mesmas questões e à mesma necessidade de reavaliar, constantemente, a própria metodologia, uma metodologia que se refere às melhores formas de representar o mundo e o 'Outro', face à contraposição de duas realidades distintas, a realidade observada e a realidade criada pela escrita ou pelas imagens, e problematizando a pretensão de cada um de que essa 'realmente' represente aquela. (ZOETTL 2011, p. 196)

Será que de fato a persistência na textualidade perante outras formas de expressão realmente é o caminho mais adequado para os objetivos científicos da disciplina? Reorganizar tais "canais" pode ser uma nova etapa necessária e para uma maior ampliação do saber neste campo, sobretudo em contexto como o desta pesquisa, quando o potencial construtivo seria ainda maior, pelo produto final da pesquisa poder ser ligado ao ofício das interlocutoras, o que me levaria também a ser inserido e aprender com suas formas de realização das obras.

Ainda pode restar a pergunta por que então não realizar ainda assim o exercício de construção de um filme ou uma montagem, acredito que pelo motivo de o espaço de tempo ser curto em um mestrado e tal empreitada ser tão grande quanto um processo de escrita, além, é claro, de uma limitação pessoal para tal, o que inviabilizaria a realização dos dois ao mesmo tempo, já que seria grande a probabilidade de enfraquecimento de ambos.

1.4 Antropologia e Políticas do Cinema

A relação que há entre a antropologia e a imagem se modificou conforme a própria disciplina ampliava os seus horizontes e a metodologia ganhava novos rumos e dinâmicas. Atualmente, há diferentes formas pelas quais a antropologia pode trabalhar com a imagem. **O vídeo e a fotografia deixaram de ser apenas uma ferramenta auxiliar da técnica clássica da antropologia, e também passaram a ser vistos como expressão de um processo de pesquisa ou como objeto de análise. Como objeto, a disciplina passa a olhar também para a imagem artística e, desta forma, para o cinema, possibilitando o desenvolvimento de uma antropologia do cinema.** (NORONHA, 2015, p. 112, grifo nosso)

Como citado por Noronha, o vídeo e a fotografia foram incorporados aos estudos antropológicos ao longo do tempo, adquirindo uma nova forma de participação: como objeto de estudo. Neste trabalho, a utilização de citações a filmes ou utilização de alguns *frames* do material filmico estão ligadas a esta perspectiva de análise, sobretudo quando sabemos que trata-se do principal elemento de expressão artística para o segmento aqui abordado, tendo em vista que são a peça ou o quadro em branco onde as diretoras expõem seus olhares e suas narrativas.

O engajamento de diretoras com temas relacionados ao feminismo e outras críticas sociais não é algo novo, vide o movimento feminista dos anos 1970, tendo como destaque as críticas das feministas sobre a representação feminina, o cinema experimental, a crítica da invisibilidade de mulheres lésbicas e mulheres negras.

Foi principalmente nessa década que o cinema foi apropriado com vigor por um discurso crítico que denunciava a situação desprivilegiada das mulheres nos filmes e na sociedade, encontrando eco em diversas partes do mundo, tanto na teoria quanto na prática filmica. (HOLANDA & TEDESCO, 2017, p. 77)

O termo “cinema de mulheres” inclusive surgiu nesta época:

Cinema de Mulheres é um conceito que ganhou força na crítica feminista do cinema, especificamente na década de 1990, após anos de críticas sobre ‘o olhar masculino’ dominante nas telas e também sobre a contribuição das diretoras para a estética cinematográfica desde o seu surgimento. **Tal conceito que tem sua gênese ainda nos anos 1970 com o crescimento do número de diretoras cinematográficas e o advento da crítica feminista do meio**, iniciou com diversos grupos e iniciativas que abarcaram de variadas formas ‘o feminino’ e ‘o feminismo no cinema’ como a criação dos primeiros festivais de cinema de mulheres e a primeira revista voltada para a expressão das mulheres na sétima arte. (WANDERLEY, 2016, p. 25, grifo nosso)

A autora Nathália L. Wanderley afirma que em um primeiro momento houve uma preocupação inicial em listar as obras e suas diretoras à frente, “numa tentativa de reaver a participação feminina no meio cinematográfico sempre pormenorizada diante da participação masculina hegemônica” (WANDERLEY, 2016, p. 25). Depois, foram levantadas questões relacionadas à emancipação social das mulheres.

Assim como outros movimentos, tal qual o cinema soviético que propunha uma crítica ao cinema comercial, pregando a diferenciação através de uma arte crítica e engajada com os ideais da revolução socialista. No Brasil, podemos citar o movimento cinemanovista¹⁷, iniciado por volta dos anos 1960 e que questionava a produção hegemônica norte-americana (estadunidense) hollywoodiana. Tais correntes estiveram na “vanguarda” buscando mudanças nas sociedades, assim como diversos movimentos artísticos, não só relacionados ao cinema, mas que também foram importantes em seus contextos, como a nossa MPB e as músicas de protesto durante a ditadura militar brasileira, e o *Reggae Roots* com a crítica ao colonialismo e escravidão do povo negro.

Esse conceito de “vanguardas” já anuncia uma determinada aceção de que estariam adiante de seu tempo. “A noção de vanguarda define o tipo de tema que convém à visão modernista e própria a conectar, segundo essa visão, o estético e o político” (RANCIÈRE, 2015,

17 Resumidamente, foi um movimento de cinema, iniciado por volta de 1960 e que teve grande repercussão no país e no exterior. Tinha influência do Nouvelle Vague francesa e do Neorealismo italiano. Propunha um cinema popular e conectado com a realidade local, que discutisse os problemas e também tivesse elementos da cultura popular. Seus nomes mais conhecidos são: Gláuber Rocha, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, Carlos (Cacá) Diegues e Ruy Guerra.

p. 43). O autor Jacques Rancière afirma que há uma “conexão cômoda” entre a ideia artística de novidade e a de direção política do movimento de vanguarda. Ele expõe as duas noções mais comumente atribuídas ao conceito: a primeira, chamada de *noção topográfica*, seria a de um agrupamento militar que vai marchando à frente, que seria detentor da inteligência e das escolhas das orientações políticas subjetivas — aqui o destaque é para a capacidade “dirigente”, a de leitura e interpretação dos signos históricos. A outra noção seria relacionada a “outra ideia de vanguarda que se enraíza na antecipação estética do futuro (...) do lado da invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir” (RANCIÈRE, 2015, p. 43).

Tomando estes exemplos, nos quais grupos instauraram movimentos artísticos com forte engajamento sociopolítico, podemos pensar citar também a produção de algumas diretoras de Pernambuco e a questão de gênero e desigualdade no cinema do estado, como o movimento de “Mulheres no Audiovisual – PE”¹⁸, que visa construir não só outras imagens (filmicas/representativas) condizentes com a pluralidade de visões das diversas mulheres que participam do grupo, mas também luta por uma sociedade mais igualitária.

Carta Manifesto “Mulheres no Audiovisual” - O momento político-social brasileiro exige engajamento e luta. Não apenas pelo Golpe¹⁹ 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**

18 Aqui não quero me referir a este movimento como sendo o único que aborde tal temática, mas devido à necessidade de um recorte teórico sobre quais grupos e trabalhos abordar, escolhi focar especificamente (para fins de pesquisa) na produção local.

19 Em referência ao Golpe Político sofrido pela atual ex-presidenta Dilma Rousseff, a primeira mulher a presidir o Brasil e que sofreu um processo de impeachment em seu segundo mandato no ano de 2016.

possibilidade de uma nova política. Acreditando cada vez mais que a revolução será feminista!²⁰

Nesse manifesto, é possível verificar o claro posicionamento sobre repensar os lugares que as mulheres ocupam na sociedade e no cinema, assim como a necessidade delas ocupá-los cada vez mais, a fim de uma mudança de panorama dentro do quadro de luta contra o machismo não só no audiovisual, mas na vida cotidiana de modo geral. A questão da “força dessa linguagem”, no caso o audiovisual, aparece como elemento importante para o combate ao machismo. Talvez soe redundante falar que o movimento, portanto, se caracteriza por uma união da arte com um engajamento político, porém é importante destacar tal atitude, sobretudo no contexto histórico no qual tal afirmativa está inserida.

A relação do corpo também nesse manifesto do audiovisual é posicionado como fundamental nessa instância de contestação, o corpo aqui é posicionado como fundamental nessa instância de contestação e de luta; as diversas violências diárias marcam justamente a vida dessas mulheres, tanto psicologicamente quanto fisicamente e, sobretudo, em seus corpos, que são violados e desrespeitados. Assim, essas dimensões relativas à corporalidade também são importantes de serem levadas em conta, já que também podem ser elementos que influenciem a produção fílmica, muitas vezes também construindo narrativas fílmicas baseadas em refletir sobre tais questões.

20 Manifesto disponível na página do facebook do coletivo. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/mulheresnoaudiovisualpe/about/?ref=page_internal. Acesso em: 01/02/2017.

Figura 3 – Frame de Corpos Políticos.



Fonte: Corpos Políticos (2016) – Mape.

Figura 4 – Protesto.



Fonte: Corpos Políticos (2016) – Mape.

Conforme relatado por Amaranta Cesar (2017), ao analisar um dos vídeos coletivos do Mape (2016), com imagens realizadas na *Marcha das Vadias* em Recife (PE) e com inserção de trechos de falas de deputados brasileiros questionando o feminismo, a liberdade das mulheres e o aborto, podemos compreender claramente, a partir da análise da pesquisadora, a força e potência que tem o corpo ao ser projetado nas imagens do filme:

Pela montagem, as realizadoras operam um contágio entre as imagens militantes das marchas e manifestações públicas de mulheres com as falas misóginas e machistas de deputados e representantes políticos da bancada evangélica proferidas no circuito aberto de televisão. No trabalho de cotejamento entre o corpo coletivo das mulheres e os planos fechados dos homens do poder, o filme recompõe uma cena política, convocando as individualidades atingidas pelas decisões e pleitos anunciados à distância, não apenas **para atestar o dano do discurso do poder patriarcal mas para fazê-lo estremecer, pela vibração das imagens e dos sons femininos e coletivos. A enunciação pública e em ato das mulheres, que são sempre tomadas em conjunto, em coros de corpos e falas, projeta-se sobre os homens representantes do poder, fragilizando-os, perturbando-os no seu trabalho de ostentação cínica do discurso hegemônico e, a um só tempo, renovando a energia de combate e luta que se expressa numa amplificação das vozes múltiplas que encerram o filme em uníssono: ‘o feminismo é revolução’** (CESAR, 2018 a, p. 21)

A autora enuncia a vibração desses corpos, lado a lado e em consonância lutando contra o machismo, marcando no corpo o direito de exercer as escolhas sobre ele, como a de não ser estuprada, agredida, maltratada pelo machismo. A potência da montagem desse curta reside no citado por Cesar, pelo encadeamento das imagens jogando elas contra as frases proferidas pelos políticos machistas, como uma resposta dessas mulheres.

Outro exemplo bastante atual realizado fora de Pernambuco, mas que estabelece conexões com que já fora citado anteriormente, é o filme da diretora Alice Riff, que segundo ela²¹, fala sobre uma militância trans e LGBT que está fora do centro e não é branca, convergindo interseccionalidades como classe, raça, gênero e círculo social para pensar um pouco sobre a vida de quatro personagens distintas: Paula, Gil, Fê e Linn (da Quebrada).

21 Em entrevista “Meu Corpo é Político: A diretora Alice Riff fala sobre o retrato da militância LGBT negra nas periferias (Exclusivo)” ao site Adoro Cinema, no dia 25/11/2017, disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-135861/>. Acessado em 30 mai. 2018.

No filme, elas refletem sobre seus corpos e as dificuldades enfrentadas por conta da transfobia e do machismo, além de questões relativas ao reconhecimento delas enquanto mulheres ou homens trans, travestis, não binárias etc. Embora alguns direitos tenham sido conquistados pela comunidade trans e LGBTQ, ainda assim é muito difícil por conta do preconceito não só dos cidadãos e no dia a dia, mas também dos órgãos públicos que deveriam amparar, conforme mostrado nos relatos de pesquisa de Raphael Bernardo (2015).

Figura 5 - Paula Beatriz.



Fonte: Meu corpo é Político (2017) – Alice Riff.

Figura 6 – Linn da Quebrada.



Fonte: Meu corpo é Político (2017) – Alice Riff.

A arte também marca o corpo, como afirmou David MacDougall (2005, p. 13), situando mente e corpo como receptores não passivos, mas que são atingidos também pela arte. O mesmo autor mobiliza o conceito de “imagens corporais” (*corporeal images*), que não se refere apenas a imagens de corpo de outras pessoas, mas também de imagens do corpo por trás da câmera e das relações deste “corpo” com o mundo.

A complex construction such as a film or photograph has an animal origin. Corporeal images are not just the images of other bodies; they are also images of the body behind the camera and its relations with the world (MACDOUGALL, 2005, p. 3)

É nesse sentido que a conexão com os sujeitos filmados não é a única relação estabelecida durante o processo cinematográfico. Também há uma relação de quem filma e como filma, este corpo que opera a câmera, dirige, por sua vez, este olhar cinematográfico, marcado e constituído de formas diversas, situando-o enquanto indivíduo no mundo. Logo não podemos falar de uma neutralidade de quem filma ou como filma, assim como de quem dirige.

Por isso, como afirmou a pesquisadora Danielle Noronha “já que a forma como o cinema é produzido carrega diferentes discursos, que respondem também a necessidades mercadológicas e ideológicas” (NORONHA, 2015, p. 123), podemos pensar também que um

filme nunca é isento de posicionamentos ou intenção. É claro que nem todas as escolhas dentro dele podem ser justificadas racionalmente, porém desde a abordagem pretendida até os enquadramentos escolhidos, personagens em cena, falas, edição e trilhas, são arranjados de modo consciente. Há um sentido e um objetivo a ser atingido a partir disso. Por exemplo, Noronha levanta ainda essa questão ao citar que a escrita do roteiro possui ligação com a forma de ver e representar o mundo de seu autor(a), “a produção de um filme também implica em escolhas e relações políticas” (ibidem, p. 124), ou seja, também podemos levar em consideração que o filme reflete certos posicionamentos políticos de quem o fez.

Perspectiva esta reiterada pela pesquisadora holandesa Anneke Smelik:

O cinema é considerado pelas feministas como uma prática cultural que representa mitos sobre mulheres e a feminilidade, assim como sobre homens e a masculinidade. As questões de representação e o ato de assistir são centrais para a teoria e a crítica de cinema feminista. SMELIK, 2007, p.1)

Não é um fato desconhecido que a imagem é passível de leituras e análises, assim como a expressão de uma ideia é algo presente nas imagens — embora muitas vezes estejamos inseridos em uma lógica de não questionamento sobre a forma e o conteúdo do que vemos. Portanto, este exercício de reflexão fora incorporado pelas feministas também no cinema, reavaliando as formas de representações e outros elementos inseridos nas obras fílmicas que distorciam as mulheres ou reiteravam papéis patriarcais para elas. Como forma de contestação, aliada aos movimentos sociais feministas, iniciou-se também uma mobilização estético-política no cinema contra tal situação.

Como a política sempre tem uma dimensão estética, a partir da ótica de Jacques Rancière (2009b), segundo o qual “(...) existe, na base da política”, uma ‘estética’ (...) Essa estética não deve ser compreendida como uma captura perversa da política por uma vontade de arte, ‘pelo pensamento do povo como obra de arte’.” (RANCIÈRE, 2009b, p. 16). Na verdade, ela deve ser compreendida

Como o sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. (iRANCIÈRE, 2009b, p. 16.)

Ele complementa ainda, que já a política se ocupa “do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.” (ibidem, p. 17). A estética e a política seriam maneiras de organizar o sensível, ou seja, “de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e inteligibilidade dos acontecimentos” (RANCIÈRE, 2009a).

Por fim, ele afirma que o

Cinema, fotografia, vídeo, instalação e todas as formas de performance do corpo, da voz e dos sons contribuem para reconstruir o âmbito de nossas percepções e o dinamismo de nossos afetos. Com isso, abrem passagens possíveis para novas formas de subjetivação política. (RANCIÈRE, 2014, p.81)

Esta possibilidade de subjetivação política, pode dizer respeito a novas apropriações ou novas formas de fazer política, ou de “reorganizar” o sensível, a partir é claro de uma nova postura dos indivíduos; que no caso de Pernambuco talvez tenha como maior referência o Mape, por exemplo, sendo até então o grupo mais reconhecido no segmento. Mas outros movimentos têm surgido não só aqui, o que fortalece a ideia de uma mobilização das diretoras que tem culminado nessa reflexão e mudança de paradigma no campo do audiovisual brasileiro e mundial, que agora passa a refletir as posições que antes eram quase inacessíveis às mulheres, por exemplo.

1.5 Antropologia e os estudos Feministas

A antropologia e o feminismo andam juntos e realizam trocas (contribuições teóricas) ao longo do tempo. A primeira recebeu muitas considerações relevantes, tal qual a necessidade de reflexão sobre as mulheres no “campo” de pesquisa, as visões de uma sociedade muitas vezes ainda presa apenas à visão dos homens, os estudos de gênero e também as reflexões sobre biologia e cultura.

A autora Rita Laura Segato fez uma avaliação dos estudos de gênero na disciplina, em seu trabalho denominado *Os percursos do gênero na antropologia e para além dela* (1998). Segundo ela, embora tenha muitas vezes sido relegado como parte constitutiva da agenda de pesquisa das antropólogas mulheres, é um tema e um campo que diz respeito também a todos, e não só as mulheres. Ela diz:

Apesar de ter sido deixada tradicionalmente nas mãos das mulheres, a reflexão sobre gênero, na verdade, trata de uma estrutura de relações e, portanto, diz respeito a todos, esclarecendo-nos sobre os meandros das estruturas de poder e os enigmas da subordinação voluntária em geral, além de originar um discurso elucidador sobre a implantação de outros arranjos hierárquicos na sociedade, ao nos permitir falar sobre outras formas de sujeição, sejam elas étnicas, raciais, regionais ou as que se instalam entre os impérios e as nações periféricas. (SEGATO, 1998, p. 2, grifo nosso)

Ainda que seja necessário guardar as devidas proporções — por se tratar de uma “estrutura de relações” que envolve tanto homens quanto mulheres e que tente, de certo modo, superar tais dicotomias —, é um campo arenoso devido ao fato de nós, homens, sermos os principais agentes dessa relação nociva às mulheres. Apesar disso, tal fato não deve ser utilizado como argumento de desculpas e justificativa por nossa imobilidade em corrigir o tema, deixando apenas para as mulheres a atribuição de mais uma carga, neste caso para a mudança social relacionada ao machismo, como não fosse também nossa obrigação.

Seguindo assim, podemos solicitar a explicação de Henrieta Moore para compreender um pouco mais da relação entre antropologia e feminismo. De acordo com a autora, a antropologia feminista tem seu histórico dividido por fases; a relação entre antropologia e feminismo se inicia quando a antropologia feminista começa a tecer críticas relacionadas ao androcentrismo e pela falta de atenção sofrida pelas mulheres e suas atividades (MOORE, 2000, p. 24). Esta fase é denominada de *antropologia da mulher*. A segunda fase baseou-se na reestruturação crítica da categoria “mulher” e conseqüentemente “*acompañada de una evaluación igualmente crítica de la eventualidad de que las mujeres fueran especialmente aptas para estudiar a otras mujeres*” (MOORE, 2000, p. 24).

Esta reflexão provocou temores de uma marginalização e rechaçamento dentro do quadro geral da antropologia social. Como resultado destes questionamentos, inaugurou-se a terceira fase, quando “*la antropología feminista empezó a consolidar nuevos puntos de vista, nuevas áreas de investigación teórica y a redefinir su proyecto de ‘estudio de la mujer’ como ‘estudio del género’.*” (MOORE, 2000, p. 24). Nesta terceira fase, a antropologia feminista, de acordo com Moore, tentou se reconciliar com a noção de diferença entre as mulheres, ao contrário de satisfazer-se com a demonstração as experiências, situações e atividades delas pelo mundo. Nesta etapa, a antropologia feminista além de reformular a teoria antropológica, ajudou a definir a teoria feminista (MOORE, 2000, p. 24).

Rita Segato traz uma reflexão pertinente acerca de dois pilares da antropologia e um impasse relacionado aos estudos de gênero. Segundo ela, “a noção de gênero transita pela Antropologia revitalizando a tensão básica que é inerente à disciplina, entre a relatividade e a universalidade das experiências humanas.” (SEGATO, 1998, p. 5). Segato relembra Margareth Mead, em seu trabalho *Sexo e Temperamento em Três Sociedades Melanésias* (1935); e a inauguração de uma vertente relacionada ao conjunto de assuntos chamados de *construção cultural do gênero*, que tem como ponto inicial a constatação primária de que “mulher” e “homem” são entidades diferentes, “preenchidas” de formas diversas pelas sociedades.

“Introduz-se assim o ‘gênero’ como uma questão antropológica, etnograficamente documentável” (SEGATO, 1998, p. 5). Ela diz que muito material foi feito na tentativa de preencher a lacuna sobre o conhecimento dos casos particulares e de um mapeamento geral das maneiras com que os gêneros tomam forma nos grupos humanos. Porém, isso foi perdendo fôlego com a ascensão de temas e perspectivas filosóficas que desenham o gênero com uma transdisciplinaridade e acabam assim implodindo ou excedendo o olhar antropológico, por não deixarem espaço para o “clássico instrumento do relativismo”. Este primeiro momento coloca o gênero numa perspectiva construtivista e caracterizou-se por relativizar o gênero. (SEGATO, 1998, p. 5)

Em contrapartida a essa contribuição de perspectiva relativista, um conjunto de autoras focou na universalidade da hierarquia de gênero, alinhada por uma tentativa de criar modelos para dar conta da tendência universal de subordinação da mulher nas representações sociais. Essa estratégia não desconsiderou as estratégias singulares, mas tentou analisar as estruturas

ideológicas relacionadas ao gênero nas mais diferentes sociedades, que embora mostrassem diferenças, tinham em comum o lugar da mulher enquanto subordinada (SEGATO, 1998, p. 6).

Constata-se, a partir de essa geração de estudos hoje clássicos, o primeiro grande dilema ou contradição que os estudos de gênero enfrentam na Antropologia. Por um lado, o relativismo das construções: mulher e homem são categorias preenchidas com conteúdos diferentes em tradições diferentes e até em épocas diferentes da mesma história ocidental. Por outro lado, a descoberta, através e apesar das diferenças culturais, de uma tendência à universalidade da hierarquia de gênero, ou seja, da universalidade do gênero como uma estrutura de subordinação, deu origem a uma série de trabalhos hoje clássicos. Gayle Rubin, Sherry Ortner, Nancy Chodorow, Louise Lamphere, Michelle Rosaldo, Rayna Reiter são autoras que colocaram essa questão e, com isso, instituíram a antropologia do gênero como uma área de estudos específica. (SEGATO, 1998, p. 6)

Assim, como foi dito no início deste tópico, um estudo sobre um filme de uma diretora e a relação deste seu trabalho com a luta feminista traz consigo a necessidade de entender melhor estes sujeitos da pesquisa: quem são “elas”? Quem são as “diretoras” e que cinema é feito por essas pessoas? A generalização mais usual dos sujeitos ou sujeitas da pesquisa, que no caso seriam de “mulheres”, encontra uma barreira na teoria feminista, por esta categoria não dar conta das diferenças destes sujeitos e de suas particularidades.

A categoria “mulheres” “é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais busca a emancipação” (BUTLER, 2003, p. 19). A noção de mulheres seria utilizada, com frequência, em busca de uma construção de solidariedade, mas há uma divisão no sujeito feminista por meio da distinção entre sexo e gênero. A partir da noção mais geral de que o gênero poderia ser definido como culturalmente construído, logo não seria um “resultado casual do sexo e muito menos tão fixo quanto o sexo” (BUTLER, 2003, p. 24). O sexo, a princípio é geralmente relacionado ao aspecto biológico, o que supostamente o tornaria algo mais intratável aos olhos da biologia (embora esta perspectiva também seja alvo de críticas e questionamentos pela autora).

Apesar disso, Butler afirma “se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo” (BUTLER,

2003, p. 25). O sexo também poderia ser repensado, seria ele também culturalmente construído; portanto, sexo e gênero seriam socialmente construídos. Aqui a autora abre espaço para a abordagem do “gênero como interpretação múltipla do sexo” (BUTLER, 2003, p. 24), deixando, portanto, espaço para outras interpretações, bem como da fuga da perspectiva mais biológica. A pesquisadora teceu críticas à noção binária de gênero, chamando a atenção para indivíduos que não se reconhecem nas categorias binárias homem x mulher, masculino x feminino.

Em relação às mulheres trans e ao cinema, ainda é difícil quantificar a participação efetiva e presença neste setor. Mas podemos perceber ao longo da pesquisa de que há uma abertura e receptividade, percebida nos grupos de debates do audiovisual ou no caso do manifesto como o do Mape, por exemplo. Tal dado é relevante, já que há espaço para mulheres trans, o que aumenta a pluralidade da categoria “mulheres”. Em entrevista para a pesquisa, a curadora, diretora, idealizadora do festival *Fincar* (dedicado ao trabalho de diretoras) e pesquisadora Maria Cardozo defende a intersecção nos estudos e das categorias, para que seja possível avançar no debate sobre a diminuição das desigualdades no cinema e consequentemente de gênero:

Para falar sobre igualdade de gênero no cinema, acho que a gente precisa debater a igualdade no cinema. Nós já sabemos que o cinema brasileiro e o pernambucano é um cinema de classe média branca, e sim, em sua maioria masculina. E pra mim isso se conecta com a questão da problemática de falar ‘cinema de mulher’. Precisamos levar em conta a diversidade de perspectiva e de lugares sociais das mulheres. Falar de gênero apenas não dá mais conta da complexidade. Temos que falar de forma atravessada por outros debates, como de classe, de raça, etc. Então o debate sobre um cinema de realizadoras se faz atravessado por toda uma teia de debates que não dizem especificamente a gênero.

Em referência ao que Cardozo afirma, esta necessidade de utilizar uma noção mais transversal, que atravessa diversas categorias, pode ser considerada como uma forma de ampliação do debate, por conta da incorporação de uma multiplicidade maior de figuras, que tensiona e pluraliza.

A pesquisadora Joan Scott (1989), por sua vez, define gênero como “um elemento constitutivo de relações sociais, baseada nas diferenças percebidas entre os sexos, sendo uma

forma primeira de significar as relações de poder”. O gênero indicaria as “construções sociais” sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres.

A experiência do gênero, de ser um sujeito marcado por gênero, recebe significado no discurso e nas práticas que esse discurso informa. Os discursos são estruturados pela diferença, e assim mulheres e homens assumem diferentes posições de sujeito dentro do mesmo discurso, ou, melhor, o mesmo discurso os posiciona como sujeitos de maneiras diferentes. Todos os principais eixos da diferença, raça, classe, etnicidade, sexualidade e religião têm interseções com o gênero, que oferecem uma multiplicidade de posições de sujeito dentro de qualquer discurso. (MOORE, 2000, p. 26)

O fato do gênero poder situar os indivíduos de modo diferente reforça a necessidade de compreensão deste embate existente entre mulheres e homens. Da mesma maneira, a análise das estratégias utilizadas para superação deste panorama de desigualdade necessita de maior aprofundamento, já que estes atravessamentos de questões acabam levando a outros pontos de debates, como a discussão sobre democratização da produção e do fomento através do acesso a editais; o incentivo a maior pluralidade, buscando inserir indivíduos que antes não conseguiriam pensar em realizar filmes; a questão do acesso aos filmes: qual público está assistindo ou não, por quê? Enfim, diversas lacunas que, com certeza, já são alvo de pesquisas que realizam aprofundamentos nestas diversas linhas de abordagens deste tema tão amplo.

Acredito que para levar adiante o debate acerca de um filme que vai contra o machismo — buscando perceber os filmes também (mas não só) como contrapontos a um cinema hegemônico, pouco diverso e concentrado na mão de homens — é preciso levar em consideração a questão da representação das mulheres no cinema, sobretudo a feita pelos diretores do círculo de produção hegemônica e como isso impactou negativamente a carreira das diretoras, que são invisibilizadas, diminuídas e relegadas a segundo plano no setor.

2 VOLTANDO A FITA: UMA BREVE APRESENTAÇÃO SOBRE OS ESTUDOS DE REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NO CINEMA

*“Impressões de uma moça que viu pela primeira vez o cinema:
 ‘Mas dona Nina, aquilo é que é o ‘tár’ de cinema? O homem saiu atrás da moça.
 Pega aqui, pega acolá, pega aqui, pega acolá, até que pegô-la.
 Pegô-la e sustentô-la. Danô-lhe beijo, danô-lhe beijo, danô-lhe beijo.
 Depois entraram para dentro do quarto, fez-se aquela escuridão,
 só se via o lençol bulindo. Me diga uma coisa dona Nina: isso presta para moça ver?’”*

Trecho narrativo de abertura do filme Almeri & Ari – Ciclo do Recife e da vida (1979) – Fernando Spencer.

Refletindo inicialmente sobre personagens históricos e figuras importantes da música, dos esportes, das ciências, da política ou do cinema, em uma tentativa de ponderação acerca de quantas das nossas referências à frente de tais campos seriam mulheres ou homens, brancos, pardos, indígenas ou negros, perceberemos que talvez a maior parte desses indivíduos, historicamente colocados como “importantes”, são em grande parte composta por homens, que ocupam os principais cargos e postos da vida cotidiana.

A presença das mulheres na realização cinematográfica, embora isso não seja rotineiramente demonstrado, tal o machismo velado dos contextos de produção, crítica e da própria academia, raramente detém a mesma notoriedade histórica da presença de seus colegas homens. As mulheres são frequentemente secundarizadas, mesmo em ambientes cujo propósito seja a transgressão e a vanguarda. O não crédito e a não disputa das mulheres nos quadros do protagonismo de vanguardas históricas explicam, por exemplo, por que os debates em torno de cinema feminino e autoria feminina surgem à margem dos debates de cinema de autor (...) (DANTAS, SANTOS & NOLASCO, 2017, p. 190)

Prestando atenção ainda para quantos do referencial histórico de personagens importantes eram mulheres e quantos eram homens, quantos não eram europeus, brancos e ricos; talvez perceberemos que se trata de uma pequena minoria, já que nossas referências são geralmente figuras masculinas brancas e sobretudo europeias/estadunidenses.

E talvez fique a pergunta de qual seria a importância da consideração disso em relação ao cinema? A resposta pode ser encontrada nos escritos de Jean-Claude Bernardet, que afirma não ser possível compreender qualquer coisa, no cinema brasileiro, sem considerarmos também a forte presença do filme estrangeiro no mercado interno, justamente estes elementos historicamente privilegiados e canonizados como fundamentais, importantes e como referência. “Essa presença não só limitou as possibilidades de afirmação de uma cinematografia nacional como condicionou em grande parte suas formas de afirmação.” (BERNARDET, 2009, p. 21).

Assim, é importante refletir rapidamente sobre as questões relativas ao cinema em um nível para além de Pernambuco, para depois redirecionarmos o olhar para o contexto local, que de certa forma sofrera também influência desse cinema de sua estrutura.

O cinema é atribuído como uma “invenção” dos irmãos Auguste e Louis Lumière, Georges Méliès e Griffith, como os nomes fundadores e pioneiros. Mas há um nome que não era citado até recentemente. Trata-se de uma das figuras pioneiras do cinema, a diretora e produtora francesa Alice Guy-Blaché (1873-1968), considerada percussora do cinema e primeira diretora, com um trabalho datado de 1896. Além de inovadora e inventiva, fez mais de 1.000 (mil) filmes e produziu outros tantos, embora apenas cem destes foram preservados (MCMAHAN, 2002); seu reconhecimento ainda é muito pequeno se comparado à extensão de sua obra.

Figura 7 - Alice Guy Blaché (1873-1968)



Fonte: autor: não creditado.

A pesquisadora Alison McMahan, autora de livro sobre a carreira da diretora francesa, apresenta como fato motivador da produção de seu estudo os seguintes tipos de comentários e questionamentos corriqueiros sobre Guy Blaché:

(...) the first director of a story-film in history was a woman, and to this day, even with significant persuasive evidence, historians either insist it isn't true, or else belittle the magnitude and the effect of her contribution. Alice Guy... **The World's first woman director and possibly the first director of either sex** to bring a story-film to the screen... Her first film... preceded Melies' story-films by a few months, according to several authoritative French historians, although others claim that the film wasn't made until 1900 or even later. (MCMAHAN, 2002, p. 1, grifo nosso)

Como dito, o questionamento a seu pioneirismo é corriqueiro, além dela não receber o mesmo status de outros percussores do cinema, a exemplo do reconhecimento dado ao trabalho de Georges Méliès ou aos irmãos Lumière. Algo que se torna ainda mais contraditório se levada em conta a extensão da obra da diretora, que trilhou uma longa carreira:

Guy's career is fascinating from various perspectives. Her career lasted much longer than those of her contemporaries who also began in 1896: the Lumiere brothers had ceased producing films by 1905, Georges Méliès by 1912, Edison by 1917. Even Romeo Bossetti, one of her trainees, ceased working as a director mid-1910s, although he returned as a character actor after the First World War. (MCMAHAN, 2002, p. XXVI)

Talvez o ofício da atriz (a atuação cênica) seja amplamente mais difundido e conhecido sobre as mulheres, embora não seja exercido com bases semelhantes se comparadas aos homens, principalmente em relação à profundidade de personagens, remuneração dos trabalhos, postos de protagonistas, visibilidade destes filmes. Todos estes problemas estiveram também presentes nas reflexões do campo e nas representações estereotipadas e distorcidas das mulheres no cinema.

O debate sobre como as mulheres eram representadas em tela também se configurou como um importante tema colocado em questão pelos estudos feministas da área. Por exemplo, os primeiros estudos voltaram-se para o questionamento dos estereótipos distorcidos até então vigentes, propondo em lugar uma imagem “positiva de mulheres no cinema” (SMELIK, 2007, p. 1). Porém, ainda fora insuficiente para modificação e transformação dessa construção operante.

As primeiras críticas feministas estavam dirigidas aos estereótipos de mulher presentes, principalmente, no cinema de Hollywood, considerando que a imagem da mulher nos filmes hollywoodianos estava distorcida. (CONTRERAS, 2009, p. 40).

Tudo isso porque, como diz Andrea Contreras:

Hollywood criou, no primeiro quarto do século, um cinema industrial que, de alguma forma, veio dominar o entretenimento popular no mundo do cinema. **Desse ponto de vista, uma consideração do sistema de representação hollywoodiano tem largas implicações sociais, culturais e também políticas.** (CONTRERAS, 2009, p. 44, grifo nosso)

Esse cinema, influenciador das produções da área, é também responsável pela invisibilidade da presença de mulheres em diversas áreas da produção do cinema, assim como reforçando dos papéis de submissão. A autora Claire Johnston (apud SMELIK, 2007) teceu uma

das primeiras críticas acerca do “mito” das mulheres nesse cinema clássico narrativo, também conhecido como cinema hollywoodiano clássico, fundado na transparência, em uma especificidade de cenário, formas de mostrar/narrar a história, montagem e do ponto de vista.

O símbolo ‘mulher’ pode ser analisado como uma estrutura, um código ou uma convenção. Esse símbolo representa o significado do ideal de ‘mulher’ para o homem. Esse símbolo não diz nada sobre a mulher: as mulheres são pejorativamente representadas como ‘não-homens’. A ‘mulher como mulher’ está ausente do roteiro do filme. (SMELIK, 2007, p. 2)

Uma das características desse tipo de cinema clássico reside justamente no fato de não expor suas formas de produção, por ocultar sua “construção ideológica” e assim soar “natural”, isento, realista e coisas do tipo. “Dessa maneira, a narrativa clássica pode apresentar a imagem construída da ‘mulher’ como natural, realista e atrativa. Isto é o ilusionismo do cinema.” (SMELIK, 2007, p. 2). Anneke Smelik afirma que a alteração teórica mais fundamental no campo de pesquisas acadêmicas foi a de passar a entender cinema como uma construção de uma realidade, e não como reflexo dela, o que traz a ressalva para a necessidade de análise crítica do que era apresentado em tela, a fim de evitar uma abordagem de tal fato como uma construção verdadeira e igual à realidade.

A mulher submissa, disponível e hiperssexualizada é muito presente nesse tipo de cinema e algo comum até hoje, não só nele. Tal posição distorcida e secundária, dentro do enredo filmico, serviria como objeto de desejo para a saciação do olhar masculino, tal qual descrito por Laura Mulvey, um dos nomes mais importantes dos estudos cinematográficos e uma das pioneiras nos estudos feministas do cinema. Mulvey focava a questão do prazer do olhar sobre o filme, através de uma abordagem psicanalista, utilizando-se dos conceitos de escopofilia (que seria um gosto pelo olhar) e voyeurismo (olhar o outro como objeto).

Mulvey formulou o conceito do “olhar masculino” como uma lógica que estrutura a cultura visual ocidental. Este conceito abrange complexos mecanismos, incluindo o prazer do olhar *voyeur* como prerrogativa exclusivamente masculina; a identificação narcisista com o personagem homem; o fetichismo, que converte a mulher em um

objeto inofensivo, de beleza perfeita. Mais adiante, Mulvey corrigiu esse primeiro ensaio, comentando que, no cinema dominante, sempre existe uma ‘masculinização’ do espectador, sem importar o sexo real de quem assiste ao filme. (CONTRERAS, 2009 p. 41)

A análise de Mulvey desdobra-se sobre como a imagem da mulher é construída e articulada nesse universo do cinema a fim de dar significado ao mundo masculino. Sendo que a mulher existiria apenas como significante de um outro, no caso o indivíduo masculino. Ela estaria presa por uma ordem simbólica, na qual os homens imprimiriam sobre elas desejos, fantasias e obsessões, atribuindo à mulher um papel de portadora, e não produtora, de significado (MULVEY, 1989).

A noção do “olhar masculino” se tornou uma forma sucinta para a análise dos mecanismos complexos no cinema que envolvem estruturas como o voyeurismo, o narcisismo e o fetichismo. Esses conceitos ajudam a entender como o cinema hollywoodiano é feito sob medida para os desejos masculinos. Visto que as estruturas do cinema hollywoodiano são analisadas fundamentalmente como patriarcais, as primeiras feministas declararam que um cinema feminino deveria rejeitar a narrativa tradicional e as técnicas cinematográficas, e dedicar-se a práticas experimentais: dessa maneira, o cinema feminino deveria ser um contra-cinema. (SMELIK, 2007, p. 4)

Laura Mulvey não escrevia num sentido moralista acerca do cinema norte-americano, mas sim com o intuito de chamar atenção para que as preocupações contidas nesse tipo de cinema seriam reflexos das obsessões psíquicas da sociedade produtora dele. Além do mais, queria reforçar que o cinema alternativo deveria começar pela relação contra essas obsessões e premissas que eram rejeitadas.

Não importa o quanto irônico e autoconsciente seja o cinema de Hollywood, pois sempre se restringirá a uma *mise én scene* formal que reflete uma concepção ideológica dominante no cinema. **O cinema alternativo por outro lado cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante.** (MULVEY, 1983, p. 439)

A porta para essa quebra nas representações distorcidas e todas as outras questões seria, portanto, a criação de uma alternativa de fazer cinema, no caso um contra-cinema. Sendo tal estrutura formada em bases patriarcalistas, um dos caminhos a serem trilhados seria o da

rejeição à narrativa e técnicas tradicionais, dedicando-se ao experimentalismo, resultando assim na criação desse contra-cinema. Este novo universo cinematográfico teria espaço tanto na ficção quanto no gênero documentário.

Um impasse presente neste caminho fora o fato de que em paralelo à necessidade de realizar uma desconstrução da imagem patriarcal da mulher, era preciso também redefinir o que significaria ser mulher (SMELIK, 2007, p. 7). Diversos estudos foram desenvolvidos como análises sobre as questões, como a “feminilidade”, espectralidade feminina, de Janet Bergstrom e Mary Ann Doane (1989). Já Anna Kaplan (1983) analisou o olhar no cinema clássico como algo não essencialmente masculino, podendo as personagens femininas terem o masculino como objeto visual, “mas, sendo mulher, seu desejo não tem nenhum poder” (SMELIK, 2007b, p. 3).

Ainda segundo Smelik (2007b), a autora Gertrud Koch abordou a figura da *vamp*, termo utilizado para designar uma mulher autônoma, sem necessariamente ser bonita para os padrões dominantes, porém com um apelo sexual forte. Ela teria um charme para seduzir e aproveitar-se dos homens. Koch “é uma das poucas feministas que desde cedo reconheceu que mulheres também podem desfrutar da imagem da beleza feminina no cinema” (SMELIK, 2007b, p. 3), particularmente a figura citada, a figura ambígua da *vamp* como fornecedora de um prazer visual para a espectadora mulher.

Teresa Lauretis (1985) analisou a representação da “mulher” nos filmes, bem como a não destruição da narrativa e do prazer visual. Ela trazia o ponto da subjetividade não fixo. Assim, tais análises e questionamentos sobre a representatividade feminina nas telonas, bem como dos papéis estereotipados das mulheres em cena, serviram como base para uma crítica tanto acadêmica quanto imagética, propondo novas abordagens narrativas, representações e também tensionamentos destas imagens antes dadas como naturais.

2.1 Cinema pernambucano – Representações e a representatividade de mulheres na direção

A produção cinematográfica de Pernambuco figura com um certo destaque nacional desde os primeiros ciclos nacionais, com um grande número de filmes feitos durante o Ciclo do Recife, com cerca de 13 ficções em torno de 8 anos de produção, segundo o pesquisador Paulo Cunha (2007). Ainda de acordo com Cunha, as produções eram feitas por pessoas que gostavam de cinema, oriundas de diversas áreas e camadas sociais, contando é claro com uma contribuição também da elite recifense, financeiramente e até em cena como figurantes.

As representações eram alinhadas ao que era produzido no cinema norte-americano, que era a fonte que emanava toda a influência do cinema feito aqui no estado de Pernambuco. Em um capítulo do livro de Cunha (2007), o professor Anco Márcio Tenório Vieira comenta:

Sem receio de incorrer em leviandade, podemos afirmar que, das primeiras quatro décadas do século XX, pouco ou quase nada o Brasil tem a oferecer a si próprio e ao mundo no campo da linguagem cinematográfica. O nosso cinema, talvez excessivamente preocupado em retratar os aspectos etnográficos da paisagem, dos tipos humanos, do pitoresco da sociedade e, por fim, **em imitar as temáticas desenvolvidas por Hollywood**, terminou por reproduzir, ou dar continuidade, ao pior que a literatura e a estética do século XIX legou ao país. (CUNHA, 2007, p.16, grifo nosso)

Logo, aplica-se também os tipos de representações visuais criticadas pelas autoras citadas no tópico anterior. Havia, portanto, aquele clássico dilema da mocinha (a bela, donzela, moça de família etc) e do mocinho ou do galã conquistador.

Acerca das mulheres à frente da direção ou de mais outros dados de mulheres nesse período, ainda pouco se sabe, conforme constata a pesquisadora Wanderley.

Dentre o grupo que formou o Ciclo do Recife, as poucas mulheres que fizeram parte dele tiveram que romper com os paradigmas, já que, naquele período, as ‘moças de família’ não podiam ser atrizes. **Na cadeia de produção da época as mulheres exerceram apenas as funções de atrizes, cabendo aos homens o controle total da técnica, roteiro e direção dos filmes.** (WANDERLEY, 2006, p. 57, grifo nosso)

Figura 8 – Almeri Steves.



Fonte: Almeri a Estrela (2007) – Fernando Spencer.

Tanto é que a primeira atriz desse período, Maria Esteves Torreão, ou como ficou conhecida, Almeri Steves²², nasceu em 28 de outubro de 1904 em Jaboatão dos Guararapes (PE) e faleceu em Olinda, no ano de 1982. Ela atuou em “Dança, amor e ventura” (1927), “Destino das Rosas” (1928), “Retribuição” (1924) e o famoso “Atairé da Praia” (1925). Por conta da família, hesitou ao ser convidada por Ary Severo:

Ary Severo então me convidou, mas naquela época era uma coisa extraordinária, não é? (...) a família não consentia, isso, aquilo. Mas finalmente eu consegui [trecho inaudível] eles aceitarem e comecei a trabalhar em 1923, ainda mal nos conhecíamos. (Trecho do depoimento no filme Almeri a estrela – Fernando Spencer, 2007)

Sobre este episódio, Ary Severo conta em outro filme o seguinte:

Eu conheci essa moça, uma vizinha, convidei Almeri e aí ela disse: ‘bom, eu não sei. Eu tenho uma loucura por cinema e adoraria trabalhar em cinema, mas não depende de mim, depende da minha família.’ Para derrubar os tabus dessa família não foi mole não, sabe? Basta eu dizer

²² A grafia do nome é controversa, embora no filme esteja com “i” no final, em alguns lugares era escrito como “Almeri”, com “y” em lugar do “i”.

que tinha padres e freiras dentro do negócio, sabe? Mas consegui e ela veio para o cinema e fez sucesso. (Trecho do filme *Almeri & Ari – Ciclo do Recife*. Ano: 1979, direção de Fernando Spencer²³)

Figura 9 – Outra imagem de Almerly Steves.



Fonte: *Almerly a Estrela* (2007) – Fernando Spencer.

Diferentemente do outro filme, dedicado à obra de Almerly Steves, o filme *Almeri e Ari*, que leva o nome do casal ilustre do ciclo do Recife, conta muito mais com a participação de Ary Severo do que de Almerly, ele narra sua história e da esposa no cinema. Já Almerly aparece em um pequeno trecho (inserido a partir de uma entrevista feita por uma rede de televisão presente no outro filme de Spencer, de 2007) com um depoimento dela sobre sua experiência no cinema. Perguntada como ela se sentiu sendo a estrela da época, Almerly respondeu:

Eu gostava de ver as fotografias e tudo. Me achava bem. Agora eu nunca estava satisfeita com o que fazia. Poderia ter feito muito melhor, sempre exigente! Se eu fosse repetir esta cena, não era dessa maneira. (...) e

23 A grafia do título e nas cartelas do filme escrevem “Ari”, enquanto que outros lugares o nome do autor é escrito com “Y” no final, inclusive no edital funcultura audiovisual do estado de Pernambuco (Funcultura Audiovisual), que o homenageia: prêmio curta-metragem Ary Severo.

realmente, queria que fosse de outro jeito. Mas só depois que a gente assiste é que tem a ideia, né?

Questionada pelo repórter se o sacrifício havia valido a pena, ela disse:

Todo sacrifício valeu a pena, ‘vige maria’. Ainda hoje me emociona. Agora hoje está ruim, que está faltando muitos pedaços, muitos pedaços [em referência aos filmes mal preservados e que foram se perdendo ao longo do tempo].

No filme de Spencer (2007) dedicado a sua obra, Almerly diz ter preferido ficar com seus filhos, também devido a sempre existir, no seu tempo de atriz, uma dificuldade para fazer os filmes, uma “agonia”²⁴ para realizá-los, por isso ela preferia ficar com as crianças. “Nem todo filme agrada, nem toda história agrada, a gente não podia escolher e aí eu desisti”. Almerly até brinca afirmando que naquela época da entrevista, quando ela já era mais idosa, que nada mais lhe impedia — talvez em referência à criação dos filhos e “obrigações sociais” atribuídas às mulheres —, logo ela aceitaria um papel de velha boazinha em um filme.

Sobre a presença de outras mulheres no cinema da época, Nathália Wanderley afirma:

Na cadeia de produção da época as mulheres exerceram apenas as funções de atrizes, cabendo aos homens o controle total da técnica, roteiro e direção dos filmes. Algumas dessas atrizes foram Rilda Fernandes e Yara de Alencar, com atuações em *Jurando Vingar* (1925); e *Olíria Salgado* e *Guiomar Teixeira*, presentes em *A filha do advogado* (1926). (WANDERLEY, 2016, p. 57)

Depois do término do Ciclo do Recife (1923-1933), outro instaurou-se muito tempo depois, o Ciclo do Super 8 (1973-1982), em referência às máquinas de filmagens portáteis que tinham bobinas de 8 mm. Este ciclo contou com a participação da primeira diretora de cinema do estado, a recifense Katia Mesel, que iniciou seus trabalhos em 1968 e desde então construiu uma vasta obra dedicada sobretudo ao documentário, com diversos curtas-metragens e um longa chamado *O Rochedo e a Estrela* (2007); são cerca de 300 trabalhos²⁵ segundo a própria

24 Em Pernambuco a palavra agonia é utilizada também como sinônimo de dificuldade, exemplo: “era uma agonia fazer isso”.

25 Inclusive boa parte está sofrendo com uma das sinas no cinema pernambucano: desaparecer devido aos problemas ligados à conservação. Ela afirma que muitos dos trabalhos estão em uma mídia já praticamente

diretora²⁶. “Início demarcado também pelo ineditismo da participação de Kátia como única realizadora de Super8 dentre tantos realizadores homens na I Jornada Nordestina de Curta-metragem de Salvador (1973).” (WANDERLEY, 2016, p. 59).

A diretora fala que em sua época não sentia tantas dificuldades por ser uma diretora, ela cita as dificuldades de ser nordestina e ter filmado fora do eixo Rio–São Paulo. Em entrevista, ela afirma:

Eu sou a primeira mulher cineasta de Pernambuco, não é? Eu descobri que tinham outras pessoas fazendo Super 8, mas eram todos rapazes. Mas, a coisa da dificuldade eu não senti a princípio por que eu não tava ligada a nada, eu não tava precisando de ninguém e nem tava dependendo de dinheiro dos outros. Tá, então essa dificuldade não senti. A partir do momento que eu comecei a fazer um cinema profissional, já em 35 mm, eu fui logo ganhando um edital da Embrafilme, entendeu? E aí, a dificuldade que eu senti não foi por ser mulher, foi por ser nordestina. Por que a pergunta era o seguinte: ‘cinema, minha filha, tem que ser feito em Rio-São Paulo. Você não vê nos Estados Unidos? É Los Angeles. Entendeu? Cinema não é para ser feito em Pernambuco’. Então tinha essa coisa muito mais do local do que de ser mulher.

Embora essa fala de Katia exponha que para ela não havia tanta diferença por tratar-se de uma mulher fazendo cinema, na mesma entrevista ela também afirma estar atenta aos assuntos relacionados às mulheres. Talvez a própria diretora possa ser utilizada como um exemplo para analisar esta questão de gênero, já que ela possui uma obra prolífica e tão pouco valorizada localmente se comparada a outros nomes do cinema feito em Pernambuco.

As realizações de Kátia estão também voltadas para questões regionais, ligadas a Pernambuco e ao povo daqui. Em um de seus filmes, dedicado às costureiras da feira da *Sulanca – A Revolução Econômica das Mulheres de Santa Cruz do Capibaribe* (1986), pelo título podemos ver a confluência dessas duas questões, já que ela analisa as mudanças decorrentes do exercício profissional de confecção de roupas das mulheres naquela região (situada em

extinta e que não tem mais máquinas para ler e converter em outras mídias. Disponível em: <https://youtu.be/rZTr65uVEow>. Acessado em 24/05/2018.

26 Afirmação feita em entrevista para a RFI, disponível no youtube: <https://youtu.be/UrfeeFsC8fc>. Acessado em 24/05/2018

Pernambuco). Em um trecho da trilha sonora com música original cantada por Cátia de França, podemos ouvir os seguintes versos:

“É costurar aviamento, confecção, estamparia/Limpa os pés e essa boca que aqui não é estribaria/Botão, fita e retrôs, ciano e fecho *eclair*/Nós estamos em Santa Cruz/Aqui quem manda são as mulheres.”

Figura 10 - Créditos do Curta Sulanca.



Fonte: Sulanca – A Revolução Econômica das Mulheres de Santa Cruz do Capibaribe (1986) – Kátia Mesel.

Outro trabalho dela mais recente e ainda em realização, aborda a condição das grávidas e das parteiras de Fernando de Noronha (PE), relacionada às dificuldades das mães que não podem ter seus filhos na ilha e são levadas para outras cidades fora de lá.

A diretora define seu cinema como uma “cápsula do tempo, guardando aquele momento, aquela memória²⁷”, ela cita o caso de filmagens feitas sobre Ana das Carrancas (artesã) e Gilberto Freyre (sociólogo), que foram capturados por suas lentes e estão agora eternizados em suas películas.

Segundo a pesquisadora Nathália Wanderley, em relação ao campo dos movimentos feministas, estes constituíram-se no estado apenas por volta dos anos 1970, com o grupo “Ação Mulher” e um evento chamado *Ação Mulher – Festival Audiovisual*, idealizado por Maria Áurea Santa Cruz, indo dos anos de 2003 a 2010 (WANDERLEY, 2016, p. 34).

Ao tratar do cinema produzido em Pernambuco, pouco se sabe de pesquisas, eventos ou mesmo filmes que tenham se articulado em torno de uma proposta estético-política de Cinema de Mulheres, muito embora o Estado tenha sido um dos pioneiros no campo cinematográfico nacional e seja reconhecida uma das primeiras diretoras de cinema no Brasil, a pernambucana Kátia Mesel. Além disso, é sabido que o movimento feminista também veio sendo construído localmente desde o final dos anos 1970 através principalmente do grupo Ação Mulher (1979). (WANDERLEY, 2016, p. 34)

Este festival “exibiu filmes de diretoras da América Latina, que preferencialmente abordassem a temática da ‘condição das mulheres’ nos países desse continente” (WANDERLEY, 2016, p. 34). Mas a autora afirma que apenas em 2011 houve um “projeto idealizado e realizado apenas por mulheres diretoras de cinema, cuja temática de criação era o universo feminino e que teve mais visibilidade na mídia local” (WANDERLEY, 2016, p. 34), este evento foi chamado de *Olhares sobre Lilith: Edição imagética do livro ‘As filhas de Lilith’*. Ele reuniu cerca de 25 diretoras de cinema para realização de 26 videoinstalações baseadas no livro homônimo *As filhas de Lilith*, da poetisa, nascida em Pernambuco, Cida Pedrosa (WANDERLEY, 2016, p. 35).

Assim, a proposta buscou abertamente produzir filmes feitos exclusivamente por mulheres diretoras de cinema baseados nas personagens femininas ‘subversivas’ representadas nos poemas de Cida Pedrosa e que tinham como matriz a personagem de Lilith, em várias culturas considerada a primeira mulher, antes mesmo de Eva.

27 Afirmação em entrevista para o diretor Marlon Meirelles em um vídeo da série dedicada a *História do Cinema Pernambucano*. Disponível em: <https://youtu.be/rZTr65uVEoz>. Acessado em 24/05/2018.

Depois do ineditismo dessa experiência compartilhada pelas cineastas pernambucanas, apenas recentemente, em 2015, uma outra iniciativa de promover a visibilidade das mulheres por trás das câmeras aconteceu em Pernambuco. A mostra intitulada Cinema de Mulher, principal estudo de caso desta dissertação, idealizada por cinco cineastas em atividade no Estado, aconteceu no Cinema da Fundação após um polêmico debate construído através da internet, na rede social Facebook. **A partir desse contexto de invisibilidade para as diretoras no Estado, tal acontecimento será estopim para denúncias de machismo no audiovisual pernambucano e tomada de posição das mulheres trabalhadoras do cinema local que, meses depois, irá culminar na articulação desse grupo em torno de ações culturais com premissas feministas para o enfrentamento do machismo no campo audiovisual como um todo.** (WANDERLEY, 2016, p. 35)

Este segundo evento citado pela pesquisadora foi um dos focos principais de sua dissertação de mestrado em comunicação, pela UFPE, denominada *Que porra é cinema de mulher? A mostra de cinema de mulher e o desvelar do machismo no audiovisual pernambucano* (2016), que analisou o cinema de realizadoras e o machismo no audiovisual em Pernambuco.

O evento foi marcado por uma série de ataques e comentários machistas principalmente na internet, através das redes sociais, relativos ao que seria esse cinema de mulher, se existiria uma segmentação e acabou ficando marcado pelo comentário “Que porra é cinema de mulher?”.

Em um trecho importante, no qual fala da discrepância e hegemonia do protagonismo dos homens, ela também analisa a ferramenta de fomento público do estado, o Funcultura Audiovisual:

Pernambuco é um dos estados brasileiros com prática cinematográfica mais antiga e, embora tenha passado por períodos em que a produção cinematográfica local esteve diminuta, nas últimas duas décadas têm conseguido aumentar em números e prestígio o alcance dos seus filmes. Muito dessas conquistas se devem ao trabalho, empenho e talento de mulheres que se lançaram num meio técnico-artístico glamourizado e competitivo como poucos outros, impuseram seus pontos de vista e cavaram lugar na cadeia produtiva de cinema no Estado. Esta ainda, em 2015, ainda obedecendo a normas e hierarquias advindas de uma herança cultural machista e patriarcal. Para tanto existem evidências. Basta perceber que a grande maioria dos protagonistas do cinema produzido no estado são homens; ter um olhar atento as fichas técnicas dos filmes (curtas ou longas-metragens) produzidos no estado ou

apenas comparar os números de cineastas homens e mulheres contempladas nos últimos editais estaduais para financiamento de produtos audiovisuais, o 'Edital do Funcultura Audiovisual', principal via de produção fílmica pernambucana nos últimos 08 anos. De acordo com os números divulgados pelo fundo de incentivo, de 2008 a 2014 a quantidade de projetos de filmes selecionados que eram encabeçados por mulheres foi ínfima se comparada ao número de projetos inscritos e aprovados dirigidos por homens. (WANDERLEY, 2016, p. 55)

O estado tem apresentado ao longo dos anos após a retomada, uma grande quantidade de filmes produzidos e até um crescimento no aporte financeiro do incentivo público, incluindo mais verbas vindas do Fundo Setorial Audiovisual (FSA), ferramenta de nível federal. Mas, como a pesquisadora Nathália Wanderley aponta em seus dados, a diferença ainda é muito gritante entre produções feitas por mulheres e homens, pessoas não brancas e pessoas brancas. Ainda assim, temos presenciado uma modificação dos mecanismos, muito por conta também das reivindicações de grupos organizados como a ABD, o Mape, os coletivos culturais e artistas que buscam um constante aprimoramento desse mecanismo de incentivo.

Por estes motivos, mais recentemente foram incorporados outros mecanismos de pontuação, que levaram os projetos do interior, feito por mulheres, negras(os) serem pontuados a mais, com o objetivo de ampliarem o perfil de contemplados pelas verbas.

Depois da pioneira Katia Mesel, outras diretoras e profissionais do cinema (técnicas, produtoras, atrizes) surgiram no estado. Em sua dissertação, Nathália Wanderley apresenta cada uma delas, falando sobre as obras, abordagens e principais trabalhos até então, nomes como Adelina Pontual, Luci Alcântara, Renata Pinheiro, Clara Angélica, Tuca Siqueira, Alice Gouveia, Tila Chitunda, Maria Pessoa, Hanna Godoy foram apresentadas pela pesquisadora.

Hoje em atividade existem mais uma porção de cineastas, formando um grupo cada vez mais diverso de mulheres oriundas de diferentes classes sociais. Dentre elas estão as cineastas negras Juliana Lima e Natália Lopes; a assistente de direção e também cineasta, Milena Times; a veterana Sandra Ribeiro, Joana Gatis, além das cineastas que fizeram a mostra Cinema de Mulher: Alessandra Nilo, Isabela Cribari, Lia Letícia, Liana Cisne Lins, Séphora Silva. Importante ainda é comentar sobre o crescimento do número de mulheres em funções técnicas do cinema pernambucano. Muitas já reconhecidas no meio

audiovisual como as produtoras executivas e de produção Stela Zimmerman, Lívia Melo, Germana e Marilha Assis; a assistente de direção e professora acadêmica, Amanda Mansur; a editora de som Catarina Apolônio; as diretoras de arte, Silvia Macedo, Iomana Rocha e Yanna Luz. (WANDERLEY, 2016, p. 69)

A diretora Renata Pinheiro, que tem um extenso currículo com diversas funções do cinema, como direção de arte²⁸, roteiro e direção, foi a responsável pelo primeiro longa ficcional dirigido por uma mulher no estado, *Amor, Plástico e Barulho*, de 2013 (DANTAS, SANTOS & NOLASCO, 2017).

Percebemos que há uma construção de um repertório que dialoga com a cena de outros diretores contemporâneos, mas problematiza tensões sobre construções do feminino que são perpassadas por divisões simbólicas entre homens e mulheres que produzem arte e cultura. Nas tensões que movem o entendimento do que é arte, também está contida uma percepção corporal, sua latência como elemento de elaboração artística e como instrumento de experiência sensorial (...) (DANTAS, SANTOS & NOLASCO, 2017, p.197)

O filme em questão também tem um protagonismo feminino, com duas personagens principais e o brega — gênero musical muito presente em Pernambuco — como trilha sonora. A fase final da carreira de Jaqueline (Maeve Jinkings) e o desejo de ascensão de Shelly (Nash Laila), duas cantoras de brega que vivem na periferia do Recife. Além do protagonismo feminino e de ter como fio condutor o brega, outro trunfo do filme é apresentar “um final utópico, em que as mulheres coexistem em apoio mútuo e celebram sua realização e sua arte, revertendo cenários de exploração grotesca do esteriótipo de rivalidade feminina” (DANTAS, SANTOS & NOLASCO, 2017, p.197).

Este trabalho da diretora é ainda destacado, pelas autoras por tocar nessas temáticas caras aos colegas contemporâneos do cinema de Renata, estabelecendo rapidamente uma conexão muito interessante entre a própria trajetória da diretora enquanto mulher nesse contexto pernambucano:

Renata realiza um filme-testemunho dos processos de exclusão e marginalização das mulheres no contexto das indústrias

28 Em 2018 ela recebeu um prêmio no *Festival Platino* (México), pela direção de arte do filme *Zama* (2017) – Lucrécia Martel.

criativas, ainda que ambientado no cenário da baixa cultura recifense. Sinaliza justamente para a rivalidade feminina como um dos elementos que asseguram a exploração do trabalho das mulheres e a manutenção dos acordos e cordialidade e ‘brodagem’ como uma concessão masculina. (DANTAS, SANTOS & NOLASCO, 2017, p.193)

A análise das autoras sobre o filme da diretora pernambucana é bastante interessante, já que ele é colocado como carregador de uma abordagem contrária ao corriqueiro sistema de “brodagem” de produção local, sobretudo por este tratar-se de uma concessão dos homens, até como forma de fortalecimento mútuo entre eles. O filme *Amor, Plástico e Barulho* transita inicialmente entre o corriqueiro trato das mulheres como inimigas: Jaqueline tentando assegurar seu posto de cantora principal enquanto Shelly procura ascender. Reside aí também uma questão relativa à idade das mulheres. Com o avanço dela, Jaqueline perde seu protagonismo, sendo “substituída” por outra cantora mais nova. Mas com o avançar da história, a diretora resolve a questão colocando uma nova abordagem: a de colaboração em lugar da disputa entre elas.

Essas novas abordagens e consequente diversificação dos olhares, bagagens e estilos de trabalhar, complexificam e acrescentam valor ao dito cinema pernambucano. São novos sujeitos que passaram a filmar e a contar e recontar histórias. O atual cinema pernambucano tem se destacado “por seu potencial em identificar a geografia humana e política dos contrastes cenários do nordeste do país, desvelando alguns dos mais complexos quadros da cinematografia nacional.” (DANTAS, SANTOS & NOLASCO, 2017, p. 187).

Ainda existem outros nomes mais recentes, como o de Anna Andrade, que tem um extenso currículo em cinema e música, e lançou em 2018 seu primeiro curta-metragem; Dea Ferraz; Maria Cardozo; Juliana Lima; Juliana Casanova; Nara Normande, que também é animadora e foi premiada na *Quinzena dos Realizadores de Cannes* (FRA) por seu filme e de Tião chamado *Sem coração* (2014); dentre outras realizadoras que surgem cada dia mais.

3 ENTRE A SALA E A CÂMARA DE ESPELHOS

O cinema nacional e o da dita retomada, por volta dos anos 1990, foi marcado por uma participação de grupos socialmente oprimidos, como mulheres, negros, indígenas, trans e periféricos, apenas de “figuração das minorias (...) como alteridade, objetos do olhar e do discurso de cineastas brancos e de classe média” (CESAR, 2017, p.102). Apesar disso, Amaranta Cesar nos mostra que o cinema contemporâneo feito no País “comemora a multiplicidade de outros sujeitos históricos a realizar e produzir filmes” (CESAR, 2017, p.102).

Esses novos sujeitos trouxeram também “novas práticas cinematográficas”, como colaborações voluntárias, financiamentos, criações com dispositivos móveis ou câmeras mais simples, inovando desde o roteiro até os assuntos abordados, as personagens, as narrativas e a utilização de equipamentos mais acessíveis nas produções — muito em parte principalmente por uma necessidade e dificuldade em acessar equipamentos melhores. São estas novas pessoas à frente das direções as responsáveis por mudanças e renovações ainda a caminho no campo do cinema.

Analisando os “novos cinemas” do chamado “Terceiro Mundo”, conceito referente aos países emergentes no campo econômico e político no cenário internacional, a autora Ella Shohat e o autor Robert Stam citam que estes movimentos cinematográficos surgiram alinhados a outros movimentos europeus, como a *nouvelle vague* e o neorealismo, mantendo também um alinhamento com os ideais da esquerda.

Os manifestos de 1960 e 1970 valorizavam um cinema alternativo, independente, anti-imperialista mais preocupado com provocação e militância do que com expressão autoral ou com satisfação do público consumidor. Os manifestos contrastavam este novo cinema não apenas com Hollywood, mas também com as tradições comerciais de seus próprios países, que eram vistas como ‘burguesas’, ‘alienadas’ e ‘colonizadas’. (SHOHAT & STAM, 2006, p.356)

Este cinema latino-americano que contestava a hegemonia burguesa esquecia a questão de gênero, muitas vezes ausentes dos papéis-chaves na realização deste movimento cinematográfico.

O novo cinema latino-americano constituiu um campo onde a produção cinematográfica era movida pela resistência de esquerda, anti-imperialista, que via nos ideais feministas uma origem pequeno-burguesa, por isso, não mereceriam maior consideração. Infirmo que **esses ‘novos’ cinemas, de modo geral, não colocaram em cena o problema da situação hierarquicamente inferior das mulheres na sociedade; ao contrário, muitos diretores apenas reafirmaram ou naturalizaram a questão.** (HOLANDA & TEDESCO, 2017, p. 78, grifo nosso)

No Brasil, o maior expoente de cinema nacional, o movimento do Cinema Novo, reconhecido internacionalmente e destacado também pelas críticas sociais e políticas contidas nas obras, pode ser criticado por sua branquitude na direção e quase completa ausência de realizadoras mulheres — salva a exceção de Helena Solberg, que inclusive é pouco lembrada mesmo tendo sido a única diretora do movimento.

Trazendo ao nível mais relacionado a esta pesquisa, no caso pernambucano, o pesquisador Paulo Cunha — em um prefácio para o livro da diretora e pesquisadora Alice Gouvêia (2015) — cita o alinhamento do cinema feito em Pernambuco com as ideias mais relacionadas ao campo da esquerda política por muitos níveis, que seriam:

Como recusar a subalternidade que os centros hegemônicos da produção audiovisual projetam sobre os realizadores da periferia, por se indispor continuamente com leituras burguesas da vida moderna, da cidade, do sertão, por colocarem em discussão de forma sistemática as estruturas da sociedade que representa (CUNHA, 2015, p. III)

Ainda assim, a realização das obras ainda ficou muito concentrada nas mãos de diretores homens, sendo notória a discrepância entre o número de realizadores homens e o número de realizadoras mulheres, assim como do acesso aos meios de incentivo junto aos programas estaduais. Até hoje, por exemplo, poucos longas-metragens foram dirigidos por mulheres em Pernambuco. Foram eles: *O Rochedo e a Estrela* (2007), de Katia Mesel; *Rio Doce-CDU* (2011), de Adelina Pontual; *Amor Plástico e Barulho* (2013), de Renata Pinheiro; *Sete Corações* (2014), de Dea Ferraz; *Martírio* (2016), de Vincent Carelli, com codireção de Tatiana Almeida (Tita) e Ernesto de Carvalho; *Câmara de Espelhos* (2016) e *Modo de Produção* (2017), Dea Ferraz; *Onde Nasce um Rio* (2017), uma codireção de Julia Karam, Maiara Mascarenhas, Maria

Cardozo e Pedro Severien; Açúcar (2017) de Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira, *Amores de Chumbo* (2018) de Tuca Siqueira.

Este recorte dos longas exemplifica como ainda é pequeno o número de produções assinadas por diretoras. Fica mais gritante se pensarmos que Recife/Pernambuco foi um dos polos brasileiros desde o início do século XX. Além de tudo, há uma negligência “aos filmes feitos por mulheres e isso existe em função de estruturas historicamente localizadas” (CESAR, 2018)²⁹.

As estruturas desiguais da sociedade também estão presentes e perpassando o cinema, como afirma a pesquisadora e curadora do *Festival Cachoeira Doc*, Amaranta César:

Como todas as instituições, o cinema está em disputa e está sendo disputado pelos corpos que foram e continuam sendo sistematicamente apagados por estruturas muito desiguais, que são as da nossa sociedade. (CESAR, 2018)

Ela traz essa reflexão para o campo da curadoria de cinema, já que os filmes dependem muito em parte de um circuito que acaba legitimando (escrevendo) ou deslegitimando (apagando) as obras, pois elas precisam circular entre os diversos festivais, construir uma “carreira” para então entrarem nas salas de cinema, serem recebidas por um bom número de espectadores e assim firmar lugar na história do cinema.

No segundo caso, as obras que não entram, correriam o risco de serem “apagadas” de uma certa maneira, já que não teriam essa carreira tão longa e dificilmente conseguiriam atingir mais público, não obtendo, portanto, esta maior visibilidade nem podendo agregar um certo status de valor ao trabalho da direção para assim abrir mais oportunidades de realização e acesso a recursos futuros para novas obras.

29 Entrevista à Revista Continente, acessado 06 de Abril de 2018. Disponível no Link: <http://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/-uma-imagem-vibra-nos-sujeitos--libera-energia-de-luta->. Acessado em 24/05/2018

Assim, Amaranta Cesar refletindo sobre o que aconteceria com os filmes que não estão dentro desse circuito tradicional, a pesquisadora demarca que o cinema tanto é uma ferramenta de visibilidade quanto de apagamentos.

Quando dizemos que o cinema é um espaço de visibilidade, mas também de apagamento, é no sentido de pensar o que é considerado cinema nesse momento em que mais pessoas passaram a produzir filmes – e filmes que estão ligados a experiências subjetivas e históricas de sujeitos. Quando estou preocupada com os apagamentos simbólicos que o cinema produz, estou preocupada também com os apagamentos materiais de corpos e subjetividades que estão vinculados a situações históricas subalternizantes e de risco; preocupada em como as estruturas do cinema, nas suas defesas de princípios estéticos universalizantes, podem contribuir em não dar a ver determinadas experiências que são elaboradas com o cinema (CESAR, 2018, grifo nosso)

Embora este trabalho não seja especificamente sobre isso, vale considerar a reflexão, pois a curadoria é quem dita também tendências no cinema, tendo em vista os processos legitimadores (ou não) citados por Amaranta Cesar. Os critérios avaliativos que balizam o processo curatorial de um festival, por exemplo, podem ser carregados de princípios relacionados a uma concepção de cinema muito vinculada ao tipo clássico narrativo norte-americano e europeu, que não reflete toda a complexidade e formas de fazer cinema. Assim também, atrelado ao machismo, há um reforço da perspectiva machista que invisibiliza e exclui outras formas de fazer cinema.

As importantes reflexões de Amaranta Cesar, são no sentido de uma desconstrução das ideias e dos princípios hegemônicos que acabam por excluir determinados filmes, algo que reflete especialmente no cinema feito pelos grupos socialmente oprimidos. Assim, é preciso corrigir, fazendo com que tais filmes apareçam nos circuitos, tenham espaço, sejam difundidos e refletidos.

Essa reflexão não é fácil de ser analisada e também não é visível de modo isolado, pois tanto a curadoria quanto o processo de produção das imagens, assim como outras instâncias, vão se misturando e se envolvendo. A obra de autoras e autores anteriormente excluídos, tem cada vez mais tensionado o universo do cinema, diminuindo as hegemonias ainda presentes.

Chegamos a um ponto em que parece importante, então, perguntar não apenas o que pode o cinema pelas lutas e políticas e as urgências do presente, mas o que podem, pelo cinema, os movimentos das mulheres, dos pobres, dos periféricos, dos grupos oprimidos, enfim, que estão hoje a filmar? (CESAR, 2017, p. 118)

A importante inversão da ordem mais comum da pergunta, feita pela autora, mostra que esses novos sujeitos, trazendo essas novas práticas, tensionam e fazem também uma transformação interna dos locais de privilégio do cinema. A criação de imagens, agora não só centralizada na mão de um grupo específico, empodera também ao ser possível reescrever “suas próprias histórias, tomando o controle das próprias imagens e falando com suas próprias vozes” (SHOHAT & STAM, 2006, p.358)

As autoras Érica dos Santos e Mariana Tedesco argumentam:

O audiovisual foi uma das áreas que acompanhou esta ascensão recente do feminismo, o que se materializou através de uma série de iniciativas focadas em reivindicar direitos e discutir o machismo no mercado de trabalho (e como ele muitas vezes aparece combinado de discriminações decorrentes de raça, orientação sexual e identidade de gênero (SANTOS & TEDESCO, 2017, p. 1374)

Este cenário tem gerado outros discursos, outras narrativas e outras possibilidades no próprio campo do cinema, bom como de uma inicial diminuição de algumas desigualdades.

A sensibilização às questões do feminismo, ocorrida nos últimos anos, tem acarretado um incremento no volume da produção audiovisual feita por mulheres principalmente nas áreas de curta-metragem e de obras coletivas em diversos formatos e para variadas ‘janelas’, mas também uma mudança em como e por que produzir. (SANTOS & TEDESCO, 2017, p. 1380)

Como uma crítica metalinguística, que tenta alterar ao mesmo tempo o campo da “realidade” (do mundo cotidiano) e do próprio cinema (das representações, do poder, das ideias, das imagens), contestando, criticando e expondo outras formas de ver, fazer e ser, reconfigurando as dimensões do campo das imagens em uma “imbricação entre luta política, ativismo social e produção/circulação de imagens” (CESAR, 2017b, p.12).

Assim, essa imbricação parece uma proposta de um cinema enquanto “articulador de um desejo de intervenção efetivo no campo do social” (CESAR, 2018) que tem crescido e balançado as estruturas tradicionais do cinema e da sociedade, aliando esse desejo de

intervenção no campo do social à ferramenta audiovisual oferecida pelo cinema. Tal qual os vídeos de coletivos como o Mape, como os do Movimento Ocupe Estelita, em prol de uma cidade melhor e criação de uma contra-narrativa fílmica acerca da construção, ocupação da cidade e luta por direitos.

Em relação ao campo de quem produz as imagens (e não de quem as seleciona), em entrevista feita para a pesquisa, outra diretora, estudiosa do cinema e também curadora, Maria Cardozo — idealizadora do projeto *Fincar*, reflete sobre a questão sobre os “tensionamentos políticos” que estão imersos no processo do fazer das imagens do cinema:

Eu não acredito na possibilidade da não relação entre o fazer artístico e a política. Então sim, na minha visão existe relação entre política e o fazer artístico em movimentos como o Ocupe Cine Olinda, MAPE etc. Assim como existe no meu trabalho individual. Acho que como produtorxs de imagens, quando enquadramos algo nós escolhemos principalmente o que não mostrar. Assim como reforçamos o que mostramos, e pensamos em como mostrar. Tudo isso são escolhas políticas. Ao que damos a ver? O que silenciemos e invisibilizamos? São tensionamentos políticos sobre os quais construímos nossas narrativas e propostas estéticas.

Citando outra realizadora entrevistada para a pesquisa, a diretora e produtora Anna Andrade, que realizou seu primeiro curta *Entremarés* (2018), também é possível verificar a dimensão da visibilidade e do audiovisual mostrando, “dando a ver”, quem antes não estava representada de tal forma, como as mulheres da Ilha de Deus (PE), que aparecem no filme citado. O enredo desenvolve-se através da narração realizada por moradoras locais, contando as mudanças e as dificuldades enfrentadas na comunidade.

A ilha possui uma ponte intitulada *Vitória das Mulheres*, em referência à organização das mulheres na associação comunitária: as “poupeiras”, como ficaram assim conhecidas porque poupavam o que recebiam em seu trabalho em prol da construção da comunidade, tal qual explica a diretora Anna Andrade. A ponte foi construída pela prefeitura para substituir a antiga travessia de madeira, mas recebeu esse nome por causa de toda a força que as mulheres têm na ilha até hoje, “tudo que se faz lá tem uma mulher encabeçando”.

Anna afirma que Recife é uma cidade rodeada por pontes, que são inclusive cartões-postais, mas esta ponte da ilha de Deus não aparece nesses cartões ou pelo menos tem sua história conhecida. Isso muito em parte também pelo estigma que a comunidade possui.

Figura 11 - Rita e seus filhos.



Fonte: Entre Marés (2018) – Anna Andrade.

Figura 12 - A moradora Ginha.



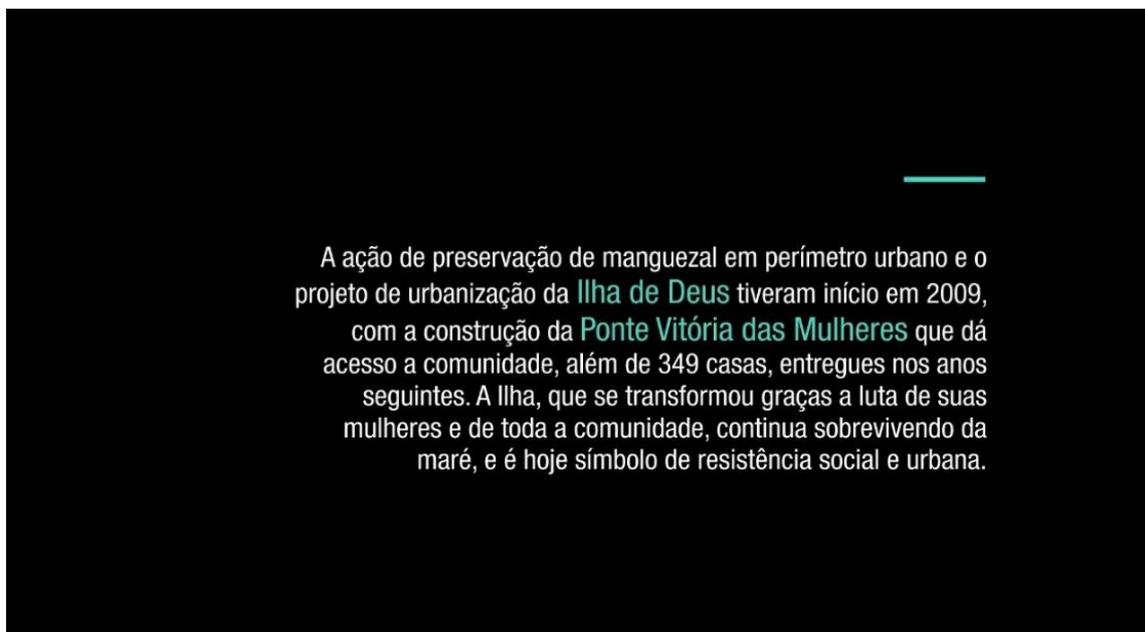
Fonte: Entre Marés (2018) – Anna Andrade.

Uma das narradoras desta história, Ginha, aparece catando o que fora pescado. Ela inicia falando de onde mora e do estigma sofrido pela Ilha de Deus, na sua visão algo reforçado pela televisão, mas que é contestável e que ela contesta ao exprimir orgulho por ser de lá. Logo após este trecho, outra interlocutora, Rita, aparece também catando com seus dois filhos e afirmando que as mulheres da ilha são guerreiras, “faz dentro do viveiro, faz dentro de casa, faz fora de casa. De tudo a gente faz um pouquinho”. Ela cita o caso da mãe que criou os filhos sozinha e ela também cria os seus filhos sem a presença dos pais — depoimento esse também reforçado por Sandra ao falar da ausência de seu pai na sua criação, algo ainda muito comum em nossa sociedade, que transfere às mulheres toda esta responsabilidade.

Ao final do filme, um poema é recitado por Luna Vitrolira:

Do chão de lama, erguemos a vida, revirando as raízes dos nossos viveiros, mudamos o curso da história. A cidade dorme e além da margem, nossas mãos acordam a madrugada, nas idas e vindas do barco do dia, sobre os trilhos da água doce. No mangue, o templo sagrado que rege os destinos de nossos filhos. Marisco, unha de velho, sururu, camarão. Em cada casa o prato sobre a mesa. Em todo e qualquer lugar da cidade, estará a força das mulheres da ilha de Deus.

Figura 13 - Cartela de encerramento antes dos créditos.



Fonte: “Entre Marés” (2018) – Anna Andrade.

3.1 Questões Ardentes

Alguns dos filmes trazem “questões ardentes” neles, através de suas construções imagéticas, para apropriar-me aqui do termo descrito por Didi-Huberman (2012), baseado em uma frase de Rainer Maria Rilke. Eles despertam uma

Questão ardente, questão complexa. Porque arde, esta questão quisera encontrar sem demora sua resposta, sua via para o juízo, o discernimento, senão para a ação. Mas, por que complexa, esta questão sempre nos retarda a esperança de uma resposta. Enquanto isso, a questão permanece, a questão persiste e piora: arde. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 209)

Aqui o ardente não é só referente a um embate, um confronto, um coletivo em cena, às questões de perigo iminente ou de risco de quem está a filmar, mas também relativa as reflexões postas em cena, tal qual o filme do Mape, os do Ocupe Estelita, *Entremarés* ou o filme *Câmara de Espelhos*, de Dea Ferraz. Essas diversas questões são postas na mesa ou, no caso desse último, expostas em tela, especificamente a do cinema São Luiz — para ser mais preciso — durante um festival em que participei no ano de 2016, quando a diretora convocou à frente da tela todas as mulheres que trabalhavam com cinema e que estavam naquela sessão para protestarem contra o machismo no audiovisual pernambucano. Como relatado também em uma crítica da autora Juliana Soares Lima:

Dea Ferraz chamou ao palco todas as mulheres inseridas no mercado do Audiovisual presentes na sessão, num gesto para chamar a atenção para mostrar que ausência de representatividade feminina dentro do cinema brasileiro não condiz com o número de profissionais mulheres em atividade. (LIMA, 2016)

Este filme agiu tanto no espaço diegético do filme quanto fora dele, nas sessões, criado através de um documentário do tipo dispositivo, só existente a partir do momento da criação de um método (o dispositivo) que baseará as abordagens escolhidas, adaptando a sua filmagem, o

roteiro e os participantes a certas regras. O autor Cezar Migliorin³⁰ descreve o dispositivo da seguinte maneira:

O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia etc.). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e suas interconexões; e mais: a criação de um dispositivo não pressupõe uma obra. O dispositivo é uma experiência não roteirizável, ao mesmo tempo em que a utilização de dispositivos não gera boas ou más obras por princípio. (MIGLIORIN, 2006, p. 1)

O autor afirma ainda que via dispositivo as produções podem produzir efeitos singulares no mundo:

A criação de dispositivos de criação audiovisual é tanto mais eficiente quanto ela abre possibilidades de encontros entre os corpos e objetos, criando efeitos que não podem ser sequer imaginados antes do dispositivo entrar em ação. (MIGLIORIN, 2005, p. 5)

No caso aqui em questão, do *Câmara de Espelhos*, uma sala (a câmara) tal qual uma sala de estar residencial foi criada, com sofá, enfeites e uma TV disposta logo à frente do sofá, sendo este espaço (a “câmara”) todo rodeado de espelhos que não os deixava perceber o que havia ao redor ou fora daquele espaço.

30 Este texto foi uma das sugestões da diretora Dea Ferraz após a oficina sobre Documentário, ministrada por ela em Belo Jardim, no festival de cinema Cine Jardim de 2016.

Figura 14 - Construção da câmara.



Fonte: Câmara de Espelhos (2016) – Dea Ferraz.

Figura 15 - Câmara com paredes levantadas.



Fonte: Câmara de Espelhos (2016) – Dea Ferraz.

A diretora afirmou, em entrevista³¹, que a ideia do filme nasceu em 2012. Ela estava lendo sobre filme-dispositivo, documentário na adversidade e outras coisas relacionadas. A partir de uma reflexão pessoal, ela começou a pensar sobre as falas que circundam as mulheres. Nisso, Dea Ferraz começou a querer entender quem era ela nesse mundo, que imagem carregava como mulher?

A partir da imagem de conversas de bar entre amigos ou das reuniões em famílias, espaços e ocasiões onde os discursos machistas são ditos “sem freios nem rodeios”, sem muita

31 Concedida para um podcast pernambucano chamado *O Grito FM*.

preocupação e de forma muito naturalizada, ela então começou a pensar como poderia reproduzir isso dentro de um filme e partir da perspectiva do filme-dispositivo e filmar na adversidade — que seria, em resumo, como ela mesma diz: como filmar alguém que não se admira ou que de certo modo se coloca em contradição comigo?

Essa reflexão a levou a pensar na câmara e neste dispositivo como uma espécie de reprodução destes espaços, inserindo os homens lá dentro e tentando extrair tais discursos através do encontro dos indivíduos/personagens em cena. A captação da experiência dessas filmagens só foi possível a partir da criação do dispositivo filmico pensado por ela. Vale salientar que apesar da temática, a diretora teve uma preocupação ao evitar a personificação dos discursos de cada indivíduo, mas isso será mais explicitado adiante.

Figura 16 - Câmara pronta com móveis simulando uma sala de estar.



Fonte: Câmara de Espelhos (2016) – Dea Ferraz.

Figura 17 - TV ao fundo e as cadeiras ainda vazias.



Fonte: Câmara de Espelhos (2016) – Dea Ferraz.

A sala possuía algumas pequenas pinturas de artistas, outra da importante estudiosa Simone de Beauvoir, uma de frases feministas e alguns arranjos nos centros e mesas laterais. A TV oferecia temas³² através de inserção de opiniões de personalidades, recortes de novelas e reportagens relativos a questões de como as mulheres deveriam ou não se portar, sobre roupa, aborto, comportamento e outras coisas, servindo como uma espécie de mote temático para os homens que estavam ali iniciassem a conversa sobre o que foi sugerido de certa forma com o trecho apresentado na TV. Isso foi explicado (e mostrado no início no filme) como instrução de uma das pessoas da equipe (não identificada visualmente, apenas através de sua voz), dizendo que a gravação do filme seria iniciada e funcionaria da seguinte forma: “vim aqui explicar para vocês como vai funcionar. Os assuntos vão passar nessa televisão, quando a gente apertar *stop* vocês começam a falar e a discutir. Mas antes de começar eu queria pedir uma coisa: nesse

32 Segundo a diretora, em entrevista ao podcast para *O Grito FM*, a pesquisadora da UFPB Taty Oliveira, que estuda gênero, ajudou na pesquisa de material de arquivo para composição das cenas para fazer com que os homens falassem.

espelho aqui, um por um, vocês pegam o espelho, se olham e dizem o que estão vendo no espelho”.

Com exceção deste trecho, o resto aconteceu sem relação ou contato com a equipe de gravação, exceto a presença de Djair Falcão, um dos homens que participou dos dois grupos debates e que era uma espécie de infiltrado da equipe do filme, ficando com o papel de provocador nos debates. Ele utilizava um ponto sonoro no ouvido (não visível, pois estava encoberto pelo cabelo), que permitia assim receber instruções da diretora Dea Ferraz.

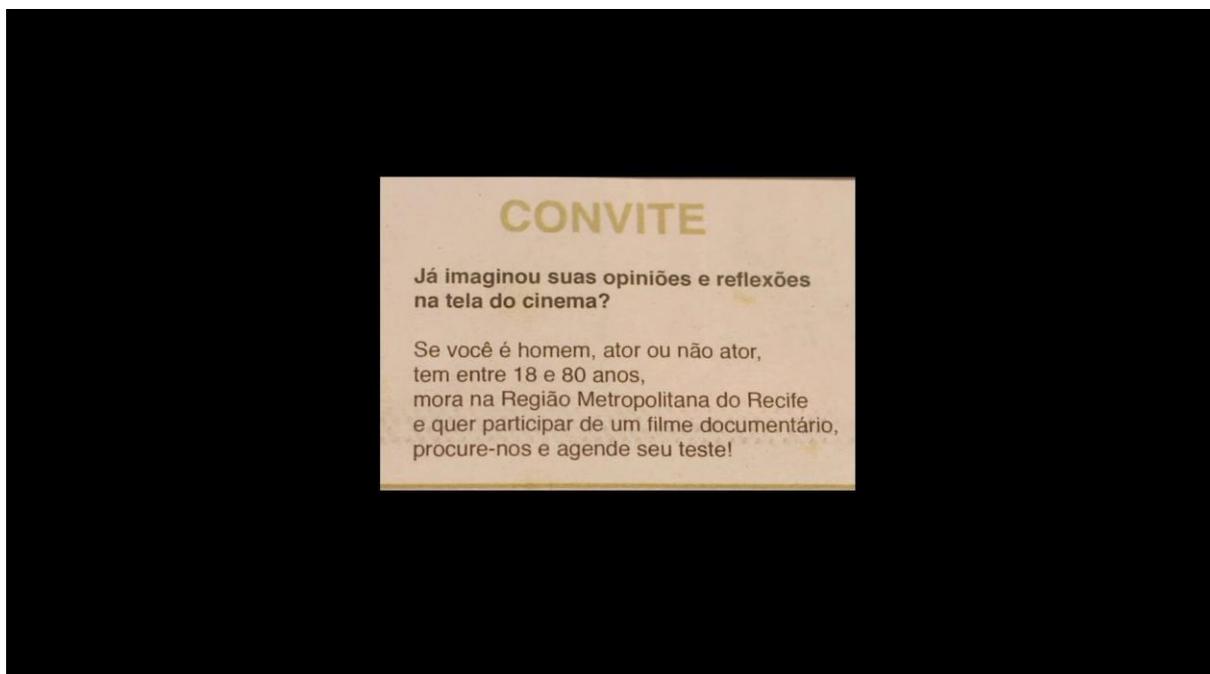
As filmagens aconteceram em seis sessões com cada um dos dois grupos de homens, cada sessão durava cerca de 1 hora e 40 minutos e possuía uma temática como humor (piadas com e sobre mulheres), casamento/domesticidade, sexualidade e violência contra a mulher. Sobre este tema, Dea Ferraz acreditava que os homens não adeririam, se afastariam dela, mas acabaram aderindo e falando sobre. Para ela, o que foi mais surpreendente foi como os discursos machistas estavam naturalizados, tratados de modo até despreocupado e sem muita relevância, já que muitas vezes eles “brincavam” da situação ou das opiniões uns dos outros. Apesar de as câmeras dos filmes servirem como um possível freio nas falas deles, como citado pela diretora, isso não foi o suficiente para todo aquele discurso machista aparecer da forma que foi retratado na montagem final do documentário.

Os momentos de instruções da diretora para a sua equipe de gravação eram expostos como parte do filme, expondo assim o dispositivo. Eles eram feitos geralmente em tela preta e voz *OFF*, passando instruções de posicionamento de câmera, questões de enquadramento ou de qual o próximo trecho temático a ser inserido.

Sobre o recrutamento daqueles homens³³ que participaram do filme, ela explica que se deu através de anúncio no jornal, convidando homens adultos de uma faixa etária específica para participação no filme. Os que se alistaram foram entrevistados por assistentes da diretora, que selecionaram e dividiram os homens em dois grupos para as gravações.

33 Aqui irei sempre me referir desta maneira, pois no filme não há identificação via letreiro dos nomes deles, bem como não há nos créditos finais — uma postura que visava também a preservar um pouco os participantes.

Figura 18 - Frame do convite no jornal.



Fonte: Câmara de Espelhos (2016) – Dea Ferraz.

A diretora não teve contato com eles ao longo do processo de recrutamento e filmagem, ficando fora da caixa junto da equipe que captava as imagens, enquanto os homens ficavam naquela câmara recebendo os temas a serem “debatidos”. Após os trechos terminados, a tela se desligava e então eles seguiam a instrução, conversando entre si sobre o que achavam do que fora dito na televisão.

Algumas vezes um novo trecho aparecia antes do término do “debate”, em outros momentos o próximo tema era aproveitado de um “gancho” temático surgido no meio do debate, jogando na tela a próxima gravação, que dizia respeito ao que estava sendo discutido por eles.

Uma das primeiras inserções de imagens na TV é um trecho de uma piada sobre um homem reclamando de que sua esposa era muito falante, que conversava sem parar e atropelava os assuntos — um típico estereótipo de mulher descontrolada e “tagarela”. Assim, a partir do desligar da tela, as opiniões começavam a ser emitidas. O ator/personagem infiltrado Djair Falcão emitia também sua opinião e outras vezes questionava as afirmações dos outros, falando de sua experiência ou de outra forma que aquela questão poderia ser colocada.

As opiniões variavam, mas, em geral, a maioria dos homens questionavam a liberdade das mulheres em vários níveis, as posturas sociais delas — como se portavam e como deveriam ser portar — segundo a ótica machista. Em algumas ocasiões, alguns diziam estar embasando-se supostamente em pesquisas, que na verdade eram bastante contestáveis — vale frisar. Exemplificando assim, de modo expressivo, o quão a ideia machista sobre o controle acerca da vida, do corpo e da sexualidade das mulheres é presente ainda hoje em nossa sociedade.

É interessante citar aqui quais eram os argumentos mais usados para justificar as respostas ou pensamentos machistas. Nos deparamos também com argumentos de ordem divina (religiosa), na qual as mulheres devem ser submissas aos homens e entende-se que essa hierarquia é o correto a ser seguido. Como exemplo desse pensamento, podemos ver além dessa opinião de ordem divina emitida por um dos homens que sempre apresentava um discurso embasado em argumentos religiosos.

Dois trechos exibidos na TV eram alinhados com esse pensamento, um de uma famosa cantora protestante falando sobre como se portava para deixar tudo organizado para quando o “rei” da casa (seu marido) chegasse do trabalho. O outro era o de um padre da TV Canção Nova³⁴ falando sobre o “erro das feministas” e a questão da maternidade. Tais exemplos remetem à dogmática cristã, amplamente difundida em nosso país de origens coloniais católicas, que oprimiu as religiões diferentes.

O filme de Ferraz faz “arder” a partir do momento em que desvela os machismos e conservadorismos através deste debate dos homens que aparecem na tela, fazendo com que eu, enquanto homem-cis-hétero, com formação religiosa católica — tendo cumprido até as etapas de formação na religião, como batismo, eucaristia, durante muito tempo — me coloque a (re)pensar minhas posturas que reforçam ou já reforçaram os discursos machistas, tais quais

34 Trata-se do canal de comunicação. “[A] Comunidade Canção Nova é uma comunidade carismática católica, fundada por padre Jonas Abib e reconhecida pelo Pontifício Conselho para os Leigos como associação internacional privada de fiéis, dotada de personalidade jurídica (...) e tem sua sede na cidade de Cachoeira Paulista (SP), Diocese de Lorena, São Paulo – Brasil. O termo “Canção Nova” corresponde ao Cântico Novo, tema que perpassa toda a história da salvação: é o cântico dos remidos, o cântico das mulheres e homens novos para o Mundo Novo. A Comunidade Canção Nova assume o compromisso de ser este cântico para a Igreja e para o mundo. A Comunidade Canção Nova pretende ser na Igreja a ‘Casa de Maria’, entendendo tal expressão no sentido bíblico: da descendência de Maria, da raça de Maria, sua Mãe e educadora.”

aqueles tantos exemplos expostos em cena. Experiência esta que me tirou da cadeira de espectador e também me dirigiu diretamente àquela câmara repleta de espelhos.

De alguma maneira, a experiência de ver aquele filme pela primeira vez após o protesto das profissionais do audiovisual pernambucano contra o machismo — em uma sala de cinema como o São Luiz que possui tantas histórias e é o espaço mais importante do cinema feito no estado — com certeza potencializou a recepção do filme, além de ter me levado a uma oportunidade especial devido a este contexto. A ansiedade pelo que viria a enxergar na tela, fez com que tal sensação fosse no mínimo confusa e transformadora de muitas maneiras.

Naquele dia, também participava do evento enquanto júri do festival (não de longas) e inevitavelmente também como pesquisador — aproveitando a chance para colher algo e “etnografar” para a pesquisa. Algumas pessoas com quem conversei após a sessão também tiveram a sensação diversa de vergonha, perplexidade e até de não saber como se controlar diante daquelas imagens. De um certo modo, a configuração da câmara-dispositivo também era similar a da sala de cinema, escura, com uma TV/tela nos levando a refletir sobre os temas.

Isso fez perceber o “duplo” que é o cinema e também a antropologia, “este duplo que nos segue incessantemente e que perseguimos, este *eu no outro* e este *outro em nós* que o antropólogo tenta fazer dialogar, a fim de que se encontrem mas não se devorem” (PIAULT, 2007, p.205). Fazendo sentir o exercício antropológico a partir daquela tela do cinema, ao me colocar no lugar do outro também como um lugar meu, um lugar em que infelizmente também ocupo, tal qual citado por Piault inspirado no cinema de Jean Rouch. Fazendo ressoar em mim, por exemplo, os pontos cegos que precisam ser iluminados e repensados, conforme citado por Amaranta Cesar³⁵.

3.2 A devolução do filme aos participantes

Inicialmente a diretora relata que ficou com receio de sair à rua após o filme, já que sentia como se tivesse acessado algo da lógica do mundo masculino. Ela esteve muito

35 Em palestra na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), 2018.

preocupada com o que poderia lhe acontecer, já que seu filme escancarava o machismo e a banalidade com que tal discurso era proferido.

Em um dos eventos de exibição do filme em que houve debate posterior e que pude participar na plateia, ela afirma como foi difícil e angustiante esse processo pós-gravação, por gerar medo de sair à rua, ter que voltar para casa e trocar a roupa para não ser reconhecida. A recepção do produto final, inclusive pelos participantes que se dispuseram-se para tal empreitada, poderia gerar risco contra a segurança física e psicológica de Dea e de sua equipe.

Apesar de todas essas variáveis e da dificuldade de aceitar os pontos e posicionamentos deles nos filmes, a diretora tentou não personificar aqueles dois grupos de homens como culpados pelo machismo, mas sim como membros de uma sociedade ou de uma lógica social machista. Ela diz: “a questão toda não tá nesses caras que tavam nesse filme, sabe? Eles só são reflexo de um espelho que é social, de verdade assim. Não são eles os culpados do machismo”.³⁶

O tratamento do filme é cauteloso em relação a não personificar aqueles indivíduos como os inimigos machistas, tanto é que eles não são nomeados e nem vistos durante a apresentação inicial diante do espelho. Tal estratégia foi certamente pensada como forma de diminuir esse tratamento pessoal e elevá-lo à categoria de um problema coletivo; em momento algum os homens estão emitindo opiniões sozinhos ou isolados, as imagens remetem sempre ao conjunto de homens, que faz referência a todos nós que nos reconhecemos enquanto “homens” e que estamos em situações privilegiadas a partir disso.

Tal escolha refletiu na filmagem e montagem, como na escolha de enquadramentos e das variações deles: o cuidado de quando e como utilizar o close; a utilização de um plano aberto quando algum deles emitisse uma opinião muito forte (a exemplo do momento em que um dos homens afirmou que mataria a mulher, o amante, o colchão e o quarto caso presenciasse uma cena de traição como aquela mostrada na TV).

A diretora conta ainda que houve uma tentativa de manter a fala sem que ela fosse cortada e depois remontada para uma construção de texto na edição, objetivando preservar a forma como eram ditas e a sua “temporalidade real da fala”. Ela estava interessada também em

36 Em entrevista ao podcast *O Grito FM*.

captar o momento em que a *mise-en-scène* masculina se estabelecia de modo natural e conseqüentemente como a frase surgia nesse contexto. Ela não queria “picotar” (recortar) a fala de um contexto específico.

A opção inicial de não ter contato com os indivíduos foi pensada como regra para não desenvolver uma relação com esses homens, mas depois Dea afirma ter repensado tal questão e que isso está relacionado mais ao machismo, por ela ter medo de confrontar os homens por conta dessas questões de machismo, violência etc.

Embora a realização do filme tenha gerado e refletido também na diretora, ela não se furtou de realizar uma devolução dele para os homens que participaram. Do tempo da filmagem e até a estreia, levou algo em torno de 3 anos; estes relatados como dolorosos e difíceis já que o processo de gravação foi delicado e também o de montagem, sendo este o que exige mais tempo e dedicação com o material captado, sendo revisto várias vezes para depois começar a construção da montagem final.

Em um primeiro momento, ela relata, houve náusea ao rever inúmeras vezes aquele material na ilha de edição. Mas depois de tanto tempo e tantos processos, inclusive pessoais dela — de refletir quem era, quem era aquela mulher, ela começou aí a ressignificar também a relação com aqueles indivíduos do filme. Foi no exercício de montagem que esse processo aconteceu de modo maior e ela conseguiu finalizar o material. Ela diz que não queria sentir raiva deles, queria vê-los como partes desse grande problema que é o machismo — mesmo sabendo que os pesos do machismo para homens e mulheres são diferentes, já que elas são as que sofrem com isso, são oprimidas e nós, homens, somos os opressores. Foi a partir dessa reflexão que ela falou até de conseguir repensar esta relação e até de se “afeiçoar” de certa forma.

Segundo ela, foi no *Festival de Cinema de Brasília*, quando o filme foi exibido pela primeira vez, que questionaram se os participantes já haviam visto o resultado final — que não havia acontecido até então. Assim, quando a diretora voltou ao Recife, já mais fortalecida de acordo com sua fala, resolveu fazer a sessão mediada junto ao Instituto Papai³⁷. Nessa

37 Sobre o projeto: Nossa missão é promover cidadania com justiça social, contribuindo para a garantia dos direitos humanos, em prol da eliminação de desigualdades e da afirmação e valorização da diversidade a partir

experiência, Dea literalmente entrou na caixa, encarou os homens que participaram, olho no olho, e a partir daí percebeu a importância disso.

Mesmo que nem todos os participantes tenham ido a esta sessão, dois por não conseguir contactar, outros por terem mudado de cidade e um por desistência de última hora, ainda assim a devolutiva foi até surpreendente, segundo ela, já que os que compareceram perceberam que o filme era muito violento, as falas eram violentas e que deveria ser muito difícil para as mulheres. Apesar disso, ainda havia o discurso de alguns de que aquilo era a sociedade em que vivemos.

Para ela, alguns não entenderam aquilo, não conseguiam medir a dimensão do que estava posto no filme. Dea ainda cita um dos homens que admitia os erros presentes ali e que não se reconhecia mais naquele indivíduo “gravado”/“registrado” no filme, mas, mesmo assim, aquilo era importante para (re)pensar-se enquanto reprodutor das violências. A diretora afirma ainda que esse era o objetivo do filme: fazer com que a pessoa se reconheça naquele espelho. Mesmo não sendo fácil se reconhecer nele, é preciso que isso aconteça.

A prática da devolução faz a obra aproximar-se, a meu ver, da reflexão presente já há algum tempo no campo da antropologia visual, sobretudo a partir das reflexões teóricas das relações entre pesquisador e pesquisados, mesmo que no caso da diretora isso tenha sido feito colocando em risco a sua integridade física e psicológica para concretização da ação.

O filme da diretora pernambucana possui outros elementos que o colocam em diálogo com o campo da antropologia visual:

O filme-dispositivo pode ser visto como um desdobramento de um tipo de produção que podemos identificar nos anos 60, conhecida como cinema-verdade. Assim como no caso do filme-dispositivo, temos nesta escola de documentários uma produção de acontecimentos que se dá com o contato do filme (aparato, diretor, etc) com o mundo filmado. Portanto, a ideia de se expor às pressões do real não é nova; está lógica é central em *Crônicas de um verão (1961)*, de Jean Rouch [e Edgar

da perspectiva feminista de gênero, atuando prioritariamente com homens e sobre masculinidades, contra todas as expressões do machismo. (FONTE: site do Instituto Papai)

Morin], momento-chave desta prática moderna. (MIGLIORIN, 2005, p.5, grifo do autor).

O importante filme³⁸ de Rouch e Morin é uma realização experimental, na qual eles interrogam pessoas estranhas abordadas nas ruas acerca da vida, felicidade e de outras questões. As perguntas eram feitas em grande por Marceline (Marceline Loridan Ivens), munida de um microfone e acompanhada de Nadine (Nadine Ballot). Além de transeuntes com Marceline, havia também entrevistas feitas por Morin, junto a algum casal ou a um indivíduo, como Mary-Lou (Marilù Parolini).

O que é narrado pelo filme não é mais um mundo in-natura, mas um universo aberto ao movimento das ruas e à relação do mundo com o realizador e com o cinema. O questionamento da possibilidade de narrar o real, aberta por Rouch, vai, durante décadas seguintes, se radicalizar e se constituir não mais como diferença em relação ao clássico, mas estabelecer uma frequente relação de negatividade. No filme de Rouch, a imagem rompe com um ideal verista mas, diferentemente do cinema que aqui trabalhamos, o cinema-verdade ainda trabalhava dentro de uma clara distinção filme/mundo, narrador/narrado. (MIGLIORIN, 2005, p.5).

Este clássico filme embora não trate-se de um típico filme-dispositivo, conforme citado por Cezar Migliorin, foi influenciador do cinema do filme dispositivo³⁹. O pesquisador cita ainda que na época de Rouch e Morin a relação com as imagens era bem diferente das de hoje em dia. O efeito da presença de uma câmera em um ambiente é diferente daquela época⁴⁰ para os tempos atuais, assim o diretor desenvolve sua análise apresentando algumas “mutações” dessa relação câmera-personagem-público.

O que nos interessa aqui acerca deste filme são outros fatores, como a forma que se dispõe a construir uma narrativa e ao final dela reunir os indivíduos para comentarem acerca de

38 Sinopse: No verão parisiense de 1960, o cineasta e etnólogo Jean Rouch e o sociólogo Edgar Morin interrogam transeuntes, estudantes, operários e alguns casais sobre as motivações de suas vidas, registrando suas dúvidas, emoções e opiniões sobre política e racismo. (FONTE: Adoro Cinema)

39 Este texto e alguns outros relativos ao debate sobre filmar o inimigo e documentário, foram sugestões da oficina de Dea Ferraz sobre documentário que fui aluno.

40 Reflexão já presente nos primeiros minutos dos filmes, quando os 3 principais personagens estão discutindo sobre a condução do filme.

suas percepções sobre o corte então finalizado — obviamente um corte que ainda não contava com filmagens da devolução e debate sobre o filme. A devolutiva é parte importantíssima nele, como uma etapa deste experimento. Tal prática altera a forma como os indivíduos são percebidos por nós, a partir do momento que eles passam a poder questionar a forma como foi realizada a montagem, sobre eles mesmos em cena ou até mesmo sobre a obra de um modo geral.

No caso da antropologia especificamente, a devolução da pesquisa (seja ela filmica ou não) e o estabelecimento deste diálogo com os interlocutores passou a ser mais comum após uma virada epistemológica na disciplina, sobretudo da antropologia pós-estruturalista e o questionamento da centralidade e autoridade do(a) pesquisador(a). No cinema, este tipo de ação pode acontecer às vezes como uma sessão especial para quem participou do filme, seja ele um documentário ou ficção, tal qual a devolução de Rouch e Morin, na qual um primeiro corte é analisado ou em exibição do material pronto. Essa forma não implica necessariamente em uma etapa filmada como a dos dois diretores, mas é um percurso importante e que tem se tornado presente na abordagem de alguns diretores.

A trajetória de Rouch envolve uma procura para a criação de narrações imagéticas onde a narração produza é objeto de negociação entre antropólogos e nativos. Filmes como *Moi um noir* (1958) ou *Jaguar* (1955) mostram claramente a busca criativa para soluções que permitissem a transferência aos sujeitos da pesquisa daquela autoridade etnográfica que foi, logo depois, considerada como uma das maiores produções do Rouch, e a causa da crise da antropologia *tout-court*. (VAILATI, 2015, p.6)

No caso de *Câmara de Espelhos*, evidentemente não há uma necessidade de transferência de autoridade da fala, já que os homens socialmente estão em situação de privilégio se comparado a outros indivíduos sociais. Porém, qualquer tipo de filme (não só o analisado aqui) empodera a direção de ter a decisão sobre o que foi gravado e o que deve entrar ou não na montagem final do filme. Apesar disso, Dea Ferraz traçou um caminho que justamente tinha como finalidade captar e mostrar as falas em sua integridade e como foram captadas, a fim de expor como elas são naturalizadas e tidas como normais, soando e sendo

ditas de forma banal por aqueles indivíduos que justamente sempre tiveram o privilégio da autoridade e do poder, no caso: os homens.

Outro fator referente ao universo do filme e que me chama mais atenção é a ocasião da devolução, mesmo Ferraz não tendo filmado tal ação, a devolutiva houve e gerou nela uma outra série de reflexões importantes, como a de repensar a relação dela com aqueles personagens/indivíduos de seu filme, fazendo até com que ela se dispusesse a estar diante daqueles homens fisicamente e conversar sobre a obra. Não quis aqui comparar as duas devoluções como sendo exatamente iguais, mas mostrar outras formas de devolução como parte do processo da própria construção do percurso do filme, afinal esta foi uma etapa também relativa à produção e conclusão da obra.

3.3 Autor-pesquisador, pesquisador-espectador

Se a partir do trabalho de Rouch abriu-se uma janela com seus filmes negociados, os seus interlocutores também passavam a ser autores (de certo modo), rompendo com a centralidade e com a exclusividade do ponto de vista do autor. Em *Crônicas de um Verão* (1961), os diretores também são personagens, pela presença do autor-pesquisador em cena, conduzindo as entrevistas, questionando e dirigindo as temáticas. No filme da diretora Dea Ferraz, ela orienta os debates dos homens através da inserção dos trechos de vídeos da tela da TV, estabelecendo assim uma outra forma de presença, através do vídeo temático.

Figura 19 - Rouch à esquerda, Laundry ao centro e Nadine à direita.



Fonte: Crônicas de um Verão (1961) – Edgar Morin e Jean Rouch.

Figura 20 - Rouch de costas no canto esquerda e logo a sua frente, fumando, Edgar Morin junto aos demais interlocutores do filme.



Fonte: Crônicas de um Verão (1961) – Edgar Morin e Jean Rouch.

Figura 21- Frame de grupo assistindo vídeo.



Fonte: Câmara de Espelhos (2016) – Dea Ferraz.

De certo modo, tanto Dea Ferraz, em *Câmara de Espelhos*, quanto

Jean Rouch dá a palavra àqueles que ele mostra, e esta palavra interpela diretamente o espectador, deixando-o julgar (...) mas obrigando-o a levar em conta esse discurso como intenção deliberada e não exposição ingênua ou até mesmo ignorante dos riscos a que se exporia. (PIAULT, 2007, p. 207)

Embora Piault esteja falando especificamente do caso do filme *Moi un noir* (1957), outro filme de Rouch, ele cita que a interpelação inicial feita pelo protagonista Edward G. Robinson (Oumarou Ganda⁴¹), não é inocente da parte de Rouch, mas colocada de modo a advertir “àqueles que, até então (...) imaginavam constituir um saber independente das condições da sua busca e da sua restituição” (PIAULT, 2007, p. 207). Assim, o antropólogo e diretor francês dá a palavra e deixa que o espectador analise e tire suas conclusões. Neste filme de 1973, Rouch ele realiza uma introdução com informações sobre o local e o acompanhamento junto ao grupo em questão, logo depois diz que passará a palavra para os interlocutores-atores continuarem o filme, abrindo assim espaço para a apresentação e representação de G. Robinson.

No filme de Ferraz, ela apresenta seu dispositivo logo no início, exibindo a caixa/câmara, sendo construído e logo depois com o anúncio no jornal que recrutava os homens, servindo

41 Esta experiência foi importante para a carreira de Ganda, como forma até de emponderá-lo, tanto é que pode ser considerada como porta de entrada para sua futura carreira como cineasta. “*Ganda was born in Niamey, the capital of Niger, in 1935 and was of Djerman ethnicity. He completed his primary studies in Niamey and at the age of 16 joined the French Far East Expeditionary Corps as a soldier from 1951 to 1955. After spending two years in Asia during the First Indochina War he returned to Niger, where he was unable to find work. He emigrated to Côte d’Ivoire and became a longshoreman in the port of Abidjan. There he met French anthropologist and filmmaker Jean Rouch. Rouch was interested in the Nigerien community in Côte d’Ivoire and hired Ganda as a statistician for his research on immigration. It was Rouch who introduced Ganda to the cinema. Ganda had a small role in Rouch’s 1957 film *Zazouman de Treichville*, and the lead role in *Moi, un Noir (I, a Negro)* in 1958. A few years later he returned to Niamey, where he became involved in the Franco-Nigerien Cultural Center. In the Center’s Culture and Cinema club he met technicians who offered training in directing, camera, and sound, and he became an assistant technician. The club produced several films, and in 1968 organized a screenplay contest, for which Ganda wrote the script of his first film, *Cabascabo*, based on his experiences in Indochina. He continued making films throughout the 1970s, many of which received international acclaim and were vehicles of social commentary in what was then a single party state. His most famous, *Le Wazzou Polygame* (1970) won the first FESPACO Film Festival Best Film Award. In addition to his dramatic films, Ganda completed several documentaries and was working on one at the time of his death of a heart attack on January 1, 1981. As the winner of the Best Film award at the first annual FESPACO film festival, upon his death FESPACO began awarding an African Feature Film Award named the Oumarou Ganda Prize” (AFRICAN FILM FESTIVAL, 2017).*

como dois momentos que contextualizava o filme de certa maneira. Depois quando os seus personagens são introduzidos de modo muito interessante, deixando-os apresentarem-se, como eles se reconhecem e enxergam diante de um espelho (que é colocado em cena sem as de seus rostos enquanto falam). Este mesmo espelho, juntamente dos demais, logo depois refletiria a imagem não pensada ou conscientemente percebida das suas visões machistas naturalizadas (e de todos os homens naquela câmara — seja a do filme ou da sala do cinema).

Faz-se necessário frisar aqui que esses são pontos que estabelecem não necessariamente igualdades ou similaridades estritas, eles na verdade dialogam, podendo servir como variações. Assim, reforço o cuidado e atenção das limitações dessa comparação entre os trabalhos citados. Não quero afirmar que a diretora necessariamente se inspirou, que os dois filmes podem ser categorizados da mesma maneira ou algo do tipo. Apenas apresento alguns pontos que podem ser analisados e comparados como forma de construção e expansão de horizontes até para a própria antropologia, já que no cinema é algo presente e debatido atualmente. Acredito que são formas de abordagens diferentes, para “alvos” diversos entre si, mas que no fim das contas colaboram para o crescimento do conhecimento à medida que compreendemos variações, até opostas em alguns casos.

Inicialmente, o mais nítido é a diferença entre os grupos de pessoas dos dois diretores. Jean Rouch⁴² lida com pessoas socialmente oprimidas no caso de *Eu, um negro* (*Moin un noir*, 1958) e que até então estavam sempre sendo caricaturados em representações colonialistas estereotipadas e preconceituosas, algo que mudava a partir do momento em que Rouch leva a obra fílmica ao caminho da negociação com os interlocutores e também construtores dos seus filmes. Em *Crônicas de um Verão* (1961), ele e Morin lidam com indivíduos desconhecidos e que possuíam um contexto social mais diverso, eram adultos franceses residentes em Paris.

Já Dea Ferraz trabalha neste filme com um outro grupo, que talvez seja o “avesso” daquele primeiro de Rouch, pois não se tratam de pessoas oprimidas (aqui no contexto do gênero), mas sim que estão situadas na posição privilegiada e que ao reproduzirem o machismo,

42 Poderíamos citar outros nomes, como, por exemplo, John Marshall, mas foi preferível focar apenas no caso do diretor francês que já estava sendo abordado.

são opressoras. Em entrevista, ela afirmara que uma de suas influências de leitura e pesquisa havia sido sobre a de filmagem na adversidade e filmando o inimigo (COMOLLI, 2008).

No quesito comparação, mesmo notando como os dois filmes lidam com dois grupos tão diferentes — de um lado oprimidos e de outro lado os opressores —, é interessante ver como estes dois polos estabelecem conexões interessantes, justamente por serem opostos em relação a quem filmar e quem filma. No contexto de Ferraz, poderia haver questionamentos sobre a forma de que os homens foram retratados. Mas podemos adicionar um contraponto a este isto, pensando sobre a hipótese: ao retratar os homens de outra maneira o filme o filme poderia perder sua potencialidade ou impacto nos espectadores. Dependendo da abordagem, caso fosse realizada uma entrevista com a diretora, poderia haver um comportamento diverso do entrevistado, assim como gerar uma maior hesitação deles e dos discursos machistas. A abordagem adotada visou simular um ambiente onde eles pudessem ficar a vontade e conversar tal qual uma conversa cotidiana entre amigos.

A intenção dela de abordar este grupo não é relativa a dar voz ou espaço de fala — que já é deles por conta da estrutura machista. A intenção foi na verdade escancarar e “desvelar” o machismo justamente a partir da reprodução desse discurso que sai de modo tão “natural” ou corriqueiro nas conversas, como se o que estivesse sendo dito fosse algo banal. Assim, a diretora desvela as visões machistas expostas através dos blocos temáticos relativos a aspectos da vida das mulheres.

O filme não personifica cada um dos participantes, e a diretora reitera a necessidade dessa reflexão enquanto coletiva e não apenas como específicas daquela pessoa A ou B que participou do filme. Há assim uma interferência não só nos indivíduos que estavam na câmara e que foram confrontados de alguma maneira com as imagens que surgiam na TV, mas também em quem estava assistindo ao filme.

Em um debate na Fundaj, Dea Ferraz respondeu um questionamento acerca de como aquele seu trabalho era recebido entre diferentes públicos, inclusive as mulheres, e ela respondeu que de modo geral ele “bate” diferente para cada tipo de pessoa e grupo que é exibido. Por exemplo, para as feministas, elas falavam de já saber isso e questionavam outras coisas no filme. Já para outras mulheres, que não estavam ligadas ao cinema, parecia que os ouvidos haviam sido “destampados” para o debate feminista.

Acredito que para os homens, aqui me posicionando enquanto um e reconhecendo a partir de uma percepção que eu tive nas sessões que vi, há um reconhecimento vergonhoso e uma tomada de consciência de pequenas coisas que antes passariam despercebidas ou tratadas como irrelevantes, pequenas, mas que claramente não eram irrelevantes e obviamente tratavam-se de uma das peças que permitem o funcionamento e fortalecimento do comportamento machista. O reconhecimento naquela representação permite, além de também poder ver tais falhas em um espelho, sentirmos uma vergonha por tudo isso. Embora o filme também inevitavelmente acabe sendo recebido, por parte dos homens, como reafirmação de um retrato social ou da “verdade” que é assim, reforçando que aquela postura é coerente, a realidade cotidiana ou qualquer outra dessas justificativas machistas utilizadas para manutenção desse tipo de comportamento — tal qual a diretora ouviu de um dos participantes.

Ainda assim, este filme de Ferraz possui “agência própria, que cria consequências no contexto social onde ele é gravado, na subjetividade do autor e/ou nos receptores que o veem” (VAILATI, 2015, p. 5). Aqui, falando também enquanto pesquisador-espectador, com certeza o filme de Ferraz gera um turbilhão de sensações, como a de tristeza pelo filme ser um recorte condizente com a realidade social de desigualdade de gênero no País; pelo indivíduo sentir-se inserido naquela caixa-preta repleta de espelhos que é a câmara e por ela estender-se através da escuridão da sala de cinema São Luiz na sessão em que o vi pela primeira vez, levando a experiência proposta pela diretora com o dispositivo também a quem o assiste.

E perante este espelho o nosso reflexo muitas vezes não é só dos mais agradáveis, justamente devido a também o processo de reflexão pessoal, “no espelho apresentado, a nossa imagem assume, por vezes, mais a forma de uma careta do que de um sorriso” (PIAULT, 2007, p. 210).

Assim, o processo de reflexão a partir dos espelhos do filme faz com que também nos repensemos enquanto indivíduos propagadores e agentes deste machismo, fazendo com que nos coloquemos a repensar nossos atos diários, a partir daquela roda de conversa exibida no filme, remetendo às ocasiões similares em que o machismo é propagado sem que notemos devido à naturalidade arraigada dele em nós mesmos.

Aqui, portanto, não se trata da dicotomia antropólogo-cineasta ou autor-pesquisador, vivida por Jean Rouch, e a inversão da ordem de centralidade de quem filma, tirando-a do

pesquisador e dando-a para quem antes era filmado. As bases e princípios são parecidos, mas agora são levados a um outro estágio, o de quem antes era filmado, no caso das mulheres, e representado, ou seja, antes era “olhado” pelos pesquisadores, agora está a filmar (e também a “olhar”) para o pesquisador; a figura e experiência neste caso não foi a de um antropólogo-cineasta, mas sim de antropólogo-espectador, que passou a sentir-se de algum modo também representado em tela, em cena, reconhecendo-se em falhas que já foram de alguma forma por mim reafirmadas ou reproduzidas.

Outra experiência do tipo, onde também pude participar de uma das sessões do filme *Câmara de Espelhos*, foi a de uma performance artística antes da exibição do filme. Um grupo de atrizes que estavam sentadas na plateia, aos poucos saíam das cadeiras e iam em direção ao espaço em frente à tela do cinema; no caminho, iam falando “meu nome é YYYYYY”, “não aguento mais isso...”, “viver dessa maneira”, “não poder fazer isso ou aquilo” (em referência às opressões diárias sofridas pelas mulheres por conta do machismo). Depois, fizeram o caminho contrário, indo em direção às cadeiras do público e falavam: “meu nome é YYYY”, “meu nome é ZZZZZZ”, estabelecendo um contato de maior proximidade com as pessoas da plateia, transformando a ação performativa em uma ação e de contato próximo, uma aproximação daquelas dores e opressões, de forma que não pudesse ser ignorada ou tratada de modo desprezioso.

Tal performance teatral organizada para antes da exibição, a meu ver, pôde estabelecer outras conexões com o que também seria tratado no filme. São aquelas mulheres e muitas outras que estavam representadas em performance por elas, que sofrem diariamente com o machismo. Ali, o falar e referir-se no olho a olho, tal qual feito pela diretora na sessão devolutiva do filme, repetiu-se mais uma vez através do ato de dizerem aos homens (principalmente) que ali estavam: “meu nome é ZZZZ, sofro todos os dias por conta disso, estou me dirigindo diretamente a você — repense, reveja”. Obviamente essas leituras são minhas e feitas por um sujeito enquadrado em uma posição de privilégio. Por isso também não posso falar quais foram as recepções das mulheres, daquelas que ali se encontravam, mas acredito que pode ter soado de modo diverso, como uma espécie de partilha ou apoio acerca dessas experiências de violências sofridas.

Para mim, que já havia assistido ao filme antes e participado também de uma sessão com um ato de protesto e agora lidava com uma performance — que também poderia ser

considerada uma forma de protesto e de questionamento do machismo —, senti mais uma vez como tais atitudes são potentes e sensibilizadoras. Além disso, por conta do cinema São Luiz representar tudo o que é, estruturalmente e até simbolicamente para a cinematografia pernambucana, há uma outra força e potência neste tipo de protesto.

A utilização daquele espaço do cinema como palco-tela de luta é uma forma de mobilizar também em um espaço fundamental para os objetivos de conquista e ampliação da participação das mulheres (e outras/os realizadores) no cinema, sabiamente utilizado por poder potencializar e propagar ainda mais a mensagem ali exposta, passando o recado de que não irão mais tolerar ou se calar diante de tais fatos.

Ainda neste caminho, outro exemplo de utilização interessante também experienciado no São Luiz e como um local de visibilidade, de contestação e de promoção da arte invisibilizada pelo machismo, foi o caso de um desfile na abertura *da 4º Semana Nordestina da Visibilidade Trans*, que além dos filmes, dos depoimentos, dos debates e das mesas, contou com um desfile dentro do próprio espaço do cinema, uma ressignificação da função desse espaço, que tantas vezes já excluiu (e ainda exclui) transsexuais de suas telas e até de seu espaço de frequência. Obviamente aqui o termo “espaço” é uma referência genérica, mas que remete às estruturas sociais que se relacionam diretamente com ele através das posições e escolhas diretivas daquele cinema.

Figura 22 - Programação da 4ª Semana Nordestina da Visibilidade Trans, 2016, Recife-PE, destaque para a abertura com Desfile organizado pelo grupo Mães pela Diversidade.

amotrans pernambuco

Semana Nordestina da Visibilidade Trans
Recife | 23 a 29 | Janeiro.2017
Acorda e aborda, Pernambuco!

PROGRAMAÇÃO

	23/01/2017 (segunda-feira)	24/01/2017 (terça-feira)	25/01/2017 (quarta-feira)	26/01/2017 (quinta-feira)	27/01/2017 (sexta-feira)	28/01/2017 (Sábado)	29/01/2017 (Domingo)
CIDADE	Recife	Goiana Igarassu	Palmares	Olinda Igarassu	Recife	Recife	Recife
LOCAL	Cinema São Luiz (Rua da Aurora)	Centro da cidade	Centro da cidade	Praça do Carmo Presídio de Igarassu	Praça do Arsenal	Teatro Barreto Junior	Mercado da Boa Vista
AÇÃO	Abertura (16 h) Cine Trans Desfile organizado pelo Grupo Mães pela Diversidade	Aborda e acorda Pernambuco	Aborda e acorda Pernambuco	Aborda e acorda Pernambuco	Aborda e acorda Pernambuco Mutirão do nome social	Espectáculo "Programa César Alencar" Lançamento da cartilha da Amotrans	Sarau da Diversidade Trans
PARCEIRO	Cinema São Luiz Mães pela Diversidade Coordenação de Saúde Integral da População LGBT	Movimento organizado	Movimento AMAS	Coordenadoria LGBT SERES-PE/ Centro Estadual de Referência LGBT	GLOS Centro Municipal de Referência LGBT	Amotrans Coordenação da Saúde Integral LGBT	Coordenação de Saúde Integral da População LGBT Prefeitura do Recife

Apoio

Fonte: Distribuição da Semana Nordestina da Visibilidade Trans (2017).

Acredito que tal utilização e ampliação das possibilidades de uso desses espaços seja um dos passos fundamentais para a transformação e o tensionamento acerca da arte, da produção e do espaço para os trabalhos de mulheres, trans, indígenas, negras(os). O uso destes espaços, como o São Luiz, as telas de cinema, os festivais — até outrora redutos exclusivos de produções de homens/brancos/ricos — podem muito bem contribuir para uma reestruturação e questionamento social. Tais quais outros movimentos sociais, que ocupam os espaços simbólicos hegemônicos que os oprimem e excluem, como a luta de moradores removidos de suas casas para construções diversas; trabalhadores rurais que lutam por pedaços de terras ou os indígenas cada dia mais encolhidos em seus territórios retalhados e que lutam, ocupam, resistem nas estradas, nas construções, nas fazendas ou nas câmaras legislativas.

A ocupação de um local estratégico como o cinema, em prol da visibilidade, da (re)construção deste espaço, de uma nova forma de ocupação e (re)existência é fundamental

seja através da intervenção no espaço físico ou no campo das representações e do simbólico, tomando-os e transformando-os a partir das lutas que se comunicam de diversas maneiras, seja na passeata, na paralisação, na ocupação, no desfile ou no grito — tal como feito pela diretora Dea Ferraz no encerramento de seu filme quando, ao mostrar uma das cenas de mulheres protestando, um dos participantes inicia sua fala dizendo “primeiramente, um comentário: belos peitos!”, em referência às mulheres que estavam sem sutiãs ou camisas. Nisso, a diretora dá o comando a sua equipe: “repete o grito!”, fazendo com que a cena em questão voltasse à tela da TV e a câmara escura se propagasse na sala, fazendo ecoar o grito naquelas duas câmaras, enquanto a tela se apagava diante dos nossos olhos, deixando a mensagem de reforço a sua luta, mesmo quando a insistência do machismo tentava calar o grito ou subjugar-lo, ela o ecoou mais e mais, e não deixou que fosse silenciado.

A mensagem da diretora é extremamente forte e importante por todos estes elementos citados, a construção de sua narrativa que desvela o machismo de forma tão inteligente ao mostrar a naturalização dele através das falas dos homens, com um dispositivo que simula uma situação corriqueira e que nos joga para dentro daquela narrativa justamente por essa sensação de naturalidade cotidiana, fazendo a tela estabelecer uma extensão através do escuro do cinema. Ao término deste filme, é impossível sair imune acerca de nossos posicionamentos e das nossas tantas câmaras de espelhos pessoais, a proposta da diretora foi efetiva. A mensagem final também é clara e em bom tom: o corpo é delas e é pela vida/luta das mulheres que ele foi feito.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Comumente tenho visto a utilização do termo “considerações finais” em detrimento do termo “conclusão” nos trabalhos acadêmicos, talvez como forma de evitar a utilização desta ideia fixa de fim do processo, como se isso o tornasse definitivo no que tratava. Embora isso não seja novidade alguma, venho endossar a utilização e a necessidade de aqui sinalizar de fato que não há uma pretensão de expor uma finalização das questões abordadas neste trabalho, muito menos de soar como definitivo. Pelo contrário, acredito que minha proposta foi de tentar mais uma abertura inicial, para ser refletida, aprofundada e gerar outros desdobramentos.

A escrita da dissertação teve também como intuito estabelecer uma posição reflexiva de minha parte, a partir do local de fala que me cabe, enquanto pesquisador situado em uma posição e contexto específicos. Falar da minha observação e percepção pessoal do filme foi uma tentativa de refletir sobre o machismo que muitas vezes endosso mesmo que sem perceber. Aqui não pretendi tomar local de fala ou criar uma dissertação egocêntrica, mas sim um trabalho que também incluísse meu processo pessoal neste processo de dois anos do mestrado.

O trabalho poderá sempre ser melhorado e maturado, sempre é preciso voltar, reorganizar e repensar o que foi escrito, até por conta das tantas lacunas que o olhar viciado não conseguiu enxergar com tanta aproximação até agora. Distância e tempo são necessários até para aprender e rever as concepções equivocadas. As minhas questões limitantes de pesquisador foram levantadas e refletidas com o intuito de amenizar suas influências nos resultados da pesquisa, além de situar melhor quem/como e de onde se falava sobre o assunto. Obviamente que por diversas razões, há uma grande probabilidade de ter cometido equívocos, mas espero tê-los diminuído ao máximo. Sei também que faz parte do processo de aprendizagem e construção do saber tratar os erros como parte inerente do processo.

Quando – novos persas – os companheiros de Rouch – Lam, Tallou ou Damouré – desviam o uso dos nossos objetos ou do nosso idioma, obrigam a descolonizar o nosso pensamento, que poderá, por fim, ser desorientado e tomar uma outra direção: o desvio, o contorno são atalhos para passar de uma cultura a outra, para uma Antropologia que se preocupe mais com questões acertadas e pertinentes do que com respostas definitivas. (PIAULT, 2007, p. 210)

É no caminho dessa antropologia que mais aprende do que apresenta respostas definitivas com estes processos que eu espero ter traçado por estas páginas. A descolonização e autorreflexão constante são consequências de uma disciplina que apresenta o desafio constante de se colocar dentro e fora das situações, como parte ou não do que se pretende conhecer e aprender sobre.

Acredito também, e cada dia mais, na força não só do cinema, mas da música, da poesia, literatura, fotografia e da antropologia para mudança do social. Sempre há uma revolução acontecendo e leva tempo para sentirmos e compreendê-la. Nós estamos sim nos deparando todos os dias com revoluções, transformações constantes, e isso não quer dizer que são pequenas ou irrelevantes, quer dizer que estamos sempre em movimento, mesmo que não percebamos. O cinema vem mudando e mudará mais, não só por conta da tecnologia, mas por conta de novas formas de fazê-lo e de quem pode ou como o faz.

As experiências e as tentativas de análises realizadas neste trabalho, a partir das experiências proporcionadas pelo cinema, passaram literalmente por mim e em mim, não passei imune a elas, pois fui levado à reflexão e à contestação de minhas atitudes a partir destas experiências, através dessas revoluções que me pegaram pelo caminho. O exercício do “olhar duplo” (SACRAMENTO, 2016, p. 94) — apropriando-me aqui de um termo da autora Evelyn Sacramento, do estar em “duas extremidades, dois espaços de fala” do indivíduo espectador e do pesquisador, que em meu caso, foram ambos demarcados também pelo machismo — além de, obviamente, por conta de meu local de fala que gerou interferências por conta disso. Mesmo assim, houve uma tentativa de reflexão acerca da potencialidade do cinema na contestação deste machismo, que também é meu, mostrando sobretudo o caso do filme *Câmara de Espelhos*, que me atingiu e não me permitiu assisti-lo de modo passivo.

Este filme em questão e alguns outros citados são, com certeza, não só o resultado de um claro desejo de intervenção no real, tal qual citado por Amaranta Cesar, mas também agentes dessa transformação, mesmo que não queira dizer que transformará a todos de uma só vez. Apesar disso, isso ainda é um “aviso de incêndios” (DIDI-HUBERMAN, 2012) que estão por vir, já que cada vez mais obras como essa surgirão e questionarão os diversos tipos de opressões que ainda existem na sociedade.

REFERÊNCIAS

ABU-LUGHOD, Lila. Melodrama egípcio: uma tecnologia do sujeito moderno? **Cadernos Pagu**, v. 21, p. 75-102, 2003.

AFRICAN FILM FESTIVAL – New York. **Oumarou Ganda**. [2017]. Disponível em: <https://www.africanfilmny.org/tag/oumarou-ganda/>. Acessado em 01 de jul. de 2018.

ALTMANN, Eliska. Imagens do monumental: memória e identidade construídas pelo cinema nacional. **Contemporânea**, v. 3, p. 35-45, 2004.

AMOUNT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Paparirus, 1995.

ANCINE, GEMAA. **Diversidade de Gênero e Raça nos Lançamentos Brasileiros de 2016**. [2017^a]. Disponível: <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20Diversidade%20FINAL%20EM%2025-01-18%20HOJE.pdf>. Acessado em: 01 de fev. 2018.

ANCINE. **Informe de Acompanhamento do Mercado**. Segmento de Salas de Exibição. Informe Anual Premilinar 2016. [2017^b] Disponível: <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20Diversidade%20FINAL%20EM%2025-01-18%20HOJE.pdf>. Acessado em: 01 de ago. 2017.

BERARDO, Rosa. **A representação da alteridade**: estereótipos do índio brasileiro no cinema de ficção da década de 70. 2002.

BISHOP, John. **A vida através do mito**: o desenvolvimento do cinema etnográfico na obra de John Marshall. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 21, 2: 33-44, 2005.

BRITO, João Batista de. O ponto de vista no cinema. **Revista Graphos**, v. 9, n. 1, 2007.

BUENO, Murilo Gabriel Berardo; BERARDO, Rosa. Representação e construção do gênero feminino no cinema goiano. **Fragmentos de Cultura**, v. 20, n. 1, p. 47-54, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva (2007), 1974.

BUTRUCE, Débora. Cineclubismo no Brasil – Esboço de uma história. Acervo: **Revista do Arquivo Nacional**. V.16, nº 1, jan/jun 2003, p. 117-124. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, Marcia Rangel; CAMPOS, Luiz Augusto. **Raça e Gênero no Cinema Brasileiro (2002-2014)**. GEMAA, Rio de Janeiro: UERJ [2014]. Disponível em: <http://gemaa.iesp.uerj.br/infografico/raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-2002-2014/>. Acessado em: jan. 2017.

CARVALHO, Cesar Augusto de. **Cineclube e cinema no Brasil**: traços de uma história. X Congresso de ALAIC, 2010.

CESAR, Amaranta. Cinema como ato de engajamento: documentário, militância e contextos de urgência. **C-Legenda-Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual**, n. 35, 2018a.

_____. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. **Revista ECO-Pós**, v. 20, n. 2, p. 101-121, 2017.

_____. **Uma imagem vibra nos sujeitos, libera energia de luta**. Entrevistador: Chico Lurdemir para a Revista Continente, duração: 19-26 minutos, 2018. Entrevista concedida para a Revista Continente. Disponível em: <http://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/-uma-imagem-vibra-nos-sujeitos—libera-energia-de-luta>. Acesso em 15 mai. 2018b.

CUNHA FILHO, Paulo C. da. **Cem Anos de Mar e Pedras**. (p. III.) In: GOUVEIA, Alice. Direções – Relatos do cinema Pernambucano Contemporâneo. Olinda: Casa de Cinema, 2015.

CUNHA FILHO, Paulo C. da. **Relembrando o cinema pernambucano: dos arquivos de Jota Soares**. 1ª edição. Recife: Editora Massangana, v. 1. 115p, 2007.

COLLIER Jr, John. **Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa**. Cap. I, 1973.

COMOLLI, Jean-Louis. **Como filmar o inimigo?**. Ver e Poder, p. 123-134, 2008.

CHEMALY, Soraya. **Holiday Films: Does This Year's Crop Misrepresent Women?** Jan. 2012. Publicado em Huffington Post. Disponível em https://www.huffingtonpost.com/soraya-chemaly/holiday-films-bad-to-women_b_1113019.html. Acesso em: 23 ago. 2017.

CRIBARI, Isabela & CARVALHO, Gê (Org.). **Memória cineclubista em Pernambuco** (ebook) 2012.

DANTAS, F., SANTOS, I., NOLASCO, R.I.F. Amor, plástico e barulho: protagonismo e rivalidade feminina como elementos estéticos e narrativos no cinema pernambucano in **Feminino e Plural**. Mulheres no cinema brasileiro. HOLANDA, Karla & TEDESCO, Mariana C. (orgs.), 2017.

DAWSEY, John C. Turner, Benjamin e antropologia da performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas. **CAMPOS-Revista de Antropologia Social**, vol. 7.2, 2006.

DE LAURETIS, Teresa. Aesthetic and feminist theory: Rethinking women's cinema. **New German Critique**, (34), 154-175, 1985.

DE OLIVEIRA, Vinícius. Cinema engajado em Recife hoje—crítica do presente e reescrita da história. **C-Legenda-Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual**, n. 35, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012.

DOS SANTOS, Érica Ramos Sarmet; TEDESCO, Marina Cavalcanti. Iniciativas e ações feministas no audiovisual brasileiro contemporâneo. **Estudos Feministas**, v. 25, n. 3, p. 1373-1391, 2017.

FELDMAN-BIANCO, Bela. **Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos**. Ed. Global, 1987.

FERRAZ, Ana Lúcia Camargo; MENDONÇA, João Martinho de (Org.). **Antropologia visual: perspectivas de ensino e pesquisa**. Brasília-DF: ABA, 2014.

FOSTER, Hal. **O artista enquanto etnógrafo**. Trad.: Alexandre Sá, revisão: Angela Prada. The return of the real: the avant-garde at the end of the century. The MIT Press. London; 1996.

FRANÇA, Matheus. **Entre luzes e penumbras**: uma etnografia em “cinemões”. Revista Habitus, Rio de Janeiro: IFCS – UFRJ, 2015.

GALEANO, Eduardo. **Sangue Latino Eduardo Galeano**: [jan. 2018]. Entrevistador: Eric Nepomucen. Canal Brasil, 2018. 23 minutos. Entrevista concedida ao programa Sangue Latino. Disponível em: <https://youtu.be/47aFAIDierM>. Acessado em 23 jan. 2018.

GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. Vídeo e diálogo cultural—experiência do projeto vídeo nas aldeias. **Horizontes Antropológicos**, v. 2, p. 61-72, 1995.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Veja, 1995

GLUCKMAN, Max. **Análise de uma Situação Social na Moderna Zululândia**. In: Feldman-Bianco B. Antropologia das sociedades contemporâneas. São Paulo: Global, 1987.

GOLDMAN, Marcio. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. **Revista de Antropologia**, v. 46, n. 2, p. 423-444, 2003.

GOUVEIA, Alice. **Direções** – Relatos do cinema Pernambucano Contemporâneo. Olinda: Casa de Cinema, 2015.

GRIFFITHS, Alison. **A Portal to the Outside World: Motion Pictures in the Penitentiary**. Film History: An International Journal 25.4, p. 1-35, 2013.

_____. **Wondrous Difference: Cinema, Anthropology, and Turn-of-the-Century Visual Culture**. Columbia University Press, 2013.

GROSSI, Miriam. **Trabalho de campo & subjetividade**. 1. ed. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1992.

HEIDER, Karl. Uma história do filme etnográfico. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, v. 1, p. 31-54, 1995.

HERMANN, Nadja Mara Amilibia. Estetização do mundo da vida e sensibilização moral. **Educação & realidade. Porto Alegre. Vol. 30, n. 2 (jul./dez. 2005), p. 35-47**, 2005.

HÍKIJI, Rose Satiko Gitirana. **Antropólogos vão ao cinema** – observações sobre a constituição do filme como campo. Cadernos de Campo (São Paulo, 1991), v. 7, n. 7, p. 91-113, 1998.

KAPLAN, E. Ann. **Is the gaze male**. Ann Snitow/Christine Stansell/Sharon Thompson (Hg.), Desire: the politics of sexuality, London, 321-338, 1983.

KISHIMOTO, Alexandre. **A experiência do cinema japonês no bairro da Liberdade**. Dissertação, Universidade de São Paulo, 2009.

LEANDRO, Anita. O tremor das imagens Notas sobre o cinema militante. **DEVIRES-Cinema e Humanidades**, v. 7, n. 2, p. 98-117, 2016.

LIMA, Juliana Soares. **9. Janela (2016) – Câmara de Espelhos.** Quando o filme evoca no espectador um reflexo (feito) do próprio tema que condena. Crítica publicada em Cinema Escrito. Disponível em: <https://www.cinemaescrito.com/2016/11/9-janela-2016-camara-de-espelho/>. Acessado em 20 jun. 2017.

LOURENÇO, Julio Cesar. Interpretando os símbolos do ritual cineclubista. **Revista Urutágua**, nº 23, p. 01-14, 2011.

MACDOUGALL, David. **The corporeal image: Film, ethnography, and the senses.** Princeton University Press, 2005.

MATEUS, Diana Paola Gómez. Tecido de fragmentos. Migrações entre antropologia e cinema. In: DAWSEY, J. C.; MÜLLER; R. MONTEIRO, M. (Org.). **Antropologia e Performance: ensaios napedra.** São Paulo: Terceiro nome, 2013.

MEIRELLES, Marlom. **A História do Cinema Pernambucano** [jun. 2016]. Recife. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/MarlomMeirelles/videos>. Acessado em: 20 de agosto de 2016.

MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. **Digitagrama** – Revista Acadêmica de Cinema, n. 3, 2005.

MOORE, Henrietta L. **Antropología y feminismo.** Universitat de València, 1991.

MOORE, Henrietta. **Compreendendo sexo e gênero.** Companion Encyclopedia of Anthropology. London: Routledge, 1997.

MÜLLER, Regina Polo. Ritual, Schechner e performance. **Horizontes Antropológicos**, 11.24, p. 67-85, 2005.

MULVEY, Laura. **Prazer Visual e cinema narrativo.** In: XAVIER, Ismail (org). A Experiência do Cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, p.437-453, 1983.

_____. Visual pleasure and narrative cinema. In: **Visual and other pleasures.** Palgrave Macmillan, London, 1989.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **A Brodagem no cinema em Pernambuco.** 2014. 235 f. Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

_____. **A História do Cinema Pernambucano – A Retomada:** [jun. 2016]. Recife: Marlom Meirelles. Recife: 38 minutos. Disponível em: <https://youtu.be/yU6JjpojukI>. Acessado em: 20 de agosto de 2016.

_____. **O novo ciclo de cinema em Pernambuco:** a questão do estilo. 2009. 157 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

NORONHA, Danielle Parfentieff de. Considerações sobre antropologia, cinema e memória: aportes para uma construção metodológica. **Revista Visagem.** Belém, vol. 1, n. 1, p. 112-129, 2015.

OLIVEIRA, Micheline Ramos de.. Uma experiência etnofotográfica num presídio feminino. **Illuminuras.** Porto Alegre, vol. 13, n. 31, 2012.

- PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Cinema e antropologia: um esboço cartográfico em três movimentos. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, v. 10, n. 1, 2000.
- PIAULT, Marc . Um cinema espelho? Por uma realidade partilhada in **Conferências e Diálogos: Saberes e Práticas antropológicas**. Sociedade e Cultura (Impresso), vol. X, p. 205-210, 2007.
- PIRES, Bianca Salles. Públicos de cinemas em foco: interações, sociabilidades e os significados do estar lá, vendo e sendo visto. **Revista Brasileira de Sociologia-RBS**, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. A associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière. **Revista CULT**, 2009a. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-jacquetsranciere/>. Acesso em: 16/03/2017.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora, v. 34, 2009b.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução Ivocne C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- REYNA, Carlos P. **Cinema e Antropologia: Novos diálogos metodológicos na interpretação de um ritual andino**. Biblioteca online de ciências da comunicação, 2005.
- RIAL, Carmem Sílvia. Por uma antropologia do visual contemporâneo. **Horizontes Antropológicos** 1.2, p. 93-100, 1995.
- RIAL, Carmem Sílvia. **Mídia e sexualidades: breve panorama dos estudos de mídia**. GROSSI, Miriam et alii, p. 107-136, 2005.
- ROSA, Alexandre Juliete, et al. Cinemas pornôs da cidade de São Paulo. Ponto Urbe. **Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP** n.3, 2008.
- ROSAS MANTECÓN, Ana. **Una mirada antropológica al público del cine**. 2016.
- _____. Públicos de cine en México. **Alteridades**, v. 22, n. 44, p. 41-58, 2012.
- SACRAMENTO, E. S. Safi Faye: Cinema e Percurso. **Cantareira (UFF)**, v. único, p. 88-95, 2016.
- SAFATLE, Vladimir. O circuito dos afetos. **São Paulo: Cosac Naify**, 2015.
- SARAIVA, Kate. **Cinemas do Recife**. Morfolgia de edifícios e salas para exibição, 2013.
- SEGATO, Rita Laura. **Os percursos do gênero na antropologia e para além dela**. Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 1998.
- SCOTT, Joan W. **El problema de la invisibilidad**. In. ESCANDÓN, C.R. (Org.) Gênero e História. México: Instituto Mora/UAM, 1989.
- SILVEIRA, Viviane Teixeira; CARNEIRO, Kleber Tuxen; ATHAYDE, Thayz. Cinema, educação e violência de gênero: considerações sobre o documentário 'The Hunting Ground'. **Textura-ulbra**, v. 18, n. 38, 2016.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica. Editora Cosac Naify, 2006.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Horizontes antropológicos**, v. 20, n. 42, p. 377-391, 2014.

SIMONARD, Pedro. **A geração do Cinema Novo**: para uma antropologia do cinema. Mauad Editora Ltda, 2006.

SMELIK, Anneke. Feminist Film Theory. [2007] Trad. Thomas Ilg. **Revista Usina**, 2015.
Disponível em: <http://revistausina.com/2015/03/15/teoria-do-cinema-feminista-parte-i/>. Acesso em: 16 ago. 2017a.

SMELIK, Anneke. Feminist Film Theory. [2007] Trad. Thomas Ilg. **Revista Usina**, 2015.
Disponível em: <http://revistausina.com/2015/04/15/teoria-do-cinema-feminista-parte-ii>.
Acesso em: 16 ago. 2017b.

SMELIK, Anneke. Feminist Film Theory. [2007] Trad. Thomas Ilg. **Revista Usina**, 2015.
Disponível em: <http://revistausina.com/2015/05/15/teoria-do-cinema-feminista-parte-iii>.
Acesso em: 16 ago. 2017c.

TRINDADE, I. L., CÂMARA, A. D., ANDRADE, P. R., & STORCH, A. L. **A modernidade das salas de cinema do Recife**. UNICAP/UFPE, [200-?].

VAILATI, Alex. **Reflexões sobre uma antropologia audiovisual aplicada**: o documentário social. 2015.

VAN VELSEN, Jaap. **A análise situacional e o método de estudo de caso detalhado**. In: Feldman Bianco B. Antropologia das sociedades contemporâneas. São Paulo: Global, 1987.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Papyrus Editora, 2006.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura**: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Zahar, 2004.

VILLELA, Alice. **Narrativas que fazem existir**: mito e filme em performance entre os Asuriní do Xingu. In: DAWSEY, J. C.; MÜLLER, R. MONTEIRO, M. (Org.). Antropologia e Performance: ensaios napedra. São Paulo: Terceiro nome, 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. 2016.

WACQUANT, Loic. **A rua e o ringue** (p. 31-178). In *Corpo e Alma*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. Putas, Escravas e Garanhões: linguagens de exploração e de acomodação entre boxeadores profissionais. **Revista Mana** 6(2): 127-146, 2000.

ZANI, Ricardo. Cinema e narrativas: uma incursão em suas características clássicas e modernas. **Conexão-Comunicação e Cultura**, v. 8, n. 15, 2009.

APÊNDICE A - FILMOGRAFIA

- Açúcar (2017) de Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira
- Almeri & Ari – Ciclo do Recife e da vida (1979) – Fernando Spencer
- Almyr a estrela (2007) – Fernando Spencer
- Amor Plástico e Barulho (2013) - Renata Pinheiro
- Amores de Chumbo (2018) – Tuca Siqueira
- Árido Movie (2005) – Lírio Ferreira
- Baile Perfumado (1997) – Paulo Caldas, Lírio Ferreira
- Câmara de Espelhos (2016) – Dea Ferraz
- Cabascabo (1968) – Oumarou Ganda
- Corpo Político (2016) – Mape
- Crônica de um Verão [*Chronique d'un été* (Paris 1960)] (1961) – Edgar Morin, Jean Rouch
- Deserto Feliz (2007) – Paulo Caldas
- Entremarés (2018) – Anna Andrade
- Eu, um Negro (1958) [Moi, un noir] – Jean Rouch
- Le Wazzou Polygame (1970) – Oumarou Ganda
- L'Exilé (1980) – Oumarou Ganda
- Lisbela e o Prisioneiro (2003) – Guel Arraes
- Martírio (2016) – Vincent Carelli, co-direção: Tatiana Almeida (Tita), Ernesto de Carvalho
- Meu Corpo é Político (2017) – Alice Riff
- Modo de Produção (2017) – Dea Ferraz
- O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas (2000) – Paulo Caldas, Marcelo Luna
- O Rochedo e a Estrela (2007) – Katia Mesel
- Onde Nasce um Rio (2017) – direção coletiva de Julia Karam, Maiara Mascarenhas, Maria Cardozo e Pedro Severien
- Punk Rock Hard Core – Alto José do Pinho é do caralho (1995) – Adelina Pontual, Cláudio Assis e Marcelo Gomes.
- Saïtane (1972) – Oumarou Ganda
- Sem Coração (2014) – Nara Normande, Tião
- Sete Corações (2014) – Dea Ferraz
- Simião Martiniano, o Camelô do Cinema (1998) – Clara Angélica e Hilton Lacerda
- Sulanca (1986) – Katia Mesel
- That's a Lero Lero (1995) – Lírio Ferreira
- Rio Doce-CDU (2011) – Adelina Pontual