



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Margarida Sequeira da Silva Rodrigues
Augusto

MULHERES NA REALIZAÇÃO
TRAJETOS PROFISSIONAIS DE REALIZADORAS
NASCIDAS NOS ANOS 1970

Dissertação no âmbito do Mestrado em Sociologia orientada pela
Professora Doutora Maria Paula Abreu Pereira da Silva e
apresentada à Faculdade de Economia da Universidade de
Coimbra

Outubro de 2020

Agradecimentos

Não seria possível elaborar esta dissertação sem o apoio de uma longa lista de pessoas que contribuíram direta ou indiretamente para a execução deste texto. À orientadora desta dissertação, Professora Doutora Paula Abreu agradeço a preocupação, a paciência e o cuidado com que me acompanhou este ano. À Professora Doutora Virgínia Ferreira agradeço a forma como me despertou a vontade de trabalhar as questões relacionadas com mulheres.

Agradeço à minha família todo o amor, toda a atenção e mimo, mas agradeço sobretudo à minha mãe que me desmotivou de comprar uma roulotte e vender bifanas à porta dos bares e incentivou a focar-me na tese, sobretudo porque se o tivesse feito este ano, tinha declarado falência aos 23 anos.

Ao Martim, que mesmo sendo uma pessoa que não aprecia particularmente a sociologia, foi a minha vítima preferida para as revisões dos meus trabalhos académicos. Muito obrigada por toda a ajuda e amor que me destes nestes cinco anos.

A todos os amigos e amigas que me aturaram este ano e que se mostraram sempre disponíveis a apoiar, sobretudo ao Luís, à Carina, à Catarina, à Carolina e à Mafalda. Obrigada por todas as forças, incentivos, amizade e sensibilidade.

Às pessoas da Graal, um agradecimento profundo, sobretudo à Ana e à Rute que, pela amizade, motivação e carinho com que me receberam contribuíram para que a minha primeira experiência profissional fosse melhor do que qualquer expectativa que eu pudesse ter.

A todos e a todas, o mais sincero e profundo obrigada.

Resumo

Esta dissertação pretende ser uma análise dos percursos profissionais das realizadoras portuguesas, em especial de uma amostra de realizadoras nascidas na década de 1970, de forma a compreender as dificuldades sentidas ao longo do percurso de afirmação profissional e o modo como encaram a sua arte e como sentem que o seu sexo pode condicionar o seu sucesso.

Para isso, analisou-se cinema enquanto meio de comunicação específico que, numa era de imagens, permite construir narrativas visuais que chegam a audiências vastas e moldam a visão do mundo do público, recorrendo a algumas teorias do cinema e da receção, sem nunca perder de vista a questão da divisão sexual nos contextos profissionais.

Para alcançar o objetivo inicial de analisar os percursos das realizadoras portuguesas nascidas na década de 1970, procedeu-se também a uma caracterização do cinema português dos últimos anos, quer em termos de produção quer em termos de receção, examinando questões relativas à autoria, às condições de trabalho dos seus profissionais, ao financiamento, à importância das redes de trabalho e familiares e à receção dos filmes portugueses nas salas de cinema e nos diversos festivais internacionais.

Para responder a estas questões em nome pessoal, oferecendo uma visão de como uma mulher consegue construir uma carreira num cargo de direção num mundo artístico como o cinema, foram entrevistadas três realizadoras, Catarina Mourão, Inês Oliveira e Leonor Noivo, que, pela experiência direta narrada, nos permitem chegar a conclusões mais claras sobre as hipóteses avançadas no início do trabalho sobre a vivência da realização de cinema em Portugal no feminino.

Palavras-chave: Cinema, divisão sexual, realização, financiamento público

Abstract

This dissertation aims to be an analysis of the professional paths of portuguese female directors, especially from a sample of female directors born in the 1970s, in order to understand the difficulties felt along their career path, how they view their art and how they feel that their sex can condition their success.

For this, cinema was analyzed as a specific means of communication that, in an era of images, allows to construct visual narratives that reach vast audiences and shape the public's world view. For that, some theories of cinema and reception were used some theories of cinema and reception, without ever losing sight of the issue of sexual division in professional contexts.

In order to achieve the initial objective of analyzing the professional paths of Portuguese female filmmakers born in the 1970s, a characterization of Portuguese cinema in recent years was also carried out, both in terms of production and in terms of reception, examining issues related to authorship, working conditions of its professionals, financing, the importance of networks and family members and the reception of Portuguese films in cinemas and at international festivals.

To answer these questions in a personal name, offering a vision of how a woman can build a career in a key position in an artistic world like cinema, three directors were interviewed, Catarina Mourão, Inês Oliveira and Leonor Noivo, who, through the direct experience narrated, allow us to reach clearer conclusions about the hypotheses advanced at the beginning of the work on the experience of women making cinema in Portugal.

Keywords: Cinema, sexual division, directing, public funding

Índice:

Resumo	4
Abstract	5
Índice de figuras	7
Introdução	8
Enquadramento histórico	11
Enquadramento teórico	20
Capítulo 1: O caso do cinema português nas décadas recentes	39
Capítulo 2: O cinema português financiado (2015-19)	51
Portugal vs Espanha	60
Capítulo 3 - O Percorso de três realizadoras portuguesas	63
A Amostra	64
Conclusões	77
Bibliografia	81

Índice de figuras

Gráfico 1: Candidaturas aos apoios do ICA entre 2015 e 2019.....	54
Gráfico 2: Apoios concedidos pelo ICA, por sexo, entre 2015 e 2019.....	55
Gráfico 3: Candidaturas femininas aos apoios concedidos pelo apoio e apoios concedidos a longas-metragens de ficção realizadas por mulheres entre 2015 e 2019.....	56
Gráfico 4: Candidaturas femininas aos apoios concedidos pelo apoio e apoios concedidos a curtas-metragens de ficção realizadas por mulheres entre 2015 e 2019.....	56
Gráfico 5: Candidaturas femininas aos apoios concedidos pelo apoio e apoios concedidos a às primeiras longas-metragens de ficção realizadas por mulheres entre 2015 e 2019.....	57
Gráfico 6: Candidaturas femininas aos apoios concedidos pelo apoio e apoios concedidos aos documentários realizadas por mulheres entre 2015 e 2019.....	58
Gráfico 7 - Candidaturas femininas aos apoios concedidos pelo ICA e apoios concedidos às primeiras longas-metragens de animação realizados por mulheres entre 2015 e 2019.....	58

Introdução

A divisão sexual no contexto laboral é um tema que tem vindo a ser alvo de investigações mais profundas nos últimos anos, consequência daquilo que poderá ser uma maior consciência face aos problemas ou dificuldades que o sexo feminino sente tanto na esfera privada como na laboral. Fruto dessa tendência, aumenta, naturalmente, o número de textos, análises e movimentos que promovem a igualdade entre homens e mulheres em todas as áreas que constituem a vida.

Enquanto mulher senti necessidade de fazer um projeto que me levasse a procurar mais e melhor informação relacionada com esta temática e, enquanto apaixonada pelo mundo do cinema, em especial pela produção cinematográfica nacional, senti que este poderia ser um palco de análise bastante interessante. Assim, da união de uma causa que muito me diz enquanto mulher e uma paixão de longa data, surge este trabalho.

À semelhança do que acontece na maior parte dos setores laborais, o sexo feminino está em desvantagem em relação ao masculino, quer em termos remuneratórios, quer em termos de progressão de carreira. Aquilo que proponho nesta dissertação é uma análise dos esforços e do trabalho que um conjunto de mulheres, de uma faixa etária específica (nascidas a partir de 1970), tiveram que fazer para poderem chegar ao topo de carreira daquela que é conhecida como a 7ª arte.

Para isso, defini quatro objetivos específicos que me ajudaram a descobrir como se formaram os trajetos profissionais das realizadoras nascidas na década de 1970: identificar como as realizadoras desta década conseguiram chegar ao ponto em que estão na sua carreira; conhecer as redes de cooperação que as realizadoras desta geração construíram e como é que foram construídas; identificar as dificuldades ou constrangimentos que as realizadoras encontram ou encontraram nas suas carreiras cinematográficas e qual a sua origem; e, por fim, determinar se estas mulheres sentem a necessidade de desenvolver diversas atividades para garantir o sustento financeiro e que tipo de trabalhos são compatíveis com o exercício desta atividade artística e cultural.

As mulheres nascidas nos anos 1970 pertencem talvez à primeira geração que cresceu num país livre e em mudança estrutural profunda. São igualmente as primeiras mulheres que têm disponíveis cursos e formações de cinema. Tendo nascido nos anos

1970, estas mulheres têm já uma carreira cinematográfica, redes de colaboração profissional mais ou menos definidas e também obra feita no cinema. São também mães e trabalhadoras, o que naturalmente poderá representar ou ter representado um desafio de conciliação entre a vida pessoal e profissional.

Para concretizar esses objetivos, considerei fundamental fazer um enquadramento histórico do cinema, com o objetivo de ajudar a compreender o contexto e as dinâmicas através das quais o cinema português foi passando ao longo da sua história. No momento seguinte, proponho um breve levantamento e análise de algumas teorias do cinema que ajudam a discutir os aspetos que queremos analisar com este trabalho.

Após estes dois enquadramentos, um histórico e um teórico, faço uma análise do contexto atual do cinema português, aprofundando algumas questões levantadas nos enquadramentos iniciais e levantando outras que fornecem enquadramento para compreender o contexto profissional das realizadoras entrevistadas.

Num segundo capítulo, apresento uma investigação quantitativa a partir dos dados disponíveis no site do Instituto do Cinema e Audiovisual, que sistematizei e com os quais refleti sobre as candidaturas e apoios concedidos a realizadores dos dois sexos, entre 2015 e 2019, de forma a compreender se existe efetivamente uma desigualdade sexual nas candidaturas e atribuições de financiamento, nos vários géneros cinematográficos a que é concedido financiamento. Neste capítulo faço ainda uma breve comparação com o país vizinho, Espanha, que tem uma indústria cinematográfica diferente da portuguesa, tentando perceber se a indústria portuguesa poderá estar mais bem preparada para minimizar as desigualdades sexuais na realização.

Por fim, num capítulo final, apresento uma análise de cariz qualitativo, com recurso a três entrevistas a realizadoras portuguesas que permitirão perceber como é que, efetivamente, estas questões se colocaram nas suas carreiras particulares. O tamanho da amostra, a demora da resposta das entrevistadas e a estruturação das próprias entrevistas foram 'vítimas' da situação pandémica e do conseqüente confinamento que vivemos. A instabilidade e insegurança resultante fez com que algumas das entrevistas inicialmente previstas não fossem realizadas e as que o foram tivessem sido concretizadas com recurso à plataforma zoom, o que dificultou a criação do clima de confiança necessário para as entrevistas. Ainda assim, considera-se que as três realizadoras entrevistadas, tendo uma

vasta obra no cinema, são elucidativas e permitem enunciar algumas proposições conclusivas que espero apresentar no final deste trabalho.

Enquadramento histórico

O nascimento do cinema é atribuído a um evento, organizado pelos irmãos Lumière, que aconteceu em 1895, com o objetivo de comercializar o produto que tinham inventado, o cinematógrafo. Esta inovação demorou pouco tempo a chegar a Portugal, um ano, para ser mais precisa, graças ao pioneiro Aurélio da Paz dos Reis que em 1896 apresentou em sessão pública no Porto, no Teatro do Príncipe Real, o primeiro filme que seria exibido em Portugal: *Saída do pessoal Operário da Fábrica Confiança*.

Inicialmente, o instrumento que permitia gravar imagens em movimento foi usado simplesmente para captar o movimento, fosse um comboio a funcionar, fossem cavalos a correr. O cinema servia assim, unicamente, para documentar a realidade, visto que os seus profissionais não tinham o conhecimento ou a competência para construir narrativas. Maioritariamente tratavam-se de fotógrafos curiosos que produziam estes filmes, sendo logo na década seguinte que começam a aparecer os primeiros filmes de ficção.

A expansão do cinema enquanto espetáculo é rápida. Em França, Georges Méliès e Charles Pathé concorrem com os irmãos Lumière e conduzem o cinema em novas direções. Vindo do mundo da magia, Méliès aposta na fantasia e, em 1902, realiza *Le Voyage dans la Lune*, filme que retrata a expedição de um conjunto de astrónomos à Lua, usando um foguete para a viagem. Paralelamente, Charles Pathé desenvolve a dimensão industrial do cinema, criando circuitos de distribuição. Nos Estados Unidos, o cinema desenvolve-se também com rapidez. Nos primeiros anos de vida, o género que se destaca é o western, inaugurado com *The Great Train Robbery*, de Edwin S. Porter (1902), um dos filmes mais marcantes da história do cinema, apontado como o filme onde primeiro emerge a linguagem fílmica a que hoje nos acostumámos. Outro nome importante para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica é D. W. Griffith, que lança, em 1908, o filme *The adventures of Dollie*, em que desenvolve as potencialidades da montagem paralela.

Simultaneamente, na Europa o desenvolvimento do cinema segue caminhos diferentes, menos industriais. O surrealismo chega ao cinema com o filme *Un Chien Andalú* (1929) de Luis Buñuel. Alemanha, Itália e União Soviética destacam-se pela singularidade

dos movimentos cinematográficos a que dão origem, fortemente marcados pelo contexto político e ideológico que vivem.

Esta diferença entre um cinema assente numa indústria e um cinema independente, assente na visão pessoal dos seus autores, irá marcar durante décadas o desenvolvimento da sétima arte nos Estados Unidos e na Europa, condicionando as dinâmicas de produção e financiamento nos dois lados do Oceano Atlântico.

Especula-se sobre a possibilidade de a primeira realizadora do mundo ter sido a francesa Alice Guy-Blaché, também pioneira na passagem do cinema documentário para um cinema de ficção. Entre 1896 e 1920 ela realizou e produziu centenas de curtas metragens, tendo sido a primeira mulher proprietária de um estúdio cinematográfico, o Solax Studio. Os filmes de Alice Guy-Blaché eram marcados por uma forte crítica social, sendo as temáticas principais a forma tabu como a sociedade olhava para a sexualidade e a falta de consciência política das mulheres. Ao longo da sua carreira cinematográfica, Alice Guy-Blaché também procurou desafiar as regras sociais da sua altura. Um dos filmes mais interessantes que fez intitula-se *Les Résultats do Féminisme (As Consequências do Feminismo)* é de 1906 e nele retrata a troca dos papéis sociais tipicamente femininos e masculinos, mostrando os homens como seres domésticos e as mulheres com os comportamentos que, na altura, apenas os homens podiam ter em público, tal como beber, fumar, entre outros (Pereira, 2016, pp. 30-32). Ela acreditava que, por estarem mais conscientes do seu lado emocional, as mulheres eram superiores aos homens na capacidade de contar histórias, pelo que seria natural que o cinema se tornasse numa indústria fortemente feminizada. Aliás, o número de mulheres que, na altura, estavam no mundo do cinema levava a crer que esse cenário seria o mais provável. O caso de Lois Weber, a realizadora mais bem paga de Hollywood até meados dos anos 1920, também o fazia antever. E não era a única mulher a ser das mais bem remuneradas nos seus cargos. Até 1925, também as atrizes Mary Pickford, Lillian Gish, Clara Bow, Theda Bara, Greta Garbo, Renée Adorée, entre outras, o eram. O que é natural, sobretudo se considerarmos que mais de metade dos filmes feitos nos primeiros trinta anos do cinema eram realizados, produzidos e interpretados por mulheres. (Archibald, 2019), (Santos P. M., 2020)

Com o aumento da popularidade desta indústria e da circulação de capital neste meio, aumentou o número de homens na indústria cinematográfica e, conseqüentemente, diminuiu o número e, principalmente, o poder das mulheres.

Esta popularidade não passou despercebida aos Estados mais autoritários e, ao longo da sua história, vamos encontrando momentos em que o cinema foi usado como um meio de moldar a forma de pensar dos seus espetadores. Olhemos para as primeiras décadas do aparecimento desta arte, quando os Estados que começaram a investir na produção e utilização de imagens em movimento eram governados (ou estavam em vias de o ser) por regimes autoritários, como é o caso da Alemanha e da União Soviética. Nesses contextos, observou-se uma apropriação estatal do processo criativo que estimulou o crescimento desta indústria, mas com o propósito da criação de filmes propaganda. A propaganda é uma arma utilizada para aproveitar a necessidade que as pessoas têm de acreditar em alguma coisa e será tanto mais eficaz quanto mais disfarçada for. O facto de um filme ser um produto cultural de fácil reprodução torna-o uma ferramenta eficaz para difundir uma mensagem a um número elevado de pessoas.

Mas não foi apenas o cinema que foi usado para disseminar mensagens ou transmitir valores. De uma forma geral, a propaganda está e vai estando instalada nos meios de comunicação em geral. Não podemos nem devemos ter a inocência de achar que aquilo que invade diariamente o nosso dia-a-dia, quer nas redes sociais, quer na televisão, quer na própria arte, é livre de um poder simbólico ou de um propósito específico. Contudo, e focando-me especificamente no cinema, considera-se um filme de propaganda aquele cuja história e narrativa tenham sido encomendados especificamente pelo Estado ou então que passa por um processo de seleção (e censura) sobre o que pode ou não estar presente no resultado final. Durante o Estado Novo, o cinema português foi abundante nesse tipo de filmes, até porque, à imagem do que se passava noutros países, Salazar percebeu que poderia usar o cinema para “informar” e, principalmente, “formar” a população. Por isso, António Ferro, diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), tinha que ter a capacidade de pegar neste meio e usá-lo. Torgal diz-nos que, em 1935, o SPN tinha criado uma espécie de cinema ambulante que percorria o país, inspirado nos “teatros do povo”, passando filmes portugueses ou estrangeiros que tinham sido autorizados pela “Inspeção Geral dos Espetáculos” (Torgal, 1996).

A censura no cinema foi feita, sobretudo, através de penalizações impostas pela Comissão de Censura aos Espetáculos, rejeitando pedidos de autorização para filmar, cortando nos filmes e proibindo determinados argumentos de serem realizados; mas também havia um controlo muito grande através de um sistema de recompensas atribuídas

pelo Fundo do Cinema Nacional, apoiando financeiramente os filmes que fossem relevantes para o Estado. Como o cinema passa por vários processos até chegar às salas, era mais fácil de controlar do que as artes performativas, onde a possibilidade de improviso ou desobediência podia ser explorada no momento em que o espetáculo decorria. Para além disso, se fosse notada alguma irregularidade com um filme, a fita poderia ser cortada e corrigida para as sessões seguintes, e um filme estava sempre sujeito a que um espetador que não concordasse com o que era apresentado no grande ecrã fizesse queixa, invocando a falta de concordância com os interesses estatais. (Areal, 2013)

Em toda a produção cultural, havia uma série de questões tabu que nem sequer podiam ser mencionadas. Era o caso da palavra “guerra” ou temáticas ligadas ao adultério (a não ser que o prevaricador fosse fortemente punido). Não se podia falar da pobreza, sexualidade ou poder. Por fim, era expressamente proibido criar qualquer tipo de conteúdo artístico ou cultural que questionasse a religião católica.

Durante este período ditatorial, apenas uma mulher conseguiu realizar e comercializar um filme, Bárbara Virgínia, com o filme *Três Dias sem Deus*, 1946. Bárbara Virgínia tinha sido contratada para ser assistente de realização e atriz do filme, mas, por falta de realizador, acabou por assumir também esse cargo. Apesar do sucesso que o filme teve e de ter sido o primeiro filme português a integrar o festival de Cannes, os seus pedidos de financiamento para novos projetos, em Portugal, foram-lhe sempre negados, tendo Bárbara decidido partir para o Brasil em 1951. Só em 1976 voltou a haver uma mulher a assumir o papel de realizadora de um filme, numa correalização entre António Reis e Margarida Cordeiro, no filme *Trás-os-Montes*. Nesta década, foi a única mulher que viu a sua longa-metragem comercializada.

Ainda que tenha sido por interesse político, António Ferro foi fundamental para a história do cinema nacional, já que criou várias iniciativas de apoio à produção sob o lema de que Portugal poderia ser uma segunda versão de Hollywood, dadas as condições de luz e clima favorável.

Com a chegada do som ao Cinema, as salas de cinema aumentaram bastante, bem como a produção. Começam a aparecer revistas e jornais focados nesta arte e surgem obras incontornáveis como *Aniki-Bobó* (1942, Manoel de Oliveira). Este filme, curiosamente, não teve grande êxito comercial em Portugal, mas foi bastante aclamado pela crítica internacional, sendo considerado como um dos precursores do neorrealismo.

Durante a II Guerra Mundial, Portugal veio mesmo a tornar-se a "Hollywood da Europa", como profetizara António Ferro, uma vez que aliadas às condições que mencionei, Portugal assumiu uma posição neutral, e poucos filmes europeus foram realizados e distribuídos no decorrer da mesma.

Durante o Estado Novo, a maior parte das produtoras nacionais dependiam dos financiamentos públicos para poderem existir, o que condicionava o conteúdo e a produção. Contudo, as curtas-metragens, como exigiam equipas de filmagens mais pequenas, menos tempo e orçamentos mais reduzidos, tinham mais liberdade criativa, tendo sido um espaço privilegiado para a aprendizagem, treino e experimentação de jovens cineastas.

Os jovens realizadores, para estarem sujeitos a menos constrangimentos e censura, tiveram que procurar os géneros cinematográficos de uma certa forma marginalizados, sendo as principais escolas europeias a grande inspiração. As curtas-metragens foram uma boa forma dos cineastas conseguirem conquistar o seu público, mas também de ficar mais próximos do financiamento de projetos mais longos.

Em 1955 foi criada a RTP, e Salazar percebeu que a televisão seria um meio mais eficaz e mais fácil de propaganda do que o cinema, tendo o foco do Secretariado de Propaganda Nacional passado do cinema para a televisão. Esse ano ficou também conhecido como o ano zero no cinema português, já que nesse ano não houve produção de nenhuma longa-metragem portuguesa. Apesar de, na altura, os aparelhos de televisão ainda não serem comuns nas casas dos portugueses, havia um espírito de comunidade entre os portugueses e estes juntavam-se na casa das pessoas que tinham televisão, que autorizavam a entrada dos vizinhos para assistir aos programas. A partir de 1958, a RTP começou a emitir longas-metragens e em 1966 começaram a ser introduzidas na programação da RTP duas sessões, a Noite de Cinema e a Tarde de Cinema, que se estenderam até 1974.

Houve uma geração que aprendeu a contornar a censura e fazer os seus filmes mais de acordo com o que queriam, a chamada geração mãe do Novo Cinema Português, retratando personagens mais ligadas a uma sociedade marginalizada ou invertendo o ponto de vista central do filme (Areal, 2013), que são exemplo os filmes *Dom Roberto* (1962, José Ernesto de Sousa) e *Verdes Anos* (1963, Paulo Rocha). Muitas vezes conseguiam incorporar críticas sociais, mais ou menos veladas, que passavam muito pelo recurso a

metáforas. Mas foi na década de 1970 que se começou a notar uma mudança estrutural significativa.

Os primeiros anos a seguir ao 25 de Abril foram marcados por um período de instabilidade política que, conseqüentemente, resultou na instabilidade dos organismos públicos criados ou reestruturados nessa época e a quem cabia regular e definir do cinema nacional, ficando muitas vezes aquém da realidade instalada ou das necessidades efetivas desta indústria. Ainda assim, o fim dos sistemas de censura em relação ao cinema deu liberdade a uma série de cineastas para explorarem o tema da Guerra, “tanto nas formas de expressão que mantém uma linguagem de alusão e elipse, como nas próprias personagens que se recusam a exprimir os motivos da sua revolta ou dor.” (Areal, 2013)

Para além do fim da censura na produção de cinema, também os espetadores ganharam a oportunidade de ver filmes que até então estavam proibidos pelo Estado Nacional. Durante a década de 70, com o aumento da disponibilização de diversos tipos de filmes e filmes internacionais nas salas de cinema, o cinema português sofreu uma redução no número de espetadores, levando a que as distribuidoras tivessem menos interesse em incluir nas suas programações os filmes que tinham sido produzidos em território nacional. Assim, na década seguinte, apenas 3% do total de filmes estreados nas salas de cinema portuguesas é de produção nacional.

Em termos de conteúdo, a primeira década que se seguiu à revolução de abril inspirou os cineastas a desenvolver nos seus filmes reflexões sobre o estado do país, tanto no passado como no possível futuro: “Mais do que qualquer outro modo artístico ou meio de comunicação, o cinema aprendeu, conservou e refletiu os flagrantos da Revolução dos Cravos e as subsequentes transformações operadas em Portugal.” (Matos-Cruz, p. 1)

Nos anos 1980 e, no espaço de uma década, surgem realizadoras como Monique Rutler, Solveig Nordlund e Margarida Gil. Aliás, nesta década já foram exibidas nas salas de cinema tradicionais seis longas-metragens realizadas por mulheres. Neste período aprofundaram-se as reflexões políticas e culturais, tendo o cinema português servido sobretudo para criticar e desconstruir os valores que até então tinham sido incutidos pelo Estado Novo. Como refere Sara Castelo Branco, foram os “fantasmas do povo português” o principal foco de muitos filmes produzidos nesta altura: o colonialismo, o sebastianismo, o império, como acontece nos filmes *A culpa* (1980, António Vitorino de Almeida) ou *Bom Povo Português* (1981, Rui Simões) (Branco, 2016).

Em 1990 foi criado o Secretariado Nacional para o Audiovisual, tendo como principal objetivo criar as condições e acompanhar as ações que levassem ao desenvolvimento do cinema.

Nesta década cresce para onze o número de longas-metragens realizadas e distribuídas por mulheres em território nacional. Olhando para a amostra de realizadoras nascidas nos anos 1970 selecionada para nossa análise, podemos perceber que foram estas as primeiras mulheres a assistir aos filmes das primeiras mulheres realizadoras portuguesas e, simultaneamente, foram também elas as primeiras a ter acesso a formação superior, entrando no mercado de trabalho nos anos 1990 e na primeira década de 2000.

A década de 1990 foi fundamental para a consolidação do cinema português no mercado internacional. A entrada de Portugal na comunidade económica europeia garantiu o acesso a organizações e programas europeus de apoio à imagem e multimédia, incentivando as coproduções europeias, como o *Processo do Rei* (1990, João Mário Grilo) ou *A idade Maior* (1991, Teresa Villaverde). Portugal também se tornou um local atrativo para filmar películas estrangeiras, quer pelos baixos salários pagos ao pessoal envolvido nas filmagens, quer pelas condições climatéricas mais favoráveis que nos países do norte da Europa. Aliás, Portugal é dos países com uma média de horas de sol por ano mais elevada, o que é um fator importante para os cineastas que queiram aproveitar a luz natural nas suas obras.

Aquando da privatização dos canais de televisão, logo no início da década de 1990, houve uma mudança na programação dos conteúdos, começando a incluir-se muito mais telenovelas na programação dos canais. As telenovelas já tinham aparecido nos anos de 1970, depois do 25 de Abril, mas a programação incluía apenas uma que passava durante a semana, a seguir ao jantar. Inicialmente eram telenovelas brasileiras (como *Gabriela Cravo e Canela* ou *Escrava Isaura*) e mais tarde começaram a surgir novelas produzidas já em Portugal, como *Vila Faia*, lançada em 1982. As telenovelas faziam com que as pessoas que procuravam no audiovisual uma forma de entretenimento, encontrassem no conforto das suas casas algo semelhante à experiência de um filme, mas por um período mais longo de tempo e com um aprofundamento nos detalhes que constituem uma história mais complexa. As histórias contadas por esta via conquistavam níveis de audiência inigualáveis pelo cinema, tendo as novelas portuguesas mais vistas conquistado entre 1.500.000 e 2.000.000 de espetadores, como é o caso de *Dei-te Quase Tudo* (2005) e *Ninguém como Tu*

(2005), motivando episódios caricatos como o da cassete que continha o último episódio de *Ninguém como Tu* ser transportada numa caixa forte até ao local onde iria ser emitido o episódio. Este entre outros fatores, como a proliferação de clubes de vídeo e de canais por satélite e por cabo, durante os anos 1990, afastou os portugueses ainda mais das salas de cinema.

Por outro lado, os temas que eram explorados nos filmes que iam parar às salas de cinema eram diferentes e mais complexos do que as narrativas nas telenovelas, menos interessado em entreter e mais focados em personagens reais em situações extremas, abordando muitas vezes problemas de comunidades mais marginalizadas, quase em tom de denúncia:

A meio dos anos noventa, alguns novos realizadores vão concentrar-se na contemporaneidade portuguesa e inundar o cinema português de presente e realidade. Poucos filmes, antes destes, pareciam tão ancorados no seu próprio tempo. E poucos, também, tinham demonstrado tamanha indiferença às reflexões sobre a «portugalidade». Poucos, em suma, tinham mergulhado tão profundamente no país e, ao mesmo tempo, se tinham distanciado tanto dele. (Baptista, 2008, p. 177)

A desvalorização feita pelo espetador português em relação ao cinema produzido no país continuou ao longo dos anos 2000, forçando os realizadores a procurarem o reconhecimento externo, nos circuitos de festivais europeus. Esse reconhecimento foi encontrado em festivais como o de Berlim e Cannes onde, mesmo sem serem necessariamente premiados, os filmes foram incluídos nas seleções oficiais, como aconteceu com os filmes: *Respirar (Debaixo D'Água)* (2000, António Ferreira), *Ganhar a vida* (2001, João Canijo) e *Noite escura* (2004, João Canijo); e realizadores e realizadoras como Maria de Medeiros, Pedro Costa, Teresa Villaverde, entre outros.

Foi simultaneamente, após a viragem do século, que vimos a entrada em “força” de realizadoras. A primeira década depois do século XXI contou já com 33 longas-metragens com autoria feminina comercializadas e, após 2010, contaram-se 54 filmes comercializados com realização feminina. Exemplos disso são *Cinerama* (2010, Inês Oliveira) e *A Toca do Lobo* (2016, Catarina Mourão). Será esta geração de realizadoras que se afirmou nos anos mais recentes que será representativa da capacidade de afirmação da mulher em posições

tradicionalmente masculinas, como a realização. No último capítulo tentaremos dar conta dos seus percursos e dificuldades.

Enquadramento teórico

Num mundo em que o visual tem um papel cada vez mais preponderante no quotidiano, em que as barreiras de comunicação diminuem e a globalização aumenta, torna-se cada vez mais importante fazer análises aos conteúdos dos meios de comunicação que vão penetrando o mercado cultural. Considerando o cinema um destes meios parece-me natural que a sua análise seja essencial.

Além da rádio, o cinema é um dos primeiros *mass media* e com enorme impacto nas audiências. Os irmãos *Lumière*, quando criaram o cinematógrafo, criaram um aparelho capaz de gravar a realidade. Aliás, esse foi o uso que lhe deram, gravando um comboio a chegar à estação. Contudo, o ponto de vista que os irmãos *Lumière* escolheram criava a sensação de que o comboio estava a ir na direção do espetador, o que causou algum pânico na audiência presente no evento. Estamos a falar de uma audiência que nunca tinha conhecido uma tecnologia daquelas e que não conseguiu distinguir as imagens projetadas da realidade em si mesma.

Se inicialmente o cinematógrafo foi usado para documentar imagens reais, pouco tempo demorou até as pessoas perceberem que este aparelho podia ser utilizado para criar histórias e narrativas do seu imaginário. Mas independentemente de um filme procurar retratar a realidade ou contar uma história, ele é acima de tudo um meio de comunicação e, durante muito tempo, aquele que mais impacto tinha nos seus espectadores.

Qualquer meio de comunicação a que estejamos expostos vai alterar a nossa forma de sentir, de estar, de pensar e até de ser. Transmite modelos de comportamento, valores, ideais, define reações perante situações, veicula paradigmas. O cinema não é uma exceção. Pelo contrário, pelas suas características, potencia esta exposição. No cinema, entre os criadores e os espetadores há uma espécie de sintonia que permite que a compreensão das histórias seja possível. Quando a organização dos elementos falha, a comunicação, entendida enquanto transmissão de uma mensagem entre emissor e recetor, não é possível. Se o espectador não entende ou entende mal a mensagem, a comunicação falha, ainda que esta forma de expressão, sendo uma manifestação artística, fique completa na sua função quando um espectador a recebe e lhe atribui um significado, mesmo que este seja distinto daquele que estava contido na intencionalidade do artista.

Além disso as obras cinematográficas em particular e as artísticas em geral, por muito que sejam concebidas apenas por um indivíduo, elas não são puras, ou seja elas dependem dos fatores exteriores que influenciam o indivíduo que as imagina. Durkheim é talvez o primeiro sociólogo a ter esta noção, afirmando, no final do século XIX, que “é hoje incontestável que a maior parte das nossas ideias e tendências não é elaborada por nós, mas antes nos vem do exterior.” (Durkheim, 2004, p. 39). Por isso, ainda que seja de forma latente, os filmes contêm necessariamente vestígios da sociedade da qual partem.

Ao assistir a um filme, e sem que o espectador tenha consciência ou controlo, ele assimila, muitas vezes acriticamente, representações simbólicas e cria associações específicas que depois transfere para a sua própria realidade (mental ou social). Isto porque a relação existente entre cinema e realidade é profunda e dialética. A semelhança do filme com a realidade cria, no espectador, um sentimento de aproximação e identificação com a própria obra. Quanto mais próximo for o filme da sociedade que o rodeia, mais fácil é para o espectador entender a mensagem, mas mais difícil de o separar da realidade. E isso tem um impacto sobre os espectadores, como explica Pinheiro:

A linguagem da realidade desde o momento em que surge escrita por meio do cinema, não pode deixar de encontrar-se com nossa consciência. Assim, essa linguagem escrita da realidade, antes de tudo, nos mostrará o que é a linguagem da realidade; e acabará por finalmente modificar o nosso pensamento diante dela, tornando as nossas relações físicas, pelo menos, com a realidade, relações culturais. (Pinheiro, 2013, p. 3)

Configurando-se como quase realidade, o cinema vai transmitir um discurso sobre ela, atuando de forma direta nas representações de género, étnicas, religiosas, de classe, etc. A formação e assimilação destas representações não é necessariamente controlada pelo emissor uma vez que tem em conta as vivências e representações pré-existentes no recetor.

A noção de que o cinema é uma linguagem está presente no pensamento dos seus grandes teóricos. O cinema é descrito por André Bazin como fotografias em movimento, mas ele não procura preservar o instante, como a fotografia (Bazin, 1999). No texto *O Mito do Cinema Total*, originalmente publicado em 1946, o mesmo autor considera que o cinema não seria arte por oposição à natureza, mas uma arte da natureza, concretizando

o mito do cinema total, ou seja, um ideal da recriação completa do mundo na sua própria imagem.

Em primeira instância, o cinema é efetivamente uma linguagem, mas é uma linguagem usada por cineastas, que controlam as imagens que o espectador vai ver. Os elementos presentes no filme (sejam os conteúdos, sejam os planos, movimentos de câmara, tomadas de imagens) não são deixados ao acaso, eles representam os signos que constituem a mensagem que a equipa que faz o filme quer transmitir. Na maior parte dos casos, estes símbolos não são verbais, mas visuais.

As análises semióticas do cinema, sublinhando a sua dimensão linguística e discursiva, vêm contribuir para compreender o cinema como narrativa. Jean Mitry é um dos primeiros teóricos que reflete sobre a linguagem cinematográfica. Publica, em 1963, a obra *Esthétique et Psychologie du Cinema*, onde conclui que a originalidade do cinema está em possibilitar ao espectador um movimento simultâneo de reconhecimento da realidade e de construção de sentido. A junção entre os dois movimentos é indispensável uma vez que a mera contemplação de um acontecimento não oferece uma experiência cinematográfica, do mesmo modo que o cinema não funciona como linguagem se o espectador não reconhecer a realidade das imagens.

Mas é Cristian Metz (1974) quem fornece alguns dos maiores contributos para a reflexão sobre a especificidade da linguagem cinematográfica, sublinhando o carácter visual da linguagem e a ausência do significante, que ele designa significante imaginário, visto que o objeto presente no ecrã de cinema, ainda que pareça real e presente é, na realidade, imaginário e ausente.

Uma outra linha de abordagem teórica ao cinema é aquela que se foca na mensagem e não na linguagem. A influência da Escola de Frankfurt foi marcante para estas análises, sublinhando o conteúdo ideológico do cinema, especificamente do cinema de Hollywood, criando o conceito de indústria cultural, que será explorado por autores posteriores.

A noção de indústria cultural é criada por Adorno e Horkheimer em 1947¹ para designar a capacidade técnica e ideológica de produzir produtos culturais desenhados para serem consumidos em massa por uma audiência passiva, impedindo o desenvolvimento

¹ A expressão indústria cultural foi utilizada pela primeira vez no texto *Dialectic of Enlightenment*, publicado por Adorno e Horkheimer.

de indivíduos autónomos, capazes de decidir conscientemente por si próprios, que constituem a base de qualquer sociedade democrática.

Os contributos da Escola de Frankfurt foram definidores para a visão do cinema enquanto matéria de estudo e análise. Herbert Marcuse, Walter Benjamin, Max Horkheimer, Erich Fromm, Theodor Adorno e Jurgen Habermas foram os principais rostos desta escola nascida nos anos 1940. O cinema é visto como uma das indústrias culturais que mais facilmente se pode espalhar e captar um número mais elevado de audiências, já que, apesar de ser uma obra difícil de produzir, a sua reprodução é muito fácil.

Se olharmos para a indústria cinematográfica dos Estados Unidos da América, uma das mais lucrativas e influentes do mundo, podemos de facto ver que há uma lógica assumida para a criação de uma obra que venda e que conquiste mercados mais alargados. Olhando para os filmes que costumam estar disponíveis nas superfícies de cinemas mais comerciais, podemos ver que a maior parte dos filmes que vamos tendo semanalmente a entrar nas salas são americanos.

Esta lógica de produção com objetivo comercial cria uma tensão entre a inovação, criatividade e standardização, uniformização, já que é preferível criar algo para o mercado com fórmulas já testadas, do que criar algo pessoal, cujo sucesso não está garantido.

Uma outra linha de exploração do cinema enquanto de objeto de análise é analisando os seus modos de produção. Como Howard Becker afirmou, no seu livro *Art World*, o mundo das artes insere-se numa lógica de trabalho coletivo. Isto quer dizer que a maior parte das obras de arte que chegam e chegaram ao espectador são fruto da articulação do trabalho de várias pessoas. Este trabalho não precisa de ser direto, nem sequer precisa de pertencer ao mesmo século. Vejamos o caso do cinema: para que possamos ver um filme numa sala de cinema, alguém teve que criar uma tela, um sistema de som e um sistema de projeção. Mas antes do filme chegar à sala, alguém teve que criar as máquinas que permitem gravar, os aparelhos que permitem fazer a edição daquilo que foi gravado, já para não referir que alguém teve de escrever a história (no caso das adaptações), o guião, o *storyboard*, criar o guarda roupa, construir cenários, representar, enfim, são centenas de profissionais das mais diversas áreas, com formações diversas, que contribuem para o sucesso de um filme, aos quais se acrescenta, nas últimas décadas, um conjunto de novas especializações no domínio das tecnologias digitais.

Quando Becker refere as redes num contexto artístico, refere-se às redes de cooperação que se estabelecem na construção de uma obra artística, isto é todo o recurso humano que é envolvido. Estas redes, independentemente da sua essência primordial, acabam por desenhar a carreira dos seus integrantes. Mas a experiência destas redes não é uniforme para todos os que nelas estão envolvidos:

Embora o *networking* possa assim ser conceptualizado como o equilíbrio entre dar e a receber de forma recíproca, a investigação existente indica que o género afeta comportamentos de rede e padrões de rede de formas específicas, influenciando assim também a eficácia do *networking*.(Greguletz, Diehl, & Kreutzer, 2018, p. 3)

Por trás do cinema como o conhecemos e da sua história, há uma série de processos, profissões e questões pelas quais as várias componentes que o integram têm que passar. Em Portugal, a maior parte dos realizadores/argumentistas, para poderem criar os seus filmes, recorrem a uma produtora. A produtora durante esta fase tem que procurar investidores dispostos a apostar no filme, contudo o maior investidor na produção nacional são as instituições de distribuição de fundos nacionais, como por exemplo o Instituto de Cinema e Audiovisual.

Simultaneamente, há a constituição da equipa, que muitas vezes é influenciada pelas redes e trabalhos que a pessoa fez. Sendo as rodagens uma situação de trabalho temporário, é natural que haja uma tendência para que as escolhas dos elementos da equipa tendam a ser feitas tendo em conta os graus de afinidade ou experiências anteriores, eliminando as barreiras e constrangimentos que causam a imprevisibilidade da ética laboral dos profissionais desconhecidos. Isto significa que quanto melhor e maior for a rede de cooperação que um profissional integra, melhores e mais mediáticos serão os trabalhos para o qual irá ser convidado.

Algumas obras de análise do cinema, principalmente de carácter histórico, focaram-se nos modos como o cinema foi produzido, especificamente no sistema de estúdios que vigorou em Hollywood até à década de 1970, ou em modos de produção mais dependentes do Estado, como aconteceu com o Cinema Soviético ou Alemão. Em Portugal destacam-se as obras de Eduardo Geada, *Os Mundos do Cinema: Modelos Dramáticos e Narrativos no Período Clássico*, de 1998, e de João Mário Grilo, *A Ordem no Cinema: vozes e palavras de*

Ordem no Estabelecimento do Cinema em Hollywood, de 1997, que retratam os modelos de produção em vigor no período de ouro do cinema.

Mas um filme, apesar de ser um produto de um sistema e até de um contexto histórico, não deixa de ser a visão de um realizador. Aliás, é ele que determina a forma como a história é contada, por isso, quando gostamos de um filme, gostamos da visão dele. Apesar de o realizador não ser a pessoa que mais “trabalha” no processo de rodagens, é a ele que é creditada a obra, sobretudo no cinema nacional e europeu. Esta é uma tradição que vem dos anos 1950, do chamado cinema de autor defendido por François Truffaut e pelos realizadores da *nouvelle vague*, que defendiam que a autoria de uma obra cinematográfica é atribuída ao seu realizador, cuja assinatura se encontra em vários elementos do filme.

Esta ideia de olhar para um filme como obra de um autor foi inicialmente explorada na revista *Cahiers du Cinéma*. Esta revista foi um espaço onde autores e cineastas como Jacques Rivette, Éric Rohmer e François Truffaut puderam desenvolver a teoria lançada por André Bazin. Se por um lado não foram eles que criaram a ideia de que o realizador é o autor do filme, teorizaram-na e popularizaram-na. Ainda assim, é Truffaut quem muitas vezes é creditado como o impulsionador desta teoria, sobretudo pelo seu texto de 1954, "Uma Certa Tendência do Cinema Francês".

De uma forma sintética, a Teoria de Autor considera que o realizador é o autor do filme. Isto porque um filme não poderá ser um mero acaso a que um grupo de pessoas chega, mas sim o resultado das linhas que o realizador estende e que orientam/coordenam as pessoas.

Os autores acima mencionados acreditavam que os outros elementos necessários para a construção de um filme não eram mais do que subordinados à vontade do realizador. Na sequência desta creditação absoluta dos grandes teóricos do cinema, os meios de comunicação começaram a centrar as suas atenções no grande autor que era o realizador, convergindo o discurso académico e fílmico sobre o realizador. Esta teoria da autoria, pressupõe que o autor confere ao argumento (mesmo quando não é escrito por ele) uma visão única e forma específica de o contar. Mas ao mesmo tempo, esta visão do realizador enquanto autor absoluto do filme ajuda a assentar o cinema como uma arte, uma vez que o realizador passa a ser o artista do filme.

Mesmo nos dias de hoje, é possível olhar para filmes que pertencem a Scorsese, Tarantino, Wes Anderson, entre outros e, se tivermos assistido anteriormente a um filme deles, identificar características nos seus filmes. Ou seja, reconhecer uma espécie de identidade que marca os filmes desses realizadores. No fundo, isto é a base da teoria de autor, o facto de independentemente dos demais profissionais que participam na sua produção serem ou não os mesmos, ser possível olhar para diferentes filmes dum mesmo realizador e identificar cada filme como um trabalho desse realizador em específico.

Se por um lado esta teoria foi fundamental para consolidar a reputação do cinema enquanto arte, ela não deixou de surgir para criticar o cinema: ela surgiu como resposta à tendência para a produção massificada de filmes que se estava a instalar nos Estados Unidos da América, e foi acompanhada pelo aparecimento de um movimento que ficou conhecido como *Nouvelle Vague*, ou nova vaga, instigando a que os criadores cinematográficos desafiassem os moldes e as fórmulas dos filmes americanos.

Bazin afirma que esta teoria queria encontrar os Shakespeares do cinema, mas a atribuição de autoria exclusiva do produto final numa indústria em que a obra não resulta apenas do trabalho de uma pessoa parece ser redutora da qualidade individual dos trabalhadores cinematográficos que não fazem a realização. Esta foi uma teoria fundamental para assentar o cinema como um produto artístico que resulta da visão de um artista, mas, por outro lado, o cinema só pode ser feito através de um trabalho coletivo que implica múltiplas 'autorias'. Apesar da Teoria do Autor ser uma visão que ainda hoje é aclamada e faz sentido enquanto reação à política de estúdios de Hollywood em vigor até à década de 1960, ela nega a importância que o trabalho coletivo tem no resultado final. E, considerando que um filme é o resultado de um trabalho cooperativo, em que as competências e especialidades que cada indivíduo traz fazem diferença para o resultado que vemos no ecrã, será legítimo dizer que o cinema não será de autor, mas sim de autores. A complementaridade que cada indivíduo traz para a equipa, independentemente de haver trabalhadores que têm a capacidade de acumular competências, é aquilo que faz o filme. Até porque o filme seria diferente se tivesse um outro profissional na imagem, ou no som, ou na fotografia, ou no guarda roupa e em todas as outras especializações envolvidas na produção de um filme, o que implica também que possamos avaliar e classificar um filme pelos seus elementos individualmente, valorizando o profissional que está por trás desse mesmo elemento. A interação entre vários membros, quer dentro dos seus

departamentos, quer fora deles, que constituem a equipa de filmagens é aquilo que leva à criação da obra, sendo cada um desses membros coautores da mesma, sobretudo porque aquilo que cada um traz para o filme, as competências que cada um tem complementam-se.

Aliás, como refere Santos, “O fato de o cineasta tomar as decisões cruciais na realização do filme não tira a coautoria dos outros agentes nem o caráter poético de suas funções no que tange à confecção do filme.” (Santos, 2014, p. 2)

Daí que a partir dos anos 1990 se tenha começado a colocar em causa a atribuição de crédito de um filme, uma vez que nem todos os filmes são lembrados pelas mesmas características, pelo contrário, há filmes em que é mais fácil de reconhecer os elementos que o integram (música, atores, cenas específicas) do que propriamente o seu realizador. Se a base da Teoria de Autores passa pelo reconhecimento, pelos espetadores, de características que marcam o estilo ou que identificam uma obra, então, como sublinham Lima & Duarte:

A atribuição de autoria a um filme depende, em grande parte, do espectador. Quanto menor for a formação cultural de um espectador, mais ele tenderá a ver o filme como algo homogéneo e coerente e, assim, irá atribuir sua autoria a um só realizador, que pode ser o diretor mas também o ator ou atriz principal, como acontece nas sequências de *Rambo* ou *Rocky*, cujo autor, para a maioria semiculta, é Sylvester Stallone. (Lima & Duarte, 2008, p. 9)

Cada um vê o filme de forma diferente, cada um faz a sua interpretação, cada um escolhe aquele que para si é o artista no filme e cada um cria a sua própria análise teórica do filme.

E por muito que se possa ter dificuldades em identificar os estilos ou contributos de outros membros da equipa, é fundamental reconhecer que: “O realizador, presente do princípio ao fim, dá diretivas, resolve os casos contestados; qualquer que seja o rigor dos seus slogans, não é ele que fotografa ou "mistura" os sons, nem determina as configurações.” (Sorlin, 1985, p. 85).

Embora se possa pôr em causa o pressuposto de que o filme é a expressão de uma subjetividade, que pode ser encontrada temática e estilisticamente ao longo de uma obra, o facto é que muitas vezes isso acaba por ser assumido também pela maior parte das

audiências que se deslocam ao cinema para assistir a filmes de determinados realizadores ou protagonizados por determinados atores, e não pelos diretores de imagem, cenógrafos, produtores ou outros profissionais envolvidos no processo criativo. Mesmo os meios de comunicação, como os jornais e televisões, exaltavam predominantemente o realizador, atribuindo-lhe o crédito do resultado final do processo criativo.

Apesar da teoria de autor ser histórica e ideologicamente situada, foi importante para elevar o estatuto do cinema a arte, centrando a obra num artista e não num sistema industrial de produção, como acontecia no sistema de estúdios americano.

No entanto, as teorias que contrariam a ideia de que o realizador é o autor absoluto da obra, invocam a ligação que os espetadores podem ter a certos elementos do filme. Seja uma música, um ator/atriz, uma cena em específico, o género ou até o tema do filme. O filme é, muitas vezes, reconhecido pelo seu público por algo mais que o seu realizador. Aliás, visualmente, será mais fácil para a audiência menos informada associar a obra a um ator ou atriz do que ao realizador, até porque são os atores que dão a cara ao filme. Assim, nesta ótica, a autoria de um filme recai naquilo que o espetador considera mais relevante ou reconhecível.

É incontestável que o contributo do realizador é fundamental, mas também o é o dos outros membros. Mesmo que nem todo o trabalho possa ser considerado criativo, a coletividade que é exigida à produção de filmes é já tida em consideração na distribuição e atribuição de prémios. Tomemos os Óscares como exemplo: em 1935 o evento de entrega de prémios adicionou à sua lista de categorias a edição, a banda sonora e a música, em 1937, os prémios a atores secundários, em 1949 o de figurino, em 1963 a categoria de efeitos especiais foi dividida em efeitos sonoros e efeitos visuais especiais. Continuaram a entrar e a sair categorias de prémios, mas o que creio ser fundamental sublinhar é que os prémios, quando foram criados, não foram apenas atribuídos a realizadores; houve e continua a haver uma valorização de outras áreas no cinema para além da realização. Mas se os Óscares não forem o melhor exemplo, já que a teoria do autor surgiu como crítica ao cinema americano, podemos olhar para o maior festival do país onde nasceu essa teoria, o festival de Cannes. Apesar de o festival ser anterior ao surgimento desta teoria, a verdade é que depois de ser lançada a Teoria de Autor e apesar de terem caído algumas categorias de prémios, não foram apenas os realizadores que saíram do festival com prémios, mas também atores e, em alguns dos anos, argumentistas. Ora se há a necessidade de atribuir

prêmios a outros contributos que não sejam a realização, então é porque esses contributos são reconhecidos como essenciais para a construção de um filme.

Ainda assim, como foi anteriormente referido, a tradição europeia, na qual Portugal está incluído, ainda é maioritariamente a de atribuição de autoria do filme ao realizador, e a realização ainda é a função com maior poder na criação criativa de um filme e na sua submissão a financiamento, mesmo que o público possa identificar o filme a partir de outros elementos que não o realizador. Por essa razão escolhemos esse cargo para analisar o percurso profissional das mulheres ligadas ao cinema.

No entanto, um autor/artista constrói-se sempre na relação com o meio que o envolve. Reconhecer um realizador como artista pela forma como constrói os seus filmes, as dinâmicas que as personagens têm entre si, a forma como escolhe colocar determinada representação ou signo não é mais do que reconhecer a sua experiência individual enquanto humano e o ambiente em que ele está inserido, já que a matéria, o tema e a forma como cada realizador aborda a “história” é consequência da sua experiência e observação do mundo que o rodeia, isto porque: “O verdadeiro tema da obra de arte não é nada mais do que a forma especificamente artística em que o artista agarra o mundo” (Bourdieu, 1993, p. 8).

Olhando para a teoria de Becker sobre os mundos artísticos, podemos perceber que um artista não vale apenas por si e pela sua obra, mas também pela perceção que o seu público tem de ambos. Isto traduz-se na reputação de um artista. A reputação é extremamente importante para um artista porque é um dos principais fatores de definição de uma carreira. Ora se um realizador tem uma boa reputação, o mais provável é que os seus filmes tenham um número maior de espetadores, afetando positivamente o acesso que ele tem a recursos financeiros e ao número de profissionais que querem trabalhar com ele.

A reputação pode ser construída de várias formas: pelas suas competências e capacidades artísticas, sendo que quando se mencionam artistas que são conhecidos pelas suas competências únicas, muitas vezes a palavra génio ou outras sinónimas surgem na sua descrição; pela profundidade e temas tocados pela sua obra, ou seja, pelo reconhecimento que é feito à obra; pela sua estética, o que por vezes pode não ser consensual, já que esta dependente do gosto simultaneamente individual e coletivo; pelas obras que demonstram dons particulares do criador.

A teoria da reputação não pode ser aplicada em todas as sociedades e contextos. Aplica-se sobretudo em sociedades onde o individual prevalece em relação ao coletivo. Para além da reputação, as relações que são construídas durante o percurso profissional são fundamentais, mas nem todas as pessoas que integram os diferentes mercados profissionais tiveram processos de construção de redes iguais aos dos seus colegas. Ou seja, a nossa origem, a nossa família, o facto de pertencermos a uma determinada comunidade, etnia ou grupo, pode automaticamente garantir-nos uma rede de contactos privilegiada.

Outra questão que considero importante salientar é que nem todos os artistas ganham reputação mesmo quando cumprem os requisitos que acima foram mencionados, basta olhar para a quantidade de artistas que apenas ganharam reconhecimento póstumo e cujas obras foram marcantes para a história da arte.

Também a imagem pública e a personalidade de uma pessoa pode ser determinante para a sua reputação. Os escândalos de assédio sexual que marcaram Hollywood em 2018 mostram isso perfeitamente: artistas e produtores que abusaram da sua situação de poder em relação a outros e outras, viram a sua carreira artística destruída quando foram descobertos esses crimes, independentemente da qualidade dos seus trabalhos, como aconteceu com Kevin Spacey que foi afastado da série *House of Cards* na sequência das acusações de assédio. A reputação dos e das artísticas que participam na produção de uma obra de arte pode ter também impacto positivo ou negativo na recetividade do público à obra. Usando como exemplo o mesmo ator, o filme *Billionaire Boys Club*, que contava com a participação de Kevin Spacey e foi lançado um ano após as acusações de assédio sexual, alcançou apenas 126 dólares de bilheteira na sua estreia. (McKee, 2018)

A teoria da reputação levanta problemas ao nível da receção. A avaliação de uma obra depende sobretudo da apreciação que cada espetador faz da obra, pelo que se torna difícil definir de uma forma definitiva o que é um bom artista.

No que diz respeito aos estudos dos públicos ou das teorias da receção, Emmanuel Ethis, na sua obra *Sociologia do Cinema e do seu Público*, (2014) considera o cinema como a prática cultural mais popular. Na verdade, o cinema é a expressão artística que melhor penetrou o mercado ao longo do século XX. O cinema é direto, o seu consumo é fácil e, ao contrário da leitura, a apreensão da história está limitada à duração do filme. Simultaneamente, a sua perceção é imediata: ao ver um filme, o espetador assimila as

imagens e narrativas que lhe são mostradas sem o esforço intelectual associado à leitura. Como diz Rodrigues no seu estudo sobre cinema de ficção científica, “no cinema o movimento é da percepção imediata para a significação intelectual” (Rodrigues, 2012, p. 101), o que anula, deste modo, muitas das resistências que o recetor possa ter em relação à narrativa escrita.

Sendo um meio de comunicação e uma forma de linguagem de fácil acesso e compreensão, será, como já foi referido, uma via privilegiada para construir a sensibilidade estética e moral, transmitir mensagens sociais e políticas, formar consciências e criar representações. Naturalmente, o cinema acaba por ter um papel privilegiado na propagação de uma cultura de massas em que se dá cada vez mais importância à imagem: “As imagens do cinema e da televisão governam a educação visual contemporânea e, em estética e política, reconstroem à sua maneira, a história de homens e sociedades.” (Pinheiro, 2013, p. 3)

Finalmente, podemos analisar o cinema do ponto de vista da receção ao nível da apreciação estética. A apreciação de uma obra artística está muito dependente do gosto. A questão da apreciação estética foi tratada por vários filósofos ao longo da história que tentaram encontrar nela algo de universal, mas enquanto seres humanos normais gostamos de pensar que o gosto é subjetivo, é uma coisa nossa que depende apenas da nossa apreciação pessoal.

Pierre Bourdieu, na sua obra *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, abordou o gosto de uma forma especial, afirmando que este depende muito da forma como a sociedade nos educa:

Enquanto a ideologia do carisma considera o gosto na cultura legítima como um dom da natureza, a observação científica mostra que as necessidades culturais são produto da formação e da educação: os inquéritos estabelecem que todas as práticas culturais (visitas a museus, concertos, leitura, etc.), e preferências em alfabetizar, pintar ou música, estão intimamente ligadas ao nível educacional (medido por qualificações ou nível de escolaridade) e, em segundo lugar, à origem social. (Bourdieu, 1984, p. 1)

Ainda que a sua análise tenha associado o gosto à condição social, a explicação da forma como o gosto é socialmente construído é de extrema pertinência. Aliás, tem havido um aumento na literatura focada no gosto, que o relaciona às redes nas quais os indivíduos estão envolvidos (Crossley & Bottero, 2014).

Mas já no século XIX, Marx e Engels², referem que o significado que damos a um objeto artístico depende de até onde os nossos sentidos forem, sendo que a nossa sensibilidade pode ser cultivada. Apesar deste pressuposto estar dependente do contexto ideológico da luta de classes, continuará a ser verdadeiro hoje, e será uma reflexão pertinente para o estudo proposto dado que a questão do gosto das audiências poder ser central numa discussão sobre o cinema português.

As preferências estéticas e temáticas dos espetadores têm um papel importante no cinema em Portugal, porque apesar de haver outros critérios na atribuição de financiamentos, é o gosto dos jurados que é determinante na seleção dos filmes que conseguem obter financiamento pelas instituições que apoiam o cinema. Também o gosto do espectador é essencial para o cinema português, já que uma das maiores batalhas que o cinema nacional tem travado é conseguir chamar o espectador às salas de cinema e, principalmente, aos filmes portugueses.

Habitado às narrativas de ação do cinema americano, as audiências, nas últimas décadas, têm-se mantido mais ou menos afastadas do cinema feito em Portugal, o que obrigou, de algum modo, à reinvenção do cinema português que recentemente tem conseguido obter algum sucesso nas bilheteiras.

Seria interessante analisar todas estas questões, centrando-as no cinema nacional, mas não existe uma investigação teórica abundante sobre o cinema português, e ainda menos sobre os seus públicos ou sobre os seus profissionais. Será, contudo, importante referir a tese de doutoramento, posteriormente transformada em livro, de Ana Catarina Pereira, *A mulher-cineasta*, focando o seu estudo nas mulheres que integraram o mundo no cinema, deixando o seu marco nas mais variadas áreas do cinema. Apesar de não fazer um estudo extenso sobre o caso português, apresenta dados referentes à história da realização feita no feminino em território nacional.

² na obra “Cultura, arte e literatura – textos escolhidos”, (Marx & Engels, 2010)

Salientam-se ainda os contributos de Paulo Cunha (*A censura e o Novo Cinema Português*, 2010; *O Novo Cinema Português. Políticas públicas e modos de produção (1949-1980)*”, 2015) e de Tiago Baptista (*A Invenção do Cinema Português*, 2008; *Cinema/história: O Cinema como Historiador do Século XX Português*, 2016), sobretudo para uma contextualização mais histórica do cinema português. Num estudo mais focado no cinema do Estado Novo, Luís Torgal publicou em 1996 *Cinema e Propaganda no Estado Novo: a “conversão dos descrentes”*, obra na qual explica os moldes em que o cinema português foi usado como arma de propaganda política. Contudo, é a tese de doutoramento de Frederico Lopes, *O Cinema Português e o Estado Novo: Os Cineastas Portugueses e a Figura da Polícia*, que nos dá uma ideia mais concreta da vida e cinematografia dos cineastas que viveram o Estado Novo, sobretudo das políticas que foram implementadas durante este período, com principal foco no papel que António Ferro teve na forma como o cinema foi produzido durante o regime.

João Mário Grilo e João Bénard da Costa são também dois teóricos importantes para o estudo do cinema, mas os seus livros *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia* (2007, Grilo); *Histórias do Cinema Português* (1991, Costa); *Manoel de Oliveira: Cem Anos* (2010, Costa) centram a sua análise mais nas regras do cinema e na sua história.

Em Portugal, as últimas análises oficiais feitas sobre as questões de género e o trabalho profissional na área do cinema são já de 2005, nomeadamente o relatório de Rui Telmo Gomes, Teresa Duarte Martinho e Vanda Lourenço intitulado *Carreiras Profissionais Segundo o Género na Produção de Cinema: diferentes contextos e gerações*. Este apesar de já estar desatualizado, permite-nos perceber algumas das dificuldades que as mulheres sentem e sentiram na entrada do mercado de trabalho cinematográfico. Ainda assim, através dos dados disponíveis no Instituto de Cinema e Audiovisual (ICA) podemos observar que o número de mulheres a realizarem obras cinematográficas em Portugal não tem crescido de forma significativa desde 2005. Já o *Where Are the Women Directors? Report on Gender Equality for Directors in the European Film Industry* é um relatório mais atual (ainda que seja só até 2013), mas mais específico, referindo-se apenas à profissão de realizador, sendo uma análise dos dados europeus, no qual Portugal não se destaca da média da Europa.

Para uma visão panorâmica mais abrangente sobre a produção cinematográfica e a presença feminina, destaca-se o relatório do Parlamento Europeu, *The Place of Women in*

European Film Productions: Fighting the Celluloid Ceiling. Este relatório mostra que Portugal tem uma política progressiva em relação à igualdade de género. Estas políticas não têm objetivos quantitativos, mas sim de consciencialização em relação aos problemas de género, por isso não se traduzem de forma clara em números.

Atualmente, assistimos a uma fase de maior consciência social e política ao nível das próprias produções cinematográficas, tendo começado a haver cada vez mais filmes com temáticas de empoderamento de grupos menos valorizados. Simultaneamente, nos festivais de cinema mais mediáticos têm sido premiados filmes que exploram este tipo de temáticas, gerando maior interesse, por parte dos membros desta indústria, sobre este tipo de filmes e alguma vontade que sejam feitos. Isto faz com que haja uma tendência maior para certos temas, como o feminismo, estarem presentes na cinematografia atual.

A reflexão sobre o papel da mulher na sociedade e as desigualdades que envolve começa na antiguidade clássica, sendo Platão frequentemente apontado como o pioneiro no pensamento para igualdade entre os dois sexos, considerando que o talento pessoal é algo que existia entre qualquer tipo de ser humano e que, portanto, era um desperdício que uma secção da população fosse excluída da participação pública e política.

Com a Revolução Francesa, o mundo fica mais desperto para a importância do papel de cada indivíduo na sociedade, mas também para os direitos e deveres que cada um tem. Graças a este despertar dos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, as mulheres começam a reconhecer as desigualdades a que estavam expostas, sobretudo depois da *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã*, de 1791, da autoria de Olympe de Gouges. Este livro é considerado a iniciação do feminismo, pois reivindicava, entre outras coisas, o direito ao voto, ou seja, o direito à participação ativa na escolha dos seus representantes políticos. As mulheres começam a questionar o seu papel na sociedade e as implicações subjacentes ao mesmo, o que faz com que uma série de ativistas e autoras apareça ao longo do último século para reivindicar os direitos das mulheres.

As autoras que mais contribuíram para a construção de conhecimento científico dentro dos vários espetros do feminismo são, sem dúvida, Simone de Beauvoir, Betty Friedan e Judith Butler. Simone pelo seu questionamento em relação à forma como, em 1949, se estruturava assimetricamente a sociedade e a subordinação inerente à condição feminina, assumindo que esta resulta de uma construção cultural e social. O seu livro, *O Segundo Sexo* (1949) é o livro que inspira uma geração de teóricas sobre as questões

sexuais e de género, e que nos dias de hoje continua a inspirar, até porque, por muitos esforços que se façam nesse sentido, ainda estamos longe de chegar a um ponto de igualdade. Como refere Beauvoir: “A humanidade é masculina, e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autónomo.” (Beauvoir, 1970, p. 11)

Betty Friedan, à semelhança do que fizera Beauvoir, também questionou a forma como a sociedade ocidental impunha às mulheres determinadas regras e formas de organização social, que eram difundidas pelos meios de comunicação. Procurou contestar a limitação da mulher às condições de dona de casa, mãe e esposa. No seu livro *A Mística Feminina* (1963), Friedan alerta para a “imposição” de um ideal feminino virado para a beleza e estética e para a ânsia da “vida perfeita”, em detrimento do investimento pessoal das mulheres em coisas que as possam valorizar e dar-lhes autonomia, como por exemplo educação superior.

Já Judith Butler foi uma feminista pioneira nos estudos ligados à identidade de género e teorias *queer*. No seu livro *Gender Trouble*, Butler procurou fazer uma desconstrução do conceito de género e da forma como a identidade se constrói em relação ao mesmo, explicando que os comportamentos estereotipados para cada um dos géneros não passam de uma construção de cariz social.

Mas os estudos de género são um tema que está em expansão. Em Portugal, Virgínia Ferreira é uma das autoras que tem dedicado a sua investigação ao estudo das relações de género e diferenças sexuais no mercado de trabalho e nas suas implicações nas várias esferas que constituem a vida das mulheres. Destacam-se a sua dissertação de Doutoramento, *Relações Sociais de Sexo e Segregação do Emprego: uma Análise da Feminização dos Escritórios em Portugal*, de 2003, e o livro que escreveu em colaboração com a Comissão para Igualdade no Trabalho e no Emprego (CITE), como *A Igualdade de Mulheres e Homens no Trabalho e no Emprego em Portugal: Políticas e Circunstâncias*, de 2010.

Será também importante referir os contributos de alguns homens para o estudo da diferença ente Homens e Mulheres, como é o caso de Pierre Bourdieu, sobretudo com o seu livro *Masculine Domination*, de 1998, que sublinha a naturalização das desigualdades entre os dois sexos e a criação de uma violência simbólica que coloca a mulher numa situação de inferioridade em relação ao homem, mas que aponta o caminho para

mudanças estruturais na educação e na família como potenciadoras de uma maior igualdade entre os dois sexos.

Tendo em conta que o objetivo da dissertação é abordar os trajetos profissionais das realizadoras nascidas nos anos 1970, e, sendo o realizador o cargo que naturalmente se assume como o de liderança durante as rodagens, os estudos feitos sobre a temática da liderança feminina são de grande relevância, na medida em que nos orientam para a identificação dos estilos de liderança, mas também das dificuldades que o seu exercício implica para as mulheres. Nesse sentido, destaco a tese de Airosa Tonha, *A Liderança das Mulheres Portuguesas em Meio Empresarial - Estudo comparativo de Duas Gerações*, de 2014, que nos permite compreender o contexto português, mas também explicar a evolução desde o momento em que as mulheres entraram de forma significativa no mercado de trabalho (pós-25 de Abril) e a atualidade. Já o artigo de Maria Conceição Nogueira, lançado no Cadernos de Psicologia Social do Trabalho, *Os Discursos das Mulheres em Posições de Poder* (2006) reúne 18 testemunhos de mulheres que estão em cargos de decisão e que mostram a forma como a sua vida profissional vai sendo ou não afetada pela sua condição feminina, mas também como o facto de serem mulheres pode ser uma característica positiva no exercício da liderança. Por fim, considero importante destacar o livro organizado por John Renesch, *Liderança para Uma Nova Era*, de 1994, que aborda as várias formas de liderança que podem existir dentro de uma organização, dando destaque à forma como a entrada de mais mulheres para os cargos de liderança cria novas formas de gestão.

Os movimentos feministas chegaram ao cinema na década de 1970, com o surgimento de festivais de cinema de mulheres, tanto em Nova Iorque como Edimburgo. Também nesta década começam a surgir publicações que aplicam o feminismo às teorias do cinema. A maior parte destas publicações prendia-se com a análise das personagens femininas no grande ecrã, tema que continua ainda hoje a ser muito explorado, denunciando as imagens que criavam estereótipos negativos em relação às mulheres. Com este movimento procurou-se atribuir o devido mérito e referência a mulheres que tinham sido esquecidas pela história primordial do cinema, até porque, no início desta arte, sobretudo tendo em conta o domínio masculino que prevalecia, havia um número considerável de mulheres a trabalhar na área.

Há cada vez mais realizadoras a aparecer e, nos festivais de cinema, esse aparecimento já se começa a refletir quer no maior número de filmes realizados por mulheres a concurso nos festivais cinematográficos, quer no aumento do número de mulheres premiadas pelos seus filmes. Contudo, nos festivais com mais projeção e mediatismo, a atribuição de prémios tende a favorecer o sexo masculino.

A família é apontada como um fator que pode dificultar o exercício de profissões cinematográficas de forma geral, sobretudo num país do sul da Europa, que, segundo Sílvia Portugal, é a região que agrega os países onde a dependência da família é uma questão de sobrevivência. Já Jane Millar e Andrea Warman sugerem que essa dependência não se resume apenas à família nuclear, mas muitas vezes à família extensa. Os períodos longos de rodagens, muitas vezes afastados do local de residência dos seus profissionais, dificultam a conciliação das esferas da vida profissional e privada, sobretudo em termos familiares, não havendo legislação nem preocupação notória na criação de estruturas que permitam a minimização do impacto que as produções cinematográficas podem ter nas dinâmicas familiares, como por exemplo a criação de creches temporárias durante as rodagens. Ora, prevalecendo na sociedade portuguesa uma associação das mulheres ao cuidado (com evidência estatística nos relatórios do Instituto Nacional de Estatística *Conciliação da vida profissional com a vida familiar*), é natural que seja mais difícil para as mulheres conseguirem conciliar uma vida profissional numa área tão complexa como o cinema com a vida familiar. Isto será ainda mais notório em casais onde ambos/as trabalham nesta área.

Se estas são dificuldades que esperamos encontrar nos relatos das realizadoras entrevistadas, será em relação ao financiamento do cinema que provavelmente se colocam as maiores barreiras profissionais para as mulheres realizadoras. Mesmo em países em que o número de mulheres realizadoras é superior ao de homens, a tendência é de que haja menos mulheres a conseguir financiamento dos seus projetos e, mesmo quando conseguem, a tendência é para que sejam quantitativamente menores.

Seja consequência da sua condição feminina, da dificuldade de financiamento ou simplesmente uma questão de escolha, a verdade é que a presença feminina é superior no género cinematográfico do documentário, que tende a ser o género com menos investimento monetário (até porque é o que tem menos exigências em termos de recursos monetários e humanos). Mas depois do filme estar concluído, segundo o relatório *Where*

Are the Women Directors?, há falta de apoio na distribuição dos filmes, o que se reflete no número de espetadores a que pode chegar e, conseqüentemente, no sucesso do realizador e na sua capacidade de conseguir financiamento.

Todas estas questões se articulam na análise que se propõe ao longo dos capítulos que se seguem.

Capítulo 1: O caso do cinema português nas décadas recentes

Todas as questões anteriormente analisadas podem ser articuladas na abordagem do panorama cinematográfico português. Começando pela questão da autoria e da receção, só porque um realizador/a português consegue que o seu filme conquiste o top de filmes mais visto nas salas de cinema, não quer dizer que seja considerado um bom 'artista' (recorrendo ao conceito de Becker) pela maioria dos espetadores; aliás, um filme pode estar pessimamente executado, cheio de erros técnicos, ter falta de consistência nas personagens, e ainda assim chegar ao top de audiências nas salas portuguesas, para depois ser altamente criticado no estrangeiro. O contrário também pode acontecer: um filme pode ser reconhecido nos festivais de cinema internacionais e ter uma fraca adesão do público dentro do país. Aqui a questão estará relacionada com o que o público português gosta.

Mas se forem poucas as sessões com filmes portugueses disponíveis nos cinemas e se a isso se associar um baixo investimento em publicidade, então é natural que haja poucos espetadores nas salas tradicionais. Podemos por isso introduzir mais uma variável na discussão sobre o sucesso nacional dos filmes: se as distribuidoras cinematográficas têm pouca confiança nos filmes portugueses, e na medida em que são elas quem controla o número de sessões e filmes que têm disponíveis nas suas salas, torna-se difícil atrair espectadores para os filmes nacionais e, em consequência, torna-se pouco rentável e sustentável produzir filmes em Portugal.

Comparativamente com o país vizinho, Portugal tem uma produção cinematográfica muito baixa. A quantidade de filmes feitos no contexto nacional é uma questão que prejudica fortemente a falta de espaço público que esta indústria tem nos meios de comunicação. Como afirma Luís Nogueira:

O cinema português vive num confrangedor fora-de-campo, alheado pelo discurso público, ignorado pela sociedade civil. Os cineclubes tentam sobreviver a custo, sem uma estratégia política que proteja o seu compromisso e reforce o seu papel (Nogueira, 2010, p. 8).

Também a quantidade de filmes internacionais, sobretudo americanos, exibidos nas salas portuguesas é fortemente desproporcional face ao número de filmes nacionais, incentivando os espetadores a consumir um tipo de cinema que em muito difere do português.

A tudo isso acresce o preço exorbitante dos bilhetes para as sessões de cinema nas estruturas mais comuns. Uma eventual solução para estimular a escolha do consumidor pela produção nacional seria a de reduzir os preços dos bilhetes para filmes portugueses ou a de fazer promoções especiais para os filmes nacionais que chegam às salas de cinema. Ainda assim, considero fundamental referir a contribuição dos festivais de cinema que acontecem nos vários pontos do país para a mostra do cinema português, que permitem uma divulgação que ultrapassa os circuitos comerciais.

Em Portugal, o cinema é sobretudo um cinema de autor. Tal significa que, como refere Penafria, “é inevitável verificar um conjunto de ideias e pressupostos que constituem o universo mental, cultural e social do seu autor e da sua época.” (Penafria, 2003, p. 6)

Assumindo que o lugar do realizador no mundo é central para a maneira como ele aborda os temas, isso poderá implicar que as mulheres profissionais do cinema imprimirão às suas obras um olhar feminino, o que tentaremos explorar mais à frente neste trabalho.

No entanto, como foi referido anteriormente, para além de refletir o lugar do(s) artista(s) no mundo, o próprio filme enquanto obra resulta do modo como o mundo vê o(s) artista(s), ou seja, da sua reputação no mundo artístico. Considerando a influência da reputação na construção de uma carreira, independentemente da sua área, é mais fácil para um realizador com algum grau de reputação entre os apreciadores de cinema português conseguir financiamento das instituições financiadoras desta arte. Realizadores menos conhecidos ou reconhecidos pelo público, mesmo quando os seus projetos ou candidaturas apresentam mais potencial para serem bons filmes terão, à partida, mais dificuldade em conseguir financiamento.

Ainda assim, apesar da reputação que possam ter nos circuitos mais restritos, em Portugal, os/as realizadores/as dificilmente têm um grupo de seguidores suficientemente grande para conseguir levar grandes massas às salas para o cinema. Na realidade, poderemos argumentar que os filmes portugueses com maior audiência nas últimas

décadas foram os filmes com os quais o público português conseguiu estabelecer uma relação de identificação com os temas.

De acordo com os dados disponibilizados pelo ICA³, no topo do ranking dos filmes mais vistos entre 2004 e 2020 estão: *O Pátio das Cantigas* (Leonel Vieira, 2015), *O Crime do Padre Amaro* (Carlos Coelho da Silva, 2005), *7 Pecados Rurais* (Nicolau Breyner, 2013), *Variações* (João Maia, 2019), *Filme da Treta* (José Sacramento, 2006), *Balas & Bolinhos – O Último Capítulo* (Luís Ismael, 2012), *Morangos com Açúcar – O Filme* (Hugo de Sousa, 2012). Em 10º lugar dessa lista está *Amália – O Filme* (Carlos Coelho da Silva, 2008), seguido de *O Leão da Estrela* (Leonel Vieira, 2015) e *A Canção de Lisboa* (Pedro Varela, 2016). O primeiro filme realizado por uma mulher aparece em 20º e é *SNU*, de Patrícia Sequeira, lançado em 2019.

Da análise da lista podemos concluir que os filmes que mais atraíram audiências nos últimos 15 anos foram aqueles que retratam a vida de personalidades da história recente (António Variações, Amália Rodrigues e Snu Abecassis), *remakes* de outros filmes ou séries de sucesso (como acontece com *O Pátio das Cantigas*, *O Leão da Estrela*, *A Canção de Lisboa* e *Morangos com Açúcar – O Filme*) ou aproveitamento de livros ou peças de teatro conhecidas do público (*O Crime do Padre Amaro*, que adapta a obra de Eça de Queirós, e *Filme da Treta*, que leva para o grande écran a peça *Conversa da Treta*, com António Feio e José Pedro Gomes). *7 Pecados Rurais*, de Nicolau Breyner, será, talvez, o filme em que a reputação do realizador poderá mais ter contribuído para atrair audiências, no entanto essa reputação foi construída numa carreira como ator e não como realizador.

Será então legítimo afirmar que o público não escolhe assistir a um filme português pela obra do realizador, o que acabará por se refletir não só na escolha dos temas que se sabe serem mais comerciais, como no próprio empenho com que os realizadores colocam no seu trabalho.

Mas a construção da reputação de um realizador de cinema não se faz apenas dentro das fronteiras nacionais. Os prémios e os circuitos de festivais estrangeiros pelos quais os filmes passam são determinantes, não só para a reputação dos e das artistas, mas também da própria obra. E no estrangeiro, mais do que a reputação individual, é a própria reputação nacional que está em causa. Aliás, os próprios concursos de financiamento

³ https://ica-ip.pt/fotos/downloads/ranking_dos_filmes_nacionais_mais_vistos_2004_2020_158595f7ee2d332af7. Pdf

público nacionais consideram como critério de avaliação o desempenho que os/as realizadores/as têm em festivais realizados fora do país.

Mas, como aponta Nogueira, também além fronteiras um dos problemas do cinema português é a falta de reconhecimento:

Portugal é um dos poucos países da Europa Ocidental que nunca foi vencedor ou sequer nomeado para o Óscar de Melhor Filmes Estrangeiro. A respeito dos Globos de Ouro (...) nada de diferente a assinalar. (...) Os factos não mudam quando olhamos o palmarés dos principais festivais de cinema europeus (...) nenhum Urso de Ouro em Berlim, nenhum Leão de Ouro em Veneza, nenhuma Palma de Ouro em Cannes. (Nogueira, 2010, p. 3)

De facto, desde 1980 que Portugal submete filmes para a categoria de melhor filme internacional sem que tenha sido nomeado para este Óscar. Na realidade, em 2017, Portugal detinha o record do país que mais vezes submeteu filmes para esta categoria sem nunca ter sido nomeado.⁴ Das 34 submissões realizadas até 2019, nove correspondiam a filmes realizados por Manuel de Oliveira; João Botelho aparece também com três filmes, e Marco Martins, João Canijo e Miguel Gomes com dois. Dessas 34 propostas, apenas duas correspondem a filmes realizados por mulheres: Teresa Villaverde com *Os Mutantes*, em 1999; e Valeria Sarmiento, com as *Linhas de Wellington* em 2013; embora o filme *Ana*, submetido em 1983, tenha sido realizado conjuntamente por Margarida Cordeiro e António Reis (Sapo Magazine, 2016).

Apesar do não reconhecimento dos filmes portugueses nos Óscares, creio que fará sentido salientar que dois jovens realizadores já conquistaram prémios em dois festivais europeus de grande relevância para a indústria: João Salaviza, em 2009, ganhou a Palma de Ouro na categoria de curta-metragem com o filme *Arena*; e em 2016 o filme de Leonor Teles conquistou o Urso de Ouro com *Balada de um Batráquio*, também na categoria de curta-metragem. Além destes prémios, já tinham conquistado prémios de júri outros realizadores portugueses, como Manoel de Oliveira. No entanto, a nível internacional é legítimo afirmar que o reconhecimento que o cinema português recebe não é significativo.

⁴ <https://mag.sapo.pt/cinema/atualidade-cinema/artigos/recorde-mantem-se-portugal-falha-candidatura-ao-oscar-de-melhor-filme-estrangeiro?artigo-completo=sim>

O baixo reconhecimento (interno e externo) poderá ser um dos fatores explicativos das dificuldades em arranjar financiamento para o cinema nacional. A falta de investimento ou a necessidade de baixar os orçamentos de acordo com a capacidade de financiamento tem implicações no investimento no capital humano do filme, ou seja, no pessoal (artístico ou técnico) que se pode contratar. Olhando para as fichas técnicas dos filmes, podemos ver que alguns realizadores/as acumulam funções para além da realização, o que poderá ser uma escolha consequente da falta de financiamento (embora possa ser simplesmente uma preferência).

Na produção cinematográfica, o mercado laboral é segmentado: há profissionais que exercem funções mais criativas, como argumentistas e realizadores, outras de produção, mais ligadas à gestão financeira e utilização dos fundos disponíveis; outros executam tarefas mais *fordianas*, iguais ou semelhantes entre si, como por exemplo os montadores/editores; outros têm tarefas mais ligadas à gestão e interação de pessoas, como os assistentes de realização e realizadores; e por fim, como na maior parte das empresas, há sempre trabalhadores não qualificados que geralmente exercem funções de manutenção e rotina, como, por exemplo, a limpeza. Será, por isso, difícil de falar sobre os trabalhadores do cinema como se estes constituíssem um grupo homogêneo em que as necessidades são idênticas, o que nos remete para a teoria no mundo das artes da obra como um resultado de um esforço de uma coletividade de pessoas, cada uma com a sua função específica e complementares à obra final, independentemente do tipo de função exercida, lançada por Howard Becker, mencionada no capítulo anterior. No entanto, realizadores, atores e técnicos partilham a irregularidade de rotinas e, na maior parte dos casos, a itinerância.

A criação de obras cinematográficas é um trabalho exigente em termos pessoais e físicos. Para otimizar o investimento, um dia normal de trabalho em rodagem é de 11 horas, sendo que uma das horas se destina à refeição principal do dia. Mas o horário vai dependendo do departamento em que se está, como é o caso da produção cujo horário pode chegar às 14 horas diárias. Para além da jornada de trabalho ser maior do que aquela que é legalmente prevista para um trabalhador de outros setores (8 horas diárias), há uma grande probabilidade de os filmes serem rodados fora dos locais de residência da maior parte dos trabalhadores. Ou seja, às longas jornadas diárias de trabalho soma-se a distância

de casa por um longo período de tempo (normalmente vários meses), o que pode criar fatores de pressão nas relações extraprofissionais.

Isto quer dizer, portanto, que a dinâmica e as relações que se estabelecem durante as rodagens entre os membros da equipa são fundamentais para a existência da obra fílmica. Aliás, é a interação entre essas pessoas que leva à criação da obra. É simultaneamente natural, sobretudo para rodagens de longa duração, que os chefes de departamento prefiram trabalhar com profissionais com os quais já trabalharam antes e com os quais, à partida, podem saber que tipo de relação irão ter, formando-se assim redes de trabalho coesas.

O conceito de rede (*network*) é muito importante no mundo artístico. Para além das relações criadas antes da entrada no mercado de trabalho artístico, torna-se muito importante para o artista nutrir e cultivar as relações com os profissionais da área. Sobretudo quando se é um criador artístico à procura de investimento, mas também se se é ator ou técnico. Um filme será, assim, sempre um resultado das redes profissionais de cada um dos seus intervenientes.

Como mencionei acima, no cinema a estrutura laboral é atípica, com horários de trabalho longos e incertos (nem sempre se trabalha na mesma altura do dia que se trabalhou no dia anterior), por períodos dependentes das exigências dos filmes, o que torna mais grave o facto de uma grande percentagem dos trabalhadores desta indústria ter contratos temporários. Para além disso, a duração do trabalho é a duração do projeto e, conseqüentemente, quando o projeto acaba, aquele trabalho acaba, obrigando o trabalhador independente a encontrar outra fonte de rendimento. Os profissionais da área do cinema são maioritariamente pessoas com formação e treino superiores, especializados apenas para a profissão que exercem, mas que estão expostos a condições e contratos de trabalho precários.

Num país em que as indústrias culturais e criativas são reduzidas e estão sobretudo dependentes de apoios estatais, este mundo acaba por ser marcado por uma forte precariedade profissional daqueles que nelas escolhem fazer profissão. Sendo assim, é muito difícil que um ator, realizador, diretor de fotografia, diretor de som ou outro igualmente especializado, consiga estabelecer-se neste mercado sem que para isso tenha desenvolvido e criado conexões com outros profissionais da área, porque mesmo que não

tirem proveito imediato dessas ligações, podem no futuro depender delas para conseguir um trabalho.

Mas se sobreviver financeiramente apenas do cinema era algo que não estava ao alcance de muita gente, com a COVID-19 tudo se agravou⁵. A Academia Portuguesa de Cinema (APC) divulgou os resultados do inquérito que fez aos profissionais desta área e concluiu que “80% dos profissionais do setor estão, desde o início do estado de emergência, sem remuneração.” (Sol, 2020)

A falta de segurança e de apoios estatais conjugada com uma pandemia que provavelmente irá desencadear uma crise económica internacional grave, criou nos profissionais de cinema nacionais um sentimento de insegurança em relação ao futuro e apenas 57% dos inquiridos afirmaram que irão regressar às rodagens⁶. Dos restantes 43%, 3% decidiram que não irão exercer atividades neste setor (Cardoso, 2020).

Numa altura em que 60,7% das rodagens nacionais pararam, tornou-se ainda mais evidente a precariedade deste sector, em que apenas 18,2% dos profissionais têm contrato de trabalho. Os 65,2% dos trabalhadores que estão a recibos verdes e os que se encontram em situações similares não têm garantidos trabalhos e projetos todos os meses, às vezes nem todos os anos, o que os deixa economicamente muito vulneráveis, sobretudo quando uma doença contagiosa se alastra por um país cuja indústria cinematográfica é tão frágil. (Academia Portuguesa de Cinema , 2020)

Num contexto em que os projetos são poucos e os financiamentos escassos, e em que o número de licenciados e profissionais tem vindo a aumentar e que em que as crises económicas tendem a refletir-se na falta de apoios à cultura, ainda que se criem redes de trabalho, estas caracterizar-se-ão sempre por uma grande volatilidade.

Muitos dos profissionais recorrem à pluriatividade ou são obrigados a encontrar outras formas de sustento financeiro, seja pela dependência de outros (familiares, cônjuges, amigos), ou pela procura de financiamento público, concorrendo a bolsas e subsídios, o que é uma prática comum entre os profissionais das artes (Menger, 1999).

⁵ <https://sol.sapo.pt/artigo/694869/cinema-80-dos-profissionais-estao-sem-remuneracao-e-sem-previsao-para-reinicio-das-rodagens>

⁶ <https://expresso.pt/coronavirus/2020-04-29-Covid-19.-Impacto-no-cinema-portugues-deixa-80-dos-profissionais-sem-salario>

O trabalho é fundamental para a vida das pessoas, não só de um ponto de vista económico, como de um ponto de vista social. Em profissões criativas, o produto final acabará por depender, de forma direta ou indireta, do modo como os trabalhadores se sentem no momento da criação, ou seja, é fundamental que os trabalhadores tenham condições e que sintam bem no seu local de trabalho para que o resultado final seja bom.

Mas se as condições de trabalho são tão más, porque continua a haver investimento em carreiras artísticas? Segundo Menger, os artistas tendem a sentir que a sua obra tem valor simbólico suficientemente profundo para compensar a precariedade. No entanto, por muita importância que um indivíduo dê ao valor simbólico da sua obra, para continuar a criar, ele precisa de ter como se sustentar. Se conseguir fazê-lo, pode procurar encontrar no mundo artístico apenas fama e reputação. Por fim há artistas que nunca perdem a esperança de um dia conseguir alcançar a fama, sucesso e dinheiro que os artistas mais bem sucedidos alcançam (Menger, 1999). Isto porque a arte implica uma visão de mundo alternativa, uma reconfiguração singular da realidade que, para um artista, só fará sentido se for partilhada.

Com as condições de trabalho descritas, muitas vezes adversas (dificuldades de financiamento, contratos precários, longas horas de trabalho, intervalos reduzidos, objetivos diários rígidos, prazos de entrega apertados, por vezes isolados de amigos e familiares, outras vezes a ter que pernoitar em locais afastados da residência), as relações e interações com os colegas, como já foi referido, são extremamente valorizadas.

As relações estabelecidas no seio das equipas, ao longo da produção de filmes, são extremamente importantes em termos pessoais, mas também para a carreira profissional de cada um, porque uma rede alargada de contactos e boas relações de camaradagem tornam mais fácil o aviso ou convite para um futuro trabalho. Aliás, torna-se mais produtivo para uma produção ter profissionais que já trabalharam juntos e que estabeleceram entre si uma relação boa e estável, do que ter profissionais que nunca trabalharam juntos e que, portanto, têm que se adaptar e aprender a interagir uns com os outros, não sendo garantida uma dinâmica positiva entre eles. Para além disso, como sublinha Becker, porque “a produção de obras de arte requer formas elaboradas de cooperação entre o pessoal especializado” (Becker, 1977, p. 212) dado que quando um artista depende de outra pessoa, ele tem que aceitar restrições que essa pessoa impõe naquilo que cria (Becker, 1977, p. 211), parece natural que haja uma preferência pela previsibilidade que

uma pessoa que se conheça traz, do que um novo profissional cujo desempenho é imprevisível.

Por isso mesmo, no cinema acabam por se estabelecer redes de trabalho, ou seja, um conjunto de laços estritamente profissionais ou não, numa lógica de cooperação e apoio que vão definindo a carreira daqueles que integram essas redes. Nesta indústria é importante conseguir estabelecer relações e, de preferência, relações com profissionais com uma carreira bem estabelecida, ou pelo menos profissionais com ligações importantes e com reputação no cinema, até porque são elas que, segundo Menger:

facilitam os procedimentos de contratação através de patrocínios e laços de confiança entre os pares, e transmitem rapidamente informações fiáveis sobre competências e talentos, uma vez que os processos formais de seleção e contratação seriam muitas vezes ineficientes e demasiado dispendiosos num esquema de trabalho casual. (Menger, 1999, p. 549)

Ou seja, o modelo de contratação nesta indústria assenta nas redes de colaboração e reconhecimento e não num processo normal de seleção, como acontece na maior parte dos empregos, o que reforça a ideia de que esta é uma indústria que assenta sobretudo numa lógica de redes.

Resumindo, em Portugal o cinema é maioritariamente cinema de autor: é possível identificar as linhas que um realizador segue de filme para filme e considera o realizador o criador artístico da obra fílmica. Mas mesmo assim, o cinema é produto de um trabalho coletivo pelo que é importante que um realizador construa uma boa rede de trabalho, podendo estas estar diretamente ligadas à sua reputação como artista. Estas redes funcionam melhor quando as relações e interações entre os membros são positivas e permitem uma melhor rentabilização do tempo, um fator crucial numa indústria débil, com recursos escassos para corresponder às necessidades dos seus artistas.

No entanto, para além das redes profissionais, cada um dos intervenientes tem redes familiares e de amizade, e nem sempre é fácil ou possível conciliar essas redes com o trabalho num filme. Quem tem filhos ou familiares dependentes de cuidados poderá ter dificuldade em conciliar a esfera laboral com a privada. Se for do sexo feminino, mais difícil se torna esta situação, uma vez que socialmente é mais expectável que sejam as mulheres a interromper a carreira para tomar conta da família ou para acompanhar os filhos do que

os homens. Tal reflete-se em escolhas que adiam a constituição de uma família ou adiam os projetos profissionais. Quando se trata de profissionais que são mães, frequentemente acontece não conseguirem passar longos períodos longe dos seus filhos por questões profissionais sem que sejam alvo de crítica social.

A diferença de expectativas entre homens e mulheres na abordagem às carreiras profissionais é visível quando se observam os dados do relatório do Instituto Nacional de Estatística sobre a *conciliação da vida familiar com a vida profissional*. No relatório de 2018 conclui-se que os prestadores de cuidados (a filhos ou outros dependentes) são maioritariamente mulheres com idades entre os 35 e 44 anos, empregadas por conta de outrem e a trabalhar a tempo inteiro (Instituto Nacional de Estatística, 2018, p. 3).

No mesmo relatório conclui-se ainda que são também as mulheres que mais recorrem à flexibilização dos seus horários de trabalho para tomar conta dos dependentes a seu cargo, que são elas que maioritariamente interrompem as suas carreiras para cuidar dos filhos e ainda que os maiores obstáculos sentidos (por homens e mulheres) para a conciliação da vida familiar com a carreira profissional são a imprevisibilidade dos horários de trabalho ou horários atípicos, horários longos, a exigência do próprio trabalho e as deslocações.

Todas estas dificuldades serão sentidas por aqueles e aquelas que trabalham na rodagem de um filme. Se nos *settings* fossem incluídas estruturas que pudessem servir de creches ou educadores que pudessem acompanhar os filhos e filhas dos membros da equipa de rodagens, seria mais fácil para os profissionais de cinema participarem em rodagens mais longas e seria mais simples, principalmente para as mulheres, conciliar o investimento na carreira profissional com a vida familiar. Mas sabendo que os financiamentos ficam aquém das necessidades das produções cinematográficas, sabemos também que a possibilidade de investir neste tipo de estruturas de apoio às famílias é praticamente inexistente.

Para além de um financiamento que possa incluir apoio a profissionais com família, há outros fatores que podem conduzir a uma maior participação das mulheres na construção de uma obra cinematográfica. Na maior parte dos países europeus que participaram no relatório sobre a igualdade de género para os realizadores na indústria europeia (European Women's Audiovisual Network, 2015), as realizadoras inquiridas

consideram que a aquisição de educação superior em cinema é um dos fatores indispensáveis para a sua afirmação no mercado.

Em Portugal, nas décadas recentes, proliferaram licenciaturas em cinema ou audiovisual, existindo atualmente não apenas nas grandes cidades como Lisboa, Porto ou Coimbra, mas também na Universidade da Beira Interior, na Escola Superior de Arte e Design, nas Caldas da Rainha, e na Escola Superior de Tecnologia de Abrantes.

Todos os anos saem das instituições de ensino superior do país inúmeros/as diplomados/as nas áreas do cinema e audiovisual dos vários cursos de cinema ministrados, entre eles dezenas de mulheres com a expectativa de singrar na área da realização. Esta tendência não é exclusiva de Portugal, mas acaba por não se concretizar em oportunidades profissionais, financiamento ou reconhecimento público, principalmente para as realizadoras femininas.

Atualmente estão registadas, entre o Cineguia Portugal (repositório de profissionais de cinema) e a Associação Portuguesa de Realizadores, apenas 48 realizadoras portuguesas, num total de 197 realizadores.

Quais serão as causas para este fenómeno? Poderia considerar-se que os filmes realizados por mulheres têm menos qualidade, mas esse argumento seria difícil de sustentar, em primeiro lugar porque não há critérios objetivos para determinar a qualidade de um filme, em segundo porque não há número suficiente de mulheres realizadoras com obra feita para podermos afirmar uma correlação. Há mais homens realizadores, por isso haverá mais bons (e maus) filmes realizados por homens. Estes homens, tendo mais filmes conseguem fazê-los com orçamentos superiores porque os financiamentos assentam na quantidade de filmes realizados e no reconhecimento do público. Esta teia de interdependências desfavorável às mulheres é difícil de quebrar, pelo que a ascensão das mulheres a uma posição de realização no mundo do cinema poderá ser lenta e difícil.

Nas últimas décadas, os Estados começaram a legislar no sentido que garantir às mulheres mais possibilidades de conseguir chegar aos mesmo cargos que os homens, contudo, e de acordo com a Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género, nos conselhos de administração das empresas que compõem o PSI 20, apenas 14% dos lugares são ocupados por mulheres. Apesar de, de acordo com o PORDATA, desde 2000 ingressarem no ensino superior mais mulheres do que homens, ainda vemos uma diferença

substancial no acesso ao emprego, mas, acima de tudo, no acesso a um emprego estável e a cargos de direção. O cinema não será, por isso, exceção.

Será, portanto, interessante analisar as carreiras/atividades profissionais que são compatíveis com a produção cinematográfica, por mais pontual ou curta que ela seja.

Olhando para as carreiras cinematográficas das realizadoras nascidas nos anos 1970, no período entre 2015 e 2019, podemos observar que algumas têm anos em que não participam na produção de filmes, ou pelo menos não há qualquer tipo de referência disponível no IMDb.⁷ As realizadoras com atividade cinematográfica mais regular são aquelas que, na produção cinematográfica, exercem outros cargos além da realização, especialmente nas áreas da produção, edição e argumento, como Luísa Homem, Filipa Reis, Cláudia Varejão, entre outras.

No capítulo seguinte analisaremos estas questões à luz dos dados disponíveis relativos aos financiamentos públicos ao cinema.

⁷ IMDb é uma base de dados dedicada aos filmes e séries, nela podem ser encontradas informações específicas referentes a filmes, séries e profissionais desta indústria. Para além das informações sobre o audiovisual e os seus profissionais, é possível classificar e ver as classificações atribuídas às séries e filmes disponíveis na base de dados.

Capítulo 2: O cinema português financiado (2015-19)

No capítulo anterior mencionei de forma breve algumas questões que marcam e definem a presença das mulheres na realização, articulando-as com as teorias e com o contexto profissional específico do cinema. Neste capítulo tentarei, com base em dados disponíveis em várias fontes, dar conta das desigualdades entre homens e mulheres no acesso a financiamento público, em Portugal, e, conseqüentemente, na quantidade e no género de filmes realizados por uns e outras.

Até há poucos anos havia muito poucas investigações e recolha de dados relacionando realização de cinema e o sexo dos/as realizadores/as, o que contribuía para a falta de reconhecimento das desigualdades sexuais neste domínio. Felizmente, com o aumento dos movimentos de paridade, as pesquisas que incidem sobre a divisão sexual do trabalho no âmbito das diferentes atividades profissionais começaram a ser feitas, expondo múltiplas situações de desigualdade que favorecem o sexo masculino em relação ao feminino.

De acordo com os dados da Euroimages⁸ relativos à situação europeia, podemos perceber que os concursos e financiamentos públicos são determinantes para a existência da indústria do cinema. Para usar como exemplo os dados de 2016, nove em cada dez filmes europeus eram parcialmente financiados por fundos públicos. Naturalmente, estes recursos financeiros são tanto mais importantes quanto menor for o mercado em que um filme é lançado. Aliás, como refere Kanzler, em termos de volume, as médias de investimento público dos mercados pequenos são de 58% (como a Eslovénia, Bósnia e a Croácia), o que contrasta com os 24% dos maiores mercados europeus (França, Reino Unido, Itália, Espanha) (Kanzler, 2019).

Assim, na melhor das hipóteses, um quarto do financiamento de um filme europeu dependerá de fundos públicos. Em Portugal, os apoios concedidos por uma das instituições que mais financia o cinema produzido no território nacional, o Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA), propõe uma cobertura de cerca de 50% dos orçamentos propostos nas

⁸ Eurimages é o fundo de apoio cultural do Conselho da Europa. Fundada em 1989, a ela pertencem 39 dos 47 Estados-membros da Organização sediada em Estrasburgo, mais a Argentina e o Canadá como membros associados.

candidaturas. No entanto, apenas alguns dos filmes propostos são financiados por concurso público anual.

Mas se obter apoios é uma realidade difícil para os realizadores homens, sê-lo-á, como vimos anteriormente, ainda mais para as realizadoras. O financiamento é dos maiores obstáculos que as mulheres enfrentam para conseguir exercer o cargo de realizadoras, seja pela capacidade de ganhar concursos públicos, seja pela necessidade de convencer investidores privados. Mesmo quando conseguem financiamentos, estes são comparativamente mais baixos do que os financiamentos atribuídos aos homens realizadores. Esta tendência pode ser agravada pelo facto de os painéis de júris de atribuição de fundos públicos serem marcados por uma desvantagem numérica de mulheres (por exemplo, de acordo com informação publicada no site do ICA, o júri para o concurso de apoio à longa-metragem de ficção é constituído por 3 homens - António Camões Gouveia, José Quinta Ferreira e Mário Augusto - e por uma mulher - Isabel Lima).

A dificuldade em aceder a financiamentos poderá ser uma das razões que explica o facto de, entre 2015 e 2018, as mulheres realizadoras constituírem apenas 22% do total dos realizadores de filmes lançados durante esse período (19% na ficção).

Talvez para contornar a dificuldade de conseguir financiamento, as realizadoras tendem a apostar mais em esquemas de correalização do que os homens, o que se traduz no facto de do total de correalizações com mulheres, apenas 18% dessas foram apenas correalizações integralmente femininas.

Uma outra tendência visível nos dados disponíveis (Fontaine & Simone, 2020) é aquela que mostra que, dos três géneros (ficção, documentário e animação), as mulheres preferem o documentário, representando, ainda assim, apenas 28% do total de realizadores ativos (com pelo menos um filme lançado entre 2015 e 2018). Mas esta “preferência” poderá ser um conformismo ou uma forma estratégica de ter a possibilidade de realizar os seus filmes, na medida em que o género documental é o que tendencialmente tem os apoios mais pequenos. Ao mesmo tempo é um género que tradicionalmente tem uma equipa técnica mais reduzida do que a ficção.

Em sete países europeus há mais mulheres do que homens a concorrer (e a vencer) festivais de cinema, contudo, nos festivais com maior projeção mediática são os filmes realizados por homens que saem mais premiados. Apesar de não haver uma justificação para este fenómeno no relatório *Where are the women directors?*, podemos especular

sobre duas explicações possíveis para tal tendência: por um lado, pode dever-se ao facto de haver mais filmes realizados por homens a concorrer nos festivais mais mediáticos (comparativamente a outros festivais de cinema com menor exposição), tornando a competição entre os filmes maior; por outro, poderá haver uma tendência para favorecer os realizadores masculinos em relação às realizadoras femininas por eles terem mais espaço mediático do que elas (European Women's Audiovisual Network, 2016).

A verdade é que esta situação levou um grupo francês a exigir, em 2018, uma reestruturação na forma como os festivais escolhem os seus vencedores, apresentando as estatísticas relacionadas com o sexo e tornando os processos de seleção e programação dos festivais mais transparentes. Mas até à divulgação do relatório *Where are the women directors?*, apenas dois festivais concordaram com estas exigências: o festival de Cannes e o festival de Locarno.

Voltando a forçar-nos em Portugal, apesar de no site do Cineguia e no site da Associação Portuguesa de Realizadores (APR) apenas estarem registadas 48 realizadoras portuguesas, entre 2015 e 2019 foram 78 mulheres a realizar e lançar filmes financiados por fundos públicos. Dessas 78 mulheres é possível identificar 25 mulheres nascidas nos anos de 1970, o maior grupo entre as realizadoras nascidas desde então. Uma explicação possível pode ser a que remete para o facto de estas terem constituído a primeira geração em que quase todas possuem formação superior (algumas delas especificamente em cinema). Outra poderá ser a que remete para a idade e os anos de carreira que lhes terão permitido a construção de redes de contactos facilitadoras da afirmação profissional e garantia de financiamento para os filmes. Outra pode decorrer do facto de serem herdeiras quer de um cinema que apenas em 1974 deixa de estar sujeito a censura, quer dos movimentos de luta pelos direitos das mulheres que ganham mais força exatamente nos anos 1970.

No entanto, a maior parte das realizadoras nascidas nesta década não apresenta muitos filmes no período 2015-2019. Só três realizadoras realizaram três filmes ou mais neste período: Leonor Teles (com três filmes), nascida em 1992; Salomé Lamas (com quatro filmes), nascida em 1987; e Anabela Moreira (com três filmes), nascida em 1976. Curiosamente, duas dessas realizadoras nasceram depois de 1985, o que pode mostrar também um maior investimento por parte das instituições financiadoras da atividade cinematográfica em artistas mais jovens.

Para ter uma noção mais concreta em relação ao panorama e à forma como está a evoluir o combate às desigualdades entre homens e mulheres na realização, recorri às tabelas disponíveis no site do Instituto de Cinema e Audiovisual relativamente às candidaturas aos apoios do instituto e à atribuição dos fundos entre 2015 e 2019.



Gráfico 1 - Candidaturas aos apoios do ICA entre 2015 e 2019

Apesar de cinco anos ser um período muito curto, podemos ver que, nos últimos três anos, há uma tendência crescente do interesse manifestado por mulheres em fazer filmes. Se em 2015 havia 69 candidaturas de realizadoras, o que representava 23,71% das candidaturas totais, em 2019, as 93 candidaturas apresentadas por mulheres já correspondiam a 29,33% das candidaturas totais, a percentagem mais elevada desde 2016. Curiosamente, apesar das candidaturas com pelo menos uma mulher corresponderem a 30,34% das candidaturas totais, 2016 foi o ano em que menos candidaturas houve. No gráfico abaixo podemos observar a forma como isso traduz nos apoios atribuídos pelo Instituto de Cinema e Audiovisual por sexo:

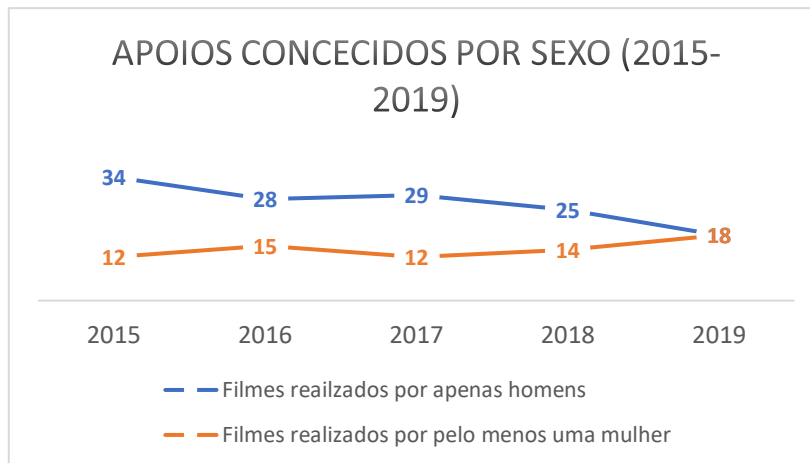


Gráfico 2 - Apoios concedidos pelo ICA, por sexo, entre 2015 e 2019

A continuar a manifestar-se esta tendência e a consolidar-se a afirmação das mulheres em cargos de maior poder, poderemos ter no cinema a paridade que a lei propõe para cargos políticos e dirigentes da administração pública.

A lei da Paridade, publicada em Diário da República a 21 de agosto de 2006 (Lei nº.3/2006), estabelece que as listas para a Assembleia da República, para o Parlamento Europeu e para as autarquias locais têm de ser compostas de modo a assegurar a representação mínima de 33% de cada um dos sexos. Em 2019 foi feita uma alteração a esta lei, publicada em Diário da República a 29 de março de 2019, de modo a aumentar a paridade para uma representação mínima de 40% de cada um dos sexos.

Ainda que a atual legislação aponte a paridade apenas nos cargos de representação política e na administração pública, a verdade é que, na Europa, se sente a pressão feita por movimentos e coletivos⁹ feministas para que, em 2020, se atinja paridade plena, ou seja, os 50% de representação feminina nos sectores que dependem do Estado.

Será possível que esta tendência para equilibrar a representação dos sexos se reflita também na concessão de apoios e subsídios públicos, nomeadamente no número de apoios concedidos aos filmes com pelo menos uma realizadora, que tem vindo a crescer. de facto, em 2019 houve uma atribuição numérica de apoios igual a filmes com realizadores apenas homens e filmes com pelo menos uma realizadora.

Será igualmente importante perceber como é que as candidaturas e os apoios se refletem nos três géneros (ficção, documentário e animação).

⁹ Um exemplo é o Collectif 50/50 (<http://collectif5050.com>)

Nos gráficos abaixo podemos ver como isso se traduz na ficção:

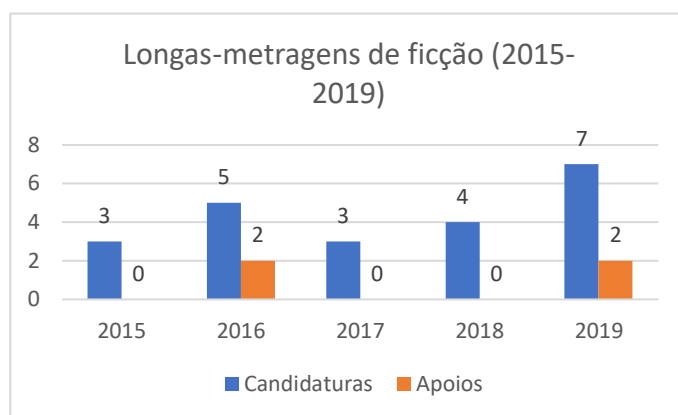


Gráfico 3 - Candidaturas femininas aos apoios concedidos pelo ICA e apoios concedidos a longas-metragens de ficção realizadas por mulheres entre 2015 e 2019

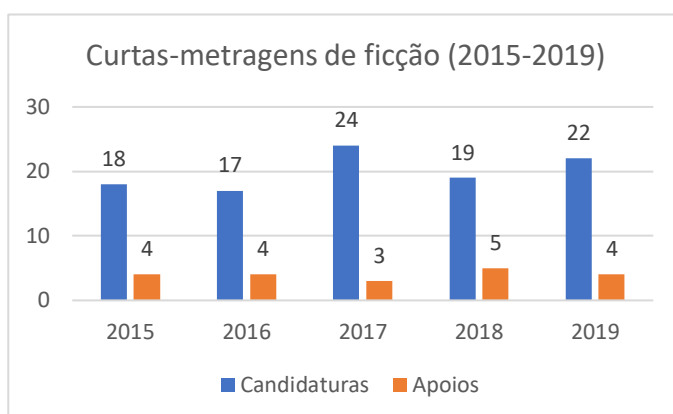


Gráfico 4 - Candidaturas femininas aos apoios concedidos pelo ICA e apoios concedidos a curtas-metragens de ficção realizadas por mulheres entre 2015 e 2019

Da análise dos gráficos, fica claro que as curtas-metragens são marcadas por uma maior quantidade de candidaturas a apoios com realização feminina (com um pico em 2017, curiosamente o ano em que foram concedidos menos apoios).

As longas metragens propostas por mulheres, além de serem em menor número, têm uma taxa de financiamento reduzida (apenas em 2016 e 2019 foram financiadas longas metragens propostas por realizadoras). Como o número de apoios concedidos à produção de curtas-metragens de ficção é mais equilibrado entre os dois sexos, pode haver uma motivação maior das realizadoras a candidatarem-se a este tipo de apoio em relação ao das longas-metragens. Para além disso, os recursos que uma longa-metragem exige, incluindo o tempo de rodagem e a necessidade de *settings* que possam ser afastados da área de residência, são, tradicionalmente, muito superiores aos exigidos para a produção de curtas-metragens.

A percentagem média de candidaturas de mulheres a longas metragens de ficção face ao total das candidaturas totais é de 23,22%. 2016 e 2019 foram os anos em que as percentagens de candidaturas com pelo menos uma mulher realizadora foram mais elevadas, ultrapassando os 30%, correspondendo estes aos anos em que houve mais apoios atribuídos a estas candidaturas (ou seja, terão sido financiados seis filmes no total, dois dos quais propostos por mulheres).

De uma forma geral e independentemente do sexo do candidato, há mais candidaturas aos apoios à produção de curtas-metragens, mesmo sendo estes substancialmente menores em termos financeiros. Mas, talvez por isso, há mais filmes apoiados nesta categoria, tendo, ao longo dos cinco anos sido apoiados cerca de treze filmes em cada um dos anos. Em todos os anos considerados, o número de filmes propostos por mulheres que recebe apoios fica abaixo de metade desta média, mas isso pode ser consequência do facto de a percentagem de candidaturas por elementos femininos face ao número total de candidaturas ser apenas de cerca de 18,64%.

Curiosamente, o ano em que se verificaram mais apoios atribuídos às candidaturas de filmes com pelo menos uma mulher realizadora foi 2018, o ano em que a percentagem destas candidaturas face às candidaturas totais apresenta uma percentagem inferior, correspondendo apenas a 17,6% das candidaturas totais.

Será interessante, atendendo ao que já foi referido sobre as carreiras no cinema, analisar os apoios concedidos a primeiros filmes.

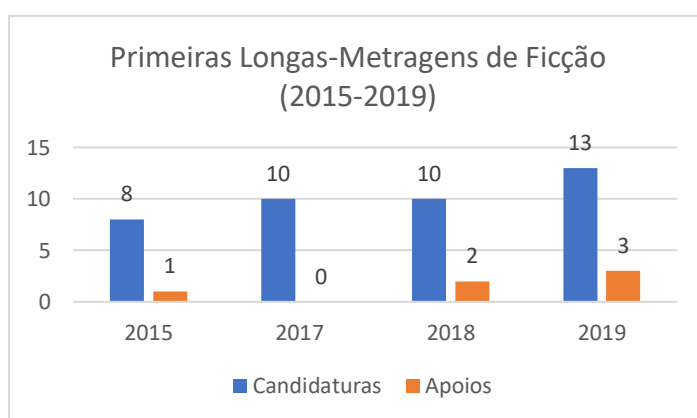


Gráfico 5 - Candidaturas femininas aos apoios concedidos pelo ICA e apoios concedidos às primeiras longas-metragens de ficção realizadas por mulheres entre 2015 e 2019

Infelizmente, no site do Instituto de Cinema e Audiovisual não é possível encontrar os dados referentes às candidaturas de 2016 aos Apoios de Primeiras Longas-Metragens

de Ficção, mas nesse ano foi apenas atribuído um apoio a candidaturas com pelo menos uma realizadora. Estes apoios são, geralmente, atribuídos a realizadores e a realizadoras que já fizeram curtas-metragens ou documentários anteriormente e que procuram fazer a primeira longa-metragem de ficção da sua carreira. Como se pode observar, o número de candidaturas a este apoio é superior ao das candidaturas a longas-metragens que não sejam a primeira da carreira, o que poderá significar que há mais mulheres que ainda não conseguiram realizar a sua primeira longa metragem do que mulheres à procura de realizar as segundas ou terceiras longas-metragens.

O ano em que foram feitas mais candidaturas com pelo menos uma mulher realizadora foi 2019, que é também o ano em que mais apoios foram atribuídos a esses tipos de candidaturas. Este ano foi, igualmente, o ano em que a houve a maior percentagem deste tipo de candidaturas em relação ao total de candidaturas, correspondendo a 19,7%.

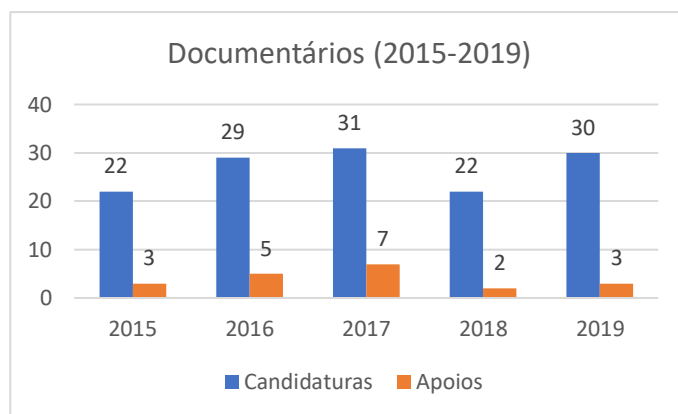


Gráfico 6 - Candidaturas femininas aos apoios concedidos pelo ICA e apoios concedidos aos documentários realizados por mulheres entre 2015 e 2019

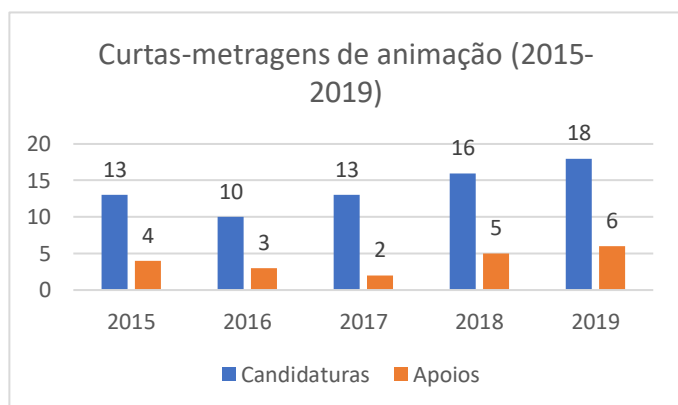


Gráfico 7 - Candidaturas femininas aos apoios concedidos pelo ICA e apoios concedidos às primeiras longas-metragens de animação realizados por mulheres entre 2015 e 2019

Como se pode ver nos gráficos acima, os géneros documentário e curtas de animação apresentam um maior número de candidaturas femininas do que a ficção. Mas também aqui o número de apoios concedido é em menor número do que as candidaturas apresentadas, observando-se o valor mais alto (um terço) no ano de 2019, para o género curta-metragem de animação, apesar do número de candidatas a realização de documentários ser muito superior ao de candidatas a realização de curta-metragem de animação em qualquer dos anos.

Quando comparado com as candidaturas masculinas, podemos observar que tanto o documentário como a animação parecem ser os géneros cinematográficos onde há uma igualdade maior entre os dois sexos, quer no número de candidaturas, quer no número de apoios concedidos. Do total de 349 candidaturas feitas ao apoio à produção de documentários entre 2015 e 2019, 134 foram apresentadas por mulheres, o que corresponde a 38,4%. Esta percentagem só é superada pela maior paridade entre candidaturas à produção de curtas-metragens de animação, em que o número de candidaturas femininas representa 40,9% das candidaturas totais.

Em termos de apoios, também na animação, o financiamento atribuído a candidaturas femininas corresponde a 41,7% de todas as candidaturas apoiadas no período de 2015 a 2019, enquanto que no documentário, estas candidaturas correspondem a 44,4% das candidaturas apoiadas.

Considero relevante sublinhar que não há tantas candidaturas de filmes com pelo menos uma realizadora aos apoios à produção de longas ou curtas-metragens como há aos apoios ao documentário, o que reforça a ideia de que há realizadoras que preferem este género a qualquer outro, talvez porque os circuitos do documentário são diferentes e poderão ser mais permeáveis à presença feminina. Uma outra razão explicativa para esta tendência poderá ter a ver com a construção das sensibilidades, sobretudo porque este é um género que poderá ser conduzido para aspetos da realidade que interessa documentar e que, muitas vezes, se podem prender com a vivência feminina. Por fim, a opção por este género cinematográfico, sobretudo nas primeiras experiências profissionais como realizadoras, pode ser um veículo para a afirmação no meio, garantido uma possibilidade maior de ter candidaturas aprovadas quando estas são feitas na área da ficção. Esta ideia, aliás, já tinha sido lançada em 2005 no relatório *Carreiras profissionais segundo o género na produção de cinema: diferentes contextos e gerações*:

Entre os vários géneros de filmes produzidos, o documentário surge como a categoria onde a presença feminina assume maior expressão, podendo ser perspectivado como uma porta significativa de entrada para as mulheres no sector do cinema, tanto no domínio da criação/realização como na produção. (Gomes , Martinho , & Lourenço , 2005, p. 35)

A própria carreira de Leonor Teles pode ajudar a ilustrar esta ideia. Conscientemente ou não, depois do sucesso da sua curta-metragem documental *Balada de um Batráquio*, candidatou-se aos apoios do ICA para realizar o documentário *Terra Franca* e, em 2019, candidatou-se e conseguiu o apoio à produção de primeiras obras de longa-metragem de ficção, com o projeto *Uk kei*. Para além do sucesso que esta jovem está a ter na produção do seu cinema, a realizadora também está também envolvida na Associação Portuguesa de Realizadores como vogal da direção.

A Associação Portuguesa de Realizadores conta, neste momento, com 13 realizadores e realizadoras nos seus órgãos sociais, sendo Filipa Reis a presidente neste mandato. Dos treze membros, seis são mulheres. Mas a APR não é a única associação que atualmente tem uma mulher como presidente. Também o têm a Direção da Associação pelo Documentário (APORDOC) e a Casa da Animação. Isto significa que as realizadoras estão a procurar envolver-se mais nas associações culturais que podem ajudar a combater a disparidade entre homens e mulheres no cinema. Essa poderá ser outra razão pela qual 2019 foi marcado por uma atribuição de 50% em quase todos os apoios disponibilizados pelo Instituto do Cinema e Audiovisual para a produção filmes realizados por pelo menos uma mulher.

A conquista desta paridade parece-me fundamental para a motivação das mulheres a entrarem na indústria e chamar de volta aquelas mulheres que saíram por não encontrarem o sucesso esperado.

Portugal vs Espanha

É interessante ver como, mesmo com mercados diferentes, Portugal e Espanha apresentam tendências semelhantes, ainda que os valores sejam ligeiramente díspares. Se, em Portugal, o género documental em longas-metragens é aquele que conta com mais

produções com pelo menos uma realizadora lançadas entre 2015 e 2019, em Espanha, as longas-metragens documentais são também os filmes mais lançados por realizadoras neste período (com a exceção do ano 2016, em que foram lançadas 30 longas-metragens de ficção e 18 documentários).

Entre 2015 e 2019, em Portugal apenas foram lançadas curtas-metragens do género de animação e 2016 e 2019 foram os anos em que foram lançadas mais curtas-metragens com pelo menos uma realizadora: em ambos os anos, quatro curtas-metragens de um total de nove curtas-metragens de animação.

Ainda assim, foi em 2015 que a maior percentagem de curtas-metragens realizadas por pelo menos uma realizadora foi mais proporcional (60%, num universo de cinco).

Só estão disponíveis no site do *Instituto de la Cinematografía y de las Artes audiovisuales* os catálogos de curtas-metragens de dois anos (2015 e 2018), observando-se que em 2015 a percentagem de filmes com pelo menos uma mulher realizadora em relação ao número total é de 25%. No entanto, a verdade é que o número de curtas lançadas neste período, no país vizinho, é o dobro do número de curtas femininas lançadas em Portugal. Já em 2018, foram lançadas em Espanha 10 curtas-metragens de animação realizadas por pelo menos uma mulher e em Portugal foram apenas duas, o que corresponde a 29% e a 25%, respetivamente, do total de curtas de animação lançadas em cada país.

No que diz respeito à ficção, nos primeiros dois anos do período em análise a percentagem de filmes com pelo menos uma realizadora era maior em Espanha, sobretudo porque em 2015 não foi lançada em Portugal nenhuma longa-metragem de ficção realizada por mulheres. Durante os dois anos seguintes esta tendência inverte-se e passa a ser em Portugal que se observa a maior percentagem de filmes lançados com realização feminina face ao total de filmes lançados. Foi 2018, o ano em que mais longas-metragens realizadas por mulheres foram lançadas (sete), correspondendo a 30% das longas de ficção.

Ainda assim, os 20% que correspondem à percentagem de longas-metragens realizadas por pelo menos uma mulher, em Espanha, correspondem a 25 longas, que mais uma vez é um número superior ao número total deste tipo de filmes lançados em Portugal.

O ano em que houve mais apoios atribuídos a realizadoras pelo Instituto de Cinema e Audiovisual a realizadoras foi, simultaneamente, o ano em que só uma longa-metragem

de ficção foi lançada. Em relação às curtas-metragens deste género, houve apenas um ano (2017) em que foram lançadas tantas curtas com cunho feminino quanto curtas com apenas cunho masculino. Nesse ano saíram 7 curtas-metragens de ficção realizadas por pelo menos uma mulher. Em 2016, a percentagem de curtas-metragens lançadas com realização feminina foi de 44% face ao total de curtas lançadas, o que corresponde a quatro curtas.

Talvez por ser um mercado mais pequeno e pelo facto de a maior parte dos filmes estarem dependentes de financiamento público, a verdade é que Portugal está mais perto da paridade entre realizadores e realizadoras do que Espanha: do total dos filmes lançados entre 2015 e 2019, 33,9% foram filmes que tinham pelo menos uma realizadora, contra os 21,69% de Espanha. E ainda assim, em termos absolutos, dada a escala de produção cinematográfica de cada país, foram mais os filmes com pelo menos uma realizadora lançados em Espanha, neste período.

O que os dados apresentados neste capítulo mostram é que, efetivamente, há uma desigualdade entre homens e mulheres no que toca à realização e distribuição de filmes. Ou seja, neste período houve mais filmes financiados e distribuídos com realização masculina do que feminina. Contudo, nota-se um claro esforço do Instituto do Cinema e Audiovisual na redução dessas desigualdades, com o aumento da preocupação com a igual distribuição de fundos entre filmes realizados por homens e filmes realizados por mulheres. Especulando sobre a origem desta preocupação, poderia sugerir ser um reflexo das leis de paridade implementadas em Portugal, as quais obrigam o Instituto a ter uma preocupação acrescida. Em Espanha, esta melhoria não é tão evidente. No entanto, trata-se de um setor com características distintas, com maior dimensão, bastante mais independente dos apoios estatais e, conseqüentemente, mais difícil de regular.

Capítulo 3 - O Percurso de três realizadoras portuguesas

Para este tipo de análise, por muito que se possa recorrer a informação quantitativa e estatística, como fiz anteriormente, considerei fundamental incluir os testemunhos de realizadoras. Contudo, no início deste projeto não se adivinhava que uma pandemia iria fazer com que as populações de vários países tivessem que ficar em casa. Por isso mesmo, ao contrário daquilo que tinha sido inicialmente traçado, tive que recorrer à plataforma Zoom para poder concretizar as entrevistas inicialmente previstas. Como consequência, houve entrevistas que não foram realizadas, e durante as que foram aconteceram vários percalços: houve momentos em que a internet falhou e em que foi necessário repetir questões; houve respostas que ficaram incompletas, momentos em que o som não era perceptível ou que a imagem ficava estática, causando problemas. De facto, mesmo repetindo as questões, tendo em conta que as perguntas estavam estruturadas para ter resposta abertas, dificilmente alguém conseguia repetir exatamente aquilo que respondera inicialmente. Este tipo de entrevistas, centradas na própria pessoa, implicam uma relação de confiança entre o entrevistador e o entrevistado que a mediação tecnológica dificulta, pondo em causa os objetivos iniciais.

Inicialmente, o que distinguiria este trabalho seria o recurso a entrevistas centradas nos percursos de vida das realizadoras entrevistadas, procurando as semelhanças entre cada percurso, incluindo reflexões individuais das realizadoras em relação a circunstâncias específicas da sua vida, como a escolha profissional, as dificuldades sentidas, os sucessos alcançados, a conciliação com a vida familiar. Contudo, a necessidade de recurso a uma plataforma eletrónica para realização das entrevistas obrigou a considerar as possibilidades de falhas técnicas da mesma, reduzindo o guião de apoio às entrevistas e preparando-o de forma a ser mais uniforme para todas as entrevistas e mais orientado para questões específicas.

Assim sendo, o guião foi dividido em cinco grupos de questões, um primeiro mais focado nas redes e contactos que procurava dar conta da forma como as entrevistadas entraram nesta indústria; um segundo mais ligado à reputação e ao financiamento, um terceiro focado na perceção das realizadoras em relação à divisão sexual no cinema e um último ligado às dificuldades sentidas por elas na construção das suas carreiras.

Em relação ao primeiro grupo, aquilo que procurei foi perceber a forma como as pessoas construíam as suas redes e, conseqüentemente a sua carreira. A forma como conheceram e trabalham com determinadas pessoas ou grupos, mas também o impacto que certos indivíduos têm para a carreira de uma pessoa. Tendo explicado anteriormente a forma como se organiza o processo de rodagens e o quão complexo pode ser, é natural que as pessoas façam escolhas em relação à sua equipa que possam facilitar o processo e, isto poderá ser uma por uma questão de afinidade ou simplesmente pela qualidade do trabalho de alguém que integre a rede da realizadora.

Já a reputação pode ser fundamental para construção e renovação dos apoios a a realizadores, mas como é que esta reputação ou reconhecimento pode surgir? O que está por trás disso e que influência é que isso pode ter na carreira de uma realizadora portuguesa?

O grupo de questões relativas à divisão sexual foi construído de forma a incidir diretamente na perceção das realizadoras e não foi limitado à realização, mas à indústria no seu todo. Nas questões relativas às dificuldades, o objetivo era perceber que tipo de obstáculos encontraram na sua carreira, tanto por questões sexuais, como pelo facto de participarem numa indústria tão frágil como a indústria cinematográfica nacional.

A Amostra

Como mencionei anteriormente, há mais realizadoras registadas nascidas na década de 1970 do que em qualquer outra década. E, para além disso, é mais provável que uma realizadora nascida nesta década tenha uma carreira mais composta e bem estabelecida do que realizadoras nascidas nas décadas seguintes, simplesmente porque é mais provável que tenham mais anos de experiência na indústria. Estas realizadoras não foram pioneiras, nem desafiaram a estrutura do cinema, não foram as primeiras mulheres a realizar fora de um regime ditatorial, nem são as realizadoras com mais filmes realizados no currículo (Margarida Gil, n. 1950 e Solveig Nordlund, n. 1943 talvez o sejam). Mas constituem a primeira geração em que todas as realizadoras registadas viveram a sua vida profissional num regime democrático e tiveram a possibilidade de ter qualquer tipo de formação em cinema. Foram as primeiras realizadoras a ter a possibilidade de ser espetadoras de filmes realizados por outras mulheres. São realizadoras que assistiram a

um tipo de cinema diferente do que tinha sido feito durante o Estado Novo, mais crítico e reflexivo.

A seleção das realizadoras passou pela reunião de alguns critérios, como a realização de pelos menos três filmes (curtas ou longas-metragens) e, claro, a disponibilidade pessoal para responder à entrevista proposta. Outro dos objetivos era que fossem representativas dos géneros cinematográficos aceites: o documental, a ficção e a animação. Não foi, contudo, possível entrevistar uma realizadora de animação.

Dadas todas as dificuldades e critérios envolvidos, a amostra foi muito mais reduzida do que o que estava inicialmente previsto: apenas 3 realizadoras foram entrevistadas. Ainda assim, considero que a amostra é bastante rica, na medida em que as três realizadoras entrevistadas têm pelo menos duas décadas de trabalho na indústria; duas das realizadoras trabalharam em filmes documentais e ficções; e duas delas lecionam, preparando futuros e futuras trabalhadores e trabalhadoras desta indústria.

Catarina Mourão nasceu em 1970. Como formação superior, optou inicialmente pelo curso de Direito e, após a licenciatura, frequentou o mestrado em Cinema e Televisão na Universidade de Bristol, Inglaterra. Em 2000 criou, juntamente com a realizadora Catarina Alves Costa, uma produtora: a Laranja Azul. Para além de realizar os seus filmes e produzir os filmes da produtora, Catarina Mourão dá aulas de Cinema e Documentário desde 1998, em diferentes licenciaturas e mestrados. Entre 1998 e 2020 realizou oito longas metragens documentais, uma curta metragem documental e duas séries de televisão documentais (Associação Portuguesa de Realizadores , 2020).

Os seus filmes são *A Toca do Lobo* (2016), *Pelas sombras* (2010), *A Minha Aldeia já não Mora Aqui* (2006), *À flor da Pele* (2006), *Desassossego* (2004) e *A Dama de Chandor* (1999).

Inês Oliveira nasceu em 1976. Formou-se pela Escola Superior de Teatro e Cinema em 2000, tendo-se especializado em montagem, imagem, som e escrita de argumento. O seu primeiro projeto realizado, a curta metragem *O Nome e o N.I.M* foi uma das curtas nacionais mais premiadas, tendo sido premiada em mais de quinze festivais, nacionais e internacionais. Entre 2003 e 2018 realizou quatro curtas metragens, das quais duas delas são documentais, e duas longas metragens (Universidade da Beira Interior , 2020). Os seus filmes são *O Nome e o N.I.M.* (2003), *Comer o Coração de Rui Chafes e Vera Mantero* (2005), *Cinerama* (2009), *Bobô* (2013), *Vira Chudnenko* (2017) e *O Sapo e a Rapariga* (2018).

Leonor Noivo nasceu a 1976 e em 1997 entrou na Escola Superior de Cinema e Teatro, onde se especializou em Montagem e Realização. Desde 1999 que tem cargos de anotadora e/ou assistente de realização em filmes de ficção e documentários. Em 2006 frequentou o curso de Realização de Documentário dos Ateliers Varan, promovidos pela Fundação Calouste Gulbenkian. Juntamente com outros quatro realizadores e um produtor (João Matos, Luísa Homem, Pedro Pinho, Susana Nobre e Tiago Hespanha) é uma das criadoras da produtora Terratreme Filmes. Ao longo da sua carreira de realizadora, produziu oito documentários e quatro ficções, entre 2001 e 2019 (Terratreme Filmes , 2020).

Os filmes que realizou foram: *Macau Aparte* (2001), *Salitre* (2005), *Aeroporto* (2006), *Assembleia* (2006), *Santos dos Últimos Dias* (2009), *Inside Out* (2011), *A Cidade e o Sol* (2012), *Outras Cartas ou O Amor Inventado* (2012), *Setembro* (2016), *Tudo O Que Imagino* (2017) e *Raposa* (2019).

Tendo traçado uma breve biografia das realizadoras entrevistadas, o primeiro aspeto interessante será analisar a sua entrada no mundo do cinema. Curiosamente, tanto Catarina Mourão como Leonor Noivo optaram inicialmente por outras áreas de formação superior. Catarina conclui a licenciatura em direito e Leonor Noivo começou por estudar arquitetura, mas ambas acabaram por procurar formação em cinema. Tanto a Inês Oliveira como a Leonor Noivo frequentaram a Escola Superior de Teatro e Cinema e, mais tarde, a Leonor Noivo frequentou um curso promovido pela fundação Calouste Gulbenkian, os “Ateliers Varan” orientado para o género documental. Foi nesse curso que conheceu os colegas com quem mais tarde formou a produtora Terratreme. Já a Catarina Mourão obteve o grau de mestre e mais tarde fez o doutoramento em cinema.

Sobre a importância da formação na área do cinema, Inês Oliveira considera que esse é um meio de entrada na indústria. Catarina Mourão reflete sobre a importância da escola como “um espaço para experimentar coisas” e, na sua ótica, uma boa escola será sempre aquela que permite “o momento da experiência, da aventura, do erro e do aprender com o erro.” Leonor Noivo considera que o acesso a este tipo de formação tem vindo a crescer, o que se reflete nas equipas com que trabalha:

“Uma coisa interessante que se sente às vezes nas equipas é essa diversidade de origens de formação: havia, e ainda há, pessoas com outros cursos, como engenharia ou

sociologia (muitas pessoas de produção vieram de humanísticas ou gestão, por exemplo, ou pessoas da equipa artísticas que vieram de cursos de artes e não especificamente de cinema). Mas nas gerações mais jovens isso tem vindo a esbater.” – Leonor Noivo

A entrada de cada uma das realizadoras na profissão é feita também de forma diferente. Os primeiros cargos que cada uma das realizadoras desempenhou na indústria do cinema pertencem a departamentos técnicos diferentes.

Ainda antes de entrar para a escola de cinema, Inês começou por fazer trabalhos enquanto atriz para filmes de escola, mas, depois da sua formação, foi o departamento do som que a atraiu, tendo sido assistente de som e perchista.

Catarina Mourão, à semelhança de Inês Oliveira, começou a ter cargos relacionados com a indústria cinematográfica antes de começar a sua formação em cinema, ainda durante a licenciatura em direito, tendo feito trabalhos na área da tradução, quer de guiões, quer de sinopses.

Por fim, Leonor Noivo começou por ser assistente de produção em 1998, ainda antes de ter acabado a licenciatura em cinema na ESTC.

Um aspeto comum às três realizadoras é que nenhuma se limitou a cargos de realização na sua carreira cinematográfica.

Inês Oliveira foi a realizadora entrevistada que em mais departamentos trabalhou, tendo feito, como mencionei anteriormente, trabalhos como atriz, como assistente de som e perchista, mas também como assistente de guarda-roupa, pós-produção de som, montagem e mistura, assistente de realização e chegou a ser estagiária de *foley*.

Já Leonor Noivo trabalhou nos departamentos da realização e produção, enquanto realizadora, assistente de realização e anotadora, assistente de produção e *driver*.

Catarina Mourão, enquanto sócia de uma produtora, a Laranja Azul, fez trabalhos de produção, embora tenha focado as suas competências na realização.

Outra questão fundamental é o impacto dos anos de experiência na carreira. Todas as realizadoras têm mais de duas décadas de experiência profissional na indústria cinematográfica, sendo que Catarina tem 23, Inês tem 25 e Leonor tem 22 anos de experiência. Essa longevidade profissional e a quantidade de filmes realizados, permite que todas assumam que são realizadoras, ainda que Inês Oliveira acrescente que é também

argumentista e Leonor prefira dizer que trabalha em cinema, incluindo assim os seus cargos enquanto produtora e anotadora.

Catarina Mourão realizou o seu primeiro filme em 1998, *Dama de Chandor*, uma longa-metragem documental, o que significa que Catarina lançou o seu primeiro filme um ano após entrar profissionalmente na indústria.

Já o primeiro filme realizado por Inês Oliveira foi distribuído em 2003, *O Nome de N.I.M.*, uma curta metragem de ficção e o primeiro de Leonor Noivo é de 2005, *Salitre*, também ele uma curta metragem de ficção.

Os três filmes foram premiados e exibidos em vários festivais de cinema. Mas o facto de se lançar um primeiro filme e, mesmo sendo ele premiado em festivais, não se traduz necessariamente no arranque de uma carreira estável.

Como foi referido anteriormente, por vezes é necessário ter outras atividades profissionais que sejam flexíveis e permitam conciliar com o trabalho cinematográfico. No caso de Catarina e Leonor, as suas carreiras de realizadoras são complementadas com a lecionação.

Essa pluriatividade é, para Catarina Mourão, essencial e consequência da falta de continuidade:

“A continuidade é que é complexa. Se eu fizer (um filme) fica mais fácil, claro que sim, é preciso fazer um para fazer dois, mas essa continuidade nem sempre acontece de uma forma que a pessoa esteja à espera. Às vezes está-se parado muitos anos e tem que se fazer outras coisas.”

A continuidade de que Catarina fala depende muito dos apoios e financiamentos atribuídos por instituições públicas como o ICA ou a Fundação Calouste Gulbenkian e, tendo em conta que Portugal não é um país economicamente rico, o dinheiro disponível para o investimento no cinema português é curto.

Aliás, segundo Leonor Noivo:

“Há uma grande desproporção entre os valores que existem, mas não só para o cinema, mas para as artes.”, sobretudo quando se considera que *“só em salários de equipa e aluguer de espaços para filmar é quase metade do orçamento.”* (Leonor Noivo).

Catarina Mourão sugere que, como alternativa aos apoios estatais, as operadoras de televisão e plataformas audiovisuais invistam mais, também elas, no desenvolvimento e produção do cinema nacional.

Para além disso, as três realizadoras concordam que nos últimos anos, as instituições públicas financiadoras têm dado particular ênfase aos prémios conquistados pelos filmes nos festivais, tanto nacionais como internacionais, como critério para atribuição de fundos. Estes festivais estão *“organizados numa hierarquia, festivais de classe A, festivais de classe B,...”* (Catarina Mourão) e naturalmente, quanto mais mediático for o festival, mais alto se ficará nessa hierarquia, facilitando o acesso dos realizadores a financiamentos públicos. No entanto, estes circuitos são difíceis e não estão ao alcance de todos. Isto, associado ao facto dos financiamentos serem poucos, faz com que muitos projetos fiquem de fora, como nos diz Inês Oliveira:

“Ficam de fora muitos projetos, uma quantidade considerável de projetos que pela avaliação matemática e pela prosa que o júri elabora e que está lá no tal quadro de avaliação. Há uma quantidade considerável de projetos que mereciam apoio e não o obtém. E não o obtém porque falta dinheiro, faltam fundos e isso é uma situação que eu gostaria muito que fosse contornável.” (Inês Oliveira)

Mas mesmo quando os financiamentos são conseguidos, como refere Catarina Mourão, surgem problemas associadas com a gestão desse dinheiro, porque o filme inicialmente idealizado tem que se adaptar. Os realizadores e as realizadoras são obrigados a repensar a forma como vão dirigir o filme, que tipo de cedências e compromissos estão à vontade para fazer, sem desvirtuar a ideia narrativa. No fim, *“o orçamento reflete o valor do filme que se vai produzir”* (Leonor Noivo). E mesmo tendo o apoio sido suficiente para o filme, gera-se outro problema relacionado com a estabilidade dos profissionais, como esclarece Catarina Mourão:

“O complicado em Portugal, quando se tem esses orçamentos pequenos, é que temos que estar a fazer mil coisas ao mesmo tempo, temos que dar aulas, aceitar uma ou outra encomenda porque não podemos, de facto, viver do filme.” (Catarina Mourão)

E essa é uma das questões que as realizadoras destacam como aspecto negativo de trabalhar no cinema, mas também o são a intermitência entre trabalhos, a falta de estruturas e mecanismos de apoio e a falta de proteção social. A este respeito, Leonor Noivo partilhou também que esteve *“15 anos a recibos verdes e nunca sabia como ia ser o mês seguinte”*, o que a angustiava bastante. Para além disso menciona que a gestão de conflitos entre os colegas de trabalho pode ser, por vezes, complicada. Isto porque as rodagens são processos que tomam conta da vida quotidiana, afastando as pessoas da sua estrutura de vida normal: *“É quase como dizer um volto já”* (Inês Oliveira). Quanto maior for o filme, geralmente, maior é o período de rodagens e, para o/a realizador(a) é ainda mais imersivo, porque ele/a é, no fundo, o condutor do filme.

Tanto Leonor Noivo como Inês Oliveira participaram em projetos com rodagens particularmente longas, de um e dois anos, respetivamente. Aliando isto ao local, que nem sempre é o de residência, a necessidade de que a equipa tenha uma boa dinâmica torna-se fundamental, como explica Leonor Noivo:

“Às vezes chegamos a estar um grupo de umas vinte/trinta pessoas num sítio durante meses, a conviver umas com as outras, o que torna as relações pessoais muito intensas”.

(Leonor Noivo)

Como Catarina Mourão coloca, há uma certa lógica de *“economia de afetos”*, porque percebendo que as rodagens são situações de exigência extrema e, que muitas vezes obrigam a uma convivência profunda entre os colegas de trabalho, faz sentido que haja uma preferência para escolher e voltar a escolher pessoas com quem se tenha segurança e com quem haja uma dinâmica favorável ao bom funcionamento das rodagens. Aliás, Leonor reforça esta ideia: *“é importante estar atento a isto e fazer equipas com um equilíbrio”*.

Quando as coisas correm bem, é normal que se volte a convidar os colegas com quem se teve experiências positivas, e, naturalmente, esta é uma lógica recíproca, ou seja, quem convida tem grandes possibilidades de ser convidado. Mesmo quando não se conhece a pessoa que convida para o trabalho, é bem provável que esse convite tenha vindo como recomendação de outro profissional que, não só teve uma boa experiência com quem recomenda, como com a pessoa que faz o convite. Ou seja, há uma certa lógica de redes

de trabalho, mas também de cooperação, e Catarina Mourão sublinha essa lógica de entreatajuda profissional:

“É óbvio que se uma pessoa vem ter comigo e me pede alguém para fazer isto ou aquilo, eu se calhar vou indicar uma pessoa que não só é boa tecnicamente, mas também uma pessoa que eu acho que se vai dar bem com aquela pessoa.” (Catarina Mourão)

Curiosamente, estas redes de trabalho e cooperação são muitas vezes designadas como “família do cinema”, o que remete para a ideia de uma certa estanquicidade das equipas de trabalho muito sustentada pelas relações de “camaradagem”, como refere Inês Oliveira:

“E ainda hoje se fala da “família do cinema”, esta ideia de família do cinema, não só é porque o cinema é uma comunidade, são trabalhos que implicam o sentido de camaradagem, porque muitas vezes as pessoas saem do seu ambiente, mesmo de sua casa para se deslocarem e estarem fora, é um trabalho de equipa.” (Inês Oliveira)

Todas as realizadoras entrevistadas mencionaram nas entrevistas pessoas com quem trabalham com mais frequência e que refletem uma certa paridade entre sexos nas suas redes. Por exemplo, Catarina Mourão mencionou Catarina Alves Costa, Armanda Carvalho, João e Pedro Duarte, ou seja, duas mulheres e dois homens. Já Leonor Noivo mencionou que trabalha sobretudo com os seus sócios da Terratreme, produtora esta que foi constituída por dois realizadores, um produtor e três realizadoras. Inês Oliveira, por sua vez, mencionou mais colegas do sexo feminino do que masculino, tendo mencionado Rui Pedro Mourão, Rita Benis, Leonor Noivo, Jorge Cramez, Maria José Branco e Patrícia Dória. Nenhuma das realizadoras nega trabalhar com pessoas fora destas redes, mas estas são pessoas que elas consideram ter uma dinâmica de trabalho muito favorável e que tendem a convidar para participar nos seus projetos.

Mas não é só no trabalho que a rede social tem um impacto muito grande. O ambiente familiar pode também ter grande influência da carreira de uma pessoa, como afirma Inês Oliveira: *“Uma boa família é sempre bom para carreira”*.

As três realizadoras são, todas elas, mães, o que pode obrigar a uma conciliação maior do trabalho com a vida privada, seja levando o filho ou a filha para as rodagens, como fez Leonor Noivo quando a sua filha era ainda bebé, quer fazendo esquemas de boleias e *babysitting* que permitam trabalhar acompanhando a família, como fizeram algumas colegas de Inês Oliveira, o que só é possível quando há uma estrutura disponível para assegurar e ajudar a “logística familiar”. Isto acontece porque há falta de mecanismos de apoio à família dos e das trabalhadores/as na indústria cinematográfica.

Consciente deste problema, a produtora Terratrema criou uma estratégia que permite que as crianças possam acompanhar os pais e as mães nas rodagens deslocadas, com a criação de uma espécie de “creche” durante o período das filmagens, destinada as crianças que acompanhem os profissionais, mas esta solução depende sempre do financiamento disponível para cada projeto.

A própria experiência da maternidade é algo que pode tornar os e as artistas melhores, na medida em que os/as aproxima da vida e de realidades partilhadas por um número grande de pessoas. Contudo, Inês Oliveira considera que *“sempre houve uma desconfiança em relação às mulheres que são criadoras artistas”*, ou seja, há uma ideia de que as mães artistas não podem ter “o melhor dos dois mundos”, isto é, não se podem focar no seu trabalho e responder às exigências que ele tem e ao mesmo tempo estarem na vida dos seus filhos e suas filhas de uma forma plena. E isto pode ser problemático quer em termos pessoais, como laborais e *“essa nuvem negra não deve estar a ensombrar quem faz cinema e quem quer fazer cinema.”* (Inês Oliveira)

Mas a desconfiança de que a mulher realizadora é alvo não é simplesmente devida às questões familiares. Aliás, Inês Oliveira reflete que quando uma realizadora faz um filme, é automaticamente uma criação que se fecha no género: *“Já por si é visto como uma criação de género, e não é necessariamente uma criação de género”*. Inês continua dizendo que essa desconfiança não é só no cinema:

“Nos livros escritos por mulheres, ou música escrita por mulheres, o preconceito acho que é idêntico, acho que se aplica a mesma regra, de que são obras no fundo que se espera que circunscrevam mais ao universo feminino.” (Inês Oliveira)

Na altura em que as realizadoras entraram no mercado cinematográfico, segundo Leonor Noivo, esse preconceito era ainda maior, na medida em que as expectativas em relação às mulheres nos trabalhos mais físicos ou exigentes eram muito baixas, mas, segundo a realizadora, isso tem-se esbatido.

A mesma realizadora refere que em relação aos géneros de cinema havia também uma divisão sexual:

“As mulheres eram as pessoas do documentário, porque, havendo menos subsídio, era a forma mais eficaz de conseguirem filmar com os próprios meios, e os homens as pessoas da ficção.” (Leonor Noivo)

Estas declarações confirmam os dados abordados no capítulo anterior, em que ficou visível que há, atualmente, mais realizadores do que realizadoras, ou pelo menos mais realizadores a candidatarem-se aos apoios do ICA do que realizadoras. Mas, segundo Catarina Mourão, mesmo havendo mais realizadores, *“há muitas boas realizadoras a fazer muito bom cinema e que não são visíveis.”* Catarina Mourão partilhou uma experiência que pode ser vista como exemplo das destas questões:

“Há uns oito anos, fui júri do Indie da secção de curtas metragens e foi um ano em que não houve um único filme realizado por uma mulher em todas as secções (...) Não havia filmes porque não houve mulheres realizadoras que tenham submetido os seus filmes ou foi porque os filmes não foram seleccionados? Onde é que a cadeia quebra?”

As realizadoras concordam que há, atualmente, mais preocupação em chegar à paridade no cinema. Mesmo as diretivas dos concursos públicos valorizam a participação de mulheres nos projetos. E não é uma preocupação apenas nacional. Catarina Mourão mencionou que a Academia de Hollywood decidiu que as nomeações dos Óscares do próximo ano devem ter em conta quotas para grupos discriminados.

Mesmo sendo a indústria cinematográfica uma área onde é difícil ter um trabalho estável e seguro, e apesar de a uma fraca produção se juntar a discriminação sexual (ainda que velada), as realizadoras continuam a considerar que trabalhar em cinema compensa. Apontam, acima de tudo, o facto de ser uma arte que permite expressar uma visão de

mundo, de ser uma forma de expressão e linguagem que traduz uma ideia em imagem e som, onde se estabelece uma relação com o outro (Catarina Mourão), onde se cria conhecimento e onde se faz criação artística (Inês Oliveira). Leonor Noivo acrescenta o facto de a essência do cinema estar numa apresentação do que o seu criador é, do que a humanidade é, o facto de ser um modo de contar histórias aos outros e de se fazer uma observação da vida, bem como o de ser o resultado do trabalho em equipa. Como resume Catarina Mourão, *“para uma pessoa estar nisto é porque gosta e quem corre por gosto não cansa.”*

Destas entrevistas podemos tirar listar alguns aspetos comuns nos trajetos profissionais destas mulheres: todas estas realizadoras têm qualquer tipo de formação superior em cinema e a tendência é que as gerações mais novas tenham cada vez menos pessoas a entrar nesta indústria sem essa formação; os realizadores e realizadoras podem vir de departamentos diferentes do da realização; estas realizadoras têm todas mais de duas décadas de experiência profissional; a falta de continuidade, a intermitência, a falta de apoios são aspetos que estas realizadoras consideram negativos na área do cinema e, se elas os apontaram é porque já os experimentaram; trabalhar na realização obriga a ter uma capacidade de adaptação às condicionantes financeiras e a procurar uma segunda atividade mais estável; as rodagens são trabalhos muito exigentes física e psicologicamente e as pessoas preferem trabalhar com pessoas com quem se sabe ter uma boa dinâmica; todas as realizadoras têm já um grupo de pessoas com quem preferem trabalhar (uma rede profissional estável); as mulheres realizadoras conseguem menos apoios (ou candidatam-se menos a apoios) e afirmam-se mais facilmente em determinados géneros como a curta metragem e o documentário; como realizadoras tiveram sobretudo que criar as suas oportunidades; a realização é, para elas, o que garante unidade de sentido aos filmes; trabalhar no cinema realiza-as porque lhes permite criar e expressar artisticamente uma visão de mundo e de relações com os outros.

Tendo feito este levantamento, torna-se mais fácil responder às perguntas levantadas no início da investigação. Analisando de forma mais profunda a forma como estas mulheres entraram na indústria cinematográfica, podemos perceber que nenhuma começou na área da realização, todas elas se envolveram neste meio através de outros departamentos, estabelecendo primeiros contactos e tendo experiências que poderão ter enriquecido a sua atividade enquanto realizadoras. Foi Catarina Mourão que mais

rapidamente transitou para a realização (sendo também a única com formação no estrangeiro), tendo lançado o seu primeiro filme um ano após entrar profissionalmente na indústria. Já Leonor e Inês demoraram alguns anos até terem a oportunidade de realizar os seus filmes. O exercício de outros cargos para além da realização pode ter sido fundamental para aprender e construir redes. Em relação a este aspeto, o mais interessante nestas três situações é a diferença nos cargos que cada uma desempenhou antes de integrar a equipa de realização, o que poderá mostrar que mais importante do que um cargo específico nesta indústria, para se chegar à realização é fundamental ter alguma forma de ligação ao meio e participar profissionalmente nele.

No que às redes diz respeito, há concordância entre as entrevistadas em relação à importância das relações afetivas. O ambiente adverso e condições por vezes extremas que poderão caracterizar uma rodagem são potenciadoras desta forma de construção de uma rede de trabalho e cooperação. Para poder compreender se esta é uma característica da forma como se organiza as estruturas de trabalho exclusiva das mulheres seria essencial entrevistar realizadores do sexo masculino. Contudo, Inês Oliveira lançou uma pista que nos pode remeter para uma construção semelhante por parte dos homens. Em termos de composição das redes destas mulheres, há uma tendência para uma paridade nos/as constituintes dessas redes.

As dificuldades sentidas pelas entrevistadas são dificuldades que elas sentem que caracterizam, de uma forma geral, a prática de atividades profissionais no cinema em Portugal. A diferenciação sexual surge quando se coloca a questão da conciliação familiar com a vida profissional. Porque as expectativas em relação à condição feminina são diferentes das que se geram relativamente aos homens e porque são as mulheres as mais penalizadas e criticadas pelas exigências da conciliação destes dois universos.

Para além disso, as entrevistadas têm a perceção de que as suas criações, por serem realizadas por mulheres, são obras vistas como algo que se “circunscreve ao universo feminino”, mesmo quando não o são. E, se olharmos para algumas plataformas online de reprodução de filmes, é comum que esteja incluída uma secção que mencione o cinema com cunho feminino como uma categoria diferenciada do cinema criado por realizadores (“Pelos olhos delas”, Filmin) ou, então, que destaque os filmes protagonizados por mulheres (“Comédias com uma protagonista feminina carismática”, Netflix).

Por fim, de acordo com os seus relatos, trabalhar em cinema tem sido, para estas realizadoras, marcado por intermitência e instabilidade profissional, o que cria a necessidade do exercício de uma outra atividade profissional remunerada. Para Leonor Noivo e Catarina Mourão essa atividade é a docência, embora exercida de uma forma flexível de modo a permitir ensinar e filmar. Mas se consultarmos o departamento de docentes de alguns institutos de ensino superior (como a Universidade da Beira Interior com 3 mulheres e 5 homens ou a Escola Superior de Teatro e Cinema com 11 mulheres e 14 homens), podemos observar que esta atividade profissional não é exclusiva ao sexo feminino e muito menos de quem realiza.

Ainda assim, todas estas realizadoras se sentem artistas e consideram que a partilha das suas criações é razão suficiente para continuar ligada a esta arte, apesar das desigualdades e intermitências.

Conclusões

Com este trabalho, proponho uma linha de investigação que poderá ser interessante aprofundar: a análise de trajetórias profissionais de artistas, neste caso de cineastas, para compreender de que forma eles refletem os contextos locais de produção, as dificuldades profissionais da criação artística, as questões de atribuição da autoria, as dificuldades de financiamento, a importância das redes profissionais e as desigualdades sexuais.

Da análise feita, quer através de pesquisa documental e estatística, quer das entrevistas a três realizadoras portuguesas nascidas na década de setenta, herdeiras por isso do pioneirismo de outras mulheres e de um cinema realizado sem os constrangimentos impostos pela ditadura, destacam-se alguns aspetos que poderão servir de ponto de partida para um estudo mais aprofundado sobre a realização de cinema no nosso país.

Portugal não é um país que tenha condições económicas, sociais e políticas para sustentar uma indústria cinematográfica, o que faz com que esta indústria seja pequena, mas muito competitiva entre si. Isto acontece porque se trata de um mercado muito pequeno com audiências potenciais reduzidas, mas também porque há pouco investimento, pouca confiança por parte das distribuidoras nacionais no cinema português e forte concorrência internacional. Se a produção anual portuguesa for de cerca de 10 longas-metragens, ela terá de competir com centenas de filmes americanos lançados anualmente, o que faz com que o espectador esteja muito mais habituado a ver um filme comercial de Hollywood do que um filme de autor português. Para além disso, os filmes portugueses exibidos nas salas de cinema não concorrem apenas com outros filmes estrangeiros, disponíveis ao mesmo tempo, mas também com a oferta das plataformas online de reprodução de filmes, com a televisão distribuída por cabo nas quais se multiplicam as séries disponíveis e, ainda, com outros de meios de comunicação e entretenimento. Neste contexto, o cinema português enfrenta uma concorrência feroz e o seu maior sucesso implicaria um maior investimento nas estruturas de produção e distribuição.

Os filmes portugueses que têm maior número de espectadores nas salas de cinema são filmes com os quais o público tem algum tipo de relação: continuação de séries e

conteúdos de referência nacional; adaptação de obras cinematográficas; filmes “biográficos” de personalidades marcantes para a população portuguesa; adaptação de filmes antigos de grande sucesso. Desta forma, podemos concluir que, em Portugal, a reputação que um artista tem para o público não será tão importante quanto o tema escolhido para a sua obra.

Mas se essa reputação não parece ser importante para o público, a reputação que o artista tem dentro do seu meio e entre os profissionais que o constituem pode determinar o capital simbólico que ele tem no campo profissional e o seu poder. O que não só é vantajoso para si como para os outros que trabalham consigo. A capacidade de estabelecer boas relações com os e as colegas no *set* de rodagens pode ser determinante para abrir portas e, quando essa capacidade falha, isso pode traduzir-se na falta de convites para outros projetos que não os seus próprios. Estas boas relações entre os profissionais que constituem a equipa de rodagens é extremamente importante para o bom funcionamento do processo, já que as rodagens podem ter uma duração longa e podem ser longe dos locais de residência. O que faz com que seja natural que haja uma tendência para que se criem redes de trabalho e cooperação com pessoas mais específicas com quem se sabe que, à partida, se tem uma boa relação. E essa proximidade marca as redes das mulheres entrevistadas.

Mas mesmo que um artista tenha boas relações profissionais com outros trabalhadores do setor, a verdade é que isso não é garantia de estabilidade profissional, já que, na maior parte dos casos, os trabalhadores de cinema, à semelhança de outras atividades artísticas, são contratados pelo período do projeto e, terminando o projeto, termina o trabalho, deixando-os particularmente vulneráveis. E por isso é fundamental para alguns profissionais recorrer a outros tipos de trabalhos e profissões que lhes permita ter mais segurança e estabilidade económica. Um dos exemplos de atividades profissionais que podem ser compatíveis com a prática das atividades cinematográficas é a docência, como fazem Catarina Mourão e Leonor Noivo, mesmo que de uma forma flexível. E mesmo as mulheres realizadoras que dependem apenas da atividade cinematográfica para subsistência financeira, não o fazem exclusivamente na realização, desempenhando atividades por exemplo na produção, no argumento ou na edição.

A educação superior é um veículo importante para entrar na indústria, sobretudo porque os cursos de cinema e audiovisual atualmente disponíveis são cursos que fazem

uma simbiose entre teoria e prática. Naturalmente que não é obrigatória formação superior para entrar na profissão e nem todos os/as trabalhadores/as de cinema têm essa formação específica, mas é importante que haja uma procura desse conhecimento, mesmo que seja através de formações e cursos mais informais. Isto porque a consolidação do cinema como arte e o aumento da produção de análises académicas a esta forma de linguagem e comunicação tornam importante a formação técnica e teórica para o exercício das profissões cinematográficas.

Mesmo quando alguém entra neste meio para chegar ao cargo de realizador ou realizadora, dificilmente começa a sua carreira profissional pela realização, até porque o cargo de realizador é um cargo muito exigente e de grande responsabilidade. Na amostra usada para a investigação qualitativa, essa questão fica evidente, já que nenhuma das realizadoras começou a sua carreira cinematográfica no departamento da realização. Aliás nem sequer começaram todas no mesmo departamento. As competências que conquistaram por terem experimentado outras áreas poderão ajudá-las a ser melhores realizadoras, na medida em que têm um conhecimento de causa que podem usar para orientar melhor os seus e as suas colegas.

Do ponto de vista das desigualdades sexuais, o cinema criado por mulheres (ainda) é considerado, de acordo com a análise dos dados e a perceção das entrevistadas, um cinema com menor visibilidade e assombrado pelas expectativas de que será uma criação associada ao sexo da realizadora. É no documentário e na animação que se encontra uma maior paridade na candidatura e na atribuição de apoios, o que poderá estar fortemente associado às dimensões das equipas, ao tempo de rodagem e ao investimento financeiro que é feito nestes géneros.

No desenvolvimento das atividades profissionais, a falta de mecanismos de apoio às famílias penaliza particularmente as mulheres, que são ainda quem mais interrompe as carreiras para apoiar familiares dependentes. Se tal é verdade para as restantes profissões, dificuldades acrescidas enfrentam as realizadoras de cinema, principalmente as que são mães. Para além de terem que criar uma forma de articular a vida familiar com a vida profissional, muitas vezes itinerante, correm o risco de ser vítimas de alguma desconfiança social sobre a sua capacidade de fazer essas conciliações, devido aos estereótipos e expectativas, daí que as entrevistadas sublinhem a importância da estabilidade familiar e da

existência de uma rede de suporte para manter o bem estar dos filhos durante o tempo de rodagem.

Estas são questões que não seriam pensadas, discutidas e analisadas sem que houvesse uma pressão e lutas para que homens e mulheres possam aproximar-se mais da igualdade, que se reflete também no cinema. Ainda que reconheçam que as mulheres ainda têm mais dificuldades no acesso a financiamentos e reconhecimento, qualquer uma das realizadoras entrevistada considera que o presente é melhor do que o contexto que enfrentaram no início das suas carreiras, há duas décadas atrás.

Apesar das dificuldades sentidas, as realizadoras entrevistadas olham para o cinema como uma arte, como um meio que se expressa numa linguagem específica, onde se estabelece uma relação com o outro, onde se faz criação artística, onde se observa e reflete sobre a vida criando uma visão que depois chegará ao público, o que, em termos mais teóricos, permite considerar integrar contributos de várias teorias sobre o cinema e a arte em geral. É o prazer da criação que dá a todas elas a motivação necessária para se manterem nesta linha de atividade, tal como sugere a tese sobre a relevância das recompensas simbólicas para os profissionais das artes, proposta por Menger (1999).

De forma mais sucinta, podemos concluir que há entraves ao acesso às profissões cinematográficas de uma forma geral. Tal como outras áreas profissionais, há mais dificuldade para as mulheres se afirmarem e serem reconhecidas enquanto profissionais, mas mesmo essas dificuldades estão a ser combatidas, quer pelos esforços de associações, quer pelas regras de paridade aplicadas às instituições públicas quer pela luta dessas mesmas profissionais para que o seu trabalho seja reconhecido. Apesar do atual contexto de pandemia e crise económica não parecer favorável a nenhum tipo de criação artística e ainda menos ao cinema, todas as crises dão lugar a uma retoma. Acreditamos que, nessa retoma das atividades culturais, o cinema português será capaz de se reinventar (ainda que o faça retomando temas do passado conhecidos do público) e que nessa reinvenção as mulheres consolidem o seu caminho de afirmação como criadoras, merecedoras das mesmas hipóteses, mediatismo e visibilidade que os homens, contribuindo para um cinema português de qualidade, capaz de conquistar prémios e audiências.

Bibliografia

- Academia Portuguesa de Cinema . (2020). *Impactos da pandemia Covid-19 nos membros da Academia Portuguesa de Cinema e no setor audiovisual* . Lisboa : Academia Portuguesa de Cinema
- Almeida, F. (2009, Junho 1). Mercado de arte contemporânea: construção do valor artístico e do estatuto de mercado do artista . *Fórum Sociológico*, 19, 63-71
- Areal, Leonor. 2013. "Os tabus do Cinema Português." In *Atos do II Encontro Anual do AIM* , by Tiago Baptista, 340-352. Lisboa.
- Associação Portuguesa de Realizadores . (2020, Setembro 27). *Catarina Mourão* . Retrieved from APR Associação Portuguesa de realizadores : <https://aprealizadores.com/realizadores/catarina-mourao/>
- Bazin, André. 1999. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf.
- Beauvoir, Simone. 1970. *O segundo sexo* . São Paulo : Difusão Europeia do Livro .
- Becker, H. (1977). *Uma Teoria da Ação Coletiva*. Rio de Janeiro : Zahar Editores.
- Bourdieu, Pierre. 1999. *A Dominação Masculina* . Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- . 1992. "As Regras da Arte." Companhia das Letras .
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A social critique of the judgement of Taste*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1993). The market of symbolic goods. In P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production* (pp. 112-145). Nova Iorque: Columbia University Press.
- Borges, V., & Costa, P. (2012). *Criatividades e Instituições: Novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da cultura* . Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais .
- Cardoso, M. (2020, Abril 29). Covid-19. Impacto no cinema português deixa 80% dos profissionais sem salários. *Expresso*.
- Crossley, Nick, and Wendy Bottero. 2014. "Music Worlds and Internal Goods: The Role of Convention." *Cultural Sociology* 1-18.
- Cunha, Paulo. 2016. "Para uma história das histórias do cinema português." *Aniki* 36-45.
- Durkheim, Émile. 2004. *As regras do método Sociológico* . Lisboa : Editorial Presença.
- European Women's Audiovisual Network. (2016). *Where are the Women Directors? Report on gender equality for directors in the european film industry*. European Women's Audiovisual Network.
- Ethis, Emmanuel. 2005. *Sociologia do Cinema e do Seu Público*. Paris: Armand Colin .
- Fontaine, G., & Simone, P. (2020). *Female Directors and screenwriters in European film and audiovisual production*. European Audiovisual Observatory .
- Greguletz, Elena, Marjo-Riita Diehl, and Karin Kreutzer. 2018. "Why women build less effective networks than men: The role of structural exclusion and personal hesitation." *Sage* 1-28.
- Gomes , R., Martinho , T., & Lourenço , V. (2005). *Carreiras profissionais segundo o género na produção de cinema: diferentes contextos e gerações* . Lisboa : Observatório das Actividades Culturais.

- Hesmondhanglgh, D., & Baker, S. (2011). *Creative Labour : media work in three cultural industries*. New York: Routledge
- Indie Film Hustle. (2020, Junho 17). *Film School Essentials: Auteur Theory* . Retrieved from Indie Film Hustle: https://indiefilmhustle.com/auteur-theroy/?fbclid=IwAR1mtEQ1uE1O3lhD3qlt2jEoQZ8FhVIWLy1bPwbYQ93_hKJ1pldaxUNANw
- Instituto Nacional de Estatística . (2018). *Conciliação da vida profissional com a vida familiar* . Lisboa: INE.
- Kanzler, M. (2019). *Fiction Film Financing in Europe* . Strasbourg : European Audiovisual Observatory (Council of Europe).
- Lima, W., & Duarte, R. (2008). De quem é este filme? *Travessias*.
- Lima, Wanderson, and Roselany Duarte. 2010. "De quem é este filme? A questão da autoria no cinema." *Travessias*.
- Mantziari, Despoina. 2014. *Women Director in "Global" Art Cinema: Negotiating Feminism and Representation*. University of East Anglia: Anglia.
- Martins, Sheila. 2014. "O cinema e a sociedade: um caso de amor." *Encontro de Pesquisas Históricas*. Porto Alegre : Oficina do Historiador .
- Marx, Karl, and Friedrich Engels. 2010. *Cultura, arte e literatura - textos escolhidos*. São Paulo : Editora Expressão Popular .
- Mascarello, Fernando. 2006. *História do Cinema Mundial* . São Paulo : Papirus Editora.
- Matos-Cruz, José. n.d. "25 de Abril: o cinema e o Mundo ." 126-137.
- Menger, P.-M. (1999). Artistic Labor Markets and Careers. *Annual Review of Sociology* , 541-574.
- Nogueira, L. (2010). *A difícil invisibilidade do cinema português*. Covilhã: Universidade da Beira Interior .
- Penafria, M. (2003). *O Documentarismo do Cinema*. Covilhã: Universidade da Beira Interior .
- Pereira, Ana Catarina. 2016. *A mulher-cineasta: da arte pela arte a uma estética diferente*. Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- Universidade da Beira Interior . (2020 , Setembro 27). *Inês Oliveira*. Retrieved from Cine PT - Cinema Português : <http://www.cinept.ubi.pt/pt/pessoa/2143692725/In%C3%AAs+Oliveira>
- República Portuguesa. (2020, Agosto 12). *Aprovadas as Leis de Paridade e de Representação Equilibrada* . Retrieved from República Portuguesa: <https://www.portugal.gov.pt/pt/gc21/comunicacao/comunicado?i=aprovadas-as-leis-da-paridade-e-da-representacao-equilibrada>
- Ribeiro, M. (1995). As histórias de vida enquanto procedimento de pesquisa sociológica: reflexões a partir de um processo de pesquisa de terreno. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 125-141.

- Rodrigues, Elsa Margarida da Silva. 2010. *Alteridade, Tecnologia e Utopia no Cinema de Ficção Científica Norte Americano: a tetralogia Alien*. Coimbra: Universidade de Coimbra .
- Santos, M. (2014). A Autoria Colaborativa no Cinema: sobre direções, métodos e ideias. *Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista*, 1-19.
- Staples, D. (1966-67). Auteur Theory Reexamined . *Cinema Journal* , 1-7.
- Sol. (2020, Abril 29). Cinema. 80% dos profissionais estão sem remuneração e sem previsão para o início das rodagens. *Sol*.
- Sorlin, P. (1985). *Sociologia del Cine*. México : Fondo de Cultura Económica .
- Terratreme Filmes . (2020, Setembro 26). *Leonor Noivo* . Retrieved from Terratreme Filmes : <http://www.terratreme.pt/artists/leonor-noivo>
- Tinoco, R. (2004). Histórias de vida: Um método de investigação . *Psicologia.com.pt*, 1-9.
- Torgal, Luís. 1996. "Cinema e propaganda no Estado Novo: a "conversão dos descrentes"." *Revista de Historia das Ideias* 277-337.
- Wikipedia. (2020, Setembro 27). *Lista de filmes portuguesas*. Retrieved from Wikipedia: https://pt.wikipedia.org/wiki/Categoria:Listas_de_cinema_de_Portugal