

CINEMA FEMINISTA: PERSPECTIVAS SOBRE SUBJETIVAÇÃO E OCUPAÇÃO DE ESPAÇOS

Data de aceite: 01/04/2024

Giovanna Santos Rossetti de Carvalho

Comunicóloga, graduada em Comunicação Social, com foco em Rádio, TV e Internet pelo Centro Universitário Teresa D'Ávila (UNIFATEA)
Lorena, São Paulo

Miguel Adilson de Oliveria Júnior

Centro Universitário Teresa D'Ávila (UNIFATEA)
Lorena, São Paulo

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo desenvolver sobre a temática do cinema político feminista por meio de um mini documentário. A fim de enriquecer a discussão, a pesquisa visa abordar além do recorte de gênero, a interseccionalidade de violências sociais, como opressões motivadas por raça e/ou classe. A participação da mulher no mercado de trabalho representa uma importante conquista para a independência financeira e, além disso, o cinema, como meio de expressão cultural, é responsável por transmitir ideais e vivências. Nesse sentido, a pesquisa apresenta uma análise crítica das estatísticas de representatividade disponibilizadas por órgãos competentes na

área e busca contextualizar as implicações de tais números na vigência de um imaginário coletivo patriarcal, dentro e fora dos produtos audiovisuais. Dado isso, é possível delinear a necessidade de ações que busquem transformar o cinema em um espaço de luta e teorização diversas. A partir de tal abordagem, o documentário propõe uma abstração do cinema alternativo, provindo de narrativas plurais, escoando por suas importâncias referentes à sociedade e à cultura. No que tange a expectativa social referente aos comportamentos e estigmas, espera-se alcançar um debate reflexivo com a atribuição de um caráter transformador na indústria cinematográfica. Em suma, o trabalho almeja revelar e valorizar as vivências das mulheres na cadeia produtiva audiovisual, elucidando o vínculo entre a sociedade e a sétima arte, expondo a inevitabilidade da transgressão cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema – Feminismo – Cultura – Sociedade – Documentário;

ABSTRACT: The aim of this work is to develop a theme of feminist political cinema through a documentary. In order to enrich the discussion, this research approaches, not only gender, but also the intersectionality of social violence, such as oppression motivated by race and/or social class. The participation of women in the labor market represents an important achievement for financial independence and, not only is cinema a way of cultural expression, but it is also responsible for transmitting ideals and experiences. In this sense, the research prioritizes a critical analysis of the representativeness statistics made available by competent government agencies in the area and contextualizes the numbers' implications in a patriarchal common sense, inside and outside audiovisual products. Having said that, it is possible to define the necessity of actions to transform cinema into a space of battle and diverse theories too. For that reason, the documentary offers an abstraction of alternative cinema, originated by plural narratives, considering its importance regarding society and culture. About the social expectation regarding behavior patterns and stigmas, it is expected to reach a reflective debate and a significant transformation in the film industry. In conclusion, the work aims to reveal and value women's experiences in the audiovisual production chain, elucidating the link between society and the seventh art, exposing the inevitability of cultural transgression.

KEYWORDS: Cinema – Feminism – Culture – Society – Documentary;

INTRODUÇÃO

O cinema é responsável por oferecer às gerações um instrumento de propagação e preservação da história. Por meio dos aparatos visuais e sonoros, incorporados à sétima arte, as narrativas são tecidas e compartilhadas sucessivamente. Ao considerar que tais exposições audiovisuais estão inseridas em determinado escopo temporal, e por consequência, sociocultural, a ação milenar de narrar assume formas da sociedade na qual foi produzida. Sendo assim, o exercício fílmico desencadeia um espaço complexo de teorizações e estudos.

Dessa forma, ao conceber a conexão da indústria cinematográfica com o fenômeno de manifestação das diferentes significações e condutas socioculturais, é possível traçar debates acerca da importância do processo de identificação. Ao habitar o inconsciente coletivo, o cinema é capaz de ultrapassar os limites do seu formato midiático. Tal abordagem converge para campos complexos da experiência em sociedade, como a linguagem, condutas e comportamentos, além da ocupação de espaços, subjetivos e físicos.

Por isso, a dinâmica de exteriorização por meio dos produtos audiovisuais representa uma zona de manifestação e representatividade. Sendo assim, o presente estudo busca entrelaçar a cadeia produtiva cinematográfica e suas respectivas reverberações socioculturais. Pois, ao povoar a linguagem e o imaginário de seus espectadores, a sétima arte, ultrapassa as fronteiras das telas, tornando-se expressão social e política.

A transformação do cinema, antes apenas documental e artístico, em elemento do espaço crítico da sociedade trouxe consigo a necessidade de analisar os discursos fílmicos e a origem dos mesmos. Sendo assim, a comercialização cinematográfica pautada em

experiências hegemônicas e privilegiadas prejudica o debate sobre a representatividade das minorias. Enquanto isso, o cinema alternativo, busca transgredir os valores do tradicionalismo a fim de agregar diversidade aos produtos audiovisuais.

Ancorada à teoria feminista do cinema, a pesquisa busca elucidar as conexões entre sociedade e arte. A partir da revisão bibliográfica e cinematográfica, evidenciando obras de cunho crítico e reflexivo, o debate sobre a representatividade da mulher no audiovisual demarca os limites de uma transgressão cultural necessária. Tal rompimento com o tradicionalismo cede espaço para novas perspectivas, construindo um cinema mais plural e menos fálico.

Ao se distanciar do processo normativo na construção de narrativas, cineastas como Agnès Varda, Ana Carolina e Helena Solberg, tornaram-se vozes do movimento de contracinema, assim como tantas outras. Ater-se à importância destas figuras na linguagem cinematográfica é valorizar a mulher na frente e atrás das câmeras, desconstruindo estereótipos e discursos.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Cinema como ferramenta sociopolítica

O cinema é capaz de despertar em seus espectadores sensações e compreensões veiculadas aos estímulos visuais e sonoros da narrativa. Também como forma de expressão cultural, as produções audiovisuais são tecidas de acordo com quem as cria, ou seja, são fragmentos de experiências individuais e coletivas. Dessa forma, as obras fílmicas estão intrinsecamente ligadas ao meio sociocultural no qual foram originadas.

À vista disso, é essencial analisar as narrativas fílmicas juntamente com seus respectivos autores e contextos históricos. Tal cenário nos leva a compreender o motivo pelo qual a linguagem cinematográfica é responsável por construir sentidos e propagar conceitos. Barros (2007) aponta para o fato de que o cinema é, além de expressão da cultura, uma forma de representação. O historiador defende que:

O Cinema, considerado como agente histórico, pode ser por isto compreendido mais propriamente como um feixe de agentes históricos diversos – e se ele permite um estudo sistematizado das relações políticas, permite também um estudo acurado das práticas e representações culturais. Daí o seu simultâneo interesse tanto para a História Política como para a História Cultural (BARROS, 2007, p. 127-159).

O fragmento expõe a conexão da linguagem fílmica com organizações e condutas sociais, portanto, paralela às conjunturas políticas e culturais. Até mesmo o cinema comercial, destinado ao público de massas, é influenciado por este panorama, uma vez que revela determinados impulsos da sociedade. Entretanto, o enfoque da atual discussão será na análise da narrativa hegemônica em comparação ao exercício da narrativa transgressora.

Ao desconsiderar os limites da sétima arte e observá-la como elemento analítico, deve-se também interpretar os propósitos das estruturas de poder ligadas à criação. A argumentação de Barros no ensaio “Cinema e História” traça um paralelo entre a cinematografia como instrumento a favor da hegemonia e como manifesto de contra poder. Mediante o exposto, serão examinadas tais proposições e seus respectivos efeitos na sociedade.

A relação entre cinema e poder é por si só sistematicamente complexa, pois em contato com instituições dominantes, a prática cinematográfica pode operar em prol desta dominação. De acordo com Barros, o cinema é usado em diferentes situações como instrumento de “imposição hegemônica e de manipulação pelos agentes sociais ligados ao poder instituído” (2007), como organizações governamentais, religiosas e políticas. Diante de tais circunstâncias, as produções audiovisuais advindas de realidades privilegiadas e ideais conservadores marginalizam narrativas plurais.

A contribuição para uma consciência coletiva estigmatizada representa apenas uma faceta do tradicionalismo cinematográfico. Todavia, para além da difusão ideológica, é preciso atentar-se à prática do cinema, ou seja, ater-se aos sujeitos sociais que o realizam. Neste caso, a discussão permeia a lacuna de produções audiovisuais chefiadas por grupos minoritários. Frente a isso, é possível analisar a indispensabilidade das narrativas transgressoras.

Barros caracterizou o contrapoder exercido por estas narrativas como uma prática de resistência. Ao insistir na independência de instituições dominantes, o cinema transgressor atua como denúncia das estruturas de dominação, além manifesto e representação dos sujeitos sociais silenciados pelos poderes instituídos. A ação contrária à monopolização cinematográfica mostra-se fundamental na construção de uma cultura fílmica que preconiza a pluralidade.

Portanto, uma indústria cinematográfica composta majoritariamente por homens brancos cisgêneros e heterossexuais será responsável por produzir obras pautadas em uma experiência privilegiada e fálica da sociedade. Diante disso, não apenas as narrativas serão influenciadas, mas também toda a cena fílmica, envolvendo grandes premiações (como o Oscar), a distribuição de cargos, o feedback da crítica e a visibilidade das produções.

A relação entre audiovisual e gênero é reflexo do patriarcalismo estrutural que rege a cultura. Dessa forma, é notório que o tradicionalismo cinematográfico é responsável por produzir o conceito do cinema normativo. Diante disso, quando as mulheres ingressam na área em questão, há diferentes formas de marginalização ao qual estão sujeitas. O desnivelamento dos cargos, a institucionalização e sexualização da figura feminina, e a associação essencialista a determinados temas, ilustram esse cenário.

Apoiada nesse pensamento, a filmologia feminista é responsável por oferecer uma abordagem crítica sobre o fenômeno de abstração patriarcal por parte do cinema. Sustentada pelo questionamento a respeito do olhar masculino nos filmes, a teoria levanta

aspectos sobre voyeurismo, narcisismo e fetichismo. A partir disso, entende-se que a indústria cinematográfica, principalmente da estrutura hollywoodiana na época de origem do contra movimento, fundamenta-se nas vontades e desejos masculinos. Essa necessidade visual, seria então, o início da expressão patriarcalista nas narrativas cinematográficas.

À vista disso, o sistema de representação da sociedade, marcada pelo falocentrismo e pela ideação do patriarca, colide com o feminismo e suas transgressões culturais. Desse modo, entende-se que um cinema feminista não é somente um cinema que represente a figura feminina, mas sim, um contra movimento cinematográfico que busca romper com as amarras institucionalizadas de comportamentos, atribuições, hábitos e performances atribuídas à mulher.

Ao propor novos olhares, a filmologia feminista dialoga também com o conceito de interseccionalidade, já que traz à superfície uma somatória das violências sociais existentes. Portanto, o cinema feminista não pode ser pensado sem considerar a luta antirracista, assim como o próprio femismo não deve reduzir e generalizar as experiências socioculturais, econômicas e psíquicas das mulheres em sociedade.

bell hooks¹, significativo expoente do ativismo feminista antirracista, argumentou sobre a ausência do levantamento racial dentro das teorias cinematográficas feministas. De acordo com a autora:

Quando a maioria dos negros nos Estados Unidos tiveram pela primeira vez a oportunidade de ver filmes e programas de TV, eles o fizeram perfeitamente conscientes de que a mídia de massa era um sistema de conhecimento e poder que reproduzia e mantinha a supremacia branca. Ver televisão, ou filmes comerciais, envolver-se com suas imagens, era envolver-se com a negação da representação negra. (HOOKS, 1992, [s.p.]

Hooks, disserta sobre um olhar opositivo, marcado pela concepção do cinema negro independente. Essa resposta ao sistema fílmico majoritariamente branco faz um paralelo ao complexo de ideação da mulher por meio da perspectiva masculina. Pois, se refletir a respeito da construção da imagem feminina provinda da posição social masculina é um exercício que desestrutura conceitos institucionalizados, discutir sobre a representação da mulher negra dentro desse mesmo contexto significa analisar e questionar a prática do movimento cinematográfico de oposição em um recorte racial.

Para tal, é preciso que o contra cinema atue além de tudo como fomentador da consciência antirracista, em uma espécie de educação por meio do consumo de arte. Ao adentrar nesse raciocínio, a movimentação dos aparatos fílmicos em prol do letramento racial mostra-se inevitável para o levantamento de questões socioeconômicas e políticas. No que diz respeito às formas de representação da mulher negra no cinema e a ocupação das mesmas no mercado audiovisual é vital levar em consideração que a estruturalização do racismo intensifica significativamente o cenário como um todo.

1 O uso do nome em letras minúsculas é fruto do posicionamento político da autora que procura ressaltar seu trabalho e não ela própria como indivíduo, distanciando-se dos formalismos linguísticos e acadêmicos.

Laura Mulvey, crítica cinematográfica e feminista britânica, dissertou sobre a temática em seu ensaio intitulado “Prazer Visual e Cinema Narrativo”. Segundo a autora, as obsessões psíquicas da sociedade estão estampadas nas obras cinematográficas. O pensamento de Laura se estende de modo a constatar que “o cinema alternativo deve começar especificamente pela reação contra essas obsessões e premissas” (MULVEY, 2018, tradução Mariana Amaral).

O ponto defendido por Laura é de extrema relevância, pois, além de ter sido argumentado em uma época onde os debates sobre gênero e cinema eram escassos, o manifesto foi responsável por expandir a consciência coletiva referente aos impactos sociais da cena fílmica. Tais implicações revelam a necessidade da transgressão fílmica, estrutural e culturalmente.

Mulvey também argumenta sobre o papel do cinema transgressor, a autora afirma que “o cinema alternativo por outro lado cria espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto no sentido político quanto no sentido estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante.” (MULVEY, 2018, tradução Mariana Amaral). Com o fragmento, a autora reafirma a ação do cinema político feminista na desconstrução da cinematografia tradicional.

Mulvey delinea o conflito de questionar o inconsciente linguístico estruturado e reproduzido por meio das produções cinematográficas. Diante da cultura patriarcal, que encarcera as subjetividades e compromete o senso crítico, as representações femininas nos filmes passam a performar estereótipos extremamente sexualizados e/ou submissos. O prazer visual, dentro dos limites apresentados, seria então a satisfação dos desejos e obsessões da cultura na qual os filmes são produzidos.

Acoplado à exigência cultural de representação da imagem da mulher nas narrativas, o cinema dominante habita não só a mente de seus espectadores, mas também age como reafirmação. Hábitos de consumo e rotina, socializações, questões intrapessoais, linguagens e códigos sociais são exemplos dessa incorporação na arte. Ainda que inconsciente e silenciosa, a potência dos universos diegéticos interpõe-se entre os processos de subjetivação e culturalização dos indivíduos.

A identificação e representação, frente e atrás das telas, simbolizam a essencialidade da origem do manifesto fílmico feminista. Pois, se o universo diegético carrega atributos do mundo físico, o consumo de produções plurais é capaz de criar conexões a respeito de contextos diferentes dos quais foram normalizados e generalizados. Logo, o exercício do cinema transgressor se faz necessário tanto para o compartilhamento de narrativas, como para a ocupação de espaços.

Da necessidade de um cinema que fosse de encontro com as pautas feministas culminou o surgimento de um contracinema. Caracterizado por uma manifestação cultural alternativa aos produtos audiovisuais influenciados pelo patriarcalismo da experiência social. A abstração fálica para dentro da indústria cinematográfica foi analisada e discutida

por cineastas e críticas nos anos 70, momento de intensa efervescência, principalmente em relação às grandes produções Hollywoodianas, repletas de condutas e práticas machistas.

A fim de traçar um raciocínio que permeia o cinema realizado por mulheres e a representação das mesmas nas telas, serão analisadas as proposições de Ann Kaplan. A autora oferece reflexões relevantes para os estudos do cinema feminista, contribuindo para a elaboração de uma nova subjetividade e de perspectivas críticas no que tange o recorte de gênero da temática.

Em seu livro “A Mulher e o Cinema” (1995), Ann Kaplan reconhece que as perspectivas feministas sobre a produção cinematográfica não devem ser apenas uma pauta para as mulheres, mas sim, para todos, uma vez que tais críticas buscam remodelar a recepção sociocultural de tais obras. Sendo assim, a existência de um cinema diverso deve ser encarada como necessária para o progresso da conquista de espaço e direitos.

Não somente a existência de um cinema realizado e vivido por mulheres suporta a carga transformadora necessária em sociedade, nessa perspectiva, a receptividade social constitui parte determinante dentro desse processo. Sendo assim, a luta do manifesto filmico feminista requer além do público em sintonia com seu conteúdo, é substancial que tais produções sejam reconhecidas, consumidas e difundidas.

A obra literária de Ann Kaplan representa um expoente atemporal no estudo do cinema político feminista, à vista disso, suas concepções são difundidas até hoje. Ann atua como professora de Inglês e Análise e Teoria Cultural na Stony Brook University (Stony Brook University, 2021), e seu trabalho continua sendo impresso nos Estados Unidos, apesar disso, a última edição traduzida de “Mulheres no Filme: os dois lados da câmera” é datada de 1995. Portanto, dada às circunstâncias da essencialidade da autora, o texto analisado será a tradução citada anteriormente.

A respeito da relação entre a narrativa e as vivências materiais, a autora discorre sobre os significados e impactos dos termos *diegese* e *discurso*. Segundo ela:

A narrativa do filme combina *diegese* e *discurso* e representa uma cadeia de eventos que ocorrem dentro de um determinado período de tempo, numa relação de causa e efeito. A *diegese* é o material denotativo da narrativa do filme (a história: ações, acontecimentos, personagens, objetos de cena), enquanto o *discurso* refere-se aos meios de expressão (o uso da linguagem e de outros sistemas de signos numa ordem espaço-temporal) e não ao conteúdo. No *discurso* estão contidos também, como pontos de referência, as condições para a expressão, a fonte da articulação (“eu”) e um destinatário (“tu”) (KAPLAN, 1995, p. 39)

Diante da afirmação, é possível vislumbrar os impactos de um cinema majoritariamente construído por discursos provindos de experiências privilegiadas da sociedade. Se a grande massa consome um conteúdo cinematográfico baseado nos princípios e olhares masculinos, é certo que a influência exercida por este material não comportará narrativas historicamente excluídas, alimentando assim o processo de marginalização com base no gênero.

A partir da abstração, Kaplan, reconhece que o cinema incorpora os processos da socialização. Por conseguinte, o rompimento com a narrativa clássica tradicionalista manifesta a transformação da figura feminina em sujeito social e político, abandonando a materialização do fetichismo masculino em relação às mulheres e suas condutas. Este distanciamento configura um exercício individual e coletivo, fundamentado na necessidade de desmistificar os significados do fenômeno.

Seguindo o raciocínio, a identificação do público em relação aos personagens e contextos dos filmes é de extrema importância para a construção da identidade do próprio indivíduo, uma vez que o consumo do audiovisual delinea uma parcela significativa da demanda sociocultural. Desta forma, ao valorizar obras chefiadas por mulheres podemos enxergar personagens e vivências provindas do olhar de mulheres, e não por meio da perspectiva masculina.

A partir do conceito de cinema alternativo, enxerga-se um espaço apto para transformações estéticas e políticas, que movimentam as estruturas da internalização patriarcal. A influência do contracinema promoveu estudos e reflexões sobre o falocentrismo cinematográfico, e suas contribuições são discutidas até hoje no campo de estudos audiovisuais.

O cânone da submissão e sexualização dos corpos femininos não devem ser analisados apenas dentro do universo diegético, mas também na cadeia produtiva fílmica. A desmoralização e desvalorização da imagem da mulher nas equipes e sets de filmagens expressam consequências da estrutura patriarcalista. Muitas vezes, comprometendo assim a participação das mesmas no mercado cinematográfico.

Por conseguinte, o exercício do cinema, viabiliza um espaço de luta e teorização para o movimento feminista e o progresso dos direitos socioculturais da mulher. A perspectiva feminista dos produtos audiovisuais preconiza a quebra da linguagem narrativa tradicional, colocando em primeiro plano figuras e as vivências das mulheres. Tal ação promove um debate plural e uma aproximação do público com a materialidade dos contextos de classe e gênero.

Ao romper com a cinematografia patriarcal, o contracinema torna-se agente de democratização do discurso feminista e antirracista. Por meio dos aparatos narrativos, histórias e vivências marginalizadas são conhecidas, corpos são valorizados, injustiças e violências são expostas. Em uma dinâmica onde o exílio social opera de forma brutal, utilizar-se da potência da indústria cinematográfica para dar voz àquele que é silenciado, caracteriza um expressivo mecanismo de luta.

O impacto do cinema na construção da subjetividade

Para fomentar uma análise clara sobre a relação do cinema com a construção da subjetividade, é necessário primeiro traçar parâmetros e expor os embasamentos empregados na definição do conceito acima citado. A partir disso, torna-se essencial, também, manifestar a existência de diferentes linhas de pensamento no que diz respeito à denominação do objeto de estudo. Por isso, mediante à conceituação e considerando a natureza exploratória do trabalho, foi adotada a abordagem da Psicologia Histórico-Cultural, objetivando uma pesquisa que favoreça o não reducionismo.

São copiosos os debates sobre a significação e aplicação do termo subjetividade na atualidade. Não apenas em áreas do conhecimento como Filosofia e Sociologia, mas também a Psicologia e suas vertentes são capazes de articular estudos relevantes a respeito do tema. À vista disso, abordaremos a seguir a linha de raciocínio que considera a formação da propriedade subjetiva com base na realidade material e nas relações sociais. (LEONTIEV, 1978/1983, p. 44, apud AITA e FACCI, 2011, p. 34).

O indivíduo, como ser social e ativo, exerce determinadas funções que convergem para ações e reações, tanto no escopo das relações interpessoais como no ambiente físico em que o mesmo se encontra. Por isso, não pode ser encarado sobre uma perspectiva reducionista ou compartimentalizada, uma vez que são diversos os campos que compõem a estrutura social. Assim sendo, podemos afirmar que “o indivíduo se constitui a partir do outro, desenvolvendo-se em um específico contexto sócio-histórico-cultural” (AITA e FACCI, 2011, p.36).

Ao encarar o desenvolvimento dos indivíduos, pessoal e coletivamente, como resultado de um processo histórico e social, estamos abrindo espaço para a contribuição dos pressupostos marxistas diante da complexidade que configura a organização da sociedade e o curso de evolução. Analisar tal processo considerando as partes que compõem o todo e o panorama dessa junção é essencial para não ir de encontro ao tendencionismo e à superficialidade. Mediante a afirmação, devemos compreender que a subjetividade não é somente um objeto estático de estudo, mas sim, um processo mutável que abstrai ecos socioculturais. Logo, podemos concluir que:

“Portanto o homem só se torna homem ao apropriar-se do mundo, e a constituição da sua subjetividade caminha desse ir e vir do mundo interno para o mundo externo, numa relação dialética entre objetividade e subjetividade” (AITA e FACCI, 2011, p. 35).

Essa internalização dos aparatos culturais é um processo retroalimentativo, uma vez que tais elementos externos são construídos socialmente pelos próprios sujeitos sociais. Por conseguinte, expõe-se a reafirmação da necessidade de afastamento do pensamento compartimentalizado, compreendendo que sociedade e indivíduo devem ser encarados juntamente. Abordando mais precisamente os estudos da Psicologia Histórico-Cultural, Maria Eliza Mattosinho Bernardes (2011), discorre sobre o fenômeno da formação da consciência.

Ao analisar o desenvolvimento do psiquismo dentro da lógica histórico-cultural, Bernardes infere que a consciência é produto das relações e da vida social. O pensamento da autora se estende de modo a constatar que a perspectiva materialista histórica dialética no estudo é concedida pela visão de que a natureza que influi sobre o indivíduo são as conjunções históricas e que esse sujeito opera sobre as mesmas, concebendo, portanto, “novas condições de existência” (BERNARDES, 2010, p. 301).

Toda a teorização apresentada até o momento busca incorporar áreas do conhecimento científico na definição de um termo muitas vezes encarado por uma ótica etérea. Ao discutir sobre a subjetividade, ainda que considerada uma singularidade do indivíduo, e por isso, de caráter individual, devemos pontuar que tal sujeito ocupa um espaço social, cultural e econômico na dinâmica em sociedade. Logo, não está isento dos impactos que o ambiente que o circunda exerce e das relações que o envolve.

Diante disso, o processo de abstração dessas atividades coletivas tem relação com o modo como o indivíduo encara o mundo e os aspectos estruturantes do mesmo. Assim, a consciência individual é fruto de uma internalização da consciência coletiva social. O sujeito, ao ocupar determinado espaço, está intrinsecamente ligado ao sistema do ambiente externo. Segundo Vygotsky (1931/2000 apud AITA e FACCI, 2011, p. 35) a conduta de um adulto culturalizado é fruto do processo biológico evolutivo dos seres e do processo histórico, responsável pela culturalização dos sujeitos.

Partindo do pensamento de internalização dos instrumentos culturais, o fenômeno de socialização dos indivíduos é capaz de materializar todo o processo de transmissão e assentamento cultural entre gerações. Paralela à formação do sujeito culturalizado, como definiu Vygotsky, é possível enxergar o reflexo da sociedade e a transformação das condutas. Em outras palavras, não considerar o fator histórico e o movimento evolutivo é partir de um raciocínio negligente.

De acordo com Bernardes, essa concepção dialética do elemento subjetivo promove a superação “das condições alienantes em que vivemos na sociedade contemporânea” (BERNARDES, 2010, P. 312). Ao suscitar a reflexão da contemporaneidade podemos concluir que, imersos em um mundo globalizado e na era da exponencial difusão informacional, discursos e formas de linguagem são carregadas com a bagagem cultural do interlocutor, podendo assim, atuar como elementos de influência.

Mediante ao alinhamento lógico de que a subjetividade, expressão singular do indivíduo, possui raízes nas relações sociais e no meio externo ao qual esse sujeito pertence, a concepção da fluidez entre o mundo concreto e abstrato torna-se evidente. Portanto, se esse ator social, que ocupa um espaço, ao mesmo tempo influencia e é influenciado, as expressões artísticas e manifestações comunicacionais são, conseqüentemente, reflexos das experiências em sociedade.

Vale ressaltar que ao considerar a abordagem da Psicologia Histórico-Cultural na concepção da subjetividade, o presente trabalho não se desfaz do pensamento de que

os anseios e instâncias pessoais estejam presentes nesse processo, mas sim, age em conformidade para abertura de um debate sobre a fluidez do objeto de estudo. Por essa razão, é preciso partir de uma lógica reflexiva e multidisciplinar.

Diante disso, até o momento, o estudo foi responsável por apresentar e fundamentar o conceito de subjetividade dentro das concepções da Psicologia Histórico-Cultural, área de relevante estudo que promove uma argumentação dialética e não reducionista. Após expor os parâmetros que circundam tal conceito, fica evidente a relação da formação subjetiva do indivíduo com as construções socioculturais do mundo externo.

Partindo então do pressuposto de que a subjetividade tem relação direta com as relações sociais e a experiência provinda do espaço sociocultural que ocupamos, podemos adotar a postura de que as produções, em suas mais variadas instâncias e formas, não estão desvinculadas dessa dinâmica. Portanto, não seria errôneo mapear o vínculo da construção do elemento subjetivo às formas de ficção. No caso dessa pesquisa analisaremos mais especificamente as narrativas cinematográficas como o eixo central dessa estruturação.

Da ação cinematográfica originam-se diversos elementos expressivos, visuais e sonoros, que permitem simultaneamente captar e incitar estímulos. Diante desse caráter imersivo, um filme é capaz de ultrapassar sua tela de exibição e dialogar com seu espectador. Esse encontro entre público e obra não deve ser encarado sobre uma perspectiva restrita ou ínfima, uma vez que os indivíduos são seres complexos com particularidades próprias e diferentes arcabouços culturais.

O processo de concepção de uma obra cinematográfica é extenso e desde sua ideia original as inclinações dos autores estão presentes. A escolha de um ponto de vista, seja do olhar objetivo da câmera aos personagens da narrativa dentre tantos outros, faz com que a perspectiva da produção adote uma postura estética e intencional que acarretará no discurso oferecido pelo filme.

Na pesquisa de Henrique Codato intitulada “Cinema e Representações sociais: alguns diálogos possíveis” (2010), é possível acentuar a linguagem técnica abordada pelo autor a fim de exemplificar o pensamento. Em relação ao cinema como estrutura de construção de produtos, a montagem² representa um fator determinante na significação das cenas de um filme, uma vez que são definidas pelo eixo e objetivo do discurso pretendido pelos autores da obra.

Segundo Codato, “enquadrar pressupõe uma escolha” (2010, p. 53), sendo assim, mais do que apenas registrar imagens em movimento, a forma como as mesmas são capturadas e posteriormente organizadas, delineia a estética intencional do cineasta e o discurso proposto. Logo, fazendo referência ao aspecto representacional dessas imagens, “quando partilhadas e compartilhadas pelos membros de um grupo, possibilitam o aparecimento de uma visão mais ou menos consensual da realidade” (2010, p. 48).

2 O termo faz referência ao processo de selecionar e ordenar as cenas e planos capturados na produção de um filme, dessa ação origina o discurso, intenção e mensagem da narrativa.

É fundamental salientar que essa representação social não se trata apenas de uma transcrição fiel e crua da realidade, mas sim de uma mediação complexa e profunda, que incorpora em si metáforas e gatilhos do inconsciente. Portanto, é necessário considerar as transformações produzidas fora do ambiente fílmico, ou seja, abranger no debate o mundo objetivo e concreto.

Cotado afirma que “é através dos discursos, das imagens e das mensagens midiáticas que tais representações circulam” (2010, p. 50). A colocação do autor ainda se complementa de modo a constatar o papel essencial dos meios de comunicação de massa na “cristalização de condutas” (JODELET, 2001 apud COTADO, 2010, p. 50). Em conclusão, essa materialização mediada pelos elementos e aparatos disponíveis, seria responsável por afetar a “realidade material, coletiva e ideativa” (CODATO, 2010, p. 50).

Nesse sentido, o cinema, atuando como elemento representacional do real, faz com que as experiências dos indivíduos, como analogia “remetentes” e “destinatários” da mensagem cinematográfica, sejam determinantes no momento do consumo desse discurso. Dado isso, o caráter empírico do movimento de ação e reação fílmica, é capaz de construir diferentes resultados no que tange o papel da sétima arte na construção da subjetividade.

O cinema contempla diversas formas de expressão, isso porque mediado por aparatos visuais (cores, ângulos, cenários, figurinos, iluminação) e sonoros (efeitos, diálogos, trilhas) é capaz de construir todo um universo diegético de significação própria e/ou diretamente espelhado na realidade. Entretanto, o sentido captado de uma narrativa não é universal, uma vez que somos sujeitos sociais com relações repletas de alteridade.

Analisando a fala de Young (2014) no livro “A Psicologia Vai ao Cinema: O Impacto Psicológico da Sétima Arte em Nossa Vida e da Sociedade Moderna”, Duarte e Carlesso (2019), apresentam contribuições a respeito da estrutura simbólica dos filmes. As autoras afirmam que “o cinema de um modo geral é uma forma unificada de refletir sobre os símbolos” (2019, p. 8), e que essa significação permeia entre autor, cineasta, atores e espectadores. Portanto, no momento em que um filme ultrapassa a tela e vai de encontro à compreensão pessoal do telespectador, de acordo com suas experiências, é quando o cinema ganha vida.

As significações construídas a partir das narrativas cinematográficas, entrelaçam ficção e realidade, a fim de contribuir para a compreensão do discurso e mensagem das obras. Duarte e Carlesso ressaltam que a cinematografia “provoca experiências psíquicas profundas em indivíduos telespectadores” (2019, p. 14) e que desse efeito origina-se a reflexão, “resultando em processo de subjetivação (2019, p. 14). O pensamento delas se estende de modo a constatar que:

“É possível realizar associações entre o cinema e a construção e reconstrução da subjetividade, de modo que a arte cinematográfica poderá permitir reflexões acerca do sujeito e daquilo que ele próprio se reconhece” (2019, p. 14).

O termo “reconstrução” usado no fragmento acima é essencial na concepção do fenômeno sociedade-cultura como processo e não objeto estático. A partir dessa lógica fluida de se discutir a temática, fica evidente que a relação entre o movimento de culturalização dos indivíduos opera constantemente na concepção que os mesmos elaboram de si e do mundo ao seu redor. Dessa forma, assim como exposto anteriormente, uma discussão limitada e compartimentalizada não se mostra viável, pois pode ser responsável por produzir conclusões estigmatizadas e superficiais.

Conforme a sétima arte ultrapassa sua função primária de entretenimento e se posiciona como elemento estruturante da cultura, as narrativas fílmicas transformam-se em espaço de reflexão e análise. No entrelaço das perspectivas de subjetividade expostas e discutidas por meio da Psicologia Histórico-Cultural com a representação e identificação no processo de subjetivação dos indivíduos ao consumir obras cinematográficas, concebe-se o cinema crítico, com valores político-sociais.

A partir disso, o cinema, seria então uma forma de propor modos alternativos de identidade, existência e relações. Essa prática dialoga com as motivações de transgressão, necessárias em uma sociedade marcada pela imobilidade mental de questionar, contexto que facilita a manipulação por meio de uma mídia massificada e hierarquizada. Tal cenário permite que as narrativas e a indústria cinematográfica ultrapassem o abstrato e assumam elementos concretos, muitas vezes transcritos pelos interesses das instituições dominantes.

A prática de problematizar os discursos originados dessa mídia massificada deve ser transferida também para a cinematografia, já que a indústria fílmica é um complexo de representações, significações e discursos. Diante da contextualização, Vasconcelos e Nogueira desdobram-se sobre o trabalho de Rosa Maria Bueno Fischer, pesquisadora na área do Discurso e da Educação, evocando seus estudos no dossiê Cinema, Experiência e Subjetividades.

Com tal interlocução, as autoras produziram “A Subjetividade como Resistência às Formas de Sujeição: O Cinema na Educação” (2018). Estruturado por uma entrevista realizada com Rosa Maria, o debate do dossiê permeia os caminhos que a sétima arte percorre e vai de encontro aos modos de existência, traçando as conjunturas da indústria cinematográfica na formação dos sujeitos contemporâneos.

Muito além de uma simples influência, atualmente, os aparatos midiáticos atuam diretamente na formação de nossa personalidade e identidade. Dentro dessa lógica, o cinema, como parte desse conjunto de expressões visuais e sonoras, age ainda que inconscientemente na construção das nossas visões de mundo e de nós mesmos. Certos dessa concepção abrangente sobre a função cultural que exerce a indústria fílmica, analisaremos a seguir a fala de Fischer a respeito da estruturação subjetiva a partir do exercício da sétima arte.

A pesquisadora se debruça sobre o pensamento de que ao assumir o posto de espectador, portanto, apenas de observador e não de agente ativo, em determinada obra

cinematográfica não estamos isentos da experiência que acontece no espectro diegético. De acordo com Fischer, “é possível, a partir de uma narrativa cinematográfica, fazer vergar forças que nos constituem historicamente, forças de saber e poder” (2018, p. 31).

Para ela, a ficção é capaz de nos auxiliar no processo de superação de perdas, sonhos e desejos. Por meio de uma narrativa criada pela alteridade, ou seja, pelo outro, há a possibilidade de identificação. Esse exercício de reconhecer-se em algo externo é fundamental para a concepção e afirmação de nossa identidade, pois, se há uma falha na representação de determinados grupos em um mundo composto fundamentalmente por aparatos imagéticos, a existência dos mesmos é marginalizada e relegada à invisibilidade.

Mediante à perspectiva construída fica evidente o caráter social que o cinema pode exercer na ocupação de espaço, tanto físico como metafórico, por parte dos grupos historicamente excluídos. Por essa razão, a cinematografia social deve buscar incorporar em suas estruturas um viés que priorize a pluralidade de gênero, raça e classe. Quando representados e incluídos no sistema de produção fílmica, esses indivíduos são atingidos tanto pelo senso de pertencimento como pela promoção da legitimação de suas identidades.

Nessa reflexão, o termo “identidades” assume uma posição de sinônimo do conceito de sujeito social, que como discutido previamente, ocupa uma posição sociocultural e econômica dentro da estrutura em que vivemos. Seguindo a perspectiva de pertencimento e representação, ao encarar o outro extremo da linha de raciocínio há um cinema elitista e patriarcal, construído por indivíduos que vivenciam experiências privilegiadas na dinâmica de sociabilidade.

Atrelado à teoria feminista e antirracista, é possível evidenciar a relevância da expressão fílmica no rompimento com o cinema tradicional, tanto nas narrativas como no ambiente profissional. Com isso, novas perspectivas são introduzidas e a pluralidade preenche o espaço antes destinado ao aspecto fálico. Dessa forma, a representatividade da mulher no audiovisual demarca uma parcela da emancipação cultural fundamental para a reestruturação da cadeia produtiva cinematográfica. Ao valorizar as vivências das mulheres na área, é elucidado o vínculo entre sociedade e sétima arte, expondo a inevitabilidade da transgressão cultural.

Estatísticas cinematográficas e suas implicações

Análise da Produção Fílmica Brasileira entre 1995 e 2019

Com o intuito de contextualizar de forma quantitativa o cenário exposto anteriormente, serão analisados dados referentes à participação feminina no mercado audiovisual brasileiro. A verificação fundamenta-se em relatórios disponibilizados pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), iniciativa que oferta informações produzidas pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE). Sendo assim, o presente trabalho faz uso essencialmente de estudos críticos na área e parâmetros quantitativos de órgãos competentes.

Segundo Gimenez, Doutor em Administração e Especialista em Cinema, “mesmo quando há registros de mulheres no fazer cinematográfico brasileiro, esta sempre foi minoritária quando comparada à dos homens” (2020, p. 1497). Paralelo a esse cenário, Holanda e Tedesco (2017), manifestam que ainda com o aumento da busca por estudos sobre a presença cinematográfica feminina, os levantamentos disponibilizados até o momento são insuficientes ao considerar o papel exercido pelas mesmas na indústria fílmica.

Diante da conjuntura de escassez, tanto da presença feminina no mercado cinematográfico e do conteúdo investigativo a respeito do tema, debruçar-se sobre o panorama implica em uma intensa movimentação de estruturas. Para Holanda e Tedesco, “o terreno é muito vasto, ainda há muito a ser ocupado, a ser compreendido.” (2017, p. 14). Partindo desse pressuposto, explorar os valores numéricos da participação das mulheres na indústria audiovisual é, também, questionar o papel das políticas públicas inseridas em um escopo de equidade cultural.

A análise dos dados quantitativos foi realizada por intermédio do levantamento estatístico de Fernando Antonio Prado Gimenez (2020) referente aos filmes lançados entre os anos de 1995 a 2019. O pesquisador empregou como base as informações disponibilizadas pelo OCA e pelo portal Filme B, este último sendo um site especializado no mercado cinematográfico brasileiro. A fim de pontuar de forma mais precisa, os documentos utilizados no processo foram os arquivos intitulados Listagem de Filmes Brasileiros lançados 1995 a 2018, Resultados Mensais do Cinema Brasileiro e o Informe Anual Preliminar Salas de Exibição 2019.

Por meio da intersecção entre os relatórios citados, a relação de Gimenez totalizou 1.918 filmes lançados entre 1995 a 2019, um período de vinte e cinco anos. Dentre esse total, ao desconsiderar nomes que somam mais de uma produção, os números mostram que 1.285 cineastas são autores de pelo menos uma obra, ou seja, inserido no intervalo de tempo analisado esse dado corresponde à somatória dos nomes responsáveis pela direção de filmes lançados

Seguindo a lógica, entre os 1.285 cineastas, somente 25,6% (262) correspondem a mulheres, os outros 74,4% (1.023) são homens. O cenário qualifica menos de um terço de atividade feminina nesses 25 anos. Fica evidente, então, a discrepância da participação no mercado fílmico brasileiro referente às funções atribuídas ao diretor cinematográfico. A tabela abaixo ainda mostra que a evolução do número de diretoras com o passar dos anos não foi capaz de acompanhar o crescimento de homens no cargo de direção.

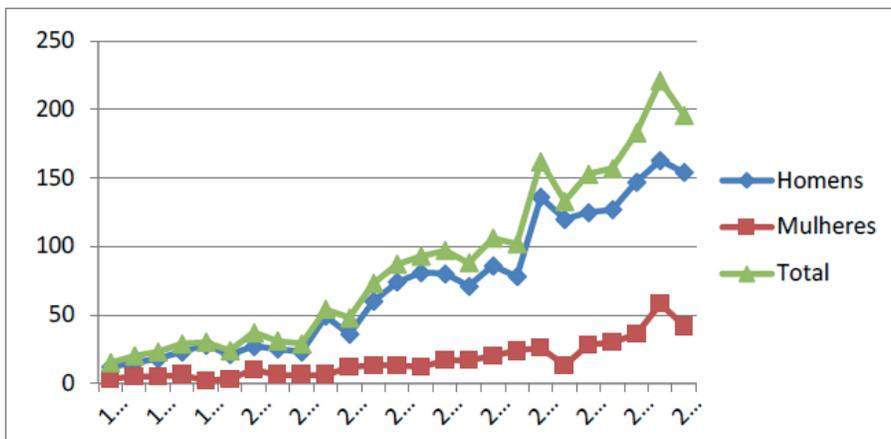


Gráfico 1 – Evolução da presença de homens e mulheres na direção de filmes brasileiros

Fonte: Gimenez, 2020.

Fica visível que o aumento no número homens na direção de filmes encontra-se muito próximo do número de produções nacionais totais. Ademais, ao considerar que em 2019 a população feminina correspondia a 52,2% do total, de acordo com a Pesquisa Nacional de Saúde, divulgada pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), o panorama baseado no recorte de gênero se agrava consideravelmente.

Gimenez analisou também o cenário em relação à exibição do número de filmes em salas de cinema nacionais. Ao identificar que 31 cineastas, sejam diretores ou diretoras, haviam lançado sete ou mais obras, aplicou o recorte de gênero no resultado. O resultado da investigação apresentou 27 homens e apenas 4 mulheres. A fim de estabelecer uma comparação mais precisa, o pesquisador aprofundou-se nos números, qualificou para a análise as 21 cineastas com quatro ou mais filmes exibidos nos 25 anos.

Homens	Filmes	Mulheres	Filmes
Roberto Santucci	14	Lucia Murat	10
Evaldo Mocarzel	13	Tizuka Yamasaki	8
Andrucha Waddington	12	Cris D'Amato	7
Moacyr Góes	11	Sandra Werneck	7
Daniel Filho	10	Daniela Thomas	6
Domingos de Oliveira	10	Julia Rezende	6
Beto Brant	9	Lina Chamie	6
Eduardo Coutinho	9	Tata Amaral	6
Jorge Furtado	9	Anna Muylaert	5
José Joffily	9	Izabel Jaguaribe	5
Júlio Bressane	9	Lais Bodanzky	5
José Eduardo Belmonte	8	Maria Augusta Ramos	5
Sergio Rezende	8	Carla Camurati	4
Bruno Barreto	7	Claudia Priscilla	4
Gabriel Mascaro	7	Eliane Caffé	4
Guto Parente	7	Helena Solberg	4
Heitor Dhalia	7	Mara Mourão	4
Helvécio Ratton	7	Marília Rocha	4
José Alvarenga Jr.	7	Monique Gardenberg	4
Murilo Salles	7	Rosane Svartman	4
Paulo Nascimento	7	Susanna Lira	4
Paulo Thiago	7		
Ricardo Pretti	7		
Toni Venturi	7		
Ugo Giorgetti	7		
Walter Carvalho	7		
Walter Salles	7		

Tabela 1 – Cineastas com o maior número de filmes exibidos

Fonte: Gimenez, 2020.

Com base na tabela acima, os homens apresentam uma média de 8,5 filmes lançados no espaço de tempo observado, ao passo que as mulheres manifestam apenas 5,3. De acordo com o autor, “além das mulheres serem um conjunto bem menor do que o dos homens que lançaram filmes produzidos no Brasil, estas têm maior dificuldade de serem mais assíduas no mercado.” (GIMENEZ, 2020).

Ao observar a discrepância nos números do cinema brasileiro sob um recorte de gênero, não apenas o impacto narrativo dessa predominância masculina em produções deve ser explorado. É necessário apontar para o fato de que a carência de participação feminina no mercado cinematográfico dialoga também com o âmbito econômico. Uma vez

que não é viável projetar a emancipação sociocultural da mulher sem considerar o efeito da autonomia financeira inserido dentro desse escopo de mudança.

Análise da Participação Feminina na Produção Audiovisual Brasileira em 2018

Os dados analisados no tópico anterior são referentes à direção dos filmes fazendo-se de uma perspectiva geral do mercado nacional, adiante serão expostos os demais cargos ativos na indústria cinematográfica. Por meio do relatório de Participação Feminina na Produção Audiovisual Brasileira 2018, análise com tal recorte divulgada pelo órgão competente, será possível construir uma análise comparativa, além de fomentar ações e debates a fim de proporcionar equidade de gênero no setor fílmico.

A publicação em questão expõe de forma quantitativa informações referentes às áreas de direção, roteiro, produção executiva, direção de fotografia e direção de arte das produções cinematográficas que emitiram um Certificado de Produto Brasileiro (CPB) em 2017 e 2018. Serão analisados percentuais gerais comparativos dos dois anos e as demais estatísticas sobre os tipos de obra.

A partir dos Certificados de Produto Brasileiro emitidos em 2018, os dados apontam que somente 20% dos filmes foram dirigidos apenas por mulheres, enquanto 72% são homens e 8% direção mista. No segmento da roteirização destes CPB's os números emitidos são 25% de participação feminina, 60% masculina e 15% mista. Diante da quantificação relativa às duas frentes mais difundidas no discurso cinematográfico, os percentuais de cineastas e roteiristas mulheres não alcançam nem metade do espaço ocupado por homens na cadeia produtiva.

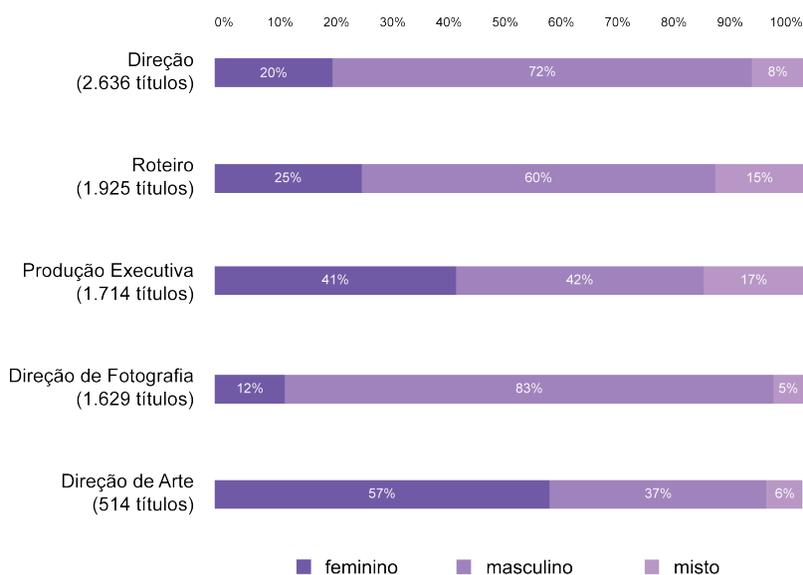


Gráfico 2 - Percentuais de Gênero 2018

Fonte: ANCINE, 2018

O cargo de direção de fotografia representa o menor índice de participação feminina, com apenas 12%, enquanto 83% são masculina e apenas 5% mista. Os melhores números são representados pelos setores de produção executiva, com 41%, e direção de arte, o único que ultrapassa a participação masculina nos Certificados de Produto Brasileiro de 2018, com 57% do total.

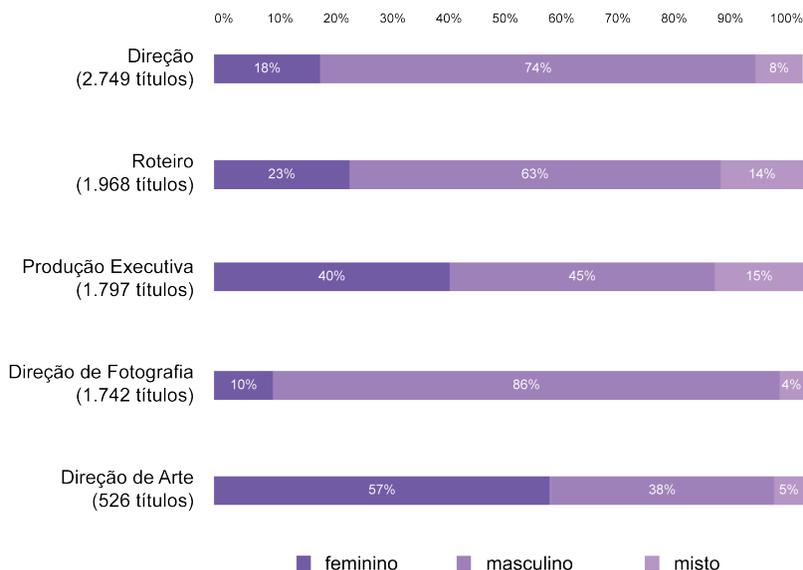


Gráfico 3 - Percentuais de Gênero 2017

Fonte: ANCINE, 2018.

Em comparação às estatísticas de 2017, é possível notar um aumento de 2% da participação feminina nos setores de direção, roteiro e direção de fotografia, além de um ponto percentual em produção executiva. Entretanto, são melhorias extremamente graduais e lentas se considerarmos todo o histórico do segmento cinematográfico nacional e o panorama apresentado no último subtópico.

As publicações expressam de forma objetiva o contexto sociocultural da marginalização do cinema produzido por mulheres. No qual, os obstáculos e a desvalorização sustentam a permanência de uma indústria cinematográfica composta majoritariamente por homens. Dessa forma, torna-se essencial fomentar o debate sobre a temática, com o intuito de impulsionar ações e políticas públicas que atuem na promoção da equidade de gênero dentro do cinema e da visibilidade de narrativas plurais.

Documentário e mecanismos de expressão

Por intermédio dos aparatos audiovisuais, a voz do cineasta toma forma e pode ser compartilhada a partir de determinado recorte da realidade. O cinema, ao possibilitar por meio da ficção a construção de narrativas que dialogam com o mundo concreto, é responsável por assumir fragmentos do real vinculados aos elementos midiáticos. Dessa forma, a produção documental também deve ser encarada além da perspectiva de registro, uma vez que o autor da obra opta por determinada abordagem inserida em seu ponto de vista e experiência de mundo.

Para o crítico e teórico americano, Bill Nichols, “cada documentário tem sua voz distinta” (2005, p. 135), em outras palavras, a parcela do mundo histórico que compõe o ideal da documentação audiovisual é carregada pela voz que a produziu. Essa mediação teria então sua própria forma de expressão e um estilo singular, atrelado à individualidade do autor. Segundo Nichols, há seis tipos de representação inseridas como subgêneros do filme documentário, sendo elas: expositiva, observativa, participativa, reflexiva, performática e poética.

Os modos propostos por Nichols determinam características e elementos comuns entre obras a fim de viabilizar expectativas a respeito da narrativa. Entretanto é importante ressaltar que a qualificação de um produto com determinado sub gênero do documentário não é total, é possível que haja identificação com mais de um tipo, ou seja, “as características de um dado modo funcionam como dominantes num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização” (2005, p. 136).

O surgimento dos sub gêneros documentais provieram da necessidade que os cineastas tinham no processo criativo de um novo filme, assim, quando o modo prévio não atendia à natureza da obra audiovisual, uma nova forma de representação era proposta. Portanto, a mutabilidade das circunstâncias de produção em razão da singularidade provinda de cada indivíduo torna-se elemento fundamental na trajetória do documentário no campo cinematográfico.

É pertinente frisar que o desenvolvimento de diferentes estilos não caracteriza a superação dos anteriores, mas sim, enriquece e complementa os mecanismos de expressão. Em concordância com Bill Nichols, a manifestação de novos modos simboliza “uma nova ideologia para explicar a nossa relação com a realidade e um novo conjunto de questões e desejos para inquietar o público” (2005, p. 138). A partir disso, os cineastas usufruem de instrumentos imagéticos, sonoros, narrativos e práticos, com o propósito de sustentar a voz fílmica pretendida na obra.

Modo Poético

A forma poética de produzir documentários possui raízes comuns com as da vanguarda modernista, pois, carrega em sua estrutura a renúncia aos padrões de montagem contínua, juntamente com os preceitos de posicionamento temporal e espacial significativamente específicos que surgem junto com tal abordagem. Esse modo oportuniza o caráter exploratório da produção visto que objetiva provocar sensações em seus espectadores, sobretudo, por meio dos recursos imagéticos.

O documentário poético ressalta mais um “estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas” (NICHOLS, 2005, p. 138). Em outras palavras, está associado à uma abordagem artística e menos sequencial, que proporciona uma forma alternativa de criar e representar o mundo histórico, por meio de uma construção rítmica e visual. Tais produções absorvem para si a dianteira do movimento vanguardista ao despertar novos olhares.

Bill Nichols relaciona a origem da representação poética à emergência dos filmes modernistas, pois são capazes de representar o mundo concreto em “fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas” (2005, p. 140). A estética e a narrativa do modo poético estão relacionadas diretamente com o cinema experimental, e por isso, detém significativo valor quando são analisadas dentro dos processos de desenvolvimento e progresso artístico ao longo dos anos.

Seguindo o pensamento do teórico americano, de que a representação poética provém em grande parte da vanguarda fílmica, a influência do documentário poético seria então responsável por proporcionar perspectivas determinantes no que diz respeito ao avanço sociocultural. Em contraposição à prática convencional de produzir documentários, o modo poético não configura-se como superior, mas sim, como uma alternativa aos estilos habituais. A escolha de um subgênero ao invés de outro depende fundamentalmente da intencionalidade da obra.

De acordo com Nichols, “o modo poético tem muitas facetas, e todas enfatizam as maneiras pelas quais a voz do cineasta dá a fragmentos do mundo histórico uma integridade formal e estética peculiar ao filme” (2005, p. 141). Dessa forma, o formato analisado viabiliza uma impressão singular da sociedade por intermédio do espaço que o cineasta ocupa como sujeito social, estando intrinsecamente ligado às experiências que o mesmo vivenciou.

Modo Expositivo

Em oposição às principais características do documentário poético, o modo expositivo apresenta uma narrativa comprometida de forma objetiva com a realidade, estruturada pela argumentação e não pela estética visual. O mundo histórico não é retratado por meio da perspectiva emotiva e/ou artística, mas sim, pela retórica. De acordo com Nichols, “os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente” (2005, p. 143).

Se na representação anterior, a essência da obra era primordialmente sustentada pelas imagens, nesse segundo modo de representar a fração sonora manifesta a parte fundamental da obra. Em *Introdução ao Documentário* (2005), Bill Nichols destaca que os filmes expositivos assumem dois tipos de comentário: a voz over (voz de Deus), quando o narrador é apenas ouvido e não visto; e a voz da autoridade, quando o orador é visto e ouvido.

É importante ressaltar que essa característica demarca uma tradição pautada em um ideal de credibilidade machista, uma vez que “fomentou a cultura do comentário com voz masculina profissionalmente treinada, cheia e suave em tom e timbre” (2005, p. 142). A associação da figura do homem à legitimação da informação transmitida revela mais um indicador de isolamento baseado no gênero, nesse caso, relativo aos preceitos essencialistas e não às necessidades técnicas de cada obra.

Ainda a respeito da função do comentário no modo expositivo, é correto dizer que as imagens operam de forma comprobatória ou demonstrativa do que é falado. Sendo assim, o elemento visual é colocado em segundo plano, essencial para descrever e reforçar a informação difundida pelo orador. Logo, em razão da autoridade que a voz exerce nesse estilo de documentário, os outros recursos técnicos são diretamente influenciados pela execução da expressão verbal.

À vista disso, a técnica da montagem do modo expositivo foi caracterizada por Bill Nichols como necessária para “manter a continuidade do argumento ou perspectiva verbal” (2005, p. 144). O teórico definiu essa ação como “montagem de evidência” (2005, p. 144), pois é possível que tempo e espaço sejam afetados em matéria de continuidade se a quebra for de encontro à sustentação do comentário do orador. Isso significa que a incorporação de imagens distantes entre si são plausíveis na construção da narrativa, já que funcionam como descrição do áudio.

Ao prezar pela objetividade e pelo embasamento da argumentação, a voz fílmica da representação expositiva pode ser qualificada como neutra, indiferente, onisciente e distante. Em concordância com o posicionamento de Nichols, o documentário expositivo favorece a “generalização e a argumentação abrangente” (2005, p. 144). Ainda nessa perspectiva, o autor afirma que:

“Esse modo também propicia uma economia de análise, já que as argumentações podem ser feitas, de maneira sucinta e precisa, em palavras. O documentário expositivo é o modo ideal para transmitir informações ou mobilizar apoio dentro de uma estrutura preexistente ao filme. Nesse caso, o filme aumenta nossa reserva de conhecimento, mas não desafia ou subverte as categorias que organizam esse conhecimento” (2005, p. 144).

Diante do trecho exposto, fica evidente que o modo expositivo atende mais às práticas convencionais do que busca propor uma perspectiva alternativa, como a representação poética. Portanto, os filmes expositivos são, sobretudo, ferramentas fundamentais para a transmissão de informações sob uma ótica objetiva do mundo histórico, sem questionar ou desafiar padrões.

Modo Observativo

O documentário observativo propõe um recorte da realidade sem intervenções explícitas, ou seja, esse formato renuncia aos modos de controle da narrativa e composição que os outros possuem. Ele nasce, pois, após a Segunda Guerra Mundial, os avanços tecnológicos no Canadá, Estados Unidos e Europa, foram responsáveis pelo surgimento das câmeras de 16mm e de gravadores de áudio, equipamentos mais leves e de fácil locomoção, o que facilitou a produção desse tipo de produto documental.

A correspondência à observação culminou em produções sem voz over e legendas, sem trilha ou efeitos sonoros, sem encenações para a câmera e sem reconstituições. A figura do diretor permanece isolada no processo de captação, fator que possibilita um acesso verossímil do mundo histórico se realizado da forma correta. De acordo com Nichols, “o isolamento do cineasta na posição de observador pede que o espectador assuma um papel mais ativo na determinação da importância do que se diz e faz” (2005, p. 148).

O modo de representação observativo levanta questões éticas, pois encontra-se fundamentalmente na esfera do ato de observar os indivíduos em ações diversas e o quão próximas da realidade essas captações estão. Essa consideração é feita por se tratar da exposição de experiências e pessoas reais, diferentemente das produções ficcionais. A presença da câmera por si só já seria responsável por afetar o comportamento dos participantes, impactando o compromisso com o real, entretanto, se não informado, são despertados pontos a respeito do consentimento.

Além disso, é preciso questionar também a responsabilidade do cineasta em relação à intervenção de algo que venha a prejudicar os sujeitos sociais da cena. A característica neutra e passiva do diretor no documentário observativo desloca-se para a necessidade de ponderar de forma situacional cada processo de produção. O modo observativo pondera limites entre a integridade e a fidelidade, ao refletir sobre o impacto do cineasta, dos atores sociais e do público.

Modo Participativo

O documentário participativo é responsável por apresentar, pelo ponto de vista do cineasta, como é vivenciar determinada situação. Esse tipo de representação assemelha-se, de acordo com Nichols, à observação participativa realizada em pesquisas dentro das Ciências Sociais, pois o pesquisador vai a campo, integra-se com o meio e reflete sobre a experiência utilizando métodos e ferramentas da sociologia e antropologia.

Os filmes participativos, ao contrário dos observativos, são representados por um sujeito social que faz parte do mundo histórico e coloca-se ativamente na cena. Essa mesma característica pode assumir diferentes posturas a respeito dos testemunhos coletados, seja ela crítica, interrogativa, colaborativa ou interrogativa, todas são responsáveis por construir o viés da obra. Dessa forma, o cineasta aproxima-se das demais figuras, sendo o controle da câmera o ponto de diferenciação entre os lados.

O encontro entre cineasta e tema é parte determinante no modo participativo, pois o recorte do mundo concreto e como este será retratado, está intimamente ligado à perspectiva e postura do autor na cena. O controle da narrativa permeia a participação do ator social e do diretor, que estão envolvidos em uma dinâmica de troca e concessão. Sendo assim, o ato de compartilhar a responsabilidade de representação no filme participativo, culmina no entrelaçamento de duas ou mais experiências distintas.

Essa forma de documentar dialoga com a ideia de encontro com a verdade, uma vez que a interação entre participante e cineasta é revelada e colocada como elemento pontual da obra. A negociação entre o autor e os indivíduos que representam a temática manifesta os traços de poder envolvidos nessa relação, ou seja, o espectador tem acesso às diferentes camadas que envolvem esse encontro.

A voz fílmica do documentário participativo pode aparecer em primeira pessoa quando se aproxima de uma reflexão sobre os acontecimentos que envolvem o autor, essa forma de narrar assume uma postura de diário pessoal. Entretanto, não é necessário que a voz do cineasta apareça diretamente, é possível apresentar a perspectiva do diretor por meio das entrevistas. Esse segundo modo de se dirigir ao público é uma alternativa que une testemunhos diferentes a fim de tecer uma história.

Portanto, o documentário participativo se faz pelo encontro do cineasta com o tema, seja ele de forma direta ou indireta, pela voz dos sujeitos sociais. Tais componentes são fundamentais nesse modo de representação, integrando assuntos pessoais e históricos com o intuito de produzir um recorte da realidade resultante de determinadas perspectivas.

Modo Reflexivo

Em contraposição ao modo participativo, que dá enfoque na dinâmica entre cineasta e participante, o documentário reflexivo é focado na negociação entre público e cineasta. Os filmes reflexivos não expressam somente a relação extra midiática, mas também levantam questões acerca dos problemas de representação. Nessa forma de representar, os espectadores são convidados a enxergar a produção como um todo, como um processo de construção.

A proposta de realismo faz com que os documentários reflexivos desafiem convenções e técnicas. Esse modo é capaz de expor os processos de criação dos filmes, transparecendo a construção da narrativa e a transposição das cenas captadas nas seqüências finais. Nesse sentido, a prática da montagem caracteriza parte importante no conceito de questionar o próprio formato, pois, uma vez exposta, a impressão da realidade não permanece intacta para o público.

Para Bill Nichols, os documentários reflexivos podem ser construídos tanto pela ótica formal como pela política. O autor afirma que “de uma perspectiva formal, a reflexão desvia nossa atenção para nossas suposições e expectativas sobre a forma do documentário em

si” (2005, p. 166). Nichols complementa sobre o segundo sentido, “de uma perspectiva política, a reflexão aponta para nossas suposições e expectativas sobre o mundo que nos cerca” (2005, p. 166 - 167).

O movimento de autorreflexão que esses filmes fazem promove uma análise a respeito dos mecanismos de estruturação da produção audiovisual. Ao expor os processos e os elementos que os compõem, o espectador tem acesso ao escopo do produto. Dessa forma, o documentário passa da necessidade de promover a crença absoluta e vai de encontro à fragmentação, apontando para a consciência do planejamento e elaboração do trabalho.

Modo Performático

O documentário performático é caracterizado principalmente por sua abordagem subjetiva. Dentro desses moldes há uma proximidade muito grande com a produção ficcional, sendo a incorporação de atores ou indivíduos reais que vivenciam a temática o que delinea a diferenciação entre as duas áreas. Esses filmes se dirigem ao espectador por meio de uma perspectiva emocional, ao invés de direcionar os pontos comuns entre obra e público dentro do mundo objetivo.

Nas obras performáticas, o cineasta se distancia da reprodução realista do mundo, empregando “licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas” (2005, p. 170). Para Nichols, os filmes performáticos amplificam os acontecimentos reais por meio dos imaginários, combinando os dois universos para a criação de uma estrutura moldada pela sensibilidade e carga emocional.

A fim de depositar textura e densidade no cinema performático, o cineasta faz uso de técnicas expressivas como planos de ponto de vista, musicais, representações de estados subjetivos da mente e fotogramas congelados, juntamente com técnicas de oratória (NICHOLS, 2005). Com isso, o processo criativo do documentário de performance projeta meios e formatos para estimular a sensibilidade dos espectadores.

Para Nichols, o cinema performático procura desprender e mover seu espectador para uma compreensão subjetiva de determinada perspectiva sobre o mundo. O autor exemplifica tal pensamento constatando que:

“A estética feminista pode empenhar-se para deslocar o público, independentemente de seu sexo e de sua orientação sexual, para a posição subjetiva do ponto de vista de um personagem feminista sobre o mundo” (2005, p. 171).

Ao aproximar-se do subjetivo, Bill Nichols discorre sobre a tendência dos documentários performáticos de representar “uma subjetividade social que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal” (2005, p.171). Essa expressão desdobra-se a fim de abranger não somente sujeitos específicos mas também um efeito de reação social compartilhada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo geral do trabalho de produzir um mini documentário sobre o cinema feminista e suas implicações socioculturais foi alcançado. Além disso, ainda dentro das intenções de pesquisa, o estudo sobre a indústria fílmica empregada como ferramenta política mostrou-se essencial para a consolidação da compreensão de um mercado audiovisual integrado com questões voltadas à inclusão. Portanto, a partir do aprofundamento teórico foi possível vislumbrar cenários passíveis de transformações.

O desenvolvimento do trabalho foi responsável por fomentar uma perspectiva crítica a respeito do exercício cinematográfico. É fundamental ressaltar novamente que o movimento feminista integrado à indústria fílmica promove não somente a visibilidade de vivências sob o recorte de gênero, mas também viabiliza a entrada de mulheres no mercado de trabalho. Sendo assim, analisar tal fenômeno se mostrou necessário para o início do movimento de mudança na cadeia produtiva e, conseqüentemente, da cultura de consumo audiovisual.

O produto finalizado atendeu às expectativas, pois permitiu a troca e compartilhamento de experiências de mulheres dentro do mercado cinematográfico e/ou audiovisual. Tal movimento representa, além dos objetivos acadêmicos, uma circunstância significativa para a própria autora, pois remonta em sua carreira profissional e pessoal a importância da temática. É imprescindível pontuar que o processo de produção proporcionou valiosa prática no que tange a gestão de projetos audiovisuais em suas diferentes etapas.

Espera-se que a pesquisa possa colaborar com futuros estudos sobre o cinema visto pelo recorte de gênero e a relevância do feminismo integrado aos formatos e narrativas audiovisuais. Por fim, ao entender que a ação de questionar é o primeiro passo da transformação rumo a uma sociedade e cultura mais plurais, o presente trabalho deve ser encarado como expressão da inevitabilidade dessa mudança, pois, compreende em seu escopo a subjetivação dos sujeitos e a ocupação de espaços.

REFERÊNCIAS

AITA, Elis Bertozzi; FACCI, Marilda Gonçalves Dias. **Subjetividade: uma análise pautada na Psicologia histórico-cultural**. *Psicol. rev.* (Belo Horizonte), Belo Horizonte, v. 17, n. 1, p. 32-47, abr. 2011. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682011000100005&lng=pt&nrm=iso>.

BARROS, José d'Assunção. **Cinema e história – as funções do cinema como agente, fonte e representação da história**. *Ler História*, 52, 2007, p.127-159. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/lerhistoria/2547#notes>>

BERNARDES, Maria Eliza Mattosinho. **O método de investigação na psicologia histórico-cultural e a pesquisa sobre o psiquismo humano**. *Rev. psicol. polít.*, São Paulo, v. 10, n. 20, p. 297-313, dez. 2010. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-549X2010000200009&lng=pt&nrm=iso>.

- CARLESSO, Janaína Pereira Pretto; DUARTE, Indianandra Thoasi. **Psicanálise, Cinema e Subjetividade: como a Sétima Arte interfere na Construção e Reconstrução da Subjetividade**. Dialnet, vol. 8, N.º. 4, 2019. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7164665>>
- CÁSSIA, Rosana Kamita. **Relações de Gênero no Cinema: contestação e resistência**. Florianópolis, Estudos Feministas, 2017. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ref/a/9K8vXW7x9JxZxm8rFN8NC7c/?format=pdf&lang=pt>>
- CASTRO, Christian de. **Participação Feminina na Produção Audiovisual Brasileira 2018**. ANCINE, 2018. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2018_0.pdf>
- CODATO, Henrique. **Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis**. Verso e Reverso, Belo-Horizonte, v. 24 n. 55, 2010. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/44>>
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. **A Subjetividade Como Resistência às Formas de Sujeição: O Cinema na Educação**. Revista Científica/FAP, [S.l.], jul. 2018. ISSN 1980-5071. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/2305>>
- GANDRA, Alana. **IBGE: mulheres somavam 52,2% da população no Brasil em 2019**. Agência Brasil, 2021. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2021-08/ibge-mulheres-somavam-522-da-populacao-no-brasil-em-2019>>
- GIMENEZ, Fernando Antonio Prado. **A Presença da Mulher na Direção do Cinema Brasileiro Contemporâneo**. v. 6 (2020): Anais do VI Simpósio Gêneros e Políticas Públicas.
- HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**; [tradução Maria Lúcia Lopes da Silva]. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de Prefácio. In: HOLLANDA, K.; TEDESCO, M. C. (Org.) **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas: Papyrus, 2017. p. 1-12.
- HOOKS, bell (Tradução por Carol Almeida). **The Oppositional Gaze: Black Female Spectators**. Fora de Quadro, 2017. Disponível em: <<https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-positivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/>>
- KAPLAN, Ann. **A Mulher e o Cinema**. Rio de Janeiro, Rocco, 1995.
- KLIX FREITAS, NELI. REPRESENTAÇÃO, Simulação, Simulacro e Imagem ca Sociedade Contemporânea. POLÊMICA, [S.l.], v. 12, n. 2, p. 334-340, jun. 2013. ISSN 1676-0727. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/6435/4861>>
- MASSARO, Geraldo. **Cinema, subjetividade e psicodrama**. Revista Brasileira de Psicodrama, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 31–37, 2020. Disponível em: <<https://revbraspsicodrama.org.br/rbp/article/view/258>>
- MARTINS, E. DE C.; IMBRIZI, J. M.; GARCIA, M. L. **Cinema, subjetividade e sociedade: a sétima arte na produção de saberes**. Uma experiência de extensão na Universidade Federal de São Paulo. Revista de Psicologia, v. 8, n. 1, p. 75-86, 2 jun. 2017. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/psicologiaufc/article/view/13957>>

MULVEY, Laura (Tradução por Mariana Amaral). **Prazer Visual e Cinema Narrativo**. QG Feminista, 2018. Disponível em: <<https://medium.com/qg-feminista/prazer-visual-e-cinema-narrativo-9749dd27e616>>

MUNIZ, Alex Braga. **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2020**. ANCINE, 2020. Disponível em <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/anuario-2020.pdf>>

MUNIZ, Alex Braga. **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2019**. ANCINE, 2019. Disponível em <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/anuario_2019.pdf>

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Papyrus Editora, 2005 p. 138-142, 153-162.

SANTOS, G. R. dos; AQUINO, O. F. **A Psicologia Histórico-Cultural: Conceitos Principais e Metodologia de Pesquisa**. Perspectivas em Psicologia, [S. l.], v. 18, n. 2, 2014. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/perspectivasempsicologia/article/view/29471>>.

STONY BROOK UNIVERSITY, Stone Brook Edu. **E. Ann Kaplan**. 2021. Disponível em <<https://www.stonybrook.edu/commcms/english/people/kaplan.php#Biography>>.