

TAYNÁ GONÇALVES PINTO

PLONGÉE

Livro de contos de cineastas brasileiras

Viçosa – MG
Curso de comunicação Social/Jornalismo da UFV
2018

TAYNÁ GONÇALVES PINTO

PLONGÉE

Livro de contos de cineastas brasileiras

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social/ Jornalismo da Universidade Federal de Viçosa, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Rennan Lanna Martins Mafra



Universidade Federal de Viçosa
Departamento de Artes e Humanidades
Curso de Comunicação Social/Jornalismo

Monografia intitulada *PLONGÉE - Livro de contos de cineastas brasileiras*, de autoria da estudante Tayná Gonçalves Pinto, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Rennan Lanna Martins Mafra –
Orientador
Curso de Comunicação Social/ Jornalismo da
UFV

Profa. Dra. Mariana Bretas
Curso de Comunicação Social/ Jornalismo da
UFV

Profa. M.a. Geralda Nelma da Costa – UFMG
Curso de Cinema do Centro Universitário
UNA

Viçosa, 23 de novembro de 2018

RESUMO

Este é um projeto experimental que consiste na produção de um livro de contos de cineastas brasileiras. As produções executadas por mulheres no cinema são invisibilizadas desde o início do século XX. Recentemente, houve uma melhora no cenário de fomento ao cinema nacional, mas a porcentagem de mulheres acolhidas por essa política ainda é pequena. Assim, o projeto tem intenção de promover reflexões quanto às questões do protagonismo feminino nos bastidores criativos do cinema nacional. Para isso, foram elaborados seis contos que surgiram após sucessivos mergulhos nas vidas dessas mulheres; suas vozes invadem a narrativa e causam uma polifonia que dissolve as fronteiras entre realidade e ficção. O resultado desse trabalho é o livro *Plongée*, que une conceitos de design gráfico, ilustração, diagramação, narrativas e contos; e explora uma maneira diferente de ser jornalista, o qual pode ser um profissional que agrega narrativa às histórias que conta, a fim de potencializá-las.

PALAVRAS-CHAVE

Gênero; jornalismo; narrativa; cinema; história.

ABSTRACT

This experimental project consists in the production of a short story book of Brazilian woman filmmakers. Productions performed by women in cinema have been invisibilized since the beginning of the 20th century. Recently there has been an improvement in the scenario for the promotion of national cinema, but the percentage of women welcomed by this policy still small. Thus, the project intends to promote reflections on the issues of female protagonism in the creative backstage of national cinema. For that, six short stories were created, which emerged after successive dives in the lives of these women; their voices invade the narrative and cause a polyphony that dissolves the boundaries between reality and fiction. The result of this work is the book *Plongée*, which unites concepts of graphic design, illustration, layout, narratives and short stories; and explores a different way of being a journalist, who can be a professional that adds narrative to the stories that she or he tells, in order to empower them.

KEY-WORDS

Genre; journalism; narrative; cinema; history

INTRODUÇÃO	06
CAPÍTULO 1 – CINEMA E GÊNERO	09
1.1 Uma condenação: o subdesenvolvimento no cinema.....	10
1.2 Uma sentença maior: ser mulher.....	11
1.3 Cineastas brasileiras	13
CAPÍTULO 2 – NARRATIVAS: ESPAÇO NO QUAL JORNALISMO E FICÇÃO SE ENCONTRAM.....	16
2.1 Transição por meio da narrativa.....	16
2.2 A relação entre historiador e jornalista.....	18
2.3 Jornalistas narradores que escrevem contos	20
CAPÍTULO 3 – RELATÓRIO TÉCNICO.....	22
3.1 Primeiros passos	22
3.2 Entrevistas	24
3.3 Perfis.....	25
3.4 Escrita.....	26
3.5 Revisão	27
3.6 As ilustrações.....	28
3.7 Diagramação.....	29
3.8 Impressão.....	29
3.9 Memorial	29
CONCLUSÃO.....	31
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	3

INTRODUÇÃO

O cinema de países subdesenvolvidos ainda continua sendo desinteressante para a maior parte do mundo¹. Segundo Stam (2003) essa característica tem antecedentes históricos, culturais e sociais, associados aos primórdios do cinema e, mais tarde, à emergência do cinema dominante euro americano, principalmente o hollywoodiano. O controle monopolístico da distribuição e da exibição cinematográfica pelo cinema hegemônico é um dos fatores de invisibilização de filmes produzidos em países subdesenvolvidos.

Como consequência, o cinema brasileiro raríssimas vezes teve oportunidade de ver seus filmes em premiações reconhecidas, como o Oscar². Em 90 cerimônias dessa premiação, apenas seis filmes totalmente brasileiros foram indicados: *O Pagador de Promessas* (1963), *O Quatrilho* (1996), *O Que é Isso, Companheiro?* (1998), *Uma História de Futebol* (2001), *Cidade de Deus* (2004) e *O Menino e o Mundo* (2016). Neste contexto, os filmes de países subdesenvolvidos têm pouca visibilidade no cinema mundial e este problema se agrava quando as produções são feitas pelo gênero feminino. Dos filmes citados, nenhuma das pessoas que concorreram nas categorias da premiação eram mulheres.

Apesar disso, o fomento ao cinema nacional expande a cada ano³: desde 1993 houve um aumento de cerca de 94% na quantidade de filmes que o Estado apoiou, sendo 9 produções naquele ano e 143 registradas em 2016. Em uma pesquisa realizada pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA)⁴ em 2018, homens brancos são os principais diretores dos longas-metragens lançados no ano de 2016, totalizando 75,4%. Mulheres brancas dirigiram 19,7% e homens negros 2,1%. Mulheres negras fizeram parte de uma esmagadora realidade, na qual nenhum filme foi dirigido ou roteirizado por elas no ano de 2016.

Entretanto, as mulheres brancas e negras resistem, estas com problemas acrescidos⁵, e continuam fazendo cinema nacional de qualidade, em suas diversas funções. Sejam eles de curta-metragem: *Kbela* (2016), de Yasmin Thayná, *De Castigo* (2014), de Helena Ungaretti, *No Devagar Depressa dos Tempos* (2015), de Eliza Capai; ou de longa-metragem: *Que Horas*

¹ Segundo Chiappini (2011), o cinema depende do progresso técnico e enfrenta monopólios muito poderosos no comércio e na indústria cinematográficos.

² “O troféu de cinema mais importante do mundo, segundo a grande maioria de críticos e cinéfilos é o Oscar, concedido anualmente pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood” (BONA e FRAZÃO, 2014)

³ Gráfico disponível em: <https://bit.ly/2kLBuDE> Acesso em: 21 abril, 2018.

⁴ Disponível em: <https://bit.ly/2LV0MyC> Acesso em: 21 abril, 2018.

⁵ Vide dados da nota anterior

Ela Volta? (2015), de Anna Muylaert, *Pendular* (2017), de Júlia Murat, *Amarelo Manga* (2003), de Renata Pinheiro, enquanto diretora de arte. Elas interferem na produção cultural brasileira e, como demonstra Selem (2016), essa abertura para mulheres na vida pública foi possibilitada pelos impactos sociais e culturais que os feminismos propiciaram na atualidade.

A produção feminina no cinema sempre existiu, como afirma Selem (2016, p. 60), “é possível encontrar produções femininas latino-americanas ainda nas primeiras décadas do século passado”. Ostoff (2016) aponta, por meio da pesquisa de Pessoa e Mendonça (1989), que no cenário brasileiro, entre 1930 e 1988, 195 diretoras de cinema produziram 479 filmes, em sua maioria curtas-metragens e documentários. Entretanto, como afirma a autora, a indústria do cinema brasileiro se modificou desde então. Após sua falência total nos anos 1980, a década seguinte presenciou um aumento da produção nacional e um relativo sucesso comercial dos longas dirigidos por mulheres.

Apesar disso, Selem (2016) afirma que a historiografia do cinema brasileiro tradicionalmente falha em retratar mulheres do meio. Essas mulheres, ou eram silenciadas; ou pouco se falava sobre elas e/ou se analisava seus trabalhos. Entretanto, a autora acredita que o problema da invisibilidade está se dissolvendo porque é difícil ignorar a produção feminina hoje. “Há um número cada vez maior de diretoras de cinema indicadas e/ou premiadas em várias modalidades de festivais, além daquelas que se ocupam do cinema independente” (SELEM, 2016). Na contramão ao pensamento desta autora, acredito que a questão da invisibilidade feminina na área ainda é intensa⁶.

Por meio dos dados apresentados é possível vislumbrar um triste cenário emergindo: desde suas primeiras produções, no início do século passado, as cineastas brasileiras foram invisibilizadas. Para mostrar as mulheres dessa área, idealizei um livro de contos de cineastas brasileiras, esperando promover reflexões quanto às questões do protagonismo feminino nos bastidores criativos do cinema nacional, sem esquecer das diferenças de etnia, sexualidade e classe social.

O jornalismo surgiu na modernidade e, até hoje, é comumente associado aos princípios do cientificismo positivista, uma concepção filosófica da época em que ele foi fundado. Objetividade, neutralidade, verdade e realidade são características que se espera dos jornalistas, os quais, por meio da notícia, tentaram se afastar durante séculos dos valores contrários, ou seja, da ficção, da invenção e da fantasia. Esses valores deveriam ficar por

⁶ Vide dados da pesquisa divulgada pela OCA sobre diversidade de gênero no mercado cinematográfico.

conta da literatura; enquanto, tanto o jornalista, quanto o historiador – também influenciado pelo cientificismo positivista – deveriam se preocupar com o “real”.

Não demorou muito para que essa separação entre real e ficcional começasse a ser criticada. Sobretudo, após a metade do século XX, surgiram inúmeras críticas quanto à modernidade nas disciplinas de humanidades. O *new journalism*, por exemplo, questionou o lugar do jornalista, sugerindo que esse profissional não podia separar sua subjetividade daquilo que escrevia, assim histórias narradas por ele não poderiam ser tão neutras quanto propunham os antigos valores. Na história, por sua vez, Hayden White começou a aproximar história e literatura, argumentando que os discursos e objetivos de escrita do historiador e do escritor imaginativo são semelhantes, mesmo que em um primeiro momento possam parecer diferentes.

As críticas direcionadas aos valores modernos tinham a ver com a paupérrima experiência proporcionada ao implantá-los em um texto, uma vez que a narrativa era suprimida no mesmo. Para Walter Benjamin, é por meio das narrativas que conseguimos intercambiar experiências e, a partir do momento em que o ser humano é privado dessa faculdade, sua experiência comunicável é desmoralizada, tornando a existência mais pobre. Assim, tanto na historiografia quanto nos textos jornalísticos, a narrativa pode ser útil para o intercambio de experiências, exprimindo não apenas informações úteis, mas também sabedoria.

A escolha de realizar um livro de contos foi, portanto, uma forma que encontrei de poder narrar as experiências vividas pelas cineastas e, de conseguir, por meio das histórias, exprimir alguma sabedoria. Como defende Walter Benjamin (1987), “O narrador retira da experiência o que ele conta” e também é uma pessoa que sabe dar conselhos. Na dimensão prática, essa mídia foi escolhida em detrimento a outras, principalmente à audiovisual, devido às dificuldades financeiras e espaciais de deslocamento contínuo. Entretanto, partindo do pressuposto benjaminiano, saber narrar é gesto que independe da escolha da mídia: por isso, no texto impresso, o esforço principal não foi o de descrever ou comprovar determinada realidade investigada, mas narrar cada uma delas, como parte de uma experiência de escrita e de vivência social.

Selecionando fontes das diferentes áreas da produção cinematográfica, buscou-se construir um livro plural, com mulheres diversas. Suas diferentes histórias, lugares, identidades e vivências serão a matéria-prima para uma escrita narrativa. Para mergulhar nas

suas histórias, será utilizada a entrevista em profundidade, a qual permite “abordar, de um modo privilegiado, o universo subjetivo do ator, ou seja, as representações e os significados que atribui ao mundo que o rodeia e aos acontecimentos que relata como fazendo parte da sua história” (LALANDA, 1998).

Na elaboração tanto do memorial, quanto do produto pude experimentar uma nova proposta de escrita, que extrapola os limites entre realidade e ficção; aplicar técnicas de design gráfico, ilustração e diagramação; e conhecer o impacto dos feminismos na história da produção cinematográfica brasileira.

CAPÍTULO 1 – CINEMA E GÊNERO

1.1 Uma condenação: o subdesenvolvimento no cinema

Paulo Emílio (1996) em seu livro *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, apresenta um panorama histórico do cinema brasileiro e reflete sobre a produção e a difusão do cinema de países periféricos. O autor afirma que “em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto outros tendem a se instalar nela”.

Para elucidar esse cenário, o autor utiliza vários exemplos de países que tentaram desenvolver seu próprio cinema. A Índia, por exemplo, que tem uma das maiores produções do mundo, barrava a indústria cultural do Ocidente, devido às culturas tão próprias das nações hindus. Assim, os filmes americanos atraíam moderadamente o público potencial, impossibilitando a construção de um mercado por si só. Durante décadas, a produção local não cessou sua emergência e, a partir disso, a rede comercial de exibição se estabeleceu. Entretanto, “tudo isso ocorreu em um país subdesenvolvido, colonizado, e essa atividade cultural, aparentemente tão estimulante, na realidade refletia e aprofundava um estado cruel do subdesenvolvimento” (GOMES, 1996).

No Brasil, o cinema chegou cedo, tendo suas primeiras exibições em 1898, mas a insuficiência de energia elétrica ocasionou um atraso que só foi resolvido em 1907, quando foi produzida industrialmente no Rio de Janeiro. Após esse momento, várias salas foram inauguradas tanto no Rio quanto em São Paulo, facilitando a importação de filmes estrangeiros e, em pouco tempo, estimulando a produção de cinema nacional.

Segundo Paulo Emílio (1996), entre os anos de 1908 e 1911, o Rio conheceu a idade de ouro do cinema brasileiro. Nessa época, aqueles que produziam e importavam filmes também eram donos das salas de cinema. Mas esse desenvolvimento logo foi travado, porque o país periférico não conseguiu acompanhar o progresso industrial da sétima arte. Assim, o Brasil ficou, novamente, à disposição do cinema estrangeiro. A partir de 1925, ocorreu outro surto de filmes nacionais quantitativa e qualitativamente significativo que, com a chegada do cinema falado, também foi interrompido.

O texto prossegue, passando pelos principais acontecimentos do cinema brasileiro até o ano de 1966 (a chanchada, a Cia. Cinematográfica de Vera Cruz, o cinema novo). No final,

o autor conclui que a melhor fase do cinema brasileiro aconteceu quando os interesses de produção e difusão eram equivalentes:

As inteligências e energias ficam assim distraídas do único objetivo que realmente importa ao nosso filme: o público e o mercado brasileiro. O problema não é aumentar o número de filmes a serem apresentados no exterior, mas sim diminuir o número de fitas estrangeiras aqui exibidas. Será preciso reconquistar, em modernos termos industriais, a harmoniosa situação que existiu no Brasil de 1910: a de solidariedade de interesses entre os donos das salas de cinema e os fabricantes de filmes nacionais. (GOMES, 1996, p. 83)

Ao contrário da Índia, o Brasil não possui um terreno de cultura tão diverso da Ocidental a ponto de criar raízes. “Somos um prolongamento do Ocidente, não há entre eles e nós a barreira natural da personalidade hindu que precise ser constantemente sufocada, contornada e violada”. Portanto, o subdesenvolvimento no cinema é uma condenação, da qual ele, por si só, não encontra energias que lhe permitam escapar, mesmo quando existem situações favoráveis que suscitem uma expansão na fabricação de filmes. No Brasil, esse cenário é ainda mais forte por estarmos imersos na cultura Ocidental.

1.2 Uma sentença maior: ser mulher

Mais difícil do que fazer cinema em países subdesenvolvidos, é ser uma mulher cineasta em qualquer parte. Uma matéria do *GI*⁷, mostra que, em noventa cerimônias do Oscar, apenas cinco mulheres foram indicadas para a categoria de melhor direção, sendo que apenas uma delas ganhou: Kathryn Bigelow, em 2008, com o filme *Guerra ao terror*. Além disso, em 2018, foi a primeira vez que uma mulher⁸ foi indicada para a categoria de “melhor fotografia”, um dos prêmios do Oscar para os bastidores do cinema. Nos países subdesenvolvidos, especialmente nos da América Latina, continente onde localiza-se o Brasil, o cenário de exclusão das cineastas é ainda mais profundo e a conquista dos direitos femininos foi, e continua sendo, um dos caminhos mais eficazes para a inclusão dessas mulheres.

A luta pelos direitos das mulheres ganhou força na América Latina na segunda metade do século XIX (TEDESCO, 2016). No início do século XX, a realidade social de distribuição de poder caminhava lentamente, isso porque a composição dos parlamentos dos Estados

⁷ Os números do Oscar 2018: 5ª mulher e 5º negro indicados a melhor diretor, 21 vezes Meryl Streep e outras cifras <<https://glo.bo/2MSqLqs>> Acesso em: 25/08/2018.

⁸ Rachel Morrison, por *Mudbound*, 2017.

liberais era majoritariamente masculina e branca (MOLYNEUX apud TEDESCO, 2016, p.38). Entretanto, com a expansão das oportunidades educacionais e laborais nas cidades, a partir de 1910, as mulheres que viviam nesse contexto haviam conseguido certa autonomia material.

Segundo Tedesco (2016), a partir desse momento, alguns Estados promoveram políticas que objetivavam diminuir a desigualdade entre homens e mulheres, acreditando que esse era o caminho para a “modernização” da sociedade. Outros só cederam quando não viam mais possibilidades de continuar com a ordem vigente. Mas as mudanças relativas às mulheres se intensificaram apenas após a Segunda Guerra Mundial: muitas foram trabalhar fora de casa e ganharam seu próprio dinheiro sem serem obrigadas a voltarem para os lares quando, novamente, estivesse disponível mão-de-obra masculina.

As sociedades latino-americanas (ou pelos menos seus principais centros urbanos) viveram os anos 1960 e suas muitas transformações: “a incorporação massiva das mulheres à universidade” (Barrancos, 2008, p. 139), as primeiras manifestações da chamada segunda onda do feminismo, a chegada da pílula anticoncepcional, a radicalização política... Diante de tamanhas mudanças, as forças conservadoras foram implacáveis, instaurando ditaduras em boa parte dos países da região a partir da segunda metade dessa década. (TEDESCO, 2016, p. 41)

Os regimes autoritários da América Latina, nos anos 60 e 70, entendiam que as conquistas recentes das mulheres eram uma ameaça e seus discursos afirmavam que “a sociedade estava podre e uma das razões principais era o fracasso dos valores e das instituições básicas. Sobretudo a família havia fracassado em seu dever de criar cidadãos bons, corretos e obedientes” (MOLYNEUX apud TEDESCO, 2016, p.42). Ainda de acordo com Tedesco (2016), mesmo sendo clara a dimensão de gênero desses discursos, nenhum dos grupos que se voltou contra eles considerou “a questão da mulher” como bandeira prioritária.

Entretanto, como esses discursos exaltavam a maternidade, foi justamente sob o argumento materno de recuperação dos filhos perdidos que as mães se opuseram aos regimes militares. Com isso, no final dos anos 1970, o feminismo fez uma aliança com a luta pelo fim da ditadura (TEDESCO, 2016). A democracia retornou na década de 80 e com ela houve a explosão de diversos feminismos e movimentos das mulheres que já vinham ganhando impulso.

As novas democracias devolveram a situação ao *status quo* ante e, com ou sem o apoio dos movimentos de mulheres, aprovaram novos direitos para elas na vida pública e no mundo laboral, de salários equitativos a proteção contra o assédio sexual. Pode ser que os anos 1990 tenham sido testemunha de uma redefinição do papel do Estado e de certa diminuição em suas

responsabilidades anteriores no âmbito do bem-estar e da gestão econômica, mas, no âmbito do direito, se produziu uma enorme atividade, às vezes sem precedentes, em torno às relações de gênero – em ocasiões, de caráter sumamente contraditório (Molyneux apud. Tedesco, 2016, p. 43).

No início do século XXI na América Latina, o Estado deixa de ser o ator protagonista e surgem diversos outros atores sociais, como as Organizações não Governamentais (ONG's), os movimentos sociais e os partidos políticos. As ONG's, para Lage e Barbosa (2015), passam “a ter a finalidade de atuar junto ao Estado para pedir medidas de proteção às mulheres, inclusive garantindo a elas outros direitos básicos”. A partir de 2010, a questão dos direitos femininos no continente passa por diversas mudanças, principalmente no Brasil.

Sarmiento (2017) defende que, nos anos 2010, o feminismo brasileiro se desliga dos movimentos clássicos e passa a ter uma perspectiva mais horizontal. Além disso “o uso massivo das redes sociais na internet, como Facebook e Twitter, pelas ativistas será pauta em diferentes campanhas que ganharão visibilidade”. Segundo Lage e Barbosa (2015), as políticas requeridas pelas feministas nesse momento perpassam por: violência, sexualidade, direito ao trabalho, igualdade no casamento, direito à terra, direito à saúde materno-infantil e luta contra o racismo.

1.3 Cineastas brasileiras

É sob esse contexto apresentado sinteticamente que devemos considerar produções de cineastas brasileiras, sendo o Brasil um país inserido na América Latina que passou por conjunturas políticas e sociais semelhantes a outros países do continente. Apesar deste trabalho visar destacar as relações entre as mulheres e todas as áreas criativas dos bastidores do cinema, a profissão mais importante na hierarquia cinematográfica é a de direção (TEDESCO, 2016). Essa característica fez com que diretoras ganhassem mais notoriedade nos estudos sobre produções cinematográficas feitas por mulheres e, portanto, será o foco para abordar as produções realizadas por brasileiras.

O levantamento de feito por Teresa Toledo (1987) foi adaptado por Tedesco (2016), em uma tabela que indica as pioneiras de cada país Latino-Americano e os títulos de seus filmes. O Brasil foi um dos únicos a ter produções realizadas por mulheres antes dos anos 50: a pioneira do país foi Cléo de Verberena, com o filme O mistério do dominó preto (1930). Mas, como argumenta a autora, isso não indica que houve a continuidade da carreira ou da existência de realizadoras. No levantamento de Holanda (1989), entre os anos de 1930 e 1988,

foram totalizadas 195 diretoras que produziram 479 filmes, em sua maioria curtas-metragens e documentários.

Mesmo com esses números, as mulheres são raras na direção de filmes comerciais antes de 1970 e estão completamente ausentes da direção nos principais movimentos de vanguarda do cinema brasileiro (OSTHOFF, 2016). Nessa época, tanto no Brasil, quanto em outras partes da América Latina, “as cineastas que rodavam seus filmes tiveram de lidar com outro tipo de barreira, para além da então chamada ‘condição feminina’” (Veiga, 2013, p.229)

Assim, é importante ressaltar os filmes *A entrevista* (1966) de Helena Solberg, *Os homens que eu tive* (1973) de Tereza Trautman e *Feminino Plural* (1976) de Vera de Figueiredo. Todos são documentários de autoria feminina que apenas atualmente estão sendo recuperados (Holanda, 2017). A autora destaca que a história do cinema brasileiro não deu a esses filmes a devida atenção, mesmo que trouxessem elementos estilísticos e temáticos fortes para época.

Um filme [Os homens que eu tive] que traz uma protagonista feminina e cujas ações são sob seu ponto de vista. Não há cenas de sexo fortes e, muitas vezes, chega a ser pueril. Mas o filme foi censurado duramente, como enfatiza Veiga (2013), ficando interdito até 1980, comprometendo irremediavelmente a carreira não só do filme, mas também da cineasta, que conseguiu emplacar poucos projetos: a maioria dos projetos que apresentava era vetada. (Holanda, 2017, p. 12)

A ditadura brasileira, iniciada em 1964, foi um mecanismo forte e eficiente para a invisibilização das mulheres brasileiras e ainda mais forte para as cineastas, de forma que “a produção artística durante o governo militar, e também depois dele, estaria fortemente marcada” (VEIGA, 2013). As décadas seguintes viram um aumento na produção nacional e “um relativo sucesso comercial dos longas-metragens dirigidos por mulheres” (OSTHOFF, 2016).

Foi através do enorme esforço de diversas mulheres, as quais resolveram contrariar seus destinos de gênero, que a realização cinematográfica tem se tornado também feminina na América Latina – um processo que está longe de poder ser considerado terminado, posto que em nenhum país da região o número de diretoras sequer se aproxima do de diretores. (Tedesco, 2016, p. 48)

A afirmação de Tedesco (2016) pode ser confirmada pela pesquisa do OCA de 2018, analisando dados do cinema nacional de 2016, a qual indicou que a produção cinematográfica brasileira é feita majoritariamente por homens brancos. Além dessa realidade, as produções femininas ainda passam pela invisibilização, como salienta Hollanda (1989) após o

levantamento dos números de filmes produzidos por mulheres brasileiras⁹, por meio do qual a própria autora ficou surpresa com os dados descobertos.

algo surpreendente porque, apesar da intensa produtividade da mulher no mercado cinematográfico do país, conforme comprova este Quase Catálogo, os sinais dessa evidência são curiosamente recebidos com grande surpresa e em geral investidos de um inequívoco sentido de “descoberta” (Hollanda apud Tedesco, 2016, p. 48)

Essa surpresa é o reflexo de uma realidade na qual a força feminina é, na maioria das vezes, isolada. Assim, o livro “*Plongée*”, em seus contos, mostra a força feminina por meio das histórias das cineastas, abordando sobre temas diversos, que vão desde os mais específicos como maternidade e ser mulher, até os mais universais como passagem do tempo, memórias, dúvidas, culpa, dor, felicidade, liberdade etc.

⁹ Vide dados da página anterior

CAPÍTULO 2 – NARRATIVAS: ESPAÇO NO QUAL JORNALISMO E FICÇÃO SE ENCONTRAM

2.1 Transição por meio da narrativa

O surgimento do jornalismo é geralmente associado ao século XVIII e XIX, quando as características modernas da área são identificadas. Entretanto, como explica Pena (2007), muitos compartilham da visão de que jornalismo se origina junto com a primeira comunicação humana. A necessidade de contar e/ou narrar histórias, características primordiais do jornalismo, sem dúvidas acontecem desde o surgimento do *Homo sapiens* há 70 mil anos atrás. Os relatos orais são a primeira grande mídia da humanidade e a fofoca¹⁰, como argumenta Harari (2011), foi a primeira forma encontrada pelos *Homo sapiens* para criar grupos de cooperação.

Ao contrário do que Pena (2007) defende, em geral, acredita-se que o jornalismo só começa quando se torna uma área organizada pelos valores herdados do cientificismo positivista: objetividade, neutralidade, verdade, realidade. Antes do jornalismo moderno, tais critérios não eram considerados ao contar histórias, até porque o espaço para narrá-las era infinito, ao contrário do que acontece nas páginas de um jornal. Por meio da oralidade as histórias podiam ser ilimitadas, reais ou inventadas. Como explica Harari (2011), foi somente por meio da ficção, da capacidade de criar e contar histórias, que os humanos conseguiram cooperar entre si em números estratosféricos

Toda cooperação humana em grande escala—seja um estado moderno, uma igreja medieval, uma cidade antiga ou uma tribo arcaica—se baseia em mitos partilhados que só existem na imaginação coletiva das pessoas. [...] Mas nenhuma dessas coisas existe fora das histórias que as pessoas inventam e contam umas às outras. Não há deuses no universo, nem nações, nem dinheiro, nem direitos humanos, nem leis, nem justiça fora da imaginação coletiva dos seres humanos. (Harari, 2011, p. 36)

¹⁰ Segundo Pena (2007), a fofoca é uma das formas de comunicação oral, junto a acadêmica, o canto e a informação de tabernas, banhos públicos, clubes, bares e cafés.

Assim, o “jornalismo” e a ficção caminhavam lado a lado para, com a modernidade, começarem a se afastar, atingindo o ápice de distância no início do século XX, quando uma experiência de caráter artesanal e de forte influência político-partidária, transfigura-se para uma nova fase: industrial e capitalista de produção. Segundo Guerra (2003), o paradigma desse momento é o da objetividade, o qual separa fato e opinião, fato e emoção.

No primeiro caso, o jornalista deve se abster de expressar suas ideias e comentários sobre os fatos, detendo-se a estes. No segundo, deve evitar revelar suas emoções, ou mesmo impedir que elas o levem a distorcer seu conhecimento da realidade. A separação entre fato e opinião, fato e emoção, se apresentava, portanto, como uma competência essencial relativa à postura do profissional de jornalismo, por isso caracteriza-se como uma competência de conduta. Na medida que ele conseguisse promover tal discernimento entre suas opiniões e emoções e os dados de fato, o jornalista poderia certificar-se da realidade das informações obtidas e, ao mesmo tempo, avaliar sua relevância tanto no interior da área na qual se inscreve quanto em relação às expectativas dos indivíduos. (Guerra, 2003, p. 6)

A ideia de notícia foi adotada pela imprensa no ímpeto de se modernizar, configurando-se cada vez mais como mercadoria de enorme valor e também de “se afastar, em termos de imagem, de gêneros narrativos marcadamente inventivos e imaginativos, com a literatura dos romances românticos e os mais abertamente ensaístas, como os de fluxo de consciência que irão marcar o ocidente nas primeiras décadas dos 1900” (ENNE e SOUZA, 2009, p.210). Nesse momento, o “real” passa a ser responsabilidade do jornalista e do historiador - também influenciado pelo cientificismo positivista - enquanto a livre ficção, a fantasia e a invenção ficam por conta da literatura.

Após a metade do século XX, a modernidade começa a ser questionada mais intensamente pelas disciplinas de humanidades. Nos anos 60, uma nova vertente do jornalismo, o *new journalism* e, mais tarde, o jornalismo literário, emergem questionando o lugar do jornalista objetivo e neutro, que só conta histórias “verdadeiras e reais”, fazendo emergir o jornalista subjetivo, narrador de histórias que reinterpretou a partir de sua própria subjetividade. Essa nova face do jornalismo e do jornalista, fundada na incerteza, é descrita por Pena (2007):

Não se trata apenas de fugir das amarras da redação ou de exercitar a veia literária em um livro-reportagem. O conceito é muito mais amplo. Significa potencializar os recursos do jornalismo, ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionar visões amplas da realidade, exercer plenamente a cidadania, romper as correntes burocráticas do lide, evitar os definidores primários e, principalmente, garantir perenidade e profundidade aos relatos (p. 49).

No século XXI, o campo da comunicação, em especial o do jornalismo, passa por transformações jamais vistas: “uma pluralidade de meios, formas, ferramentas e processos comunicacionais, tem provocado não só a aceleração da circulação de notícias, mas também transformações nos processos de confecção das informações disponíveis nos meios de comunicação” (CAPRINO e PERAZZO, 2009). Diante da era da informação, na qual redações são enxugadas e vários veículos de jornalismo impresso são extinguidos, o jornalismo contemporâneo é desafiado a se reinventar, de inaugurar “novos parâmetros de qualidade e formas de aperfeiçoamento das rotinas produtivas e dos conteúdos das notícias” (CAPRINO e PERAZZO, 2009)

A resposta para a reinvenção do jornalismo impresso no século XXI pode ser encontrada na única coisa que todos os humanos têm em comum: a capacidade criar e contar histórias. O historiador Hayden White, no texto “*The Value of Narrativity in the Representation of Reality*” defende o uso da narração para representar a realidade na historiografia e é possível aplicar seu argumento em relação ao jornalismo. O impulso de narrar é tão natural que, segundo ele, a narratividade só poderia parecer problemática em uma cultura que ela tenha sido ausente ou programaticamente recusada, como acontece na cultura intelectual e artística do Ocidente.

2.2 A relação entre historiador e jornalista

Como foi dito anteriormente, tanto a história quanto o jornalismo foram influenciados pelo cientificismo positivista. Nesse contexto, White (1980) explica que os maiores mestres da historiografia moderna recusaram a narrativa nos seus trabalhos por acreditarem que ela não seria suficiente para exprimir o significado dos eventos, mas ainda assim eles narravam os relatos da realidade que acreditavam perceber por meio de evidências. O autor, seguindo uma linha desconstrucionista, aproxima história e literatura, argumentando que o historiador e o escritor imaginativo são semelhantes em seus discursos e objetivos na escrita. Suas técnicas e estratégias são essencialmente as mesmas, ainda que possam parecer diferentes em uma análise superficial de seus textos.

Segundo White (1994), antes da Revolução Francesa a historiografia era considerada uma arte literária, com uma natureza fictícia reconhecida. Os eventos tratados pela história tinham de ser reais e não imaginários, mas era inevitável o uso de recursos ficcionais em uma *representação* dos mesmos. O autor afirma que “a escrita da história era um exercício

literário, especificamente retórico, e o produto desse exercício deveria ser avaliado tanto segundo princípios literários quanto científicos”. Havia uma oposição entre “verdade” e “erro” e não entre fato e fantasia, como começou a ocorrer após o século XIX.

A verdade não era equiparada ao fato, mas a uma combinação do fato e da matriz conceitual dentro da qual ela era posta adequadamente no discurso. Tanto quanto a razão, a imaginação devia estar implícita em qualquer representação adequada da verdade; e isso significava que as técnicas de criar ficção eram tão necessárias à composição de um discurso histórico quanto o seria a erudição. Entretanto, no século XIX tornou-se convencional entre os historiadores identificar a verdade com o fato e considerar a ficção o oposto da verdade. (White, 1994, p. 139)

Em geral, os historiadores da época não compreendiam que “os fatos não falam por si mesmos, mas que o historiador fala por eles, fala em nome deles, e molda os fragmentos do passado num todo cuja integridade é puramente discursiva” (WHITE, 1994). Caprino e Perazzo (2009) explicam que de acordo com Traquina, “os jornalistas veem os acontecimentos como ‘estórias’ e narrativas passadas, sendo eles, então, os ‘modernos contadores de estórias da sociedade contemporânea’”. Assim, jornalista e historiador têm suas atividades aproximadas, uma vez que as tendências da “história do tempo presente” transformam historiadores em “contadores de estórias da sociedade contemporânea”.

Os jornalistas, ao se desprenderem do método da pirâmide invertida¹¹, ficam próximos dos historiadores: ambos precisam agrupar os fatos relacionados para formar uma totalidade de um tipo particular. Esses fatos, segundo White (1994) “são agrupados da mesma forma que os romancistas costumam agrupar as fantasias produzidas pela sua imaginação para revelar um mundo ordenado, um cosmo, onde só poderia existir a desordem ou o caos”. Para escreverem textos todos esses profissionais se apropriam de acontecimentos, colocando-os em ordem e conferindo-os significado. Assim, a subjetividade é implícita “revelando as estratégias de seleção, organização e produção do historiador/escritor” (ASSIS, 2012) e do jornalista.

Nesse sentido, para o escritor e jornalista Tomás Eloy Martínez, o jornalismo nasceu para contar histórias. Ele defende que contar uma história e dar uma notícia não são sentenças contraditórias, mas movimentos de uma mesma sinfonia. Narradores e jornalistas demonstram que “a realidade não nos passa diante dos olhos como uma natureza morta, e sim como um

¹¹ Técnica jornalística que surgiu durante a guerra da secessão Norte-Americana. Os jornalistas tinham dificuldade de emitirem as notícias pelo telégrafo ao mesmo tempo, assim foi estabelecido que cada um podia emitir apenas um parágrafo de cada vez, em um sistema de rodízio. Isso fez com que as informações mais importantes viessem primeiro. Utilizada até hoje essa técnica conta com o *lead* (o quê? quando? onde? como? e por quê?), o material que explica e amplifica o *lead*, os parágrafos de contextualização e o material secundário ou menos importante, que pode ser cortado com facilidade.

relato, no qual há diálogos, enfermidades, amores, além de estatísticas e discursos” (Martínez, 1997). O autor conclui:

Os primeiros grandes narradores foram também grandes jornalistas. Entendemos melhor como foi a peste que assolou Florença em 1347 através do Decameron de Boccaccio do que por todas os livros de história que foram escritos depois, ainda que entre eles haja alguns que admiro, como A Distant Mirror, de Barbara Tuchman. E, ao mesmo tempo, não existe melhor informe sobre a educação na Inglaterra durante a primeira metade do século 19 que o magistral e caudaloso romance Nicholas Nickleby, de Charles Dickens. (Martínez, 1997, p. 4)

Entretanto, no ensaio “O narrador”, Walter Benjamin diz que os fatos noticiados são acompanhados de explicações e “metade da arte narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 1987, p. 203). Dessa forma, segundo o autor, a informação é uma grande responsável pelo declínio da narrativa, uma vez que ao se exceder nas explicações ela retira do leitor a possibilidade de interpretar uma história como ele bem entender. Para que o jornalista descrito por Martínez seja também um autor que domine a arte de narrar, ele deve se desprender das explicações ao contar histórias, deixando mais brechas para a imaginação de seu leitor.

2.3 Jornalistas narradores que escrevem contos

Benjamin (1987) explica que a experiência passada de pessoa para pessoa é a matéria-prima dos narradores. Para ele, a verdadeira narrativa exprime uma dimensão utilitária, ou seja, o narrador é uma pessoa que sabe dar conselhos por meio de ensinamentos morais, sugestões práticas, provérbios e normas de vida. A sabedoria, por sua vez, emerge do conselho que foi tecido “na substância viva da existência” (BENJAMIN, 1987, p. 200), entretanto para o autor a sabedoria está definindo e, conseqüentemente, a arte de narrar também.

Nesse sentido, Benjamin acredita que a extinção da narrativa começou por meio dos romances, os quais se distinguem de outras formas de prosa porque não procede da tradição oral nem a alimenta. “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada por outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se” (BENJAMIN, 1987).

No ensaio “Alguns aspectos do conto”, Cortázar também separa o conto do romance: o primeiro é análogo à fotografia; enquanto o outro, ao cinema. O contista deve ter a habilidade de, como um fotógrafo, limitar um acontecimento que seja significativo. O acontecimento não

deve valer por si mesmo, mas deve proporcionar ao leitor uma abertura, que vai muito além do argumento visual ou literário contido no conto.

O elemento significativo do conto pareceria residir principalmente no seu tema, no fato de se escolher um acontecimento real ou fictício que possua essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo, de modo que um vulgar episódio doméstico, como ocorre em tantas admiráveis narrativas de uma Katherine Mansfield ou de um Sherwood Anderson, se converta no resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica. (Cortázar, 2006, p. 153)

Assim, Cortázar deixa explícito que, para encontrar temas dos contos, precisamos, inúmeras vezes, recorrer à vida. A característica essencial desse texto é “irradiar alguma coisa para além dele mesmo” (CORTÁZAR, 2006, p. 153). Portanto, o contista muito se aproxima à figura de narrador descrita por Walter Benjamin, uma vez que o conto procede da tradição oral. O jornalista, por sua vez, recorre aos relatos, relaciona-se com as pessoas e, quando refém de uma redação, têm de trabalhar seus textos com um espaço reduzido.

Certas características aproximam o narrador, o jornalista e o contista. Para alguém poder assumir as três identidades ao mesmo tempo, é necessário destruir todos os limites que as separam e juntar as potencialidades de cada ofício. Portanto, para exercer tal papel é preciso ouvir os relatos, prestar atenção nas pessoas, saber dar conselhos e deixar brechas para a imaginação em um texto breve que suplanta a si mesmo e quem sabe até a própria vida.

CAPÍTULO 3 – RELATÓRIO TÉCNICO

A paixão pela leitura, pela escrita e por um pensamento crítico foi o que me motivou a entrar no curso de jornalismo, mas desde o ano passado, meu interesse pelo cinema cresceu exponencialmente: eu tinha certeza de que meu trabalho de conclusão seria relacionado a ele. Quando pensei em fazer um livro de contos de cineastas brasileiras, eu já havia passado por inúmeras outras ideias. A maioria delas contornava o jornalismo, a literatura e o cinema, unindo-os em arranjos que me deixavam vibrante só com a perspectiva de ser capaz de executá-los.

Entretanto, o diferencial da ideia definitiva é que ela condensa não só o jornalismo, a literatura e o cinema, mas também o design gráfico. Assim, esse trabalho é fruto das habilidades que aprendi ao longo desses quatro anos, além de ser o reflexo dos meus interesses mais agudos. Seja no conteúdo dos contos e na forma com a qual eles foram escritos; seja na composição da diagramação e das ilustrações; tudo nesse livro reverbera minha personalidade e todas as influências que tive, principalmente nesse ano. Foram mais de trinta livros lidos, centenas de filmes assistidos e preciosas relações, que proporcionaram experiências que mexeram com todos os meus sentidos.

3.1 Primeiros passos

Para iniciar o trabalho, foi necessário um estudo prévio para compreender o cinema mais amplamente. Durante o primeiro semestre de 2018, alguns livros me auxiliaram nessa tarefa como, por exemplo, “*O que é cinema?*”¹² de André Bazin e “*Introdução à teoria do*

¹² Bazin, André [1918-1958] *O que é o cinema?*: André Bazin. Título original: *Qu'est-ce que le cinéma?* / Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro / Apresentação e apêndice: Ismail Xavier. São Paulo: Ubu Editora, 2018. 448pp., 27 ils. ISBN 97 885 92886 61 5

cinema”¹³ de Robert Stam. Além disso, na disciplina de Pesquisa na Comunicação, familiarizei-me com outras referências de gênero atreladas ao cinema, que me deram base para começar a elaboração do projeto de pesquisa que culminou neste trabalho.

O conceito do *Plongée* foi concebido por completo após a leitura de “*O oitavo selo*”¹⁴ de Heloísa Seixas, o qual conta a história de Ruy Castro, seu marido, que foi confrontado pela morte oito vezes. A autora define seu livro como um quase romance, uma vez que é impossível separar a realidade da ficção. Ela e seu marido se incluem na narrativa, falando na primeira pessoa. Assim, esse trabalho foi amplamente inspirado pelos artifícios elaborados por Heloísa Seixas nesse livro.

O próximo passo foi delimitar as fontes. Estabeleci que seriam doze cineastas brasileiras, seis delas seriam cineastas reconhecidas nacionalmente, enquanto as outras seis seriam do cinema independente. Além disso, cada um dos grupos seria composto por cineastas de seis diferentes áreas dos bastidores do cinema (direção, roteiro, fotografia, arte, som e montagem). Essas demarcações foram estabelecidas para que os contos mostrassem mulheres plurais entre si e pudessem contrastar as duas formas distintas de trabalhar com cinema.

Partindo dessa ideia, em maio e junho, comecei a separar os nomes, os quais encontrei por meio de matérias da internet (principalmente dos sites “*Mulher no cinema*”¹⁵ e “*hysteria*”¹⁶), grupo de *facebook* (“*Mulheres do Audiovisual Brasil*”¹⁷) e do *Filme B*¹⁸, um portal que é referência para o mercado de cinema no Brasil e possui um banco de dados com nomes de profissionais de várias áreas do cinema. Para selecionar os nomes das cineastas reconhecidas nacionalmente, utilizei as matérias e o portal, enquanto para os nomes das cineastas independentes usei o grupo do *facebook*.

Ainda nesses meses, comecei a procurar os e-mails/*facebooks* das cineastas para convidá-las a participar do projeto. Dos dezesseis e-mails/mensagens enviados, somente três responderam e, após algum tempo, essa realidade fez cair por terra minha ideia inicial. Assim, diminuí pela metade o número de fontes para encaixá-las nas seis funções dos bastidores que eu havia estabelecido. Fiz todo o ciclo de pesquisa novamente, pescando nomes que, da

¹³ STAM, Robert. “A fenomenologia do realismo”. Introdução à teoria do cinema. São Paulo: Papirus: 2003

¹⁴ Seixas, Heloísa [1952-] *O oitavo selo: Quase romance*: Heloísa Seixas. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 192 pp. ISBN 978 85 405 0769 2

¹⁵ Disponível em: <<https://bit.ly/2RhO9MP>> Acesso em: 21 abril, 2018.

¹⁶ Disponível em: <<https://bit.ly/2EPwOt9>> Acesso em: 21 abril, 2018.

¹⁷ Disponível em: <<https://bit.ly/2F0XffR>> Acesso em: 21 abril, 2018.

¹⁸ Disponível em: <<https://bit.ly/2rlk043>> Acesso em: 21 abril, 2018.

primeira vez, não considerei devido à restrição numérica de fontes. No fim de julho, eu tinha seis fontes confirmadas¹⁹.

No início de agosto comecei a combinar com as cineastas as datas para as entrevistas, que seriam realizadas por *skype*. A chamada de vídeo foi a melhor maneira que encontrei para entrevistá-las ao considerar minhas limitações quanto ao deslocamento contínuo entre muitas cidades e ao dinheiro. Os áudios das entrevistas foram gravados e, em um bloco de anotações, destaquei alguns pontos das histórias, escrevi frases e elaborei novas perguntas que surgiam em meio a conversa.

Por fim, a entrevista com uma diretora foi pouco proveitosa, ela não parecia estar disposta como as outras e estabeleceu algumas condições que, após algumas reflexões junto ao meu orientador, não aceitei. Assim, pude incluir a diretora Dandara de Moraes, a qual teve a entrevista realizada, excepcionalmente, por meio de áudios do *Whatsapp*.

3.2 Entrevistas

No início de agosto foi realizada a primeira entrevista com a editora de som Maria Muricy, residente do Rio de Janeiro. Após uma conversa agradável com ela, iniciei a redação de seu conto. Nesse primeiro momento pude definir como eu conduziria as próximas entrevistas e de que maneira executaria a redação dos contos. Julia Murat, também do Rio de Janeiro, foi entrevistada em seguida. Depois foram, nessa ordem: Marília Hughes, de Salvador; Carla Caffé e Júlia Zákia, ambas de São Paulo; e Dandara de Moraes, de Recife.

Antes de ligar para elas, eu tentava descobrir o máximo de suas carreiras e suas vidas por meio de pesquisas na internet. Assisti muitos vídeos de entrevistas, li várias matérias, observei suas redes sociais. Tudo para que, no momento da entrevista, eu pudesse mostrar meu conhecimento prévio sobre elas, evitando perguntas e respostas repetitivas. Acredito que com essa estratégia pude explorar algumas histórias que, em geral, as cineastas não falam em outras entrevistas.

Por meio das premissas da entrevista em profundidade, procurei saber não só das histórias de suas carreiras, mas também sobre seus comportamentos e suas vidas como um todo. Após as pesquisas sobre elas, eu elaborava perguntas ainda não realizadas por outros entrevistadores. Entretanto, antes de começar a entrevistá-las, eu as instruí apenas a contarem

¹⁹ Maria Muricy (editora de som), Júlia Zákia (diretora de fotografia), Julia Murat (Roteirista), Marília Hughes (Montadora), Carla Caffé (Diretora de Arte) e uma diretora, cujo nome não será citado, por não ter sido incluída na versão final do livro.

alguma história de suas vidas ligadas ao cinema e, se eu notasse que estava sendo pouco proveitoso, eu me voltava para as perguntas.

Assim, busquei deixar o diálogo o mais natural possível, dizendo que deveríamos encarar a entrevista como uma conversa. Acredito que essa foi outra atitude definitiva para conseguir mergulhar nas suas histórias. Em diálogos que duraram cerca de quarenta minutos, pude extrair informações riquíssimas, mesmo que algumas cineastas fossem mais reservadas quando às suas vidas pessoais.

Acredito que além da Maria Muricy, outras duas entrevistas devem ser destacadas. A da Júlia Zákia, que durou mais de duas horas. Nosso diálogo foi se desenvolvendo naturalmente, de forma que, no fim, foi difícil abandonar uma conversa que pareceu ser de amigas de longa data. E também a entrevista da Dandara de Moraes que, apesar de realizada por meio de áudios do *Whatsapp*, foi muito proveitosa graças à sua disposição e preocupação em revelar a uma estranha, as complexas histórias de sua vida.

3.3 Perfis

Ao terminar a etapa de entrevistas, notei que a separação feita das fontes por suas funções nos bastidores, não fazia muito sentido, ao menos não para o propósito que eu havia acreditado. Isso porque todas as cineastas exploraram e/ou continuam experimentando diferentes áreas do cinema, inclusive fora dos bastidores, como a atuação. Entretanto, acredito que a seleção das fontes foi preciso no objetivo de exprimir histórias plurais. A diferença de idade, os diferentes contextos, a sexualidade, a cor da pele, as posições geográficas, as áreas de interesse... Enfim, todos os fatores que diferenciaram imensamente uma cineasta de outra:

Maria Muricy²⁰: É Formada em Jornalismo pela PUC-Rio e começou no cinema em 1981 como assistente de produção do filme *Jango* (1984). Trabalhou vários anos em produção cinematográfica, inclusive em produção de finalização. Fez estágio de produção na TV Sudwestfunk, em Baden-Baden, na Alemanha. Morou em Munique por quatro anos e, durante esta estada, iniciou seu trabalho na área de pós-produção (primeiro com montagem e depois com edição de som). Trabalhou como produtora executiva, assistente de montagem e de edição de som, até se especializar e assinar os

²⁰ Disponível em: <<https://bit.ly/2rlk043>> Acesso em: 28 outubro, 2018

próprios trabalhos. Foi sócia em um estúdio de edição de som e mixagem. Hoje atua em uma ilha de edição própria.;

- **Marília Hughes²¹**: É formada em psicologia e mestre em Cultura Contemporânea e Comunicação pela UFBA, é sócia da empresa *Coisa de Cinema*, onde trabalha como diretora, montadora e produtora. Dirigiu diversos curtas-metragens premiados e é produtora geral do *Panorama Internacional Coisa de Cinema* desde 2007. Estreou na direção de longas em 2013, com *Depois da chuva* (2015);
- **Julia Murat²²**: Nascida em 1979, ainda adolescente foi figurante no filme *Doces poderes* (1996), de sua mãe Lúcia Murat. Depois, fez estágio de assistente de direção de Ruy Guerra em *Estorvo* (2000) e, desde então, não deixou a atividade cinematográfica, realizando seus próprios curtas-metragens e trabalhando como assistente de direção, edição e câmera. Bacharel em Desenho Industrial na UFRJ (2003), também se graduou no curso de formação de roteirista da Escola de Cinema Darcy Ribeiro (2004). Em 2006, foi selecionada para o curso de desenvolvimento de projeto cinematográfico da Fundação Carolina e Casa América, em Madri, com o roteiro do seu longa *Histórias que só existem quando lembradas* (2011), selecionado para o Festival de Veneza, Toronto, San Sebastian e Rotterdam, e vencedor de mais de 25 prêmios internacionais. Além de dirigir, também produz, monta e escreve roteiros de curtas, médias e longas-metragens;
- **Dandara de Moraes**: Nascida em 1990, é reconhecida principalmente pelos seus trabalhos de atuação em *Ventos de Agosto* (2014), *Superpina* (2018) e *Açúcar* (2017). Em 2017 iniciou trabalhos como diretora independente, seu primeiro filme é *Bup* (2018);
- **Carla Caffé²³**: Nascida em 1965, em Santo André (SP), formou-se em arquitetura na USP e estreou na direção de arte, trabalhando com Cássio Amarante, em *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, parceria que se repetiu em *O primeiro dia* (1998), de Daniela Thomas e Walter Salles, e *Bossa Nova* (2000), de Bruno Barreto. Como

²¹ Disponível em: <<https://bit.ly/2OVGRBO>> Acesso em: 28 outubro, 2018

²² Disponível em: <<https://bit.ly/2CLa9eV>> Acesso em: 28 outubro, 2018

²³ Disponível em: <<https://bit.ly/2Awirpo>> Acesso em: 28 outubro, 2018

artista gráfica desenhou os créditos de *Kenoma* (1999), de Eliane Caffé, e de *Latitude zero* (2001), de Toni Venturi. Em 2003 fez a direção de arte e os créditos de *Os Narradores de Javé*, de Eliane Caffé, sua irmã;

- **Júlia Zákia**²⁴: É formada em audiovisual pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com ênfase em direção e fotografia. Desde 2004 trabalha nas duas funções, tendo dirigido e fotografado curtas e longas-metragens selecionados em importantes festivais nacionais e internacionais. Assina também a direção de fotografia de séries para a televisão e web. Teve sua estreia na direção de longas-metragens com o filme *Rio Cigano* (2014), co-produzido pela *Superfilmes* e *Gato do Parque*, produtora da qual é sócia fundadora, e onde desenvolvem projetos para cinema e tv.

3.4 Escrita

A elaboração dos contos foi a parte mais prazerosa para mim e, também, a mais complexa. Apesar de já possuir o formato que eu gostaria de empregar, inspirado pelo livro de Heloísa Seixas, a redação foi desafiadora. Desde que me propus a fazer o livro, estabeleci que o melhor dele deveria ser a escrita. Cada um dos contos deveria me satisfazer pessoalmente, me instigar enquanto leitora.

Para escrevê-los, dispus de todos os conhecimentos que acumulei ao longo da vida e, por meio das histórias narradas pelas cineastas, conheci novas realidades que me instigaram a explorar assuntos que eu tinha pouquíssimo ou nenhum conhecimento. A cada conto escrito, exercitei minha autocrítica, os li inúmeras vezes, inclusive em voz alta, atitude recomendada por Francine Prose²⁵ no livro “*Para ler como um escritor*”²⁶.

Leia o seu trabalho em voz alta, se puder, se não ficar embaraçado demais pelo som de sua própria voz ressoando quando você está sozinho numa sala. Com muita probabilidade, a frase que você dificilmente consegue pronunciar sem tropeçar precisa ser retrabalhada para se tornar mais suave e fluente. (p. 57)

²⁴ Disponível em: <<https://bit.ly/2Q2vrsc>> Acesso em: 28 outubro, 2018

²⁵ Autora de mais de uma dezena de obras de ficção, uma delas finalista do National Book Award. Crítica e ensaísta respeitada, foi professora de literatura e criação literária por mais de 20 anos em universidades como Harvard, Columbia e Iowa.

²⁶ Prose, F. Para ler como um escritor: Um guia para quem gosta de livros e para quem quer escrevê-los. 1. ed. [S.l.]: Zahar, 2008.

No temor da autocrítica falhar, enviei os contos para outras pessoas. Os elogios proporcionavam uma satisfação enorme; as críticas me faziam voltar no texto para reescrever. Tentei aplicar em todos os contos uma narração que não só descreve algum momento vivido, mas que o explora e adiciona informações relacionadas a ele. A escrita ocorreu entre agosto e outubro e acredito que no último conto do livro (“Lua elétrica”), inspirado na história de Júlia Zákia, pude arrematar devidamente o tom idealizado por mim ao iniciar o trabalho.

3.5 Revisão

Os contos foram revisados por João Batista da Mota durante duas semanas. Houveram algumas correções de pontuação e suas sugestões foram sutis quanto a mudança de alguma palavra ou a formação de um novo parágrafo. Os palpites não acatados foram a partir de um julgamento próprio, que visou a preservação do sentido de uma palavra, frase ou parágrafo.

3.6 As ilustrações

O projeto gráfico do livro surgiu após a elaboração das ilustrações, as quais, no início, eu não acreditava ser capaz de realizar. Assim, essa etapa foi um desafio porque eu nunca havia me aventurado em um trabalho sério com ilustrações feitas por mim. Desenhar sempre foi um *hobbie*, uma habilidade exercitada nas horas vagas. Até a segunda semana de outubro, eu não havia decidido se o livro seria ilustrado por fotos ou desenhos, entretanto, em um ato de coragem, recorri novamente aos livros que havia lido no ano e os usei como referência.

As ilustrações de Bruno Novelli, no livro “Elefante”²⁷ de Bartolomeu Campos de Queiros, me auxiliaram a decidir que as de *Plongée* teriam três cores. Enquanto o livro “Sete vidas”²⁸ de Heloísa Seixas, com ilustrações de Iran do Espírito Santo, me guiou a elaborar desenhos despreziosos que combinavam com os contos. Dessa mescla, manifestaram-se minhas ilustrações, que foram elaboradas no programa Illustrator CC2018.

Ao todo foram dez ilustrações (duas de algas marinhas, uma de bolhas, a capa e as seis dos contos) elaboradas durante quatro dias. A cor azul marinho foi adotada devido a cor do mar, que é revelada quando o mergulho é profundo. A cor rosa foi um contraste lógico e também uma escolha pessoal que, junto com o branco (cor das páginas), fez surgir ilustrações que combinam entre si e com a ideia do livro.

²⁷ QUEIROS, B. C. de. Elefante. 1. ed. [S.l.]: Cosac Naify, 2013.

²⁸ SEIXAS, H. Sete vidas. 1. ed. [S.l.]: Cosac Naify, 2003.

3.7 Diagramação

Enquanto as ilustrações estavam sendo elaboradas, comecei a pensar no projeto gráfico do livro. Entretanto, o que me auxiliou foram diversas referências de livros, principalmente da Cosac Naify, uma editora já extinta, mas que deixou muitos livros preciosos e bonitos pelo Brasil. E também do livro “A forma do livro”²⁹ de Jan Tschichold, no qual fisgulei várias dicas sobre a estética da diagramação de livros.

O formato do livro, segundo o autor, é determinado por sua finalidade. *Plongée* é um livro para ser lido com a cadeira inclinada, em uma posição confortável na cama ou no sofá. Portanto, sua medida é de 14 centímetros de largura e 21 de altura, obedecendo a proporção racional de 2:3. O livro é pequeno e estreito, ele se adequa ao tamanho médio da mão de um adulto e proporciona uma experiência confortável de leitura.

Para fazer as margens, apliquei o *Diagrama de Villard*, que é um cânone de divisão harmoniosa utilizado para fazer o uso diagonal página dupla aberta, “com ele é possível dividir uma linha reta em qualquer número de partes iguais sem necessidade de um instrumento de medição” (Tschichold, 2007, p.73). A partir dele surgiu mancha onde o texto estaria localizado, que são espelhadas e têm a mesma proporção da página.

Duas tipografias foram escolhidas para compor o projeto gráfico: *Benne* e *Latin Modern Mono*. A primeira é encontrada no corpo do texto e foi escolhida considerando a elegibilidade do mesmo, por isso é com serifa e possui um formato clássico; a segunda, que está nas citações e nos títulos, também é com serifa e é no estilo de máquina de escrever. Ela foi escolhida pensando nos roteiros de cinema que são escritos, em geral, com fontes desse tipo. Ainda na composição da página, foi necessário ponderar o espaçamento entre linhas e o espaçamento das letras.

3.8 Impressão

O projeto gráfico finalizado foi determinante para escolher as configurações de impressão do livro, que foi impresso na gráfica online Print³⁰. A capa é colorida 4x4, ou seja, frente e verso e foi impressa em couché fosco 300g, um papel mais rígido que agrega qualidade ao impresso devido a sua composição, que permite cores mais vivas. O miolo

²⁹ TSCHICHOLD, J. A Forma do Livro. Primeira. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

³⁰ <https://www.printi.com.br/>

também é colorido 4x4 e foi impresso em offset 120g, que é um papel tradicional para este fim. Sua gramatura mais alta que o normal (90g), confere mais valor ao impresso. No total foram 56 páginas no miolo do livro.

3.9 Memorial

A produção do memorial aconteceu em dois momentos distintos: primeiro paralelamente às entrevistas e, depois, após a finalização do livro. Seguindo a sugestão do meu orientador, dividi o memorial em dois capítulos teóricos; iniciei com uma breve reflexão quanto ao cinema em países subdesenvolvidos, para então discorrer sobre a conquista dos direitos femininos na América Latina e, a partir disso, mostrar o contexto em que as cineastas brasileiras estão inseridas. No segundo capítulo, por meio de um denominador em comum, a narrativa, elaborei uma relação entre jornalista, escritor e historiador; questionando os lugares impostos a cada um e, a existência de uma separação evidente entre realidade e ficção.

Na discussão sobre cinema e gênero, minha principal base foi o catálogo “*Mulheres em Cena*”, no qual diversos artigos faziam reflexões sobre a relação entre o gênero feminino e o cinema. Também apresentei dados recentes para mostrar o nível de exclusão das cineastas do fomento ao cinema nacional. Já na argumentação sobre narrativas, fui influenciada por autores de diferentes áreas das humanidades que discutem o tema: Hayden White (historiador), Walter Benjamin (filósofo) e Tomás Eloy Martínez (jornalista). Além disso, utilizei o ensaio “*Alguns aspectos do conto*” de Júlio Cortázar, que me auxiliou a conectar a reflexão sobre as narrativas à esse tipo de gênero textual.

CONCLUSÃO

O clamor por igualdade entre gêneros em diferentes espaços parte de uma crítica cultural às sociedades patriarcais e o cinema é o reflexo dessa realidade. Ao me aprofundar nas histórias de poucas - mas plurais - cineastas brasileiras pude compreender na prática aquilo que os dados mostravam: o cinema é um meio machista e racista. Nós, enquanto mulheres e homens, que reclamamos por um mundo mais igualitário, devemos não só nos posicionar politicamente contra tudo aquilo que o ameaça, mas também executar pequenas ações no nosso cotidiano. Assistir filmes feitos e protagonizados por mulheres; ler obras de escritoras; admirar as fotografias, desenhos e pinturas feitas pelas artistas; e nos dedicarmos a devotá-las como devotamos os cineastas, os escritores, os artistas.

Segundo Adrienne Rich, pela interpretação de Herrán (2016), para as mulheres mostrarem todo seu potencial, elas devem parar de: trivializar o próprio valor, como se fossem incapazes de criar obras notáveis e valiosas; nutrir desprezo por outras mulheres; de ter compaixão de tudo e todos, seguindo a ideologia de que somos mansas e misericordiosas; e, por fim, parar com todos os vícios que servem como escapismos os quais nos afastam de ter consciência da nossa condição desgraçada. Assim, como ressalta Molyneux (2011), nós devemos “levantar nossa voz no concerto social e exigir, exigir, dizemos, nossa parte de prazeres no banquete da vida”.

Na mitologia grega, Sísifo é um personagem condenado a repetir sempre a mesma tarefa. Ele precisa empurrar uma pedra até o topo da montanha, mas toda vez que está alcançando o cume, ela rola montanha abaixo, fazendo com que Sísifo tenha que esforçar-se novamente. Na fotografia *Los sueños de cansancio*, a artista Greta Stern utiliza “esse simbolismo da mitologia grega para dar ênfase ao incessante esforço da mulher na luta por seus direitos”. (SELEM, 2016)

Propor uma maneira diferente de realizar o jornalismo e, com ela, escrever as histórias de cineastas brasileiras foi um passo ousado. O desafio aumentou quando decidi que seria eu quem realizaria todos os processos do livro: escrita, diagramação, projeto gráfico e ilustrações. Perdi a esperança inúmeras vezes, quando os meses passavam rápidos e, na minha frente, eu não enxergava nada de concreto. Até tudo ficar pronto, duvidei que conseguiria. Todas as experiências vividas por meio do contato com essas mulheres tornaram esse trabalho significativo, uma vez que sinto que contribuí (junto delas), mesmo que minimamente, para ajudar a carregar a pedra para o topo, mas nós, mulheres, sabemos: a pedra rolará novamente.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Gabriela. **Hayden White entre a história e a literatura**. Albuquerque: revista de História, Campo Grande, MS, v. 4 n. 8 p. 131-151, jul./dez. 2012

BENJAMIN, W. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1.

BONA, R. J.; FRAZÃO, J. P. **Oscar, Brasil e Publicidade**: as indicações do Cinema Nacional ao Oscar de Melhor Filme em língua estrangeira, no final da década de 1990. In: 3o SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA, 2014, Curitiba/PR. UNESPAR/FAP. Curitiba/PR, 2014. p. 406 – 422.

CAPRINO, Mônica; PERAZZO, Priscila. **Possibilidades inovadoras no processo jornalístico: do entrevistado/fonte ao narrador/colaborador**. Revista Galáxia, São Paulo, n. 18, p.100-112, dez. 2009.

CHIAPPINI, L. **Do subdesenvolvimento à interdependência**: as duas pontas do nó. Revista do IEB, n. 53, p. 13 – 30, Março 2011. GOMES, P. E. S. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de um cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GUERRA, J. L. O nascimento do jornalismo moderno. In: **XXVI congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Belo Horizonte: [s.n.], 2003. p. 1 – 18.

HERRÁN, T. L. **Pele de mulher, máscaras de homem**. Mulheres em Cena - Catálogo, scielo, p. 12 – 14, setembro 2016. ISSN 1678-5320. Disponível em: <<https://bit.ly/2qmndA0>>.

HOLANDA, K. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 24, n. 1, p. 1 – 18, Jan - Abr 2017. ISSN 1980-3729. Disponível em: <<https://bit.ly/2JKXFpj>>.

LAGE, A. C.; BARBOSA, G. dos S. Reflexões Sobre o Movimento Feminista na América Latina. **Revista Lugares de Educação**, UFPB, v. 5, n. 11, p. 92 – 103, Ago.-Dez. 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2JcO8Gu>>

LALANDA, Piedade. **Sobre a Metodologia Qualitativa Na Pesquisa Sociológica**. Análise Social, vol. 33, no. 148, 1998, pp. 871–883. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/41011346.

LA VOZ DE LA MUJER. **PERIODICO COMUNISTA ANARQUICO**, Un Gato Negro Editores, Bogotá, Novembro 2011. ISSN 978-958-44-9444-3. Disponível em: <<https://bit.ly/2APg7dC>>. Acesso em: 28/10/2018.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. **Em busca de um jornalismo para o século 21**. Disponível em: <<http://observatoriodaimprensa.com.br/imprensa-em-questao/em-busca-de-um-jornalismo-para-o-seculo-21/>>. Acesso em: 01 set. 2018.

OCA. **Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016**. Disponível em: <<https://bit.ly/2LVoMyC>>. Acesso em: 21/04/2018.

OLIVEIRA, P. V. de; PANNACCI, R. C. **Fomento ao Cinema Brasileiro: o papel do Estado**. Revista Anagrama, v. 11, n. 2, jul. - dez. 2017.

OSTHOFF, S. **De musas a autoras: mulheres, arte e tecnologia no Brasil**. Mulheres em Cena - Catálogo, scielo, p. 70 – 84, setembro 2016. ISSN 1678-5320. Disponível em: <<https://bit.ly/2qmndA0>>.

PENA, Felipe. **O jornalismo Literário como gênero e conceito**. Contracampo. Rio de Janeiro, v. 17, p. 43-58, 2007.

SARMENTO, Rayza. **Das sufragistas às ativistas 2.0** [manuscrito] : Feminismo, mídia e política no Brasil (1921 a 2016) / Rayza Sarmiento, 2017.

SELEM, M. C. O. **Uma câmera na mão e o feminismo na cabeça? Considerações iniciais sobre o pensamento feminista de cinema na América Latina.** Mulheres em Cena - Catálogo, p. 50 – 67, setembro 2016.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas: Papirus, 2003.

WHITE, Hayden. **The Value of Narrativity in the Representation of Reality.** 1980 by The University of Chicago. 0093-1896/80/0701-0006\$02.21

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso:** ensaios sobre a crítica da cultura/Hayden White; tradução de Alípio Correia de Franco Neto. - São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 1994.

VEIGA, Ana Maria. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura:** cruzamentos, fugas, especificidades. 2013. 397 f. Tese (Doutorado em História Cultural) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.