

# **POR TRÁS DAS CÂMERAS: um mapeamento da cadeia de produção feminina do audiovisual em Curitiba/PR**

Autora: Victoria Spitzner Gonçalves

Orientadora: Profa. Dra. Valquíria Michela John

**RESUMO:** Assim como em outras profissões frequentemente dominadas pela presença masculina, o segmento audiovisual é permeado por comportamentos que dificultam o acesso das mulheres no mercado de trabalho. O presente estudo, de caráter exploratório, busca, por meio de um levantamento bibliográfico e de uma análise documental, mapear a inserção feminina na cadeia de produção audiovisual de Curitiba tendo como recorte o Edital Mecenato Subsidiado da Fundação Cultural de Curitiba no intervalo de 2010 a 2020. Os resultados indicam que nos últimos anos verificou-se um aumento no percentual de produções lideradas por mulheres atrás das câmeras. Contudo, por estarem muito mais contempladas na categoria Iniciante, ainda tem mais acesso a produções com orçamento, prestígio e proporções menores.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mulheres no cinema brasileiro. Audiovisual. Leis de incentivo à cultura. Gênero e representações.

**ABSTRACT:** As in other professions frequently dominated by the male presence, the audiovisual segment is permeated by behaviors that hinder women's access to the labor market. This exploratory study seeks, through bibliographic survey and documentary analysis, to map out the female insertion in the audiovisual job market in the city of Curitiba with a specific focus on the Edited Subsidiary Sponsorship of the Cultural Foundation of Curitiba. The results show that in recent years there has been a percentual increase in productions led by women behind the camera. However, because they are much more contemplated in the Beginner category, women still have more access to productions with smaller budgets, prestige and proportions.

**Keywords:** Women in Brazilian cinema. Audiovisual. Culture incentive laws. Genre and representations.

## **1. INTRODUÇÃO**

Desde o surgimento do cinema, em 1895, a presença feminina em funções de destaque nas equipes nos filmes é considerada como episódica, se não, rara (ALVES, ALVES e SILVA, 2011). Ao longo da evolução da sétima arte, a mulher quase sempre ocupou cargos considerados apropriados para suas aptidões domésticas, dentre eles a edição, a produção executiva, a direção de arte e o figurino - que valorizam trabalhos manuais, delicadeza ou que guardam semelhanças com tarefas domésticas, muito distantes das posições de liderança na cadeia executiva como a função de direção.

O cinema, como meio de comunicação de massa, tem o poder de legitimar imagens, comportamentos e reforçar a construção de papéis sociais de gênero (JANUÁRIO e EVANGELISTA, 2017, p. 30). É também uma ferramenta que permite uma abordagem da

mulher tanto como sujeito, quanto objeto na cultura (PASSERINI, 1993). A representação feminina nas telas, como símbolo sexual e de admiração, de padrões ideais a serem seguidos e estereótipos de comportamento para consumo geral é tema de pesquisas relevantes para a área da comunicação, como o estudo *Prazer visual e cinema narrativo* de Laura Mulvey (1983), *It's a Man's (Celluloid) World: Female Characters in the Top Grossing Films of 2019* de Martha Lauzen (2019) e o mapeamento realizado pela Mount Saint Mary's University em 2019<sup>1</sup>. No entanto, ainda há poucas pesquisas com o foco dos estudos na análise da mulher enquanto trabalhadora/produtora da indústria cinematográfica.

A ausência de nomes femininos em posições-chaves de projetos audiovisuais foi lugar comum por quase todo o século XX, sendo uma constante tanto mundialmente quanto no Brasil. Como afirma Luísa Reami (2018, p.117).

[...] até os anos 1980, existiam oficialmente apenas 21 longas de ficção dirigidos por mulheres desde o surgimento do cinema no Brasil (final do século XIX). Durante os anos 1960, temos apenas um filme dirigido por uma mulher, o que evidencia que o lugar de cineasta era no período aqui pesquisado um espaço colonizado majoritariamente pelos homens.

As primeiras grandes manifestações de mudança apareceram durante os anos 1970, sendo visível com o surgimento de festivais independentes de cinema com temática feminina e fruto das transformações trazidas pelo debate mais amplo de ideias feministas. “O cinema de mulheres desponta nessa época carregando a identidade dos movimentos sociais e de mulheres. Suas visões introduzem uma dimensão à nossa percepção da história e de seu papel” (ALVES, ALVES e SILVA, 2011, p. 371). Elas encontraram espaço no cinema independente experimental e documental - formatos que questionavam formas e conteúdo, e por isso, estavam abertos aos questionamentos feministas (KAPLAN, 1995). O cinema feminino, muitas vezes pode ser associado ao cinema feminista e, sem dúvida, os progressos feitos pelos movimentos trouxeram mudanças também para a produção de filmes na esfera independente e, gradativamente, para os que chegam ao grande público.

É possível perceber mudanças nesse cenário devido a novas discussões que vêm surgindo nos demais meios de comunicação e no próprio meio cinematográfico. Existe um esforço e articulação das profissionais da área para reverter esse quadro (SANTOS, TEDESCO, 2017, p. 1373) e trazer mais igualdade, seja na participação em determinadas funções, nos salários ou prestígio dos trabalhos. Apesar de toda essa mobilização, como aponta o estudo realizado pela ANCINE – Agência Nacional de Cinema, ainda existem

---

<sup>1</sup> Disponível nas referências deste artigo.

poucos trabalhos acadêmicos, pesquisas e dados a respeito do assunto, fazendo-se necessário um aprofundamento quanto a situação das mulheres no cinema (ANCINE, 2016, p. 1). A representatividade equitativa no setor poderá se tornar uma realidade mais próxima após o acesso à informação, discussão e articulação. O presente trabalho de conclusão de curso é centrado na produção audiovisual feminina na cidade de Curitiba, onde o presente estudo se realiza e visa trazer dados sobre o mercado na capital paranaense para um futuro aprofundamento em pesquisas nas áreas de Cinema e Comunicação.

Este estudo pretende mapear qual a efetiva inserção feminina no mercado audiovisual em Curitiba nos últimos dez anos (2010 a 2020); e a partir de uma análise das produções femininas contempladas no Edital Mecenato Subsidiado da Fundação Cultural de Curitiba, busca averiguar se houve aumento, diminuição ou uma estagnação proporcional de produções femininas durante esse intervalo.

Para isso, o artigo irá a) elencar o percentual de proponentes mulheres entre filmes inscritos e selecionados para o Mecenato - instrumento de captação de recursos para produções culturais vinculado ao poder público que representa aqui a realidade de muitos projetos audiovisuais no país -; b) verificar a composição das equipes previamente estabelecidas desses projetos, identificando lideranças compostas por mulheres, homens e mistas; c) traçar uma evolução anual destes dados para comprovar ou não um aumento de produções lideradas por mulheres d) bem como identificar as posições mais ocupadas e menos ocupadas por elas e e) verificar a porcentagem de projetos com sua ausência nas equipes.

## 1.1 MULHERES E PRODUÇÃO AUDIOVISUAL NO BRASIL

Considerando que o cinema é um processo de autoanálise e representação de uma sociedade, servindo como espelho do funcionamento de práticas sociais por meio de narrativas (ALVES, ALVES e SILVA, 2011), pode-se afirmar que, ao interpretar as dinâmicas da profissão audiovisual, estamos também adquirindo conhecimento sobre as dinâmicas da própria sociedade na qual estamos inseridos. Sendo assim, entender a desigualdade de gênero no cinema brasileiro, é compreender em uma microescala o progresso da representatividade das mulheres na contemporaneidade. Como apontam Alves, Alves e Silva (2011) “O filme constitui um documento importante para compreender como cada cultura se representa a si mesma e representa o outro. O cinema implica um método, uma maneira de apreender e conhecer o mundo, de reproduzir e de tratar o real” (p. 367).

O que se vê na tela é tanto uma representação da realidade quanto uma possibilidade para sua transformação. Se por um lado a mídia ainda reforça e perpetua padrões de comportamento e relações de poder entre os gêneros, ela também é espaço para a propagação de novos modelos. Um cinema que abranja essas reflexões é um caminho mais plural, uma projeção onde produtores e espectadores enxergam seus defeitos, mas principalmente, seus potenciais a serem desenvolvidos como sociedade em um processo conjunto.

A limitada representação feminina está diretamente relacionada à falta de mulheres em posições de comando em produções nos Estados Unidos, país com a mais lucrativa indústria cinematográfica do mundo. De acordo com o *Center for the Study of Women in Television and Film, da San Diego State University*, em 2017, filmes com mulheres na direção e/ou roteiro nos 100 filmes com maior faturamento possuíam 25% a mais de protagonistas mulheres, 15% a mais de personagens mulheres com funções importantes na narrativa e 10% a mais de personagens mulheres com falas.

A inclusão de mais mulheres atrás das câmeras aumenta a visibilidade e a qualidade das personagens femininas na tela (LAUZEN, 2019). O mapeamento *Women in Hollywood: The Ongoing Fight for Equality*, realizado pela *Mount Saint Mary's University*, em Los Angeles, com os 250 filmes de maior faturamento também em 2017, aponta que 88% dos longas-metragens não contavam com uma única mulher na direção, 83% não tiveram roteiristas mulheres, 45% não tiveram produtoras executivas, 28% não contaram com produtoras e 80% não creditaram nenhuma mulher na função de edição; vale destacar também o cargo de direção de fotografia, que chegou aos seus 96% de participação exclusivamente masculina. No total, 30% desse universo não contou com uma única mulher nos cargos citados.

A representatividade (e sua ausência) é um problema que afeta não apenas o desenvolvimento de produções audiovisuais, mas, também, outras esferas do processo como a distribuição de filmes, premiações (seja na composição do júri, nas indicações ou vencedoras), o tempo de permanência na profissão e a diferença salarial. Podemos citar também como exemplo da falta de equidade de gênero no cinema, os casos de abuso sexual vivenciados por inúmeras profissionais, muitos dos quais não chegam a público. De acordo com o estudo realizado pela *Mount Saint Mary's University*, na última década, Hollywood contratou 24 diretores homens para cada mulher na mesma função (LOS ANGELES, 2019, p. 4). E no Brasil não é diferente.

As mulheres estão presentes no cinema brasileiro desde a época do cinema mudo. Segundo o estudo “Feminino e plural - mulheres no cinema brasileiro” de Karla Holanda (2017), de 1930 a 1988, o Brasil teve 195 realizadoras que produziram 500 filmes.

A entrada das mulheres nos campos da Comunicação e do Cinema contribuiu para novas representações de si mesmas (ALVES, ALVES e SILVA, 2011). Ao considerar os sujeitos atrás das câmeras como um dos pilares para a construção do olhar, de acordo com Mulvey (1983), a presença feminina brasileira se configura como um desafio às condições desfavoráveis que o mercado audiovisual no país forneceu ao longo de sua história. São poucas as diretoras de longas-metragens que podemos citar ao longo das décadas.

Na década de 1970, a participação feminina na direção de longas aumentou 160% em relação à década anterior, crescendo mais 85% nos anos 1980 e 35% de 1991 a 2000. Um mapeamento cronológico realizado sobre “Mulheres no Cinema Brasileiro” (ALVES, ALVES e SILVA, 2011) traz à luz as destacadas diretoras: Cléo de Verberena até 1930; Carmem Santos e Gilda de Abreu (1940); Carla Civelli e Maria Basaglia (1950); Zélia Costa, Sonia Shaw, Rosa Maria Antuña e Walkíria Salvá na década de 1960; Tizuka Yamasaki, Ana Carolina, Helena Solberg, Lúcia Morat e Adélia Sampaio (na década de 1970 com a criação da Embrafilme); Suzana Amaral e Tetê Moraes (1980); após a Retomada na década de 1990 as diretoras Carla Camurati, Laís Bodanzky, Tata Amaral, Anna Muylaert, Eliane Fonseca, Eliane Caffé, Monique Gardenberg, Suzana Moraes, Mara Mourão, Rosane Svartman, Daniela Thomas, Sandra Werneck, Lina Chamie, Tânia Lamarca e Mirella Martinelli; e o total de 162 diretoras mulheres estreando longas-metragens na década de 2000.

Em conformidade com os dados acima, o estudo “Mulheres atrás das Câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018” (LUSVARGHI e SILVA, 2019) oferece um pequeno dicionário de cineastas brasileiras que inclui 257 diretoras mulheres no período citado. De acordo com Paiva (2018, p. 175):

Essa incorporação atrás das câmeras contribuiu para a construção de uma multiplicidade de outras imagens das mulheres, principalmente, a partir da década de setenta, auge do movimento feminista no solo brasileiro. Contudo, salientamos que, ainda hoje, a história e os estudos cinematográficos nacionais tratam timidamente a participação feminina no audiovisual, corroborando para as enormes desigualdades de gênero presentes nas relações sociais, fato facilmente comprovado pela tímida publicação destinada a análise e exposição dessas temáticas. Ser mulher e cineasta no Brasil, infelizmente, ainda significa ser invisível.

Em 2016, a partir de resultados do principal mapeamento realizado no país, o Brasil contou com mulheres exclusivamente na direção em apenas 17% de seus filmes; em 21% de

seus roteiros e em 46% de suas produções executivas (ANCINE, 2016); essa última tendo valores destoantes por estar comumente associada a processos mais operacionais e menos decisivos em produções.

De 1970 a 2016, apenas 2% dos filmes com público acima de 500.000 espectadores foram dirigidos por mulheres e 8% foram roteirizados por elas (BOLETIM GEMAA, 2017). A situação se mantém desigual se considerarmos fatores como os socioeconômicos, a raça, a orientação sexual e outros englobados pelo conceito de interseccionalidade (AKOTIRENE, 2018).<sup>2</sup>

Existe também uma proporção direta entre o aumento da participação das mulheres em cargos de liderança e o prestígio de cada gênero<sup>3</sup> cinematográfico. Dados sobre a participação feminina na produção audiovisual brasileira coletados pela ANCINE indicam que, em 2016, as mulheres foram diretoras de 38% dos filmes de animação no Brasil, enquanto apenas 17% dos longas-metragens de ficção contaram com elas no cargo. Filmes com duração menor como curtas e média-metragens, bem como animações e documentários são caracteristicamente menores em suas produções, orçamentos, audiências e, conseqüentemente, reconhecimento do público.

No cenário estadual, os dados levantados pela Associação de Vídeo e Cinema do Paraná, no Mapeamento do Audiovisual Paranaense 2018, acerca da participação feminina na cadeia de produção audiovisual "reforçam o panorama do cenário atual do audiovisual como sendo predominantemente masculino e branco" (AVEC, 2018). Até o ano de 2018, cerca de 30,5% dos profissionais paranaenses do setor eram mulheres<sup>4</sup>. As oportunidades, tempo de permanência na profissão e boa remuneração ficam ainda mais escassas quando se aplicam às mulheres negras – que representam 3,3% entre as mulheres no Paraná (AVEC, 2018, p. 7).

Tendo isso em vista, torna-se útil a realização de um mapeamento da produção feminina em Curitiba, cidade fora do eixo Rio-São Paulo, que permite uma análise em maior consonância com o contexto do resto do país.

É preciso reconhecer a centralização do poder decisório e a concentração da produção no eixo Rio-São Paulo. As distorções desse mercado obrigam o Estado a

---

<sup>2</sup> Conforme a autora, o conceito “[...]” “demarca o paradigma teórico e metodológico da tradição feminista negra, promovendo intervenções políticas e letramentos jurídicos sobre quais condições estruturais o racismo, sexismo e violências correlatas se sobrepõem, discriminam e criam encargos singulares às mulheres negras.” (2018, p. 54)

<sup>3</sup> O termo gênero pode ser caracterizado como um sistema de códigos, convenções e estilos visuais que permitem ao espectador identificar, de forma rápida e com certa complexidade, qual o tipo de enredo a que está assistindo. Esses fatores indicam ao espectador o que esperar da narrativa como por exemplo faroestes, suspenses e aventuras (TURNER, 1988, p. 88).

<sup>4</sup> O Mapeamento do Audiovisual Paranaense 2018 realizado pela Associação de Vídeo e Cinema do Paraná não informou as funções exercidas por essas mulheres.

investir esforços na regionalização da produção e à distribuição desses conteúdos nacionais, regulando a atividade econômica para garantir espaço e competitividade (ESTORILLIO E SIRINO, 2014, p. 117).

Um grande esforço nesse sentido é o Mecenato Subsidiado da Fundação Cultural de Curitiba, existente na cidade desde 1993, com a implantação da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, e que constitui o universo da pesquisa aqui desenvolvida. Antes de passarmos à apresentação dos procedimentos para a realização da pesquisa e discussão dos resultados, trazemos a discussão sobre a relação entre cinema e representações do feminino, contexto teórico conceitual em que se desenvolve esta pesquisa.

## **2. O CINEMA E A DIVISÃO SEXUAL DO TRABALHO**

As mulheres, como atores sociais, constituem uma categoria social que as torna singulares (GRAF, PALACIOS e EVERARDO, 2012), visto que gênero é uma das primeiras representações sociais aprendidas pelas crianças, influencia em muitos conhecimentos sobre o mundo e constitui uma importante fonte de identidade para toda a vida.

As tarefas desempenhadas por homens e mulheres nas diferentes sociedades variam no espaço e no tempo, sendo mutáveis e dinâmicas. No entanto, não se pode negar o histórico de relações desiguais de poder estabelecidas a partir desta divisão (KERGOAT, 2000). Por isso, para entender o desequilíbrio entre os sexos em posições de liderança no audiovisual, é preciso investigar como se criam os padrões de trabalhos e tarefas desempenhadas por cada um de forma mais ampla.

A divisão sexual do trabalho se baseia no princípio de que as diferenças entre homens e mulheres favorecem aptidões específicas, destinando a eles a esfera produtiva com funções de valor reconhecidas e, a elas, a esfera reprodutiva. Seguindo esse esquema, pode-se estruturar o conceito por meio de dois pilares: a separação e a hierarquização.

Como aponta Kergoat (2000), por muitos séculos, a separação entre o trabalho produtivo e assalariado, realizado por homens e o reprodutivo, doméstico e não remunerado executado pelas mulheres, foram naturalizados e legitimados na forma de papéis sociais pré-estabelecidos. O homem, como provedor da casa e profissional capacitado, sobrepõe-se hierarquicamente à mulher focada na criação dos filhos e na organização do ambiente doméstico. Ficam aí, então, desconsiderados os esforços de anos de mulheres em suas jornadas de trabalho não remuneradas.

A segmentação de papéis também não se fez de forma isenta. Funções de prestígio e maior remuneração sendo conferidas ao sexo masculino e o trabalho doméstico relegado às mulheres ainda hoje reforçam a diferença de posições ocupadas de acordo com o gênero.

Essa separação é diretamente ligada à hierarquia, pois se cada trabalho é realizado por diferentes gêneros, significa que seus esforços possuem diferentes valores perante a sociedade. Uma sociedade que valoriza apenas a produtividade econômica e possibilita-a somente ao gênero masculino, só valorizará homens.

Mas falar em termos de divisão sexual do trabalho é ir mais além de uma simples constatação de desigualdades: é articular a descrição do real com uma reflexão sobre os processos pelos quais a sociedade utiliza a diferenciação para hierarquizar essas atividades (KERGOAT, 2000, p. 72).

Ao analisar profissões que implicam o uso do poder, como a política, percebe-se que quanto mais alta posição ocupada em uma organização ou instituição, mais escassa se faz a presença da mulher. De acordo com registros do Senado Federal, das 81 cadeiras de senadores federais no país, apenas 12 são ocupadas por mulheres, resultando em um total de 14,8% de representatividade. Na Câmara dos Deputados, a situação não é diferente: somente 15% dos deputados que representam a população brasileira são do gênero feminino. No poder executivo, os números tornam-se ainda menos representativos quando consideramos que, em toda a história do Brasil, uma única mulher foi eleita presidente e, até o momento da realização deste estudo, dos 27 estados federais pode-se indicar exclusivamente o Rio Grande do Norte como estado governado por uma mulher - a governadora Fátima Bezerra.

De acordo com a Organização Internacional do Trabalho (OIT), os resultados das empresas em que mulheres estão em cargos de liderança chegam a ser até 20% maiores (LEITE, 2021). No entanto elas ocupam, no máximo, 10% dos cargos de chefia na maioria das empresas brasileiras segundo o estudo “Representatividade das Mulheres nas Empresas” realizado pela consultoria em marketing digital TRIWI (SALLES, 2021).

Portanto, a ausência delas em posições hierarquicamente altas no audiovisual, pela ótica da divisão do trabalho, possibilita uma compreensão de que desigualdades de gênero na profissão - seja em Curitiba, no Brasil ou no mundo - vêm do pressuposto de que mulheres não são capazes de realizar funções prestigiadas como direção, roteiro, produção e direção de fotografia com a mesma qualidade que homens.

O cinema, como um dos principais meios de comunicação do século XX, tornou-se poderosa ferramenta de significação e um dos meios em que as representações sociais do gênero feminino estão mais evidentes.

“O cinema é por natureza ‘uma arte de massas’ e um filme é ‘uma estrutura com vários níveis onde cada um deles se organiza com diferente grau de complexidade’. Os espectadores diversamente preparados, captam níveis semânticos diferentes. O texto fílmico é polifônico, contendo o feixe móvel dos diferentes signos no interior de um mesmo nível” (VARGAS, 2014, p. 157).

Para entender a oposição entre os papéis da mulher como portadora de significado e como produtora de significado, Laura Mulvey desenvolve o conceito de Male Gaze (olhar masculino) em seu livro *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1975).

## 2.1 CINEMA E O OLHAR MASCULINO

O cinema fascina, faz parte do imaginário do ser humano e é também uma das formas mais populares de expressão de desejos e da compreensão que uma sociedade tem de si mesma. Por meio dele, é possível entender também de que forma a mulher serve como instrumento de projeção do inconsciente masculino.

O *Male Gaze* define-se como a maneira como as artes visuais e a literatura mostram o mundo e as mulheres de um ponto de vista masculino, representando-as como objetos de prazer. Esse olhar masculino é composto de três pilares: 1) o olhar da pessoa que está atrás da câmera; 2) dos personagens dentro do filme e 3) do espectador (MULVEY, 1983).

Laura Mulvey parte da teoria psicanalítica para demonstrar o modo pelo qual o inconsciente de uma sociedade patriarcal estrutura essas significações que ocorrem no audiovisual. Para ela, as preocupações formais de um cinema - em especial o de Hollywood - refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produz.

Desmembrando o processo pelo qual se dá a objetificação da mulher no cinema, a autora utiliza dois importantes conceitos da psicanálise: a escopofilia e o aspecto narcisista (MULVEY, 1983). O primeiro se refere ao ato de tornar pessoas em objetos, sujeitando-as a um olhar que traz prazer; uma fascinação com a forma humana que transforma a mulher e seu corpo em espetáculo. O segundo trata do prazer em se ver reconhecido na tela por meio dos personagens; o olhar masculino projeta, assim, suas fantasias na tela enquanto obtém a satisfação de possuir a mulher por meio da identificação com o protagonista masculino das narrativas clássicas do cinema. Em outros termos, a noção da mulher como imagem e a do

homem como dono do olhar - provenientes do olhar masculino que expressa seu prazer em ver o outro feminino como objeto e em se identificar com o outro masculino.

Elaborando sua teoria a partir dos avanços de Laura Mulvey, Ann Kaplan (1995) usa a psicanálise, a semiologia e o estruturalismo para desconstruir o filme de Hollywood e encontrar os mitos que retratam a mulher como objeto de prazer visual e erótico. Seus estudos são centrados na crítica feminista de filmes, que teve seu início juntamente com os movimentos da década de 1970, e concebe o olhar masculino como meio de dominação sobre o discurso e o desejo feminino nas artes. Assim, argumenta que:

Esse conceito [de representação] indica a natureza “construída da imagem, que os mecanismos de Hollywood buscam ocultar. O estilo dominante de Hollywood, realismo, esconde o fato de que um filme é construído, e perpetua a ilusão que o espectador tem de que o que é mostrado é natural (KAPLAN, 1995, p. 13).

Ann Kaplan investiga ainda a experiência de espectadoras mulheres a partir do *male gaze*, do *female gaze* e o real propósito da objetificação da mulher além da sexualização, conceitos que têm grande importância para a análise que se busca neste estudo.

Ainda em contraposição ao Male Gaze, Jill Soloway, criadora e showrunner da série *Transparent*, propõe a noção de um olhar feminino a partir da análise de Prazer Visual e Cinema Narrativo de Mulvey. O *Female Gaze* é definido por ela como uma forma de ver e sentir nas artes, a câmera subjetiva que transmite emoções e cria empatia como ferramenta política. Mais do que uma proposta estética ou formal, o olhar feminino é uma linguagem que funde mente e corpo em objetos eróticos que são nomeáveis, mas ainda assim abstratos ao mesmo tempo - um conteúdo relacionado ao corpo e seus sentimentos não como objeto, mas como expressão de subjetividade (SOLOWAY, 2016).

Aqui não se objetiva inverter as perspectivas do olhar masculino ou conceder um status masculino à mulher como representação. Tudo gira em torno do corpo da mulher e sua resignificação, de um esforço consciente para mostrar o outro lado da história e das narrativas. De contar as histórias das mulheres no audiovisual a partir do olhar e subjetividade das próprias mulheres. Para contrapor os três pilares constituintes do olhar masculino, o *Female Gaze* se propõe: 1) a usar o corpo como ferramenta no set com a intenção de comunicar um sentimento; 2) mostrar o olhar do sujeito olhado, o que significa expor como o olhar feminino interpreta o que o masculino vê e 3) desenvolver esse olhar usando a subjetividade para nomear os outros como objetos.

### 3 METODOLOGIA DA PESQUISA

Com o intuito de contribuir para estabelecer um caminho sólido para próximos estudos relacionados à inserção de profissionais mulheres no mercado audiovisual, a presente pesquisa pode ser classificada como exploratória, com viés documental. O estudo incorpora, em sua metodologia, além de um levantamento bibliográfico daquilo que já foi publicado sobre o corpus da pesquisa, uma análise documental dos materiais necessários para o mapeamento da cadeia de produção feminina do cinema em Curitiba. A pouca familiaridade com o tema proposto, resultado de estudos escassos em um âmbito regional tão restrito, fora do eixo Rio-São Paulo, no mercado audiovisual, implicou em uma sondagem inicial ao universo da pesquisa.

Esse tipo de pesquisa tem como objetivo aprofundar os conhecimentos que se tem sobre o fenômeno em questão. Como exposto por Bonin, “exercícios de aproximação empírica são importantes porque aguçam a percepção de dimensões dos objetos naturalizadas do olhar - pela possibilidade de distanciamento que potencializam” (2008, p. 125). A partir de uma pesquisa exploratória e da percepção que uma abordagem científica possibilita, almejou-se compreender se ocorre uma naturalização da ausência de mulheres em cargos de liderança em profissões criativas como o audiovisual em um contexto municipal.

O planejamento inicial envolveu um levantamento bibliográfico e uma contextualização acerca do objeto de estudo. Com ele foi possível sistematizar dados significativos para a pesquisa, evidenciar o que se pensa e já foi feito no meio acadêmico sobre o assunto e, a partir disso, criar um referencial teórico para prosseguir com o trabalho.

De acordo com Stumpf (2005), o referencial é criado por meio da escolha de palavras-chaves e temas que, relacionados entre si, formam um panorama que nos guia até o final da pesquisa. Os principais conceitos tratados neste estudo envolveram cinema, gênero e representações, a mulher na indústria cinematográfica, mulheres no cinema brasileiro, feminismo e história das mulheres no audiovisual. Com a definição desses conceitos, foi efetuada uma busca de trabalhos realizados em portais de eventos de Comunicação<sup>5</sup> e da Internet<sup>6</sup> para a conclusão desta etapa.

---

<sup>5</sup> \*Eventos de Comunicação: Compós (<https://www.compos.org.br>), Intercom (<https://www.portalintercom.org.br>), Seminário Nacional Cinema em Perspectiva organizado pelo Colegiado do Curso de Cinema e Audiovisual da UNESPAR (<https://www.cinemaem perspectiva.com/anais>).

<sup>6</sup> \*\*Google Acadêmico (<https://scholar.google.com.br/scholar?q=>) e SciELO (<https://www.scielo.br>).

Depois da procura de trabalhos já publicados, iniciou-se o levantamento de dados respectivos aos editais que serviram de base para a análise da pesquisa. Aqui foi realizada a identificação, verificação e apreciação de documentos necessários para se entender a proporção de produções lideradas por mulheres em uma pequena escala na cidade de Curitiba.

“Setores como o audiovisual têm forte interdependência com o desenvolvimento tecnológico do país e o Estado reconhece por meio do PNC – Plano Nacional de Cultura a inovação científica e tecnológica como valor estratégico para a cultura do Audiovisual” (ESTORILLIO e SIRINO, 2017, p.117). A primeira lei federal de incentivo fiscal para atividades artísticas no Brasil instituída no Brasil foi a Lei Sarney, de 1986, seguida da Lei Rouanet, de 1990, aprovada pelo governo Collor. Desde então, seja em âmbito nacional, estadual ou municipal, o Estado incentiva o mercado cultural do país por meio de leis e pela criação de instituições especializadas visando um aquecimento da economia no setor.

Em decorrência dessa estreita ligação entre poder público e produção cultural no Brasil (Boletim GEMAA, 2017, p. 1), o mapeamento contemplou os projetos selecionados para o Edital Mecenato Subsidiado da Fundação Cultural de Curitiba (âmbito municipal), compreendendo o período de 2010 a 2020, representando o que se pode definir como uma forma frequente de inserção no mercado audiovisual - o financiamento de projetos culturais por parte de empresas contribuintes via incentivo fiscal do Estado.

A Fundação Cultural de Curitiba, órgão vinculado à Secretaria de Cultura de Curitiba, por meio do Programa de Apoio e Incentivo à Cultura, atua como promotor e agente facilitador para a produção cultural da cidade em suas mais variadas formas.

De acordo com o contido na Lei Complementar nº 57/2005 [...], vem por meio deste edital, regulamentar o procedimento para a seleção de projetos em todas as áreas das artes e da cultura [...], tendo por propósito viabilizar o acesso dos agentes culturais locais aos mecanismos de incentivo fiscal estabelecidos na citada legislação, com o objetivo de registrar e difundir os produtos culturais locais, através da seleção de projetos no âmbito do Programa de Apoio e Incentivo à Cultura – PAIC, por meio do Mecenato Subsidiado (FCC, 2016).

No Edital, estão incluídas as categorias: música; artes cênicas; audiovisual (objeto desta pesquisa); literatura; artes visuais; patrimônio histórico, artístico e cultural; folclore, artesanato, cultura popular e demais manifestações culturais tradicionais e pesquisa. Ele ainda é dividido entre as modalidades Não-Iniciante e Iniciante. A diferenciação entre as modalidades é levada em consideração neste estudo, que inclui ambas em sua análise, com

a intenção de comparar as oportunidades que mulheres têm nos diferentes estágios da vida profissional.

Segundo a Fundação Cultural de Curitiba:

“A categoria Iniciante se caracteriza pelo conjunto de participantes com formação teórica e/ou experiência prática comprovada mediante apresentação de currículo, porém com ausência de reconhecimento público e ainda, pela não aprovação anterior de projetos do âmbito do Programa de Apoio e Incentivo à Cultura. A equipe de um projeto enquadrado como Iniciante deve ser composta de, no mínimo, 70% de seus integrantes também iniciantes (FCC, 2021, p.3).

Ao abarcar as últimas 10 edições deste mecanismo de incentivo por meio de documentos públicos oficiais, pode-se ter acesso a um intervalo de tempo plausível para a análise de mudanças efetivas na representação de gênero.

As análises foram feitas seguindo a seguinte ordem:

1) Solicitação, coleta e arquivamento dos dados primários obtidos sobre os projetos e documentos anexos<sup>7</sup> - indicando integrantes de equipe e suas respectivas funções e fichas técnicas de produtos audiovisuais resultantes para comparação -, bem como editais de resultado com todos os classificados na etapa final das categorias Iniciante e Não-Iniciante entre os anos de 2010 e 2020, totalizando assim o recorte da análise;

2) Identificação das informações relacionadas aos objetivos da pesquisa que estivessem disponíveis nos documentos;

3) Registro e catalogação das informações;

4) Organização dos dados em quadros analíticos, tabelas, infográficos e gráficos conforme exposto nos objetivos da pesquisa;

5) Análise quantitativa e qualitativa a partir de inferências retiradas das fontes primárias para extração de conhecimentos sobre os possíveis aspectos latentes nos documentos.

Por ter um caráter exploratório, esta pesquisa sofreu com a escassez de dados importantes como a composição de equipes técnicas (fundamentais para um mapeamento e que, no entanto, não são dados disponíveis para o público segundo a Fundação Cultural) e a relação quantitativa de projetos aprovados nos anos de 2013 e 2014 (falta de arquivos de registro por parte da FCC). Projetos audiovisuais enviados à instituição não possuem a

---

<sup>7</sup> Os dados primários obtidos para a pesquisa consistem nos seguintes documentos coletados dos anos de 2010 a 2020: Editais de Resultado Final do Mecenato Subsidiado (nas categorias Iniciante e Não-Iniciante em todos os anos), Relação de Projeto Classificados e Desclassificados e o Quadro Demonstrativo dos Recursos Incentiváveis de 2014. A fonte para os documentos citados é o site da Fundação Cultural de Curitiba na aba Lei de Incentivo. Acesso em: <http://www.fundacaoculturaldec Curitiba.com.br/leideincentivo/avisos/>

obrigatoriedade de preenchimento de todos os integrantes de uma equipe, o que interferiu na avaliação da efetiva igualdade de gênero na composição dos trabalhadores, um dos objetivos específicos deste estudo. É preciso pontuar que este foi o primeiro passo para um aprofundamento da temática em estudos futuros recomendados para uma compreensão mais ampla do assunto. O corpus de análise está indicado em sua totalidade no quadro abaixo.

**QUADRO 1 - Relação quantitativa de aprovados no Mecenato Subsidiado de 2010 a 2020 nas CATEGORIAS INICIANTE E NÃO-INICIANTE**

TOTAL DE APROVADOS	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
INICIANTE	15	22	22	22	-	6	6	13	9	8	6
NÃO-INICIANTE	20	39	32	-	-	21	34	33	17	15	17

#### 4. APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS

Os dados apresentados nos quadros 1 e 2 foram analisados a partir da noção de divisão sexual do trabalho (KERGOAT, 2000), com o objetivo de entender os resultados considerando a disparidade entre os sexos em posições de liderança em diversas profissões, aqui especificamente, o audiovisual.

Dentro deste contexto, apresentam-se na sequência os resultados obtidos a partir da análise de 10 anos do Edital Mecenato Subsidiado da Fundação Cultural de Curitiba.

**QUADRO 2 - Relação de proponentes aprovados no Mecenato Subsidiado de 2010 a 2020 por gênero na CATEGORIA INICIANTE**

ANO	EDITAL	HOMENS	MULHERES
2010	187/10	66,6%	33,4%
2011	188/11	50%*	59%*
2012	129/11	68,2%	31,8%
2013	031/13	68,2%	31,8%
2014	-	-	-
2015	050/15	33,4%	66,6%
2016	028/16	33,4%	66,6%
2017	036/17	38,4%	61,6%
2018	128/18	77,8%	22,2%
2019	220/19	50%	50%
2020	028/20	50%	50%

\* A soma de homens e mulheres em 2011 é maior que o total de aprovados por representar produtoras com sociedade entre homens e mulheres.

**QUADRO 3 - Relação de proponentes aprovados no Mecenato Subsidiado de 2010 a 2020 por gênero na CATEGORIA NÃO-INICIANTE**

ANO	EDITAL	HOMENS	MULHERES	NÃO IDENTIFICADO*
2010	219/10	75%	10%	15%
2011	189/11	71,8%	20,5%	7,7%
2012	133/31	59,4%	34,4%	6,2%
2013	-	-	-	-
2014	-	-	-	-
2015	051/12	76,2%	19%	4,8%
2016	029/16	67,6%	26,5%	5,9%
2017	037/17	69,7%	27,3%	3%
2018	129/18	64,7%	23,5%	11,8%
2019	221/19	60%	26,7%	13,3%
2020	029/20	47%	53%	0

\* Os números da categoria "Não identificado" correspondem às pessoas jurídicas cujos proprietários não foram identificados.

Os dados elencados nos quadros 3 e 4 são fonte de informações muito úteis para o esclarecimento da situação das mulheres na cadeia de produção do audiovisual em Curitiba. Ao comparar a participação feminina em relação à masculina dentre os proponentes aprovados no Mecanato Subsidiado constatamos que na categoria Iniciante elas estiveram a frente de 43,5% dos projetos audiovisuais enquanto eles representaram o percentual de 56,5%. Na categoria Não-Iniciante, os homens foram responsáveis por 66,7% dos projetos dentre os anos de 2010 e 2020 e as mulheres em 26,3%. Os projetos selecionados sem identificação de gênero dos proponentes totalizam 7% nesse mesmo intervalo.

Figura 1 - Percentual de proponentes aprovados por gênero na CATEGORIA INICIANTE

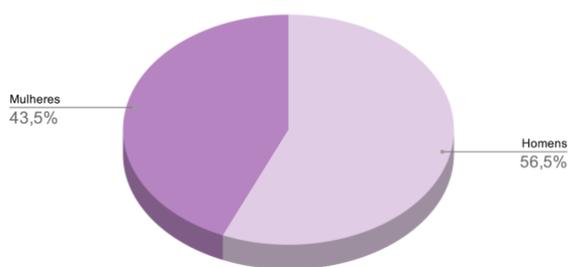
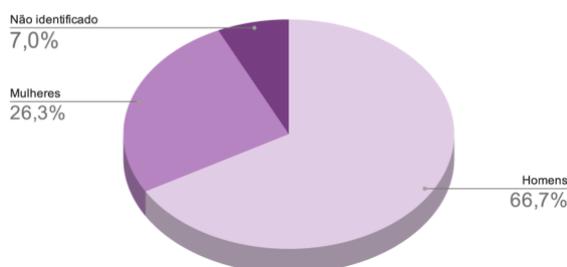


Figura 2 - Percentual de proponentes aprovados por gênero na CATEGORIA NÃO-INICIANTE



Os dados reforçam, portanto, o panorama apontado nas pesquisas realizadas nos Estados

Figura 3 - Evolução anual da participação feminina em comparação à masculina na CATEGORIA INICIANTE

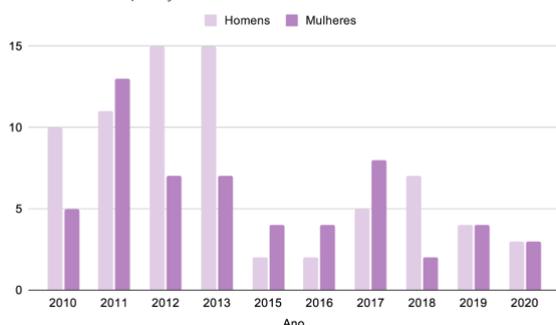
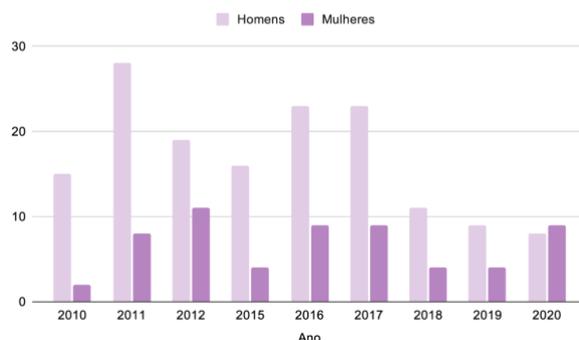


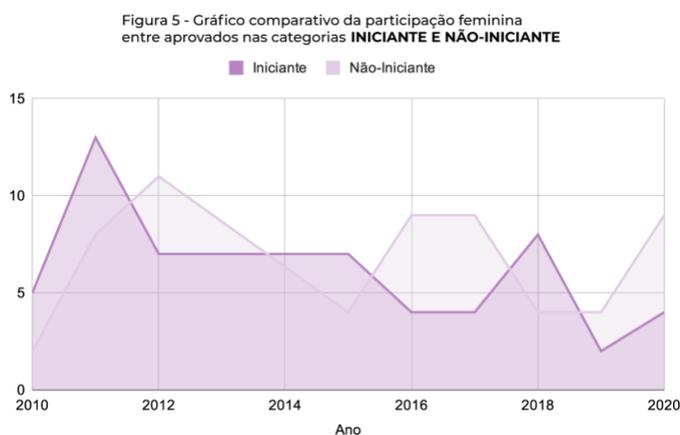
Figura 4 - Evolução anual da participação feminina em comparação à masculina na CATEGORIA NÃO-INICIANTE



Unidos, principal polo produtor de cinema, quanto à participação das mulheres nos postos de comando da produção audiovisual, como destacado no item 2 deste artigo. Reforçam também o cenário brasileiro, a partir do estudo realizado pela Anvisa (2016). Ou seja, desde o processo inicial na inserção da cadeia de produção (iniciante) mulheres já estão menos representadas. Quando isso se refere a carreiras já consolidadas (não iniciantes) a situação é ainda mais agravante e elas representam apenas 1/3 dos contemplados no edital.

Ao observar a evolução anual da participação feminina em comparação à masculina em ambas as categorias é possível perceber uma maior disparidade entre os gêneros até o ano de 2013 com uma equalização mais acentuada nos resultados nos anos seguintes, chegando à divisão equilibrada nos anos de 2019 e 2020.

Seguindo a figura 5, no comparativo entre as categorias, a presença feminina se fez



maior, como dito, na categoria Iniciante. A média de projetos aprovados foi de 43,31%; já na categoria Não-Iniciante, 26,75%. No salto da categoria Iniciante para a Não-Iniciante há uma queda de 43,46% em projetos com liderança de mulheres.

Com os dados ilustrados, é visível a grande disparidade entre produções de autoria feminina e masculina até o ano 2013 seguida de um gradual nivelamento até a quase completa igualdade nos anos mais recentes. Vale destacar que nos anos de 2015 a 2017, na categoria Iniciante a presença feminina foi maior que a masculina, o que sugere uma maior inserção das mulheres no segmento. Isso, entretanto, não se confirma na categoria Não-Iniciante, reforçando que a distância numérica da presença feminina entre as categorias Iniciante e Não-Iniciante interfere de forma concreta na inserção das mulheres no mercado audiovisual tendo como base o recorte da pesquisa.

Com os muitos avanços conquistados nas últimas décadas por meio de discussões e mudanças culturais e de valores na sociedade, alguns desafios ainda permanecem para as mulheres, e o mercado de trabalho do cinema acompanha essa tendência (ALVES, ALVES, SILVA, 2011, p. 390).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao mapear as produções femininas aprovadas pelo Mecenato Subsidiado entre os anos 2010 e 2020, chega-se à conclusão de que a inserção feminina no mercado audiovisual em escala municipal em Curitiba é constante, porém, ainda desigual. As mulheres possuem acesso consolidado a esta ferramenta de incentivo público à cultura como se vê em sua presença ano após ano e, nos últimos, verificou-se um aumento percentual de produções lideradas pelo

gênero feminino aprovadas pelo edital. Resta saber se essa tendência se manterá nos próximos resultados.

No entanto, a significativa diferença na participação feminina das categorias Iniciante para a Não-Iniciante ainda é um entrave para elas. A queda proporcional de projetos de autoria feminina chega aos 43,46%, número que reforça as noções ainda estereotipadas de divisão sexual do trabalho presentes no audiovisual. As oportunidades de início de carreira são atrativas para mulheres. Todavia, conforme o tempo passa, a permanência no mercado diminui. Essa diferença aponta também para os gêneros audiovisuais produzidos por homens e mulheres devido aos orçamentos que cada categoria possibilita (teto orçamentário de R\$ 79.200,00 para iniciantes e de R\$158.400,00 para não-iniciantes). Mulheres, ao estarem muito mais contempladas na categoria Iniciante, ainda têm mais acesso a produções de orçamento, prestígio e proporções menores, bem como se destacam em gêneros menos reconhecidos (público e renda) como o documentário.

O mapeamento da composição das equipes técnicas não se concretizou por falta de dados disponibilizados nos documentos analisados e tempo hábil durante a realização desta pesquisa que propiciasse confrontar os dados com outros indicadores, como por exemplo, as fichas técnicas dos produtos finalizados. Recomenda-se a continuidade do estudo para que uma análise mais ampla seja realizada no sentido de verificar a porcentagem de mulheres dentro das equipes e as posições mais ocupadas por elas, bem como de verificar quantos dos projetos contemplados foram efetivamente realizados por mulheres.

Com a análise dos dados, chega-se ao entendimento de como a divisão sexual do trabalho sempre implicou em desvantagens para a mulher no cinema brasileiro. Esse é um padrão que se repete ao longo da história do audiovisual no país – seja em âmbito federal, estadual ou municipal. No entanto, a gradual inserção de trabalhadoras na indústria cinematográfica visando a igualdade de gênero como observado nos últimos dez anos do Mecenato Subsidiado serve de exemplo para diversos setores da sociedade e implica em futuras produções com maior presença do olhar feminino: atrás das câmeras, na frente delas e com as espectadoras nas salas de cinema.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

AKOTIRENE, Carla. **O que interseccionalidade**. São Paulo: Letramento, 2018.

ALVES, Paula; ALVES, José Eustáquio Diniz; DO NASCIMENTO SILVA, Denise Britz. Mulheres no Cinema Brasileiro. **Caderno Espaço Feminino**, 2011, 24.2.

AVEC - Associação de Vídeo e Cinema do Paraná. **Mapeamento do Audiovisual Paranaense 2018**. Curitiba, 2018.

BONIN, Jiane Adriana. Explorações sobre práticas metodológicas na pesquisa em comunicação. **Revista FAMECOS**, n 37, dezembro, 2008, p. 121-127.

CENTER FOR THE STUDY OF WOMEN IN TELEVISION AND FILM. Disponível em: <https://womenintvfilm.sdsu.edu/> . Acesso em: 13/09/2020.

COVALESKI, Rogério Luiz; DA SILVEIRA, Murilo Artur Araújo; ANDRADE, Kaísa Lorena Oliveira. Divisão Temática Publicidade e Propaganda do Congresso Intercom: um estudo bibliométrico de 2001 a 2016.

DE ALBUQUERQUE REIS, Alcides, et al. Teoria e Prática da Análise Documental. **Revista do Serviço Público**, 1973, 108.1: 13-24.

DE HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

DESIDÉRIO, Mariana. Fortune 500 tem novo recorde de mulheres CEOs - mas percentual é baixo. Disponível em: <https://exame.com/negocios/fortune-500-tem-novo-recorde-de-mulheres-ceos-mas-percentual-e-baixo/> . Acesso em: 23/02/2021.

ESTORILLIO, Rodrigo dos Santos; SIRINO, Salete Paulina Machado. Políticas públicas de financiamento à cultura: o modelo da lei de incentivos à cultura de Curitiba no audiovisual de Curitiba. **Revista O Mosaico**. v. 10, p. 116-129, 2014.

EVANGELISTA, J. G. M. Mulheres, trabalho e cinema: a representatividade de gênero no Funcultura Audiovisual. **Revista Fórum Identidades**. v. 23, p. 29-49, jan-abr de 2017.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Lei de Incentivo. Disponível em: [http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/leideincentivo/ed35\\_16/](http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/leideincentivo/ed35_16/) Acesso em: 18/11/2020.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Edital N° 193/18 – Edital do Mecenato Subsidiado – Modalidade Inciante. Disponível em: [http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/pub/file/multimidia/pdf/1098-2533-ed\\_193-18.pdf](http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/pub/file/multimidia/pdf/1098-2533-ed_193-18.pdf) Acesso em: 05/04/2021.

GRAF, Norma; PALACIOS, Fátima; EVERARDO, Maribel. **Investigación Feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales**. 3. ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

HERCULANO, Mônica. Lei Sarney, Lei Rouanet, Procultura: história, avanços e polêmicas. Disponível em: <https://culturaemercado.com.br/lei-sarney-lei-rouanet-procultura-historia-avancos-e-polemicas/> Acesso em: 20/03/2021

HOLLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. Ed. 1. Campinas, SP: Papyrus, 2017.

HOLLANDA, Karla. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. **Revista Famecos**, v. 24, n. 1, abril/2017.

KAPLAN, Elizabeth Ann. **A mulher e o cinema** - os dois lados da câmera. Trad. Helen Márcia Potter Pessoa. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KERGOAT, Danièle. Dicionário crítico do feminismo. Ed. 1. São Paulo, SP: Editora UNESP, 2000.

LAUZEN, Martha M. It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top Grossing Films of 2019. Disponível em: [https://womenintvfilm.sdsu.edu/wpcontent/uploads/2020/01/2019\\_Its\\_a\\_Mans\\_Celluloid\\_World\\_Report\\_REV.pdf](https://womenintvfilm.sdsu.edu/wpcontent/uploads/2020/01/2019_Its_a_Mans_Celluloid_World_Report_REV.pdf). Acesso em: 13/08/2020.

LEITE, Jade Gonçalves Castilho. Empresas com mulheres em cargos de liderança tem melhor desempenho. Disponível em: [https://www.consumidormoderno.com.br/2019/05/31/empresas-mulheres-cargos-lideranca-melhor-desempenho/?cli\\_action=1616081394.362](https://www.consumidormoderno.com.br/2019/05/31/empresas-mulheres-cargos-lideranca-melhor-desempenho/?cli_action=1616081394.362) Acesso em: 20/03/2021

LOS ANGELES, Mount Saint Mary's University. Collectif: A Space Dedicated to the Advancement of Women and Girls. Los Angeles, 2018.

LOS ANGELES, Mount Saint Mary's University. Intersections: Identity, Access & Equity - The report on the status of women and girls in California. Los Angeles, 2019.

LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da. **Mulheres atrás das câmeras**: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018. Edição 1. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

MENDES, Letícia. Mulheres dirigiram 17% dos filmes europeus entre 2003 e 2017. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/categoria/numeros/> . Acesso em: 13/08/2020.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

NEW YORK FILM ACADEMY. Gender Inequality in Film. Disponível em: <https://www.nyfa.edu/film-school-blog/gender-inequality-in-film/> Acesso em: 20/09/2020.

NORONHA, Danielle de. **Elas por Trás das Câmeras**: Reflexões sobre as mulheres no audiovisual. Disponível em: <https://abcine.org.br/site/elas-por-tras-das-cameras-reflexoes-sobre-as-mulheres-no-audiovisual/> Acesso em: 20/09/2020.

PAIVA, Carla C. da Silva. Ser mulher e cineasta no Brasil: percursos invisíveis. **Doc-online**, 2018. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/376> Acesso em: 02/11/2020.

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

REAMI, Luísa. **Cinema sob mulheres** - experiência feminina no cinema brasileiro durante a ditadura militar. 2018. 220p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

RIO DE JANEIRO, Agência Nacional do Cinema (ANCINE). Participação feminina na produção audiovisual brasileira. Rio de Janeiro, 2016.

RIO DE JANEIRO, Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (UERJ). Boletim GEMAA: Raça e Gênero no Cinema Brasileiro (1970 - 2016). Rio de Janeiro, 2017.

SALLES, Fernando. Mulheres ocupam, no máximo, 10% dos cargos de chefia na maioria das empresas brasileiras. Disponível em: <https://www.savarejo.com.br/detalhe/reportagens/mulheres-ocupam-no-maximo-10-dos-cargos-de-chefia-na-maioria-das-empresas-brasileiras> Acesso em: 20/03/2021

SANTOS, Érica R. S.; TEDESCO, Marina Cavalcanti. Iniciativas e ações feministas no audiovisual brasileiro contemporâneo. *Estudos Feministas*, v. 25, n. 3, dezembro/2017.

SENADO FEDERAL. Senadores em exercício. Disponível em:  
<https://www25.senado.leg.br/web/senadores/em-exercicio/-/e/por-sexo> Acesso em: 23/02/2021.

SOLOWAY, Jill. Jill Soloway on the Female Gaze (masterclass). Link:  
<https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I&feature=youtu.be> Acesso em: 05/11/2020.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Mulheres atrás das câmeras: a presença feminina na direção de fotografia de longas-metragens ficcionais brasileiros. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, 43.46 (2016), pp. 47-68.

TURNER, Graeme, *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1988.

VARGAS, Gilka. Comunicação e Semiótica da Cultura: cinema como texto cultural. **Dossiê: Fotografia e Audiovisual: aproximações possíveis?**, v. 15, n. 2, outubro/2014.