

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL**

ISAURA DE MATOS PIRES

**A PARTICIPAÇÃO FEMININA NO MERCADO CINEMATOGRAFICO
(2012 – 2015)**

**VITÓRIA DA CONQUISTA
2017**

ISAURA DE MATOS PIRES

**A PARTICIPAÇÃO FEMININA NO MERCADO CINEMATOGRAFICO
(2012 – 2015)**

**Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Cinema e
Audiovisual da Universidade Estadual
do Sudoeste da Bahia, como requisito
parcial para obtenção do grau de
Bacharel em Cinema e Audiovisual**

Orientador:

Prof. Filipe Brito Gama

Avaliadores:

Profª Drª Milene de Cássia Silveira Gusmão
Me. Marcelo Costa Lopes

VITÓRIA DA CONQUISTA

2017

Dedico este trabalho aos meus pais, Maildo e Mara que ergueram como uma das principais prioridades de suas vidas a educação minha e das minhas irmãs.

*Tentar calar o outro é uma constante. Mas
na vida aprendi que quem, por direito, não é
senhor do seu dizer, não se pode dizer
senhor de qualquer direito.*

Carmén Lúcia Antunes Rocha

RESUMO

O cinema possui a capacidade de refletir as relações sociais, econômicas e políticas do país tanto através de contribuição estética e narrativa quanto de suas próprias condições de produção. Desta maneira, o objetivo deste trabalho foi observar a inserção da mulher no mercado cinematográfico brasileiro. Concluiu-se que a quantidade mulheres atuando atrás das câmeras ainda representa um número significativamente menor em relação aos diretores homens. Essa baixa representatividade feminina na construção estética e narrativa dos filmes implica na formação de imaginários construídos apenas por homens que podem não refletir, necessariamente os valores intencionados pelas mulheres.

Palavras-Chaves: Cinema; Mercado; Mulher.

LISTA DE SIGLAS

ANCINE: Agência Nacional de Cinema;

CPB: Certificado de Produto Brasileiro;

DVD: *Digital Video Disc* (em português, Disco Digital de Video); EUA: Estados Unidos da América;

FEMINA: Festival Internacional de Cinema Feminino;

HIV: Human Immunodeficiency Virus (em português, Vírus da Imunodeficiência Humana);

OCA: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual

OEA: Organização dos Estados Americanos

TV: televisão;

UNCTAD: Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento;

VoD: *video on demand* (em português, vídeo sob demanda);

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Mulheres em funções chave nos 250 filmes de maior bilheteria, por função – EUA	33
---	----

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Estrutura do modelo de produção <i>package-unit</i>	26
Gráfico 2 - Filmes nacionais lançados com Globo Filmes 200-2007	30
Gráfico 3 - Valor adicionado pelo setor audiovisual (R\$ bilhões correntes)	38
Gráfico 4 - Valor adicionado pelo setor audiovisual e Valor adicionado total: variações anuais reais (%)	38
Gráfico 5 - Evolução do <i>market share</i> nacional entre 2001 e 2015	39
Gráfico 6 - Evolução do público nacional entre 2001 e 2015	40
Gráfico 7 - Proporção da equipe, por função técnica, em "Até Que A Sorte Nos Separe", dirigido por Roberto Santucci	46
Gráfico 8 - Proporção da equipe, por função técnica, em "Vou Rifar Meu Coração", dirigido por Ana Rieper	46
Gráfico 9 - Proporção da equipe, por função técnica, em "De Pernas Pro Ar 2", dirigido por Roberto Santucci	49
Gráfico 10 - Proporção da equipe, por função técnica, em "Meu Passado Me Condena 2: O Filme", dirigido por Júlia Rezende	50
Gráfico 11 - Proporção da equipe, por função técnica, em "Até Que A Sorte Nos Separe", dirigido por Roberto Santucci	53
Gráfico 12 - Proporção da equipe, por função técnica, em "S. O. S. Mulheres ao Mar", dirigido por Cris D'Amato	54
Gráfico 13 - Proporção da equipe, por função técnica, em "Loucas Pra Casar", dirigido por Roberto Santucci	56
Gráfico 14 - Proporção da equipe, por função técnica, em "Meu Passado me Condena", dirigido por Júlia Rezende	56

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. CINEMA E AUDIOVISUAL: RAMIFICAÇÕES DE UMA ECONOMIA DA CULTURA	16
2. OS ELOS DA CADEIA DE PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA	21
2.1. PRODUÇÃO	22
2.2. DISTRIBUIÇÃO E EXIBIÇÃO	25
3. PRINCIPAIS ATRIBUIÇÕES E FUNÇÕES NO CINEMA	26
4. A PRESENÇA FEMININA NA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA	33
5. PANORAMA DO ATUAL MERCADO CINEMATOGRAFICO NO BRASIL E NO MUNDO	37
6. PARTICIPAÇÃO FEMININA NO MERCADO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO (2012 – 2015)	41
6.1. METODOLOGIA	41
6.1.1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	41
6.1.2. DESCRIÇÃO	42
6.2. 2012: O BRASIL NO <i>RANKING</i> DOS DEZ MAIORES MERCADOS DE CINEMA DO MUNDO E NENHUM FILME BRASILEIRO DIRIGIDO POR UMA MULHER DENTRE OS MAIS ASSISTIDOS	43
6.3. 2013: CONSOLIDAÇÃO DO MERCADO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO E UM MAIOR PROTAGONISMO FEMININO.....	47
6.4. 2014: INTERFERÊNCIA DA COPA DO MUNDO NO MERCADO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO.....	50
6.5. 2015: UMA MENOR DIFERENÇA ENTRE OS GÊNEROS.....	54
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
REFERÊNCIAS	59

INTRODUÇÃO

O acúmulo de experiências e aprendizagens possibilitados através do percurso das circunstâncias históricas, políticas e sociais, permite ponderar que existe, neste tempo, um movimento de caminhada rumo à direção dos direitos iguais para todos. Todavia, ainda é possível presenciar determinados contextos nos quais prevalecem a discriminação e o preconceito¹. Práticas e mentalidades sociais que nos compelem a revisitar criticamente o percurso das minorias, ou seja, determinados grupos humanos ou sociais que, embora constituídos por um número elevado de membros, possuem e/ ou possuíram, ao longo do tempo, um reduzido acesso aos mecanismos de poder². Dentre esses grupos o separatismo de gênero, como um fato social, gerou uma divisão na qual a posição ocupada pela mulher na sociedade, ao longo da história, foi de coadjuvante, em relação ao homem. Criada para gerar, cuidar do lar e dos filhos, além de se submeter ao marido. A tendência foi a diminuição do espaço de atuação social e de identidade feminina.

Para a mulher atingir determinado espaço de voz nos dias atuais foram necessárias diversas mudanças e quebra de paradigmas. E, nesse contexto de intenso debate sobre a participação e o protagonismo feminino na sociedade brasileira³, diálogos precisam ser travados para que novos parâmetros de pensamento histórico, autônomos e críticos, possibilitem o reconhecimento dessas mulheres, estimulando a produção de uma linguagem e de um sistema de referências que possibilite às gerações futuras variadas possibilidades de leitura do

¹ Percebe-se que a discriminação é um conceito mais amplo e dinâmico do que o preconceito. Ambos têm agentes diversos: a discriminação pode ser provocada por indivíduos e por instituições, e o preconceito só pelo indivíduo; a discriminação possibilita que o enfoque seja do agente discriminador para o objeto da discriminação, enquanto preconceito é avaliado sob o ponto de vista do portador; e a discriminação pode ser analisada sob a óptica do receptor. Portanto, pode-se observar que apesar de serem corriqueiramente confundidos, a discriminação e o preconceito são etimologicamente diferentes, posto que um decorre da prática do outro (GUIMARÃES, 2004, p. 155; VALLE, 2003, p. 455 apud. MOLINA, 2011, p.154).

² Compreendendo o poder, não como um ato de utilização da força para impor, mas como a capacidade de deliberar social e politicamente.

³ O ano de 2015, por exemplo, foi marcado por diversas iniciativas de organização e ações de fortalecimento das mulheres profissionais do audiovisual. Foi criado, inclusive, um grupo intitulado "Mulheres do Audiovisual" que busca o fortalecimento e a representatividade das mulheres no setor realizou uma série de encontros e debates em 2015, que contaram com a participação das Diretoras da ANCINE.

mundo. Significando, ainda, a consolidação do compromisso ético de preservar e compartilhar um legado, produzindo assim uma linha de raciocínio histórico multifacetada. O cinema, por sua vez, reflete as construções históricas, expondo as relações sociais, transmitindo valores e distinguindo os papéis entre os gêneros ou mesmo desconstruindo os clichês e sugerindo novos comportamentos.

Em seu artigo intitulado "Mulheres atrás das câmeras: a presença feminina na direção de fotografia de longas-metragens ficcionais brasileiros", a pesquisadora Marina Cavalcanti Tedesco inaugura a discussão com a notável preocupação em esclarecer o que quer dizer com o termo "mulher". Uma questão importante considerando tanto os avanços dos estudos feministas e os recentes tensionamentos provenientes deste diálogo (sobretudo com o pós-estruturalismo e o pós-modernismo), quanto o surgimento e as transformações do próprio conceito de gênero. A autora aponta que, quando o gênero ganha força, nos anos 1970, passando a ser amplamente difundido, ainda estava marcado pelo fundacionalismo biológico, ou seja, teorias epistemológicas que se baseavam nos conceitos de crenças básicas para a construção do conhecimento. Portanto, muitas autoras e autores consideravam que mulher era uma construção cultural sobre um corpo do sexo feminino – sendo este natural. A partir do final da década de 1980, contudo, começam a surgir debates em torno das diferenças entre as mulheres, sobrevivendo diversas proposições que apontavam para a substituição de "mulher" por "mulheres". Ou seja, as mulheres negras, as mulheres lésbicas e as mulheres do Terceiro Mundo (TEDESCO, 2016, p. 49). Desta maneira, cabe esclarecer que, diante desses âmbitos políticos elucidados pelas autoras, o termo "mulher" cumpre aqui uma função operacional, não pretendendo trabalhar com este conceito de forma essencialista.

Um esforço para compatibilizar as críticas ao essencialismo em suas diversas formas – humanismo, universalismo, racionalismo – com a formulação de um projeto político feminista, mostrando como essa compatibilização não é incongruente. (PISCITELLI, 2004, p.60 apud. TEDESCO, 2016, p.50).

E o cinema, por sua vez, como um instrumento que possui a capacidade de refletir as relações sociais, econômicas e políticas do país (principalmente a partir da narrativa, mas também através de suas próprias condições de produção) não é um peso morto nessa discussão. Pelo contrário, desempenha um papel fundamental,

tanto na transmissão de valores, quanto na desconstrução de clichês. Como bem lembra a pesquisadora Paula Alves

O cinema fez representações do patriarcado e das relações familiares, da sexualidade, criou o *star system* e o *sexy symbol*, projetou a objetização da mulher, determinou padrões de beleza, reproduziu rótulos para pessoas e comportamentos, e contribuiu de forma fundamental na construção das "imagens" de homens e mulheres reforçadas ao longo do tempo. (ALVES, 2012, p. 2)

A autora observa, ainda, que "muitos argumentam que a indústria do cinema é uma indústria como outra qualquer (...) e que os donos dos estúdios determinam os filmes que vão ser produzidos e o quanto se investirá neles com base no que calcularam como lucro". Por outro lado alerta que "os donos dos estúdios ainda são predominantemente homens" (TREMILLS, 2005, p. 45 apud. ALVES, 2012, p.5) que sustentam a ideia de que existem diferenças entre "filmes masculinos" e "filmes femininos", sendo àqueles os que envolvem ação e terror, e estes os dramas e comédias românticas que, por sua vez, rendem menos dinheiro. A conclusão óbvia é que se as mulheres são apropriadas para fazerem filmes femininos e eles vendem pouco, as mulheres não são bem-vindas no mercado cinematográfico.

Em termos históricos, as funções de diretor e de diretor de fotografia, por exemplo, foram – e ainda são – desempenhadas por homens na maior parte dos casos. Tedesco aponta para o fato que, durante muitas décadas, a única palavra que havia em inglês para designar o operador de câmera era *cameraman*, o que muito contribuiu para invisibilizar as mulheres e conformar um espaço no qual elas não eram bem-vindas. É possível, no entanto, encontrar cineastas no final do século XIX e primórdios do século XX, ainda que as suas trajetórias não sejam tão amplamente reconhecidas e divulgadas conforme elas mereçam. Como alerta o personagem Faustino no romance "Viva o povo brasileiro", de João Ubaldo Ribeiro, "(...) a história feita por papéis deixa passar tudo aquilo que não se botou no papel, e só se bota no papel aquilo que interessa (...). Então, toda história dos papéis é por interesse de alguém". (RIBEIRO, 1984, p. 121). A memória histórica pode guardar, portanto, uma série de narrativas produzidas e reproduzidas com objetivos específicos por e para vários grupos sociais, instituições e classes.

O historiador Eric Hobsbawn complementa essa tese, dizendo que "todo estudo histórico, portanto, implica uma seleção minúscula de algumas coisas da infinidade

de atividades humanas do passado, e aquilo que afetou essas atividades. Mas não há nenhum critério geral aceito para se fazer tal seleção" (HOBBSAWN, 1998, p. 71). Neste contexto, portanto, diversas participações políticas, econômicas e científicas⁴, acabaram esquecidas. Assim como importantes contribuições artísticas (não apenas no cinema) ficaram suprimidas. E, conforme reitera Joost Smiers, tais feitos

[...] são essenciais ao debate democrático e ao processo de responder, emocionalmente ou não, às múltiplas questões da vida. Uma ampla diversidade de formas de expressão e canais de comunicação fazem-se necessários para que isso aconteça. As opiniões das pessoas são formadas, em conjunto com outros fatores, pelos livros que leem, pela música que escutam, pelos filmes a que assistem e pelas imagens que veem (...). (SMIERS, 2015, p. 12)

Essa capacidade de refletir os movimentos de transformação da vida social e das relações humanas é uma qualidade fundamental no reconhecimento da importância das artes. E, conforme segue o autor supracitado:

[...] é vital que várias formas de expressão artística sejam criadas e distribuídas por diversos produtores e distribuidores dentro de qualquer sociedade. As pessoas são diferentes; e não existe nada mais humano do que encontrar formas de teatro, música artes visuais, literatura ou filmes que expressem adequadamente nossas próprias confusões, sentimentos de prazer ou deleite estético. (idem)

Tantos as estatísticas, quanto inúmeros movimentos políticos, sociais, ideológicos e filosóficos, demonstram o quanto a mulher, por sua vez, tem aumentado constantemente sua participação numa série de atividades. O que se dá paralelo à incansável busca pela liberdade e por direitos equânimes em relação ao homem, se traduzindo no anseio pelo fim de uma sociedade e de uma história predominantemente patriarcal. E, conforme foi notado, a atuação social da mulher não é uma novidade dessa época. A contribuição feminina no desenvolvimento da humanidade sempre esteve presente e seria impossível, logicamente, relacionar tantas mulheres que possuíram tamanha vitalidade e força criativa capazes de superar os obstáculos e marcarem as gerações através dos tempos. No entanto,

⁴ Percursos históricos como o de Maria Joaquina de Almeida, importante fazendeira de café do Vale da Paraíba, no século XVIII, permanecem no anonimato. Tampouco ouvimos falar na primeira mulher da América Latina, uma brasileira, a assumir o governo de uma cidade, em 1928, Alzira Soriano, tornou-se prefeita de Lajes (RN).

cabe lembrar nomes que, de alguma maneira, compartilharam um dom, um querer e, talvez, um pouco de sorte.

Na literatura, mulheres como Murasaki Shikibu⁵, (973 ou 978 - 1014 ou 1031), Cristina de Pisano (1364-1430), Jane Austen (1775-1817), Mary Shelley (1797-1851), Virginia Woolf (1882-1941), Agatha Christie (1890-1976), Cecília Meireles (1901-1964), Ayn Rand (1905-1982), Simone de Beauvoir (1908-1986), Rachel de Queiroz (1910-2003), Carolina Maria de Jesus (1914-1977), Clarice Lispector (1920-1977), Adélia Prado (1935), Alice Walker (1944), Danielle Steel (1947), Nora Roberts (1950), Lionel Shriver (1957), J. K. Rowling (1965), dentre outras, revelaram a mágica das suas almas, através do que escreveram.

Na música erudita, nomes como Hildegard von Bingen (1098-1179), Francesca Caccini (1587-1640), Barbara Strozzi (1619-1677), Louise Farrenc (1804-1875), Fanny Mendelssohn (1805-1847)⁶, Clara Schumann (1819-1896), Cécile Chaminade (1857-1944), Rebecca Clarke (1886-1979), Lili Boulanger (1893-1918), Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Jocy de Oliveira (1936). E, na música popular, Édith Piaf (1915-1963), Violeta Parra (1917-1967), Ella Fitzgerald (1917-1996), Dona Ivone Lara (1921), Nina Simone (1933-2003), Mercedes Sosa (1935-2009), Aretha Franklin (1942), Etta James (1938-2012), Janis Joplin (1943-1970), Jovelina Pérola Negra (1944-1998) e Joan Jett (1958).

Nas artes plásticas, Sofonisba Anguissola (1532-1625)⁷, Mary Cassatt (1844-1926), Camille Claudel (1864-1943), Tarsila do Amaral (1886-1973), Anita Malfatti (1889-1964), Tomie Otake (1913-2015), Djanira Motta e Silva (1914-1979), Carmen Herrera (1915), Yoko Ono (1933) e Berthe Morissot (1953).

A história da fotografia também revela as criações de Constance Talbot (1811-1880), Alice Austen (1866-1952), Hannah Höch (1889-1978), Gioconda Rizzo

⁵ Murasaki Shikibu era o nome artístico de uma fidalga romancista chamada Fujiwara Takako. Conhecida como a autora do *Genji Monogatari* (*A História dos Genji*), escrito aproximadamente entre 1000 e 1012.

⁶ Cabe ressaltar que muitas, dentre as suas mais de 460 obras, foram creditadas ao seu irmão, o também compositor, Félix Mendelssohn.

⁷ Pintora renascentista italiana, discípula de Bernardino Campi. Considerada a primeira artista a adquirir fama internacional, teve, erroneamente, muitas das suas obras atribuídas a Leonardo Da Vinci.

(1897-2004)⁸, Margaret Bourke-White (1904-1971), Eve Arnold (1912-2012), Diane Arbus (1923-1971), Inge Morath (1923-2002), Nair Benedicto (1940) e Carrie Mae Weems (1953).

E, por fim, o cinema pioneiro de Alice Guy-Blaché (1873-1968) – cuja produção filmica pode ser considerada tão relevante, estética e narrativamente, quanto a de Griffith –, Marion Fairfax (1875-1970), Lois Weber (1879-1939), Alla Nazimova (1879-1945), June Mathis (1887-1927), Frances Marion (1888-1973), Anita Loos (1889-1981), Tsuru Aoki (1892-1961), Marion E. Wong (1895-1969), Dorothy Arzner (1897-1979), Mary Pickford (1892-1979) e Natacha Rambova (1897-1966).

Posto que as próprias presenças dessas mulheres nesses meios já se configuram como uma atitude de resistência, a antropóloga Sherry Ortner diz:

Tem a ver com pessoas que nutrem desejos de ir além de suas próprias estruturas de vida, inclusive – o que é muito central – de suas próprias estruturas de desigualdade; tem a ver, em suma, com pessoas que jogam, ou tentam jogar, seus próprios jogos sérios, mesmo se partes mais poderosas procuram desvalorizá-las ou até destruí-las. (ORTNER, 2006, p. 68 apud. TEDESCO, 2016, p. 54).

Desta maneira, é fundamental compreender que a conquista de uma igualdade de gênero passa tanto pela desconstrução de clichês e estereótipos associados à figura feminina, quanto pelo aumento e permanência das mulheres em posições de destaque em todos os campos, inclusive na arte,

⁸ Considerada a primeira fotógrafa brasileira. Iniciou como ajudante no estúdio de seu pai, o fotógrafo Michelle Rizzo. Em 1980, teve seu trabalho recuperado pela curadora Rosely Nakagawa, que organizou, juntamente com a pesquisadora da USP, Miriam Moreira Leite, uma exposição na Galeria Fotótica.

1. CINEMA E AUDIOVISUAL: RAMIFICAÇÕES DE UMA ECONOMIA DA CULTURA

Em termos gerais podemos compreender a economia como uma ciência que se ocupa em estudar as tensões existentes entre as necessidades e as vontades humanas e a insuficiência de determinados recursos materiais para atender a todas essas demandas, o que se desdobra na necessidade de agregar um valor (precificar) como uma alternativa de ajuste entre oferta e demanda. Sendo a ciência econômica, portanto, social, já que observa o comportamento humano mediante este embate.

Uma definição trabalhada por João Guilherme Barone Reis e Silva (2009, p. 34) é que o mercado, por sua vez, "[...] corresponde a um sistema de trocas simbólicas por excelência, caracterizado por um alto grau de complexidade em função das especificidades do produto objeto das trocas e de sua economia". Complexidade observada, por exemplo, nos que diz respeito à própria classificação desses produtos e/ ou serviços de acordo às finalidades que lhes são atribuídas.

Aqueles que atendem emergencialmente às necessidades humanas são chamados os "de consumo" (geladeiras, fogões, etc.) e dependem dos denominados bens ou produtos "de produção" (ou "de capital") que são as maquinárias e os equipamentos que os produzem. Já de acordo à natureza física, se classificam entre materiais (possuindo características de peso, forma e dimensão) ou imateriais (características abstratas) (BOARATI, 2006).

Em 1891, o economista Anfred Marshall dizia, que:

É impossível avaliar objetos como os quadros dos mestres ou as moedas raras; eles são únicos em seu gênero, não têm iguais nem concorrentes; [...]. O preço de equilíbrio nas vendas [desses objetos] depende muitas vezes do acaso; no entanto, um espírito curioso poderia sentir algum prazer em empreender um estudo minucioso do fenômeno. (1891, 1986, p. 319).

Segundo o sociólogo francês Paul Tolila (2007), no entanto, a reflexão econômica só se preocupou muito tardiamente com o setor cultural [...], o que explica a confusão de alguns debates, a escassez de economistas que declaram explicitamente estudar a cultura, a falta de dados e interpretações confiáveis que se

verificam em diversos temas em quase todos os países. A economia do setor cultural (entenda-se por isso os resultados de estudos econômicos, a capacidade de

produzir sínteses úteis e comparações confiáveis) se caracteriza por uma grande dispersão, escassez e ausência de dados atualizados e uma grande dificuldade de amarrar os níveis da microeconomia e da macroeconomia. Ainda segundo o autor, um dos motivos para essa indiferença se refere ao utilitarismo dos produtos e serviços ofertados:

Ora, o luxo, para os economistas clássicos, nada tem de "funcional", ele pertence à esfera do capricho, de um desejo individual fora da norma e pouco preocupado com a verdadeira produção de riquezas, ele constitui uma "derivação" não desejável do capital, investido "improdutivamente" em fantasmas. Como não são funcionais, os gastos na arte e na cultura (no luxo) são prontamente declarados "irracionais" no pensamento econômico clássico (2007, p. 26).

Essa ideia é reforçada quando se procura esboçar as características dos bens e serviços culturais, já que elas escapam do modelo mercadoria-tipo, não se enquadrando adequadamente nas classificações acima mencionadas. Tais bens e serviços respondem a uma avaliação subjetiva e não a uma medida consensual. E além disso, segue o autor:

[...] os bens culturais, tanto os que são oferecidos pelas políticas públicas ao consumo cidadão (museus nacionais, monumentos patrimoniais, espetáculos ao vivo, etc.) como os que são produzidos pelas indústrias culturais nos diferentes campos (música, cinema, livros, videogames, produtos multimídia), possuem uma característica estranha em relação às mercadorias definidas pela economia padrão: sua compra e seu consumo não destroem nenhuma de suas propriedades e não fazem desaparecer a possibilidade de um consumo mais amplo ou posterior. (2007, p. 26).

No entanto, para que haja uma lógica de oferta, Tolila aponta que existem alguns critérios básicos de classificação dos bens e serviços culturais, dentre eles a autenticidade (quando provém do trabalho de artistas e exclui ao máximo a divisão do trabalho), a unicidade (um objeto de arte deve ser único ou, no mínimo, raro) e a novidade (a história da arte torna-se aqui indispensável para saber julgar em termos de inovações reais) (2007, p. 31).

Em um trecho do seu livro "A mentalidade anticapitalista", o professor e economista Ludwig von Mises faz uma avaliação interessante sobre a recepção espectral como uma via de mão-dupla em relação à inovação de quem o fornece:

Quanto a isto não existe diferença entre os serviços prestados por um fabricante e os prestados por um produtor, ator ou dramaturgo. Contudo, a

consciência desta dependência faz com que quem trabalha no mundo do espetáculo fique muito mais preocupado do que quem fornece ao consumidor coisas tangíveis. Os fabricantes de mercadorias palpáveis sabem que seus produtos são comprados por suas propriedades físicas. Podem ter uma expectativa razoável de que o público continue solicitando esses artigos enquanto nada melhor ou mais barato não lhes for oferecido, pois é improvável que as necessidades satisfeitas por essas mercadorias venham a se alterar num futuro próximo. A situação do mercado para tais mercadorias pode, de certa forma, ser prevista por empresários inteligentes. Com um certo grau de confiança, podem adivinhar o futuro. Com as diversões é diferente. As pessoas procuram divertir-se porque estão entediadas. E nada aborrece tanto as pessoas quanto o divertimento com o qual já estão acostumadas. A essência da indústria do espetáculo é a variedade. As pessoas aplaudem mais o que é novo e, por isso mesmo, inesperado e surpreendente. São extravagantes e volúveis. Desprezam hoje o que apreciaram ontem. Um magnata do palco ou da tela deve sempre temer os caprichos do público. (MISES, 2010, p. 31)

Interpretando, finalmente, as contribuições desses pesquisadores, se torna mais claro que a economia corresponde a um fluxo de recursos que ultrapassa a dimensão financeira, atingido os níveis ambiental, social e simbólico-cultural, dos quais surgem os seus derivados, como a economia criativa. E compreendendo que a economia da cultura é a utilização dos instrumentos e do aprendizado da economia a favor da cultura, o conceito de economia criativa surge como uma ampliação de economia da cultura. Segundo uma entrevista concedida pela economista Ana Carla Fonseca Reis⁹, na prática isso se dá devido a alguns "setores que se adicionam como economia da cultura *stricto sensu* e trazem um questionamento do que se entende pelo termo. A moda, o design, a propaganda, a arquitetura. Para alguns é cultura, para outros são setores criativos".

Por hora, fiquemos com a definição do autor inglês John Howkins, em seu livro *The Creative Economy* (2001), segundo a qual "são atividades nas quais a criatividade e o capital intelectual são a matéria-prima para a criação, produção e distribuição de bens e serviços.". E, ainda, com a contribuição do político brasileiro Andrea Matarazzo, autor do projeto *Distritos Criativos*, que diz: "o que move a Economia da Cultura é a criatividade e a inovação como matéria-prima. O processo de criação, portanto, é tão importante quanto o produto final. Ou seja, uma cadeia produtiva baseada no conhecimento e capaz de produzir riqueza, gerar empregos e distribuir renda.". Cabe reiterar, ainda, a institucionalização da economia da cultura,

⁹ Disponível em: <<http://www.cultura.rs.gov.br/v2/2012/01/economia-da-cultura-entrevista-com-ana-carla-fonseca-reis/>>

ou seja, o seu *establishment*, que desenvolve seus próprios métodos e paradigmas ao longo do tempo, demonstrando uma grande capacidade de geração de fluxos de renda, empregabilidade e organização política. Fazendo se constituir a importância macro e microeconômica desses fluxos, portanto, uma realidade tangível.

O audiovisual, por sua vez, considerado um dos integrantes mais importantes da economia da cultura é qualificado, conforme menciona Daniele Pereira Canedo (2013, p.126) em sua tese de doutorado, como um dos setores "mais complexos, politicamente sensíveis e subestimados entre as indústrias criativas". A autora, que acaba invertendo a lógica de que é a economia criativa que deriva da economia de cultura, aponta dois fatores capazes de explicar tal complexidade. O primeiro, é o fato de que o audiovisual é composto pelas interdependentes dimensões econômica, cultural, tecnológica e política. O segundo, corresponde à contínua expansão do setor audiovisual como consequência das Tecnologias de Informação e Comunicação.

Para a pesquisadora Harold Vogel (apud. CANEDO, 2013, p.121), o cinema é uma atividade industrial que, em termos macroeconômicos, está submetida às mesmas regras que qualquer outra indústria: taxas de câmbio, concorrência, ciclos econômicos, entre outras. A autora, no entanto, aponta algumas peculiaridades inerentes a dimensão econômica do setor cinematográfico:

(1) É uma indústria de protótipo, com altos custos fixos de produção e custos de reprodução relativamente baixos. (2) a qualidade e os custos não necessariamente são refletidos no preço final. (3) é uma indústria *hit-driven* com demanda incerta; (4) filmes são bens semipúblicos, onde o consumo não destrói o valor do produto e onde é difícil excluir audiência do consumo, (5) um certo número de estratégias de controle surgiram, incluindo (a) abordagem de portfólio, (b) estratégias de formatação (estrelas, sequelas, etc.), (c) controle de versão (janelas de lançamento), (d) concentração e integração (em particular através de controle sobre a distribuição) e (e) proteção de direitos autorais (DE VINCK, LINDMARK, 2012, p. 5, apud. CANEDO, 2013, p. 128)

É possível elucidar, a partir dessas características verificadas por de Vinck e Lindmark que, apesar da indústria cinematográfica estar pautada num modelo voltado para os baixos custos de exibição, altos custos de produção se distribuem nas várias etapas de realização de um filme. Eles se iniciam desde a aquisição dos direitos da história original, passando pelos custos de pré-produção (confeção de cenários e figurinos, por exemplo), produção (custos técnicos, operacionais e artísticos) e atingem a pós-produção (edição). E este é um investimento cujo retorno

não se pode precisar, posto que existem diversas variáveis que determinam o sucesso comercial de um filme, sendo a principal delas o próprio gosto do público.

Outra questão recorrente é quanto ao fato de que nem sempre o preço de custo de um filme reflete a qualidade artística do mesmo. Um julgamento subjetivo que está diretamente relacionado ao deleite particular de cada espectador que, por sua vez, representa uma demanda especificamente incerta. E a maior consequência dessa imprevisibilidade é a dificuldade na obtenção do financiamento pelos métodos mais comuns da atividade industrial (DE VINCK, PAUWELS, 2008 apud. CANEDO, 2013, p.129).

2. OS ELOS DA CADEIA DE PRODUÇÃO CINEMATOGRÁFICA

Para compreender como se caracteriza tanto a dinâmica de realização de um filme quanto a sua trajetória ao longo dos elos da cadeia produtiva, é importante conhecer em linhas gerais as etapas básicas desse processo, em torno das quais se organiza o espaço audiovisual. No livro "Diálogos Interdisciplinares: Cultura, Comunicação e Diversidade no Contexto Contemporâneo" é possível encontrar a seguinte definição:

O setor audiovisual é composto por três eixos principais: Produção, Distribuição e exibição (SELONK, 2007). A produção audiovisual propriamente dita é executada pelas empresas envolvidas nas atividades de Produção e Pós-Produção, que estão no início da cadeia. As atividades de Distribuição e Exibição compreendem etapas posteriores, onde há a divulgação e comercialização da obra. Assim, optou-se por subdividir a cadeia produção em dois núcleos: a) Realização - que compreende as atividades de Produção e Pós-Produção; b) Comercialização - englobando a Distribuição e a Exibição cinematográfica. (2017, p. 666)

É fundamental, desta maneira, ao realizador audiovisual compreender (e empenhar-se) no cumprimento de uma série de atividades que precisam ser desenvolvidas entre a concepção do roteiro e o set de gravação, para que a excessiva ansiedade não seja desdobrada numa série de prejuízos e frustrações. Essas atividades que antecedem a gravação, propriamente dita, são conceituadas no meio audiovisual como a *pré-produção*. Além da necessidade de analisar logisticamente os custos básicos inerentes a todos os tipos de produção (profissional ou amadora) – como alimentação e transporte; planejar os recursos necessários – como os materiais e equipamentos que devem chegar as locações, a não realização de uma pré-produção dedicada e atenta pode acarretar em diversos transtornos, por exemplo

Uma tomada mal planejada pode causar estragos na fase de edição, sobretudo quando várias câmeras estão envolvidas. Você pode desperdiçar horas sincronizando o filme manualmente, tentando compensar a falta de um código de tempo, selecionando câmeras que não filmaram simultaneamente etc (...) tudo precisa ser organizado desde o início. (JACOBSON, 2011, p. 3)

Tais diligências ocorrem geralmente quando a pré-produção é negligenciada: um simples relatório de *decupagem*, no qual as cenas, as sequências

e os planos estejam divididos e devidamente identificados através de uma numeração, resolveria o problema. Isso pode ser executado através de uma *quebra de roteiro* (ou *script breakdown*), que consiste exatamente na verificação de todos os recursos necessários para a fluidez do trabalho. É cansativo e pode parecer desnecessário, no entanto, listar criteriosamente os atores, locações, objetos de cena, figurinos, efeitos, equipe, equipamentos, materiais sensíveis, transportes e alimentação, é fundamental, pois

aquilo que não estiver discriminado na "quebra" consequentemente não estará disponível no set de gravação. Geralmente essa lista (que é propriamente a tal "quebra", tende a ficar relativamente grande e varia muito de projeto a projeto. Porém há necessidades básicas que podem servir muito bem como tópicos para guiar o processo inicial. (ARONOVICH, 2013, p. 23)

Sobretudo quando o contexto é o do baixo-orçamento, no qual desperdícios de forma alguma são bem-vindos, a pré-produção se torna ainda mais essencial e deve ser delegada a um membro específico da equipe, que se responsabilizará pelo o controle de todos os recursos necessários para que tudo flua conforme o planejado. Este membro (que pode ser denominado, a depender do porte da produção, "Produtor", "Diretor de Produção", "Produtor Executivo" ou "Assistente de Direção") fará todo o levantamento baseado em pesquisas, desenhos de produção, planos de negócios, etc. Conforme afirma ARONOVITCH, "o tempo devidamente investido na pré-produção é inversamente proporcional aos obstáculos imprevistos e ao tempo gasto da produção" (2013, p. 9).

2.1. PRODUÇÃO

No audiovisual, o termo produção pode equivaler tanto ao ato de produzir, quanto ao produto deste ato. Ou seja, o termo é usado como o sinônimo do próprio filme (no sentido do produto audiovisual); para referir-se à atividade do produtor cinematográfico; para mencionar o conjunto de todas as fases de produção ou, ainda (como neste subcapítulo), a fase intermediária, situada entre a pré-produção e pós-produção da realização filmica. Após todos os inventários e planejamentos

realizados, é essencial que todos os objetos cheguem nos locais e nos horários programados e, sobretudo, que as pessoas da equipe estejam conscientes das suas funções.

Sobre esta etapa de produção, Aronovich alerta

Na maioria das vezes, uma experiência que deveria ser maravilhosa, acaba se transformando numa verdadeira tragédia, e não raro nos deparamos com sets de gravação caóticos, desordenados, com diretores perdidos, fotógrafos desorientados, pilhas de equipamentos desnecessários e sem uso, atores abandonados, horas e horas de atraso e dinheiro indo embora. (...) Um comportamento e uma postura profissionais geram uma obra profissional. (2013, p. 9)

A falta de clareza na comunicação entre a equipe realmente pode levar o momento mais esperado pela maioria a um patamar de estresse absolutamente indesejável. A produção deve ser um momento de concentração, confiança e, sobretudo, prazer em estar colaborando na construção de um projeto artístico.

É fundamental, portanto, que a organização da locação seja mantida por todos (e não apenas pelo "assistente de direção"), que o diretor esteja seguro de todos os aspectos criativos e artísticos que envolverão aquele momento e da linguagem que pretende abordar, que o fotógrafo esteja apto para selecionar adequadamente a câmera, as suas lentes e a iluminação adequada para corresponder ao anseio criativo do diretor (ou administre bem a sua equipe para este fim), e etc.

A organização e a consciência que pautam o momento das gravações precisam estar bem estabelecidas. Não são, porém, qualidades absolutamente rígidas e livres de adaptações que possam contribuir positivamente no processo. O bom-senso deve nortear todas as atitudes em um set de filmagem. Demonstrando esses possíveis ajustes e modificações, José Walter Nunes exemplifica a interação entre o diretor e o fotógrafo:

Antes de se chegar à tomada da imagem, é de responsabilidade da direção refletir sobre o objeto investigado, etapa esta imprescindível para que não se produzam imagens que não terão utilidade. Isto não significa que o diretor tenha que insistir nas suas ideias pré-concebidas nas etapas que precederam a filmagem, quando o trabalho de campo apontar para a necessidade de modificações, alterações no roteiro filmico. Por outro lado, a imagem não pode ser pensada depois da produção do texto escrito, porque seu papel não é o de traduzir e ilustrar tal texto. A imagem é pensada e concebida, durante todo o processo de pesquisa,

enquanto conteúdo, cuja função é a de expressar ou dar sentido visual à história que se quer narrar. (NUNES, 2005, p. 93)

Os limites entre as funções e as relações num set de filmagem variam de equipe para equipe, logicamente. O objetivo aqui é apenas traçar as linhas gerais para refletir. Algumas equipes trabalham em níveis mais rígidos, outras não. Para ilustrar esta colocação, fica a cargo pessoal interpretar a famosa máxima atribuída a Alfred Hitchcock: "Atores são gados" (e reparada, posteriormente, numa entrevista, pelo cineasta: "Nunca disse que atores são gado. O que eu disse é que todos os atores deveriam ser tratados como gado. ").

A exposição ao desconhecido proporcionada por um novo trabalho pode acarretar situações desagradáveis que ultrapassam os objetivos do trabalho e isto deve ser evitado ao máximo. Sobretudo em filmes de baixo-orçamento, muitos dos quais realizados sem o menor aporte financeiro (e, portanto, sem a remuneração dos envolvidos), é preferível que a equipe seja a menor possível. Caso seja necessário organizar equipes maiores para a realização de filmes mais elaborados, é importante estar ainda mais atento pois

Às vezes, as equipes têm uma química estranha e reagem de forma imprevisível à pressão e à intensidade da produção cinematográfica quando estão longe de casa. O que acontece é sempre revelador. (RABINGER, 2012, p. 447)

Mais otimista, o autor segue afirmando que

[...] uma equipe consciente e envolvida funciona como uma antena, alertando-o para coisas ditas ou feitas para além do seu conhecimento" (idem).

A pós-produção, por sua vez, engloba desde o momento no qual as atividades de gravação são encerradas até que o filme esteja absolutamente pronto, editado e finalizado, estando apto para ser assistido. Sendo uma das etapas mais complexas da realização filmica, a pós-produção engloba uma série de atividades que vão desde a edição, passando pelo tratamento de cor, mixagem do áudio e inserção de trilha sonora até a encodagem e exportação do material (ARONOVICH, 2013, p.9). E ainda segundo Aronovich:

Muitos filmes nesse momento encontram seu 'sepultamento', já que a maioria das equipes amadoras não sabe exatamente como conduzir de maneira coerente e eficaz todo o longo processo de pós-produção. [...] essa

fase é a mais demorada, podendo levar até 4 ou 5 vezes o tempo gasto na produção. (idem)

2.2. DISTRIBUIÇÃO E EXIBIÇÃO

Maria Cristina Couto define a distribuição cinematográfica como "o elo entre a exibição – sempre concentrada em poucas empresas – e a produção, sempre polarizada" (COUTO, p. 2, 2009). A criação e desenvolvimento desse setor da produção cinematográfica estão relacionados à necessidade dos produtores e exibidores de que os filmes cheguem às salas de cinema, o que permitiria a continuidade do funcionamento da indústria, de forma cíclica. O setor de distribuição é também responsável pela articulação dos meios necessários para a divulgação do filme, visando seu consumo pelo maior número de pessoas possível, compreendendo o processo de divulgação e comercialização da obra cinematográfica, geralmente realizado por uma empresa diferente da que produziu e como cada etapa, apesar de interdependentes, são completamente particulares, é fundamental que ocorram acordos, visando a organização e o equilíbrio dos seus elos produtivos. Nos últimos estágios da realização de um filme, esses acordos normalmente são realizados entre as distribuidoras e as exibidoras, que são as empresas que projetam (as salas de cinema, propriamente). O objetivo é definir qual é o melhor método no qual o filme deve ser exibido para o público (cinema, televisão, DVD, VoD, etc).

É um mercado que se sustenta através da negociação de compras e vendas de direitos de exibição, adaptação, veiculação e transmissão dos produtos audiovisuais para as inúmeras janelas de exibição (televisão, salas de cinema, vídeo por demanda, canais de cinema à cabo, DVD, Blu-Ray, novas janelas de exibição via internet, etc).

3. PRINCIPAIS ATRIBUIÇÕES E FUNÇÕES NO CINEMA

Segundo Ana Maria Giannasi (2007, p. 29) vários modelos de produção foram praticados em épocas distintas ao longo da história do cinema brasileiro. A autora destaca que o modelo atual, praticado a partir da década de 1990, se baseia na proposta da indústria cinematográfica norte-americana que remonta a década de 1950 e cujo fluxo de trabalho apresenta a seguinte estrutura:

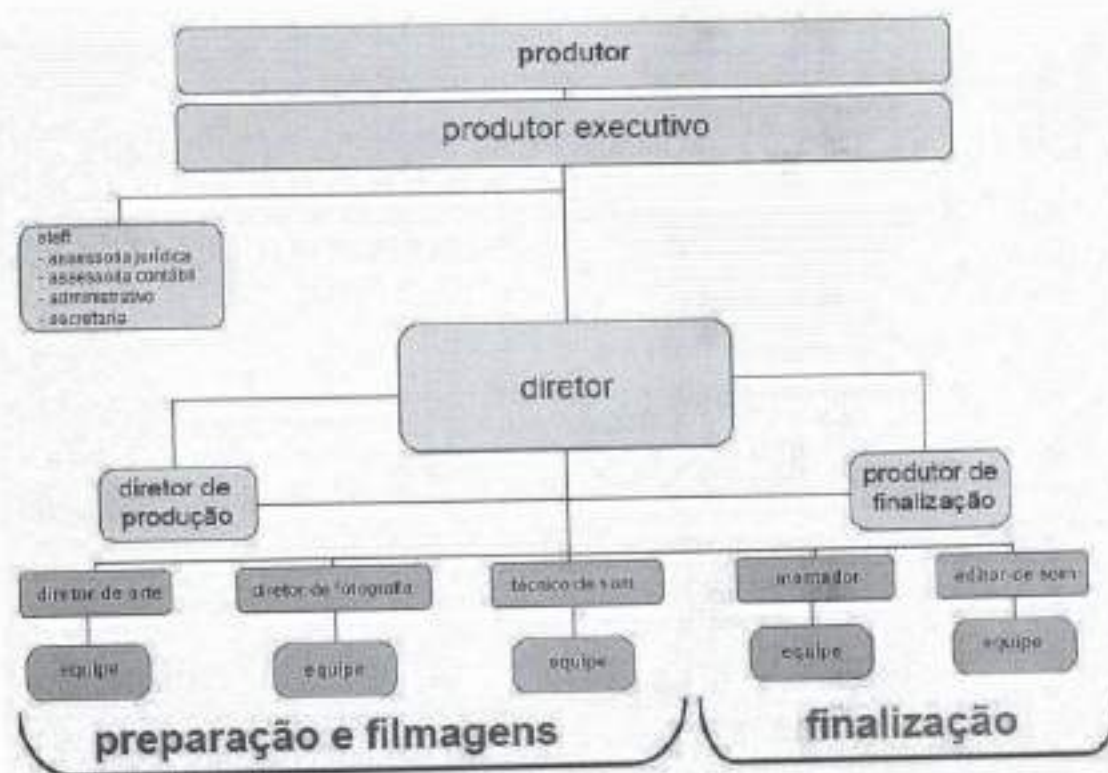


Gráfico 1 - Estrutura do modelo de produção *package-unit*
Fonte: GIANNASI, 2007, p.29

Para compreender como essa estrutura se altera ao longo do tempo, é interessante notar, por exemplo, o quanto este modelo se diferencia do denominado "cinema de autor", por exemplo, no qual o autor assume as funções de produtor, diretor e roteirista, enquanto o produtor creditado faz o papel de produtor executivo e diretor de produção. Da mesma maneira na era de ouro dos estúdios hollywoodianos, onde a produção de filmes era realizada em escala industrial e cada chefe de estúdio comandava uma equipe específica, estando produtor no topo da

hierarquia. É importante notar, no entanto, que independente do modelo adotado, funções básicas sempre existiram e continuarão existindo. As funções básicas correspondem à produção, direção, elaboração do roteiro, equipe de som, direção de arte, cinematografia e edição. Em filmes independentes de baixo orçamento, no entanto, pode ocorrer de um único profissional acabar acumulando determinadas funções a fim de economizar na contratação de mão-de-obra. Essa é uma realidade comum no Brasil que, diferente de lugares como os EUA e a Índia (onde a indústria é imensa e possui regras mais estabelecidas), as responsabilidades inerentes a cada profissional da equipe acabam variando de acordo com a estrutura de produção.

Baseando-se, portanto, no modelo de equipe apresentando por Gianassi e para melhor compreender sua relação com gênero é importante conceituar cada uma das principais funções.

3.1. AS PRODUTORAS E O PRODUTOR

Como já foi citado neste trabalho, a produção pode corresponder ao ato de produzir, ao resultado deste ato (o filme, em si) e a uma função profissional. E, apenas retificando, em relação a primeira alternativa pode englobar todas as fases da realização audiovisual (pré-produção, produção, pós e exibição) ou às fases intermediárias (entre a pré-produção e a pós-produção). Já no tocante a atividade profissional, pode ser constituir tanto enquanto pessoa física (os produtores), quanto jurídica (firmas produtoras).

No contexto global as maiores produtoras do mundo são empresas multibilionárias que criam franquias e grandes projetos cinematográficos no qual centenas de pessoas e muito capital estão envolvidos. As principais são: *Dreamworks*, fundada por Steven Spielberg e seus associados, em 1994, que atua financiando e produzindo grandes filmes, como "Shrek" e "Kung Fu Panda"; *MGM (Metro Goldwyn Mayer)*, que atualmente se concentra na distribuição de filmes e programas de TV, mas ainda possui algumas das maiores franquias da história do

cinema como os filmes de "James Bond"; *The Weinstein Company*, estabelecida em 2005 por Harvey e Bob Weinstein, que produziu filmes como "Django Livre", "Sin City" e "Bastardos Inglórios"; *Lions Gate Entertainment*, cujo portfólio de filmes e franquias contam com produções de grande êxito, como a "Saga Crepúsculo", "Jogos Vorazes", "Divergente" e "Jogos Mortais"; *Paramount Motion Pictures Group*, que incorporou muitos estúdios que produziram centenas de filmes de sucesso como "Missão Impossível" e "Interstelar"; *21st Century Fox*, que produziu muitas séries de TV e inúmeros filmes de sucesso, como "Avatar" e a franquia "X-Men"; *Universal Pictures*, fundada em 1912 por um grupo de entusiastas de produção de cinema liderado por Carl Laemmle, considerada uma das produtoras que mais quebrou recordes de bilheteria, produziu franquias como "Jurassic Park" e "Velozes e Furiosos"; *The Walt Disney Company*, de propriedade da *Lucasfilm*, *Pixar Animation Studios*, *Touchstone Pictures* e *Marvel Studios*; *Time Warner*, composta pela *New Line Cinema*, *Turner Entertainment Co.*, e *DC Entertainment*, produziu filmes como a trilogia de "Batman", "Senhor dos Anéis" e a franquia "Harry Potter"; E, por fim, considerada a maior de todas por atuar em todos os elos da cadeia produtiva (produção, distribuição e exibição) e deter as maiores franquias da história do cinema, *Sony Pictures Entertainment*, que produziu os filmes de franquias como "Homens de Preto", "Spider-Man", "Anjos da Noite" e "Resident Evil".

Partindo para a análise do contexto brasileiro, os pesquisadores Fábio Sá Earp e Helena Sroulevich apontam as principais atribuições das produtoras:

[...] no Brasil, a firma produtora zela por cada unidade de seu patrimônio, tornando-se a responsável legal e financeira pela consecução da obra audiovisual. Seu trabalho vai desde a definição do roteiro a ser produzido até a aglutinação e a contratação da equipe técnica responsável, passando pela captação de recursos necessários à realização das atividades planejadas e orçadas, incluindo a definição da firma distribuidora, até a conclusão da etapa conhecida como pós-produção, em que o filme ganhará o formato final para fins comerciais (EARP; SROULEVICK, s.d., p. 185).

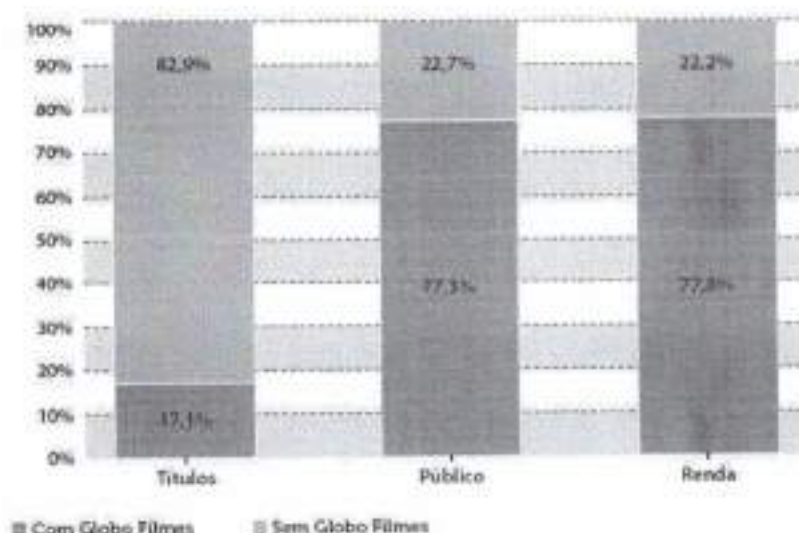
O Brasil conta, atualmente, com cerca de 700 empresas produtoras que atuam nos mercados de publicidade, cinema e vídeo (s.d., p.185). Dentre as principais podemos destacar Globo Filmes, Migdal Filmes, Cineluz, Morena Filmes, Gullane, MPC Filmes, Conspiração, Aurora Filmes, Mira Filmes, Anaña Produções, O2 Filmes, Total Entertainment, LC Barreto Produções Cinematográficas, Zazen Produções Cinematográficas, entre outras.

Dentre todas as citadas, a Globo Filmes merece um destaque, já que entre 1998 e 2007, participou da produção de mais de 60 filmes nacionais, que conseguiram um total aproximado de 70 milhões de espectadores nas salas de cinema. (BAHIA, 2012, p. 171). E, além disso, possui a peculiaridade de se beneficiar de uma parceria de comercialização com o Sistema Globo, do qual faz parte, e ainda desfrutar de enorme infraestrutura ligada à TV Globo. Esse aparato contempla uma visão industrialista de produção que objetiva um grande retorno financeiro debruçando-se, portanto, apenas nas produções cujo potencial de público e renda seja considerado promissor.

Acerca do impacto causado na indústria cinematográfica brasileira pela Globo Filmes, Pedro Butcher comenta que:

A demonstração de força da Globo Filmes e sua associação ao filme nacional atingiram o auge no ano de 2003, considerado um ano histórico para o mercado cinematográfico brasileiro: os filmes nacionais representaram 21,4% desse mercado, o número total de espectadores de produções nacionais chegou a 22 milhões, um crescimento de público de 205% em relação ao ano de 2002. O filme "Carandiru" levou 4,7 milhões de pessoas às salas de cinema. E mais três produções apoiadas pela Globo Filmes obtiveram um público de mais de 2 milhões de pessoas cada uma: "Lisbela e o Prisioneiro", "Os Normais"; e "Maria – A Mãe do Filho de Deus". Quarenta e sete títulos foram lançados, 12 em coprodução com a Globo Filmes, que corresponderam a 88% do total de ingressos vendidos. Os resultados de 2003 mostram uma alta concentração de público nas coproduções da Rede Globo, "enquanto a grande maioria, 70% dos lançamentos brasileiros (ou mais), não consegue atingir a marca de 100 mil espectadores" (BUTCHER, 2006, p. 172).

Acerca dessa alta concentração de espectadores e de renda em filmes apoiados pela Globo Filmes (Gráfico 2), Butcher observa que esse sistema de produção gerou um enorme mal-estar no mercado, que praticamente "dividiu-se nas categorias 'com Globo Filmes' e 'sem Globo Filmes' (2006, p. 172).



Fonte: Ancine, 2008. Elaborado pela autora.

Gráfico 2 - Filmes nacionais lançados com Globo Filmes 200-2007
Fonte: BUTCHER, 2006, p. 173

A autora destaca ainda que essa enorme desigualdade na concorrência incitou a produtora a desenvolver, em 2004, "um sistema de apoio para algumas produções consideradas 'menores', mas ainda assim sua atuação se voltou para produtos com alta potencialidade de público" (idem).

Já no tocante ao exercício profissional da produção, esta pode se subdividir em áreas específicas, sendo as principais a Direção de Produção e a Produção Executiva. O Diretor de Produção é o responsável por criar as condições adequadas para toda a realização do filme, contatando os profissionais chave da equipe, participando das negociações, coordenando e supervisionando ativamente todas as etapas do projeto. Enfim, é aquele que intermedia todas as exigências burocráticas com as realizações no set.

O Produtor Executivo, por sua vez, se envolve menos com os aspectos "práticos" da realização, dedicando-se mais ao processo de elaboração do plano de negócio, com vistas às demandas financeiras e econômicas da produção. Geralmente capta e gerencia os recursos financeiros, podendo também ser o responsável pelo processo de prestação de contas.

3.2. AS PRINCIPAIS FUNÇÕES

Em seu livro "O cinema e a produção", Chris Rodrigues aponta para o fato de que a direção de filmes é uma atividade que não mudou muito, em termos de prática, desde o início do cinema (2007, p. 70), sendo a responsável por todos os aspectos criativos e artísticos do filme, fornecendo todas as diretrizes específicas para a equipe de cinematografia e arte, assim como orientando a performance dos atores. Para Rodrigues

A sua principal função é apresentar da melhor maneira possível cada cena, cada caso posicionando a câmera com o objetivo de registrar de maneira eficaz cada ação e cada detalhe dramaticamente importantes (RODRIGUES, 2007, p.70)

É o diretor o responsável também por supervisionar e aprovar – ou não – o trabalho desenvolvido pelo cinematógrafo (também chamado diretor de fotografia) e o diretor de arte. Portanto, em termos gerais, a responsabilidade pela assinatura artística do projeto lhe é atribuída, assim como a assinatura narrativa é atribuída ao roteirista que é o profissional responsável por desenvolver uma história original ou adaptar uma já existente, consistindo essa modalidade na transposição de obras literárias para o cinema ou televisão.

Na sequência, o Cinematógrafo (ou "Diretor de Fotografia") é aquele profissional que se preocupa com tudo o que está relacionado à câmera e à iluminação do filme, estabelecendo o "clima dramático em termos de iluminação, a escolhas de ângulos, movimentação e enquadramentos de câmera" (RODRIGUES, 2007, p. 81). É importante destacar que este profissional pode atuar como o próprio operador de câmera ou designar um profissional específico, que deve atuar de acordo com as suas instruções. Pode solicitar, ainda, a participação de um Primeiro e/ ou Segundo Assistentes de Câmera, atuando o primeiro no ajuste dos parâmetros técnicos da câmera, e o segundo na organização dos equipamentos, assistência à continuidade e marcação de claquete. Neste trabalho, optou-se por considerar apenas a responsabilização do Diretor ou Diretora de Fotografia, que se responsabiliza pela assinatura do Projeto de Direção Fotográfica.

O "Diretor de Arte", por sua vez, é o profissional que cria conceitualmente todos os elementos artísticos/ estéticos de um filme, como cenário, figurinos, maquiagens, etc; elaborando assim o "Projeto de Direção de Arte" e articulando diretamente a equipe que deverá executá-lo (marceneiros, construtores, figurinistas, maquiadores, cabeleireiros, cenógrafos, etc). Este profissional "trabalha diretamente com o desenhista de produção executando suas instruções, tais como desenho e ambientação dos cenários e supervisão de sua execução junto ao cenógrafo" (p.80, RODRIGUES, 2007, p.80), conforme foi destacado. Neste trabalho, optou-se por considerar apenas a responsabilização do diretor ou diretora de arte, que se responsabiliza pela assinatura do Projeto.

O Departamento de Som é formado por uma série de profissionais que vão desde a produção no set à finalização. Desta maneira, a captação do som direto de filme é realizada por uma equipe de profissionais responsáveis pela gravação do áudio no set, selecionando e operando os microfones, gravadores ou *mixers* e equipamentos, no geral, adequados para a captura. Posteriormente, os áudios são entregues para uma equipe de áudio voltada à pós-produção dos mesmos. Neste momento, esses profissionais editam e tratam o som, incluindo a criação de efeitos de sonoplastia (como o Folley), a gravação, edição e mixagem de diálogos e o equilíbrio das pistas de canais da banda sonora do filme. Neste trabalho, optou-se por considerar toda o departamento de som, ou seja, todos os profissionais envolvidos na produção sonora dos filmes.

E o editor (ou montador), por sua vez, é o profissional responsável por ordenar, juntamente com a direção, todos os "takes", conferindo o sentido da estrutura dramática da história. Ele teste as diversas possibilidades de cortes e/ ou transições até atingir a versão definitiva e finalmente encaminhar o material para o seu tratamento final.

4. A PRESENÇA FEMININA NA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA

Embora não seja um fenômeno excepcionalmente inédito na história do cinema, conforme mencionado e inclusive citadas algumas pioneiras, a presença da mulher no mercado cinematográfico pode ser caracterizada pela escassez e até mesmo pelo retrocesso, conforme permite observar a seguinte tabela:

Função	1998	2000	2006
Diretoras	9%	11%	7%
Roteiristas	13%	14%	10%
Produtoras executivas	18%	16%	16%
Produtoras	24%	24%	20%
Cinematógrafas	20%	19%	21%
Editoras	4%	2%	2%

Tabela 1 - Mulheres em funções chave nos 250 filmes de maior bilheteria, por função – EUA
Fonte: Elaboração própria, com dados de LAUZEN, 2010 (apud. ALVES, 2012, p. 5).

Da mesma maneira as mulheres foram historicamente refutadas nos principais festivais de cinema ao redor do mundo. Em 88 anos de Oscar, apenas quatro foram nomeadas para melhor direção – Lina Wertmuller (1977), Jane Campion (1994), Sofia Coppola (2004) e Kathryn Bigelow (2010), sendo esta última a única a vencer a aclamada premiação da indústria norte-americana. Da mesma maneira os europeus Festival de Cannes e de Roterdã se revelaram indiferentes ao talento feminino ao longo de suas histórias.

Estimuladas por este contexto e acompanhando o movimento feminista dos anos 1970 e 1980, realizadoras europeias organizam os primeiros festivais de filmes dirigidos por mulheres. Uma tendência que, tardiamente, se instala na América Latina através do primeiro festival, em 2004, organizado com o objetivo de reconhecer o trabalho das diretoras cinematográficas: o Festival Internacional de Cinema Feminino (FEMINA). E sobre a sua importância, Paula Alves afirma que:

Nos países onde surgiram eventos cinematográficos dedicados ao cinema feminino, a produção das mulheres apresentou crescimento, indicando que os festivais femininos contribuem para o aumento da produção de filmes dirigidos por mulheres (ALVES, 2012, p. 6)

A conjuntura nacional, por sua vez, não apresenta uma realidade distinta. Até os anos 1930, Cléo de Verberena foi a única diretora que figurou no cenário cinematográfico. Publicações como a "Enciclopédia do Cinema Brasileiro", "Dicionário de Atores e Atrizes" e o "Dicionário de Mulheres do Brasil", registram a trajetória da atriz de teatro de revista que obstinada pela a realização de um grande sonho realiza, em 1930, o filme "O Mistério Do Dominó Preto", no qual escreve, produz, dirige e estrela, ao lado do seu marido Laes Mac Reni (nome artístico). Segundo essas publicações, para realizá-lo, eles venderam joias e propriedades, importaram equipamentos da França, e montaram uma das primeiras produtoras da América Latina, a *Épica Film*.

Em 1940, despontam Carmem Santos e Gilda de Abreu. Carmem já havia fundado, desde os anos 1920, a Film Artístico Brasileiro (FAB) e, com a chegada do cinema falado, em 1933, a produtora Brasil Vox Filmes, na cidade do Rio de Janeiro. Atuou, produziu e dirigiu uma série de filmes de circulação nacional. Gilda de Abreu, por sua vez, começou como atriz de teatro, passando ao cinema no papel principal da comédia romântica "Bonequinha de Seda", produzida por Ademar Gonzaga, em 1936. Também foi uma das primeiras mulheres a dirigir filmes no Brasil, fazendo estrondoso sucesso com o melodrama "O Ébrio", de 1946, sobre a ascensão e decadência de um cantor em virtude de uma decepção amorosa e do alcoolismo, cujo papel principal reservou para o seu marido, o cantor e compositor Vicente Celestino, com quem se casou em 1933.

Já nos anos 1950, segundo Alves, o projeto de industrialização do cinema ampliou as possibilidades de profissionalização na atividade cinematográfica, o que levou algumas mulheres a exercerem funções técnicas como continuidade e montagem (ALVES, 2012, p. 7). Neste período podemos citar a presença das imigrantes italianas Carla Civelli e Maria Basaglia. A primeira tendo se destacado sobretudo como roteirista e montadora no estúdio Companhia Cinematográfica Vera Cruz, e a segunda dirigindo filmes como "O Pão que o Diabo Amassou" (1958) e "Macumba na Alta" (1959).

Em 1970 surge o movimento Cinema Novo, criado por jovens que procuravam fazer filmes preocupados com uma temática nacional e a busca de uma estética inovadora (VIANY, 1999 apud. ALVES, 2012, p.8) A efervescência do movimento,

contudo, não contemplou as mulheres (PESSOA, 1989 apud. ALVES, 2012, *idem*). Observando a base de dados dessa época, no entanto, Alves aponta que a participação percentual feminina aumentou cerca de 85% entre os anos 1970 e 1980, revelando cineastas como Tizuka Yamasaki, Helena Solberg, Ana Carolina, Lúcia Murat, Tetê Moraes, Suzana Amaral, entre outras.

Em 1990 o então presidente Fernando Collor de Mello extingue o Ministério da Cultura e, conseqüentemente a Embrafilme, princípio órgão responsável pelo financiamento e distribuição cinematográfica do país. Instaura-se uma crise que pode ser sentida através da queda de uma média de 89 filmes/ano na década de 1980 (CITAÇÃO) para 33 filmes 33 filmes/ano na década de 1990 (ALVES, 2012, p. 8). Apenas após a *impeachment* do presidente vai se configurando uma dinâmica de financiamento, sobretudo a partir de 1993, com a chamada "Retomada do Cinema Brasileiro" através de uma legislação específica voltada para a área de comunicação social e telecomunicações. Andre Piero Gatti divide esse contexto em três subperíodos distintos e complementares:

O primeiro período (1990-1991) é caracterizado pela implosão do aparelho cultural estatal¹⁰ (...). O setor cinematográfico de maneira particular acabou sendo um dos mais atingidos, pois neste momento deixaram de existir organismos como a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB) e o Conselho Nacional de Cinema (Concine) além de empresas estatais como a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme)¹¹. O segundo período (1992 - 2001) coincide com a edição das leis federais de incentivo cultural, a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual, cujos reflexos no campo cinematográfico começaram a ser percebidos em 1994. O terceiro período legislativo (2001-2003) [se configura] com a edição da MP nº 2.228/01, que criou a Ancine. (2005, p.19)

Acerca da intervenção pública através de políticas cinematográficas, Canedo afirma que é decorrente de "um quadro de desigualdade de oportunidades que marca o setor e acentua tal necessidade" (2013, p. 127). A pesquisadora se refere principalmente à desigualdade em termos de mercado global, assunto abordado mais à frente. Em relação à participação feminina neste momento específico de

¹⁰ Situação consubstanciada através da medida provisória n.º 151/90. O ex cineasta e então secretário de Cultura, Ipojuca Pontes, também se incumbiu de reduzir a obrigatoriedade de exibição de filmes em 50%, através de ato de desregulamentação da indústria cinematográfica.

¹¹ Após a publicação desta MP, a Embrafilme passará pelo seguinte trajeto legal: em 12 de abril de 1990, com a edição da lei n.º 8.029 ficava autorizada a dissolução ou privatização da empresa, e logo depois, em 27 de abril, é a vez do decreto n.º 99.226. Ainda um último ato legislativo afeta a Embrafilme: trata-se do Decreto n.º 575, de 23 de junho de 1993, que dispõe sobre a transferência de bens e haveres e o contencioso judicial da distribuidora, concluindo a liquidação da mesma.

reconstrução do cinema brasileiro, é importante notar que o marco foi um filme dirigido por uma mulher, o "Carlota Joaquina – Princesa do Brasil", por Carla Camurati. Segundo Alves (2012, p.9) a década de 1990 representou um aumento da participação percentual de filmes dirigidos por mulheres em cerca de 247% entre 1981 e 1990 e algumas diretoras que se destacam foram Carla Camurati, Lais Bodansky, Tata Amaral, Anna Muylaert, Eliana Fonseca, Eliane Caffé, Monique Gardenberg, Mara Mourão, Rosane Svartman, Daniela Thomas, Sandra Werneck, Lina Chamie, Tânia Lamarca e Mirella Martinelli. Segundo a mesma fonte entre 1991 e 2010, no entanto, o crescimento foi de apenas 35%.

5. PANORÂMA DO ATUAL MERCADO CINEMATOGRAFICO NO BRASIL E NO MUNDO

Segundo a Organização dos Estados Americanos (OEA, 2012), na lista dos dez maiores mercados mundiais por número de ingressos vendidos, a Índia é o país que mais produz filmes, apesar de não possuir um potencial de exportação, limitando-se apenas ao abastecimento de seu mercado interno. E ainda em relação a quantidade de produções, os Estados Unidos e o Canadá, conjuntamente, ocupam a segunda posição, seguidos pela China e a França. A América Latina é representada na lista pelo México e o Brasil, ocupando a quinta e a décima posição, respectivamente. O Brasil manteve-se como o décimo principal mercado mundial de bilheteria entre 2007 e 2011. Mas dados da Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD, 2010), apontam que 80% de todos os filmes vistos ao redor do mundo são produzidos por seis corporações norte-americanas conhecidas como as *majors* de Hollywood: Warner Bros. Pictures (Time Warner), 20th Century Fox (News Corporation), Universal (General Electric), Buena Vista 132 (The Walt Disney Company), Paramount Pictures (Viacom) e Columbia Pictures (Sony). Essas empresas são as principais responsáveis pelo financiamento, produção, distribuição e divulgação dos filmes de Hollywood (VOGEL, 2011 apud. CANEDO, 2013, p. 130). Ou seja, é impossível não perceber o predomínio das grandes corporações norte-americanas impedindo a entrada de empresas menores no mercado e reiterando a força da indústria hollywoodiana no mundo. Mas ainda que dominado pela hegemonia norte-americana, o mercado audiovisual brasileiro aponta um índice de crescimento, inclusive maior do que vários outros setores da economia.

Segundo o relatório Valor Adicionado pelo Setor Audiovisual¹² 2016, publicado pela ANCINE, as atividades econômicas do setor audiovisual foram

¹² Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Valor Adicionado "refere-se ao valor que a atividade acrescenta aos bens e serviços consumidos no seu processo produtivo". Contabilmente, é a diferença entre o valor bruto da produção e o consumo intermediário, que é o consumo realizado para funcionamento da atividade ou, de outra forma, os custos dos insumos adquiridos de terceiros e utilizados na produção. Por essa terminologia, conclui-se que o Valor Adicionado é o total bruto produzido por um segmento, deduzindo-se deste total o que foi produzido por outros segmentos. De qualquer forma, o Valor Adicionado (VA) por um setor mostra-se um indicador consistente do seu tamanho e da sua contribuição para a economia como um todo.

diretamente responsáveis, entre 2007 e 2014, por uma geração de renda de aproximadamente R\$ 125,8 bilhões na economia brasileira (Gráfico 1).

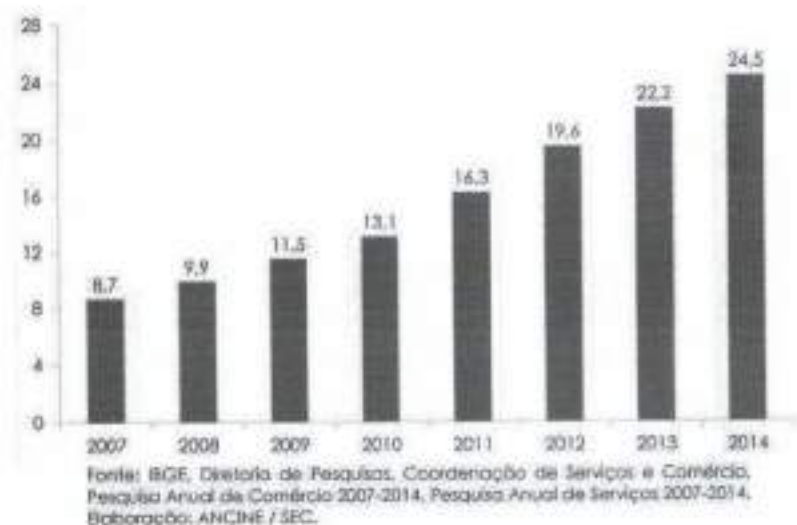
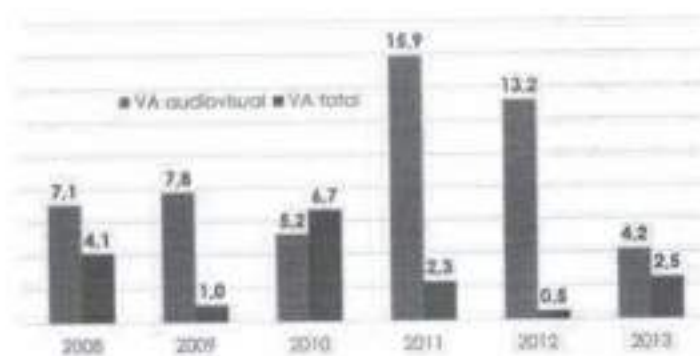


Gráfico 3 - Valor adicionado pelo setor audiovisual (R\$ bilhões correntes)
Fonte: Relatório de Valor Adicionado pelo Setor Audiovisual 2016

Segundo esta medição, o setor cresceu 66% entre 2007 e 2013, o que equivale a uma expansão contínua de 8,8%, ao ano, neste período. Este percentual é significativamente superior à média de todos os setores da economia no período observado (Gráfico 2).



Fonte: IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de Serviços e Comércio, Pesquisa Anual de Comércio 2007-2013, Pesquisa Anual de Serviços 2007-2013, e Sistema de Contas Nacionais referência 2000.
Elaboração: ANCINE / SEC.

Gráfico 4 - Valor adicionado pelo setor audiovisual e Valor adicionado total: variações anuais reais (%)
Fonte: Relatório de Valor Adicionado pelo Setor Audiovisual 2016

É importante lembrar que no período destacado ocorreram mudanças significativas na distribuição do setor audiovisual. A principal delas foi a consolidação da TV fechada que em 2014 representa mais de 50% do valor adicionado pelo setor audiovisual. O cinema, por sua vez, acompanhou essa tendência de crescimento em termos de produção (foram 1926 CPBs¹³ emitidos em 2011 contra 3502 emitidos em 2015) e de parques exibidores (as salas de cinema saltaram de 2352 em 2011 para 3005 em 2015). No entanto o *market share*, que é o indicativo do grau de participação do setor no mercado, em termos das vendas, apresentou grande oscilação ao longo desse período, o que pode ser considerado um reflexo direto da mesma oscilação da frequência de público, conforme pode ser observado (Gráfico 3 e 4).

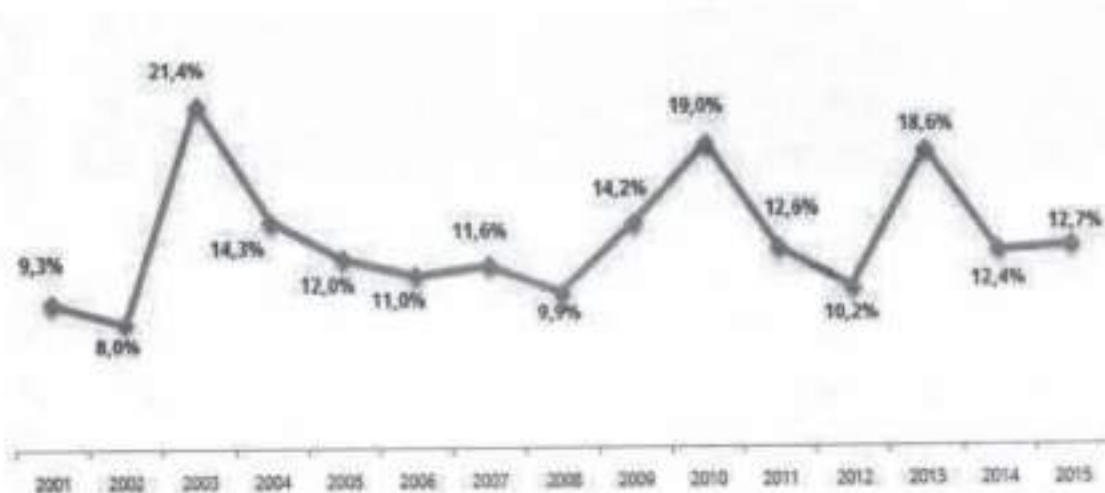


Gráfico 5 - Evolução do *market share* nacional entre 2001 e 2015

Fonte: Portal Filmes B

¹³ A ANCINE utiliza a quantidade de Certificados de Produtos Brasileiros (CPBs) emitidos como uma ferramenta de medição da produção cinematográfica.



Gráfico 6 - Evolução do público nacional entre 2001 e 2015
Fonte: Portal Filmes B

Em 2016 segundo o Informe de Acompanhamento do Mercado divulgado pela ANCINE de R\$ 2,6 bilhões de renda bruta gerada pelo cinema (entre janeiro de 2016 e 2017), 30,4 milhões corresponderam às produções nacionais. Foram produzidos mais filmes (a quantidade saltou de 29 longas-metragens lançados em 2002 para 143 em 2016), existirem mais salas de cinema e a frequência do público aumentou, apesar do *market share* continuar sem aumentos expressivos. O mesmo relatório demonstra que o percentual de filmes dirigidos por mulheres no ano de 2016 representou uma fatia de 20,3% dos lançamentos nacionais. Estes números, se comparados ao ano anterior (14,7%), representam um crescimento de 5,6% do protagonismo feminino no mercado cinematográfico brasileiro. A disparidade de gênero se torna ainda mais clara observando que foram 29 filmes dirigidos exclusivamente por mulheres (20,3%), contra 112 dirigidos por homens (78,3%), e apenas 2 direções mistas (1,4%). Esses 29 filmes correspondem tanto aos longas quanto aos curtas-metragens (com temáticas diversas, que vão desde as comédias românticas aos dramas que retratam conflitos de relacionamento e questões políticas). Além disso, 14 são documentários, ou seja, produções que demandam menor aporte financeiro.

6. PARTICIPAÇÃO FEMININA NO MERCADO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO (2012 – 2015)

6.1. METODOLOGIA

6.1.1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

De acordo com Andrade (2003, p. 121-127), pesquisa é o conjunto de procedimentos sistemáticos, baseado no raciocínio lógico, que tem por objetivo encontrar soluções para problemas propostos, mediante a utilização de métodos científicos. Pesquisar é realizar uma série de coletas e interpretar, baseado em métodos, com o objetivo de sintetizar respostas sobre um determinado material de estudo. Ciribelli, por sua vez, acrescenta que:

[...] o termo "pesquisa" não é unívoco, é polissêmico. Possui uma variável bem grande de significados. Tem um Sentido Lato e um Sentido Stricto. O sentido Lato "é todo o trabalho de investigação para esclarecer um fato ou um fenômeno mau conhecido ou desconhecido.". O sentido Stricto "é investigação de uma situação-problema com a finalidade de ampliar o campo do conhecido humano, desenvolvendo novas teorias, caracterizando novos princípios" [...] (2003, p.50).

E, sobre a natureza investigativa da pesquisa quantitativa, Honorato destaca que:

A pesquisa quantitativa procura quantificar os dados e aplicar alguma forma de análise estatística. Ela não se presta a aprofundamentos psicológicos, mas permite que os aspectos mercadológicos sejam medidos com mais precisão. (...) na verdade, as pesquisas qualitativas e quantitativas devem ser complementares e não consideradas de maneira isolada. (2004, p.210)

Como abordagem do estudo dessa parte do trabalho, optou-se pela pesquisa com predominância quantitativa, que se inicia com o estudo de certo número de casos individuais, quantifica fatores segundo um estudo típico, servindo-se frequentemente de dados estatísticos, e generaliza o que foi encontrado nos casos particulares (RAMPAZZO, 2005, p. 58). Desta maneira, o objetivo principal aqui é

conhecer o sujeito por meio dos seus predicados numéricos, possibilitando-nos contá-lo e medi-lo. (CRUZ, 2006, p.86)

6.1.2. DESCRIÇÃO

Conforme o capítulo introdutório deste trabalho demonstrou, as diversas perspectivas do cinema e do audiovisual são capazes de revelar inúmeras características nas relações sociais, políticas e econômicas. Desta maneira, o objetivo desta parte do trabalho é observar a quantidade de diretoras brasileiras além da proporção de mulheres desempenhando funções chave nos filmes de longa-metragem produzidos no Brasil entre 2012 e 2015.

Como essa pesquisa objetiva gerar conhecimentos acerca de um problema específico, ela se classifica como de natureza aplicada, na qual se justifica uma abordagem quantitativa apoiada nos dados disponibilizados, como a consulta das fichas técnicas dos filmes através do banco de dados online presente no site *Internet Movie Database* (IMDb) e, principalmente, analisando os Anuários Estatísticos, que são documentos elaborados pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Criado em 2008, o objetivo do OCA é difundir dados e informações qualificadas produzidas pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE), cujas informações são fornecidas pelos próprios agentes de mercado, com base nas respectivas obrigações legais, consolidadas pelas diferentes áreas da agência e disponibilizadas à sociedade pelo OCA. Cabe destacar que a temática do gênero começa a surgir como ponto de interesse da própria ANCINE, que têm disponibilizado relatórios exclusivos sobre a participação feminina no mercado cinematográfico.

Foram analisados os 59 filmes brasileiros melhores colocados no *ranking* de bilheteria nacional. Na primeira parte, reuniu-se a lista de todos os filmes, nacionais e internacionais lançados no circuito exibidor brasileiro e, apontou-se os dez primeiros colocados, em termos de bilheteria, observando se, dentre estes, havia a presença de filmes nacionais. Posteriormente, considerando apenas os filmes

nacionais, constatou-se quais, dentre os dez primeiros tinha a direção feminina. Quando não verificada a presença da direção feminina, coube apontar o melhor classificado no *ranking* geral. Na segunda parte, analisou-se dados referentes às funções de produção, roteiro, direção, cinematografia, departamento de som, departamento de arte e edição, das obras audiovisuais, a fim de observar se, em alguma medida, o fator gênero na direção cinematográfica interferiu na escolha dos profissionais da equipe, uma vez que essa composição quase sempre cabe ao diretor ou diretora. Por fim, comparou-se quantitativamente os dois primeiros colocados em bilheteria, cada qual representado por um diretor e por uma diretora.

6.2. 2012: O BRASIL NO *RANKING* DOS DEZ MAIORES MERCADOS DE CINEMA DO MUNDO E NENHUM FILME BRASILEIRO DIRIGIDO POR UMA MULHER DENTRE OS MAIS ASSISTIDOS

No ano de 2012, o mercado cinematográfico brasileiro arrecadou R\$ R\$ 1,6 bilhão (um crescimento de 12,13% em relação ao ano anterior), o que representa aproximadamente 146,4 milhões de ingressos vendidos no geral e o qualifica como um dos 10 maiores mercados cinematográficos do mundo. Dos 327 títulos lançados, 83 foram brasileiros. Foram 2.517 salas de exibição em funcionamento (o que corresponde a 77.067 habitantes por sala) e os filmes mais vistos do ano foram "Os Vingadores - *The Avengers*", dirigido por Joss Whedon, com uma renda bruta de 129,6 milhões de reais, "A Saga Crepúsculo: Amanhecer – Parte 2, O Final", dirigido por Bill Condon, que rendeu 99,5 milhões e "A Era do Gelo 4", dirigido por Mike Thurmeier e Steve Martino, com lucro de 94,7 milhões. Todos dirigidos por homens, o que demonstra que a supremacia masculina é uma realidade também nos estúdios norte-americanos.

No contexto nacional, segundo o Anuário Estatístico, se destacou no *ranking* geral de maior bilheteria do país: o filme "Até Que A Sorte nos Separe", dirigido pelo carioca Roberto Santucci, que figurou-na nona posição, com uma renda bruta de mais de 33 milhões de reais e tendo se afirmado também na primeira posição do *ranking* nacional. Em seguida, se destacaram os títulos "E Aí, Comeu?", por Felipe Joffily, "Os Penetras", por Andrucha Waddington, "Gonzaga, De Pai Para Filho", por Breno Silveira, "De Pernas Pro Ar 2", também por Santucci, "As Aventuras De Agamenon, O Repórter", por Victor Lopes, "Totalmente Inocentes", por Rodrigo Bittencourt, "Paraisos Artificiais", por Marcos Prado, "Xingu", por Cao Hamburger e o "E A Vida Continua", por Paulo Figueiredo. Seguindo a tendência norte-americana, nenhum deles, conforme se pode notar, foi dirigido por uma mulher.

"Vou Rifar Meu Coração" desponta como o primeiro filme no *ranking* geral que possui uma diretora, e está elencado na 217ª posição. O documentário sobre o universo da música brega, dirigido de Ana Rieper arrecadou 92 mil reais e ocupou apenas 18 salas de cinema, atingindo um público de aproximadamente 11 mil pessoas. Em seu lançamento, o filme que reavivou algumas polêmicas, dentre elas a presença do cantor Lindomar Castilho, um dos principais entrevistados que, em 1981, assassinou a sua esposa e, embora a temática do documentário seja o universo das traições e decepções amorosas, o assunto não apareceu, o que levou jornalistas e espectadores a questionarem a participação do cantor que, segundo a direção, só aceitou participar mediante o acordo de não abordar o assunto. Outras polêmicas, como a remoção de canções devido a não liberação dos direitos autorais e o fato de não contemplar cantoras e compositoras.

Merecem destaque o documentário "Quem Se Importa?", dirigido Mara Mourão, que investiga iniciativas de 19 empreendedores sociais pelo mundo, "Peixonauta - Agente Secreto Da O.S.T.R.A.", baseado na série de TV "Peixonauta", exibida desde 2009, na Discovery Kids, com direção mista de Célia Catunda e Kiko Mistrorigo. Foram lançados, ainda, os filmes "Histórias Que Só Existem Quando Lembradas" e "Uma Longa Viagem", dirigidos, cada um, por uma cineasta, mãe e filha, Júlia e Lúcia Murat, que seguem caminhos quase opostos em seus filmes. Enquanto a mãe, cineasta experiente, reafirma o interesse em documentar um tema político, a iniciante Júlia cria uma cidade fictícia. Os filmes juntos, no entanto, não

arrecadaram mais de 150 mil reais e conseguiram ocupar apenas 8 salas de cinema e atingir menos de 9 mil espectadores.

Foi lançado, ainda, "Luz Nas Trevas - A Volta Do Bandido da Luz Vermelha", com direção mista de Helena Ignez e Ícaro Martins. Ignez, por sua vez, ícone do Cinema Marginal, representa um período vanguardista, marcado por um novo estilo de direção que ela, como atriz, colaborou diretamente, através de uma presença considerada, por vezes, "violenta" e extravagante. É possível observar, ainda, que neste documentário, uma homenagem ao clássico de Sganzerla (ex-marido de Ignez), a narrativa ganha uma espécie de continuação permeada por diversas referências ao cinema daquele período.

É fundamental destacar, portanto, a enorme discrepância de gênero notada neste ano, no qual os filmes dirigidos por mulheres passam longe de estar entre os mais assistidos. E, não apenas no tocante à bilheteria, em si, mas como em relação à quantidade de salas que estes filmes conseguem se expressar. Outra característica que merece uma análise se refere à composição das equipes e como isso varia em proporção de gênero, a depender do fator direção. Ou seja, se um filme é dirigido por um homem ou uma mulher.

Analisando brevemente os filmes mais assistidos do ano, por um diretor e uma diretora, o "Até Que a Sorte Nos Separe", história inspirada no livro "Casais Inteligentes Enriquecem Juntos", co-roteirizado por Paulo Cursino e Angélica Lopes e a proporção, em termos de gênero, dos profissionais nas principais funções, se configurou da seguinte maneira:

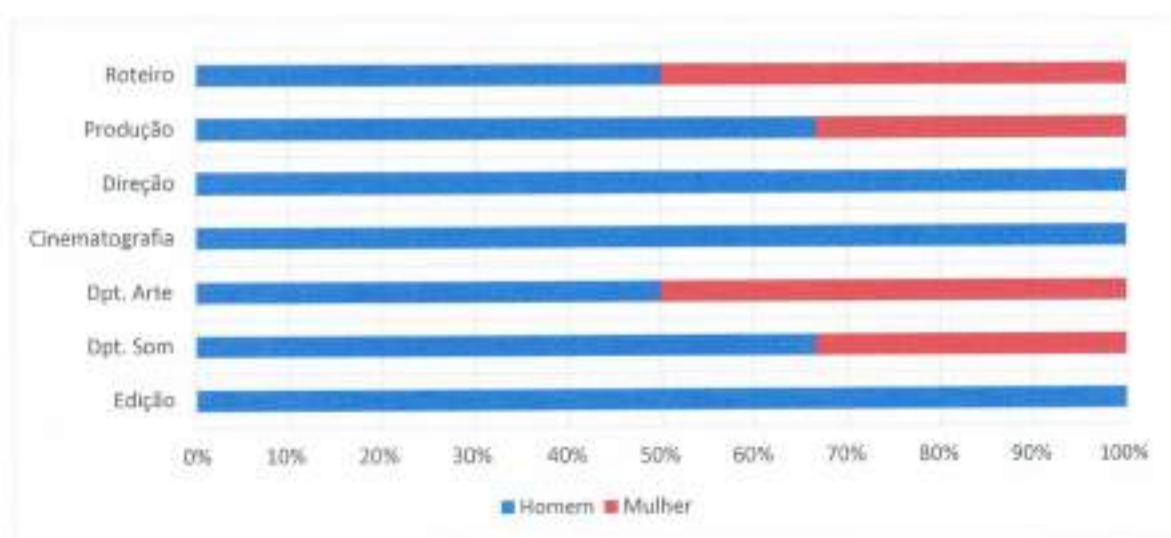


Gráfico 7 - Proporção da equipe, por função técnica, em "Até Que A Sorte Nos Separe", dirigido por Roberto Santucci

Fonte: Elaboração própria de acordo com os dados da ficha técnica do filme.

E no documentário "Vou Rifar Meu Coração":

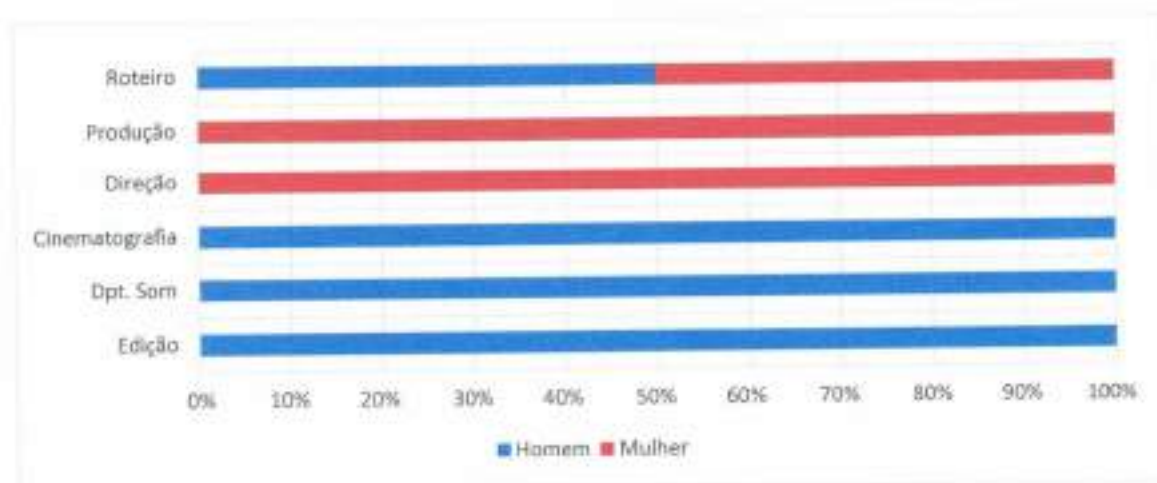


Gráfico 8 - Proporção da equipe, por função técnica, em "Vou Rifar Meu Coração", dirigido por Ana Rieper

Fonte: Elaboração própria de acordo com os dados da ficha técnica do filme.

Resguardadas as diferenças existentes entre a produção de uma ficção e um documentário, apenas em termos comparativos, as funções de edição e cinematografia lideram dentre as ocupadas por homens, enquanto a produção e o desenvolvimento do roteiro podem ser caracterizadas como funções tipicamente mistas.

6.3. 2013: CONSOLIDAÇÃO DO MERCADO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO E UM MAIOR PROTAGONISMO FEMININO

O ano de 2013 foi marcado por um contínuo crescimento que consolidou o mercado cinematográfico brasileiro como o décimo maior em número de espectadores no mundo inteiro, uma marca reconhecida pelo Observatório Europeu do Audiovisual (OEA). Segundo a ANCINE, as salas de cinema do país conseguiram arrecadar mais do que o ano anterior, 1,7 bilhão de reais, além de ter ultrapassado os 27 milhões de espectadores, e número de produções nacionais bateu o recorde de 129 títulos, dentre os 397 lançados.

Os filmes mais vistos do ano foram "Homem de Ferro 3", dirigido por Shane Black, cuja renda bruta foi de aproximadamente 96,5 milhões de reais, "Meu Malvado Favorito 2", dirigido por Pierre Coffin e Chris Renaud, que rendeu 80,6 milhões e "Thor 2 - O Mundo Sombrio", por Alan Taylor, com uma renda de 64,5 milhões de reais. Todos possuem direção masculina.

No cenário nacional, o filme "De Pernas Pro Ar 2", dirigido por Roberto Santucci¹⁴, faturou em sua trajetória mais de 50 milhões de reais. E, com uma arrecadação tão expressiva quanto (49,5 milhões de reais) o filme "Minha Mãe É Uma Peça", direção de Andre Pellenz, ocupou a quarta posição geral e primeira nacional, tendo mobilizado mais de 4,6 milhões de pessoas para as salas de cinema do país.

Em terceiro lugar, o filme "Meu Passado Me Condena" é lançado em 421 salas de cinema pelo país e desponta como uma das melhores arrecadações do ano, quase 35 milhões de reais através da presença de mais de 3 milhões de espectadores. A comédia dirigida por Júlia Rezende (que, curiosamente, realizou a assistência de direção para Santucci em "De Pernas Pro Ar 1 e 2") contou com a produção de sua mãe, a experiente produtora e também proprietária da Morena Filmes, Mariza Leão. É fundamental destacar como um marco simbólico essa expressividade em um filme com direção feminina.

¹⁴ Por ter sido lançado no final de dezembro de 2012, permaneceu no *ranking* como um dos filmes mais assistidos também de 2013.

Em seguida, no *ranking* nacional, se destacam os títulos "Vai Que Dá Certo", dirigido por Maurício Farias, "Somos Tão Jovens", por Antônio Carlos da Fontoura, "Crô - O Filme", por Bruno Barreto, "O Concurso", por Pedro Vasconcellos, "Mato Sem Cachorro", por Pedro Amorim e "Até Que A Sorte nos Separe 2", por Santucci. Filmes que, juntos, renderam um lucro de mais de 250 milhões de reais e cujas direções são todas realizadas por homens.

Dentre os lançados dirigidos por mulheres, se destacam "Tainá - A Origem", por Rosane Svartman, em 86º no *ranking* geral, que foi exibido em 194 salas e conseguiu arrecadar mais de 350 mil reais. Rosane, experiente em TV e Cinema, já havia lançado diversos outros longas-metragens como diretora, como o "Como Ser Solteiro (1998)", "Mais Uma Vez Amor" (2005) e "Desenrola" (2011), mas apenas em 2013 consegue ranquear entre as cem melhores bilheterias do país.

Em 118º o premiado "Vendo Ou Alugo", por Betse de Paula, foi lançado em 179 salas, com arrecadação de R\$ 1,6 milhão e aproximadamente 150 mil espectadores. Vencedor do festival Cine PE, com 12 prêmios, tem como pano de fundo questões contemporâneas inerentes às cidades, como a pacificação das favelas e a especulação imobiliária. A comédia colocou a diretora em uma posição de visibilidade que não deslumbrava desde o lançamento de "Celeste & Estreia", em 2005, onde retrata exatamente a dificuldade de fazer cinema no Brasil, sobretudo quando a direção é realidade por uma mulher.

Neste mesmo ano, o documentário "Elena" é aclamado pela crítica por apresentar uma temática extremamente delicada com grande sensibilidade poética e criativa – o suicídio da irmã da diretora Petra Costa –, o que, além de arrecadar mais de 700 mil de reais, lhe rendeu diversas premiações em festivais ao redor do mundo¹⁵. Segundo Petra, o filme "Bicho De Sete Cabeças", lançado em 2001, dirigido por Laís Bodansky, foi uma das grandes inspirações. "Elena", no entanto, foi exibido em apenas 19 salas de cinema para menos de 60 mil pessoas, o que não

¹⁵ Ganhou 12 prêmios no Cine PE - Festival do Audiovisual, nas categorias de: Melhor Filme, Melhor Filme - Júri Popular, Melhor Filme - Júri da Crítica, Melhor Direção, Melhor Atriz (Marieta Severo), Melhor Atriz Coadjuvante (Nathália Timberg), Melhor Ator Coadjuvante (Pedro Monteiro), Melhor Roteiro, Melhor Direção de Arte, Melhor Trilha Sonora, Melhor Edição e Prêmio Especial do Júri (Carmen Verônica, Daisy Lúci e Ilka Soares).

parece proporcional ao valor arrecado, e cabe uma pesquisa mais aprofundada sobre o motivo desses números.

Foram lançados ainda as ficções "Carreras", dirigido por Salete Machado, "Hoje", por Tata Amaral, e "Habi, A Estrangeira", uma co-produção entre o Brasil e a Argentina que estreia a cineasta Maria Florencia Alvarez, na direção. O documentário "A Memória Que Me Contam", evidenciou novamente a diretora Lúcia Murat, e a diretora Mariana Brennand Fortes homenageia o seu pai, Francisco Brennand, no documentário homônimo "Francisco Brennand", que faturou pouco mais de 50 mil reais.

Em relação ao ano anterior, as diretoras alcançaram um patamar de maior destaque no mercado cinematográfico e conseguiram ocupar, ainda que pontualmente, posições menos desiguais dentre os filmes mais vistos e aclamados pela crítica nacional, em relação a composição das equipes das equipes de trabalho, em relação aos dois filmes mais assistidos, dirigidos por um homem e uma mulher, o "De Pernas Pro Ar 2", se configura da seguinte maneira:

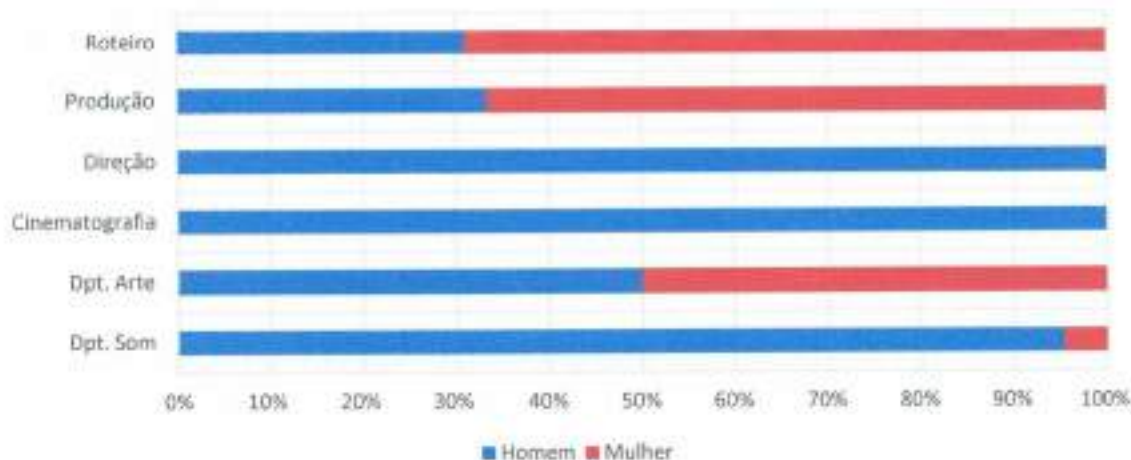


Gráfico 9 - Proporção da equipe, por função técnica, em "De Pernas Pro Ar 2", dirigido por Roberto Santucci

Fonte: Elaboração própria de acordo com os dados da ficha técnica do filme.

E em "Meu Passado Me Condena":

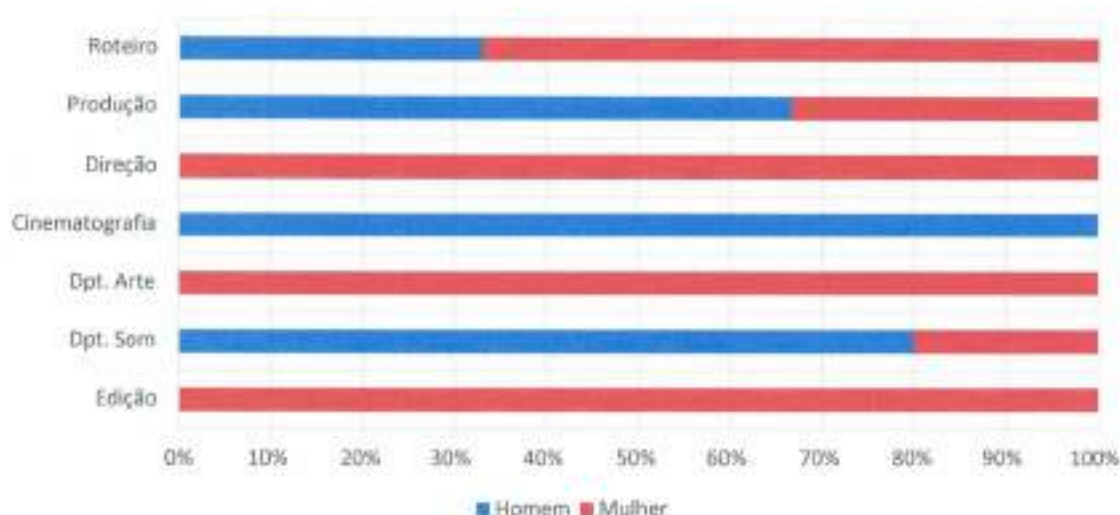


Gráfico 10 - Proporção da equipe, por função técnica, em "Meu Passado Me Condena 2: O Filme", dirigido por Júlia Rezende

Fonte: Elaboração própria de acordo com os dados da ficha técnica do filme.

Efetuada uma breve comparação entre esses indicativos, no primeiro filme, a participação feminina representa uma parcela de 25,4% dentre as principais funções técnicas. Enquanto no segundo, as mulheres lideram com 66,4% de participação.

6.4. 2014: INTERFERÊNCIA DA COPA DO MUNDO NO MERCADO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO

Já 2014 foi um ano singular: a Copa do Mundo sediada no Brasil ocasionou um vão no tocante às estreias, tanto dos *blockbusters*, quanto dos filmes brasileiros. Ainda assim, foi um ano de contínua expansão do mercado cinematográfico, com uma rentabilidade de 1,9 bilhão de reais, portanto, um crescimento de 3,9%, possibilitado pelas vendas de mais de 155 milhões de ingressos.

Dentre os filmes mais vistos deste ano, se destacaram "A Culpa É Das Estrelas", dirigido por Josh Boone, com um faturamento de 69 milhões de reais, "Malévola", por Robert Stromberg, que faturou mais (aproximadamente 73,6 milhões de reais), mas obteve menos público, e "Rio 2", um filme estadunidense, dirigido

pelo brasileiro Carlos Saldanha, que lucrou 63,9 milhões de reais no mercado exibidor brasileiro.

O desempenho dos filmes brasileiros, no entanto, foi menor: as comédias que no ano anterior sustentaram a participação nacional no mercado, nesse ano não atinge a mesma proporção de espectadores, o que reacende o debate acerca da grande quantidade de salas exibidoras de lançamentos estrangeiros e, conseqüentemente, acerca da diversidade de filmes nas salas de cinema. Contexto que levou, inclusive, à promulgação do Decreto nº 8.386/14, que inibe o número de salas ocupadas pelo mesmo título em cada complexo de cinema. Dos 387 títulos lançados, 114 foram brasileiros (15 a menos, em relação a 2013), demonstrando o acompanhamento da queda global do setor. E neste ano, portanto, nenhum filme nacional consegue ranquear entre os dez filmes de maior bilheteria no Brasil.

Mais uma vez o carioca Roberto Santucci emplaca como o diretor mais bem assistido do país. Dessa vez com a parte 2 de "Até Que A Sorte Nos Separe", cujo filme primeiro foi lançado em 2012 e, ocupando a 17ª posição geral dentre os filmes mais vistos no país (quando o primeiro ocupou a nona), faturou mais de 33 milhões de reais, através da audiência de quase 3 milhões de espectadores. É interessante observar que, apesar de menos pessoas nessa estreia, se comparado ao primeiro filme (aproximadamente 500 mil espectadores a menos), o longa rentabilizou quase proporcionalmente, o que indica uma elevação nos preços dos bilhetes. E Santucci também foi o responsável pela direção do segundo filme no ranking nacional, "O Candidato Honesto", que faturou quase 25 milhões de reais. Em terceiro lugar se classificou "Os Homens São De Marte... E É Para Lá Que Eu Vou", com a direção dupla de Marcus Baldini e Homero Olivetto.

No campo do protagonismo das diretoras, houve queda em relação ao ano anterior. Enquanto o "Meu Passado Me Condena", dirigido por Júlia Rezende, arrecadou quase 35 milhões de reais e conseguiu se classificar como o terceiro filme nacional mais rentável em 2014, neste ano essa posição se deslocou uma casa para baixo, representada pelo "S. O. S. Mulheres ao Mar", dirigido por Cris D'Amato que, por mais que tenha sido exibido em 29 salas a mais (450 no total, atingindo um público de quase 1,8 milhão de espectadores), arrecadou pouco mais de 20 milhões de reais, uma acentuada diferença em relação a arrecadação de Rezende, em 2013.

Cris D'Amato conseguiu emplacar, no entanto, em parceria com Daniel Filho, mais um filme que se classificou em oitava colocação no ranking nacional (ainda que em um ambiente não muito auspicioso): a comédia "Confissões de Adolescente - O Filme", baseado no livro homônimo, que também inspirou a série exibida entre 1994 e 1996, na TV Cultura, rendeu 8,3 milhões de reais e atraiu menos de 1 milhão de pessoas (precisamente 816.971 espectadores) para as salas de cinema. No ano anterior, este mesmo colocado ("O Concurso"), arrecadou quase o dobro (R\$ 14,1 milhões).

Foram destaques, ainda, os títulos "Muita Calma Nessa Hora 2", dirigido por Felipe Joffily, "Vestido Pra Casar", por Gerson Sanginitto e Paulo Aragão Neto, "Alemão", por José Eduardo Belmonte, "Tim Maia", por Mauro Lima e "Os Caras De Pau Em O Misterioso Roubo Do Anel", direção de Joffily. Cabe um destaque especial "O Menino E O Mundo", dirigido por Alê Abreu, que obteve aclamação da crítica nacional, além de ter vencido duas categorias no Festival de Annecy, um dos mais importantes do mundo voltado para a animação, e também foi indicado para a disputa do Oscar 2016, na mesma categoria.

É significativo notar, ainda, como uma experiência de direção coletiva, expressa na franquia "Cities of Love", da qual fez parte a versão brasileira intitulada "Rio, Eu Te Amo", contou com dez diretores de diferentes regiões do mundo, dos quais nenhuma diretora brasileira foi convidada a participar. Participaram, do Brasil, os diretores Carlos Saldanha (de Era do Gelo 2 e Rio 1 e 2), José Padilha (de Tropa de Elite), Andrucha Waddington (de Casa de Areia) e Fernando Meirelles (de Cidade de Deus). Por outro lado, o documentário "Dominguinhos", que também obteve visibilidade no cenário nacional, contou com a parceria de Eduardo Nazarian, Joaquim Castro e a cantora, estreante na direção cinematográfica, Mariana Aydar.

Outros filmes relevantes dirigidos por mulheres foram: o drama "Boa Sorte", pela cineasta Carolina Jabor, que trata de questões polêmicas, como os problemas comportamentais (agressividade e a depressão), dependência química e HIV, foi exibidos em 179 salas, mas contou com um público de apenas 145.890 pessoas, equivalendo uma média de 815 pessoas por sala. O filme "De Menor", dirigido pela cineasta Caru Alves de Souza, que já havia se destacado pelo curta-metragem "Assunto De Família" (2011), exibido em mais de 40 festivais ao redor do mundo e,

em 2014, com o longa, venceu a *Première Brasil* do Festival do Rio, um ano antes do lançamento do filme nas salas de cinema. E "Os Amigos", dirigido por Lina Chamie, reconhecida por tratar de dramas urbanos dos quais saltam personagens em crise, trabalha a temática da amizade com uma poética musical típica da diretora. Mas, por fim, não se pode passar despercebido, o fato de que um dos últimos colocados no ranking geral dos dados contabilizados pela ANCINE (estando na frente apenas de "A Balada Do Provisório", dirigido por Felipe David Rodrigues, em 390º lugar) foi um documentário com direção feminina, o "Meninos da Vila - A magia dos Santos", por Kátia Lund.

Em termos de composição da equipe, dos filmes nacionais mais vistos, dirigidos, cada um, por um homem e por uma mulher, se distribuíram da seguinte maneira, o "Até Que A Sorte Nos Separe 2", se distribuiu da seguinte maneira:



Gráfico 11 - Proporção da equipe, por função técnica, em "Até Que A Sorte Nos Separe", dirigido por Roberto Santucci

Fonte: Elaboração própria de acordo com os dados da ficha técnica do filme.

Enquanto o melhor colocado, com direção feminina, teve uma equipe estrutura conforme o gráfico:

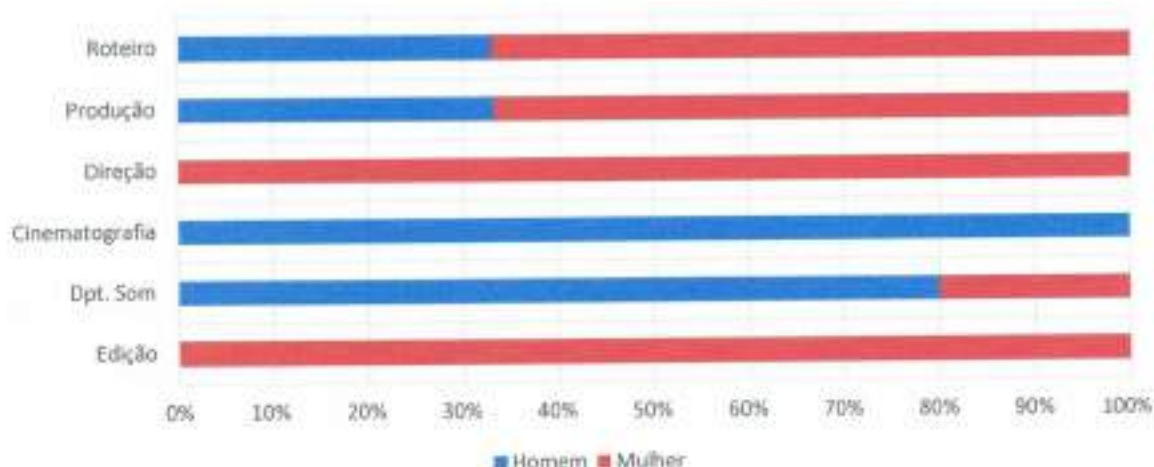


Gráfico 12 - Proporção da equipe, por função técnica, em "S. O. S. Mulheres ao Mar", dirigido por Cris D'Amato

Fonte: Elaboração própria de acordo com os dados da ficha técnica do filme.

No filme com direção masculina, a participação feminina nas principais funções da equipe representa 15,38%, enquanto no filme dirigido por uma mulher, essa composição sobe para 69,5%, um aumento ainda mais significativo do que no ano anterior.

6.5. 2015: UMA MENOR DIFERENÇA ENTRE OS GÊNEROS

Em 2015 o mercado cinematográfico esteve em exercício de contínua expansão, rendendo mais de 2,3 bilhões de reais. Foram 129 lançamentos brasileiros que contabilizaram mais de 22 milhões de bilhetes. Ao todo, 446 títulos foram lançados, sendo os mais assistidos: "Velozes e Furiosos 7" dirigido por James Wan, com faturamento de 142,4 milhões e "Minions", dirigido por Pierre Coffin e Kyle Balda.

Dentre os filmes brasileiros mais vistos a comédia "Loucas Pra Casar", dirigida por Roberto Santucci ocupou no ranking geral a décima posição e a primeira dentre os nacionais, faturando aproximadamente 45,7 milhões de reais e ocupando mais de 600 salas de cinema, com um público estimado em 3,7 milhões de

espectadores. Em seguida, foi o "Vai que Cola - O Filme", dirigido por César Rodrigues, que obteve uma fatura proporcional, de R\$ 41,8 milhões de reais. No terceiro lugar do ranking nacional, figurou o "Meu Passado Me Condena 2", dirigido por Júlia Rezende. Curioso lembrar que o primeiro filme ocupou a mesma colocação em 2012. Desta vez, apesar da exibição em 197 salas a mais, a arrecadação foi inferior (R\$ 32,9 contra 35 milhões de reais, em 2012), mas ainda bastante expressiva para o mercado interno.

Outra comédia com direção feminina que se destacou, em termos de bilheteria nacional, foi "S.O.S Mulheres ao Mar 2", com direção de Cris D'Amato que, ranqueando a 6ª posição em termos de bilheteria nacional, faturou pouco mais de 21 milhões de reais. E a D'Amato é uma diretora que merece uma atenção especial. Tendo atuado em mais de 30 filmes como assistente de direção, já estreou como diretora premiada no Festival de Cinema Brasileiro de Los Angeles, com o filme "Sem Controle", em 2007. De lá pra cá, emplacou diversos sucessos nacionais, como as séries "As Cariocas" (2010) e "Pé Na Cova" (2013), exibidos na Rede Globo, além citados "S.O.S. - Mulheres ao Mar 1 e 2", "Confissões de Adolescente" e "Linda de Morrer" que, em neste ano, também ocupou 8ª posição nacional, sendo distribuído em 522 salas e rendendo aproximadamente 12 milhões de reais. Dois filmes de sucesso, portanto, que contam com a mesma diretora.

Em seguida, obtiveram destaque dentre os mais visto "Carrossel, O Filme", dirigido por Mauricio Eça e Alexandre Boury, "Até Que A Sorte Nos Separe 3: A Falência Final", por Roberto Santucci e Marcelo Antunez, que também dirigiram o "Qualquer Gato Vira-lata 2", "Os Caras De Pau Em O Misterioso Roubo do Anel", dirigido por Felipe Joffily (lançado no final de 2014, por isso reincidente em 2015) e o "Bem Casados", com direção de Aluizio Abranches.

No tocante à proporção de gênero na produção, a equipe do filme "Loucas Pra Casar" se estruturou da seguinte maneira:

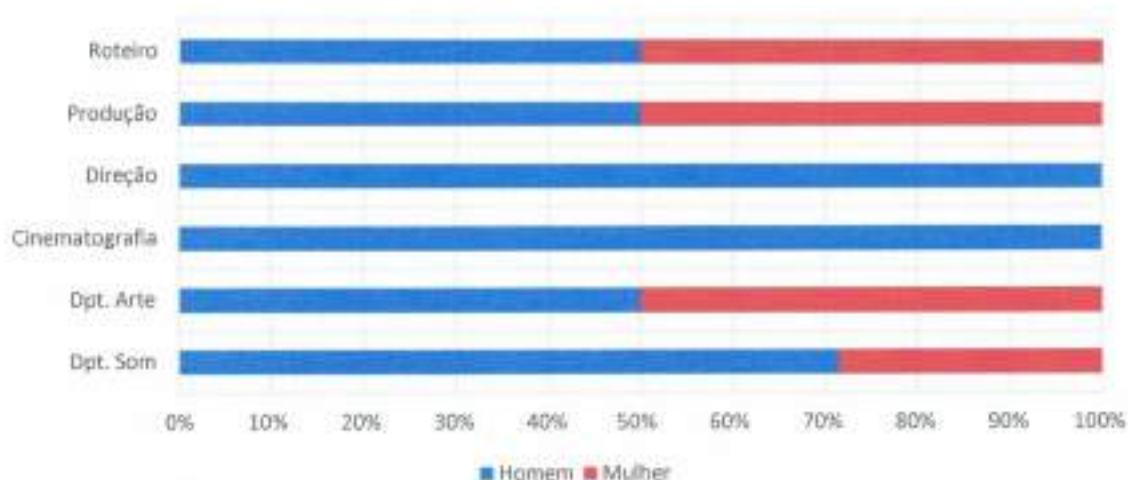


Gráfico 13 - Proporção da equipe, por função técnica, em "Loucas Pra Casar", dirigido por Roberto Santucci

Fonte: Elaboração própria de acordo com os dados da ficha técnica do filme.

Enquanto no filme "Meu Passado Me Condena 2", a equipe demonstra maior diversidade de gênero, conforme aponta o gráfico abaixo:

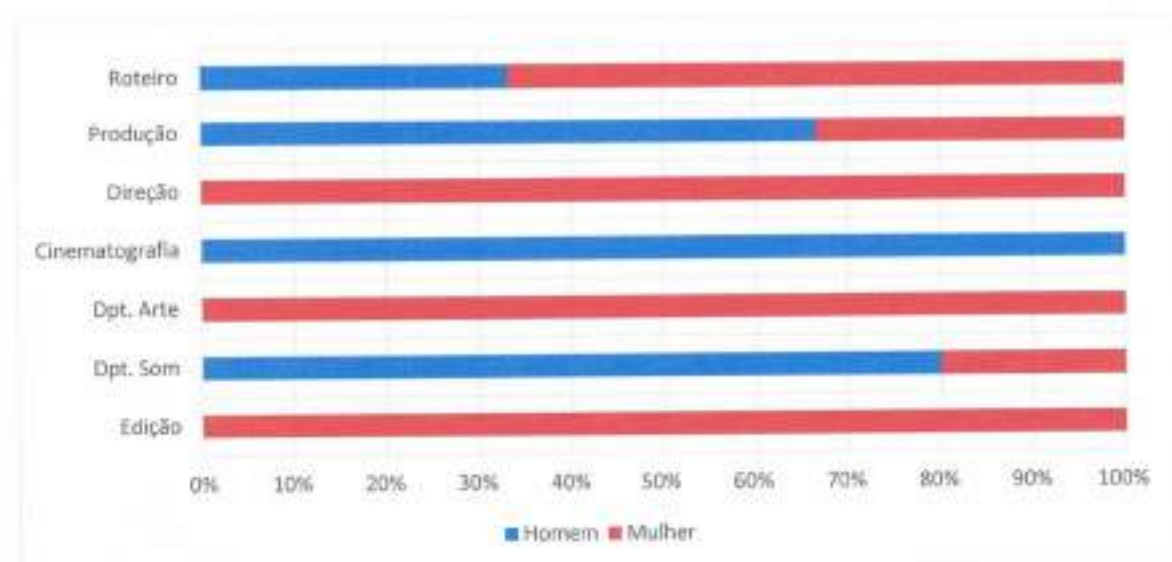


Gráfico 14 - Proporção da equipe, por função técnica, em "Meu Passado me Condena", dirigido por Júlia Rezende

Fonte: Elaboração própria de acordo com os dados da ficha técnica do filme.

No filme mais visto do ano, dirigido por um homem, o índice da participação feminina na equipe de produção representa 42,3%, em detrimento do filme mais visto, dirigido por uma mulher, com 66,6%.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dados apontados nesse trabalho mostraram que apesar da crescente entrada de mulheres no mercado de trabalho do cinema e do audiovisual, sobretudo no período da retomada do cinema brasileiros nos anos 1990, a quantidade de diretoras de longa-metragem ainda representa um número significativamente menor em relação aos diretores homens, entre 2012 e 2015, assim como ocorre no desempenho de outras funções importantes para a realização dos filmes. Além disso, notou-se que as mulheres estão mais propensas a dirigirem menos filmes de ficção e mais filmes documentários, gênero que geralmente custa menos. Ora, se os homens predominam nos cargos de comando, todas as decisões de planejamento, perpassando pela seleção de equipe e administração orçamentária continuam concentradas em parâmetros paternalistas de execução. Além disso, a baixa representatividade feminina na construção estética e narrativa dos filmes implica na formação de imaginários construídos apenas por homens que podem não refletir, necessariamente, valores intencionados pelas mulheres. Foi observado ainda que existe uma associação entre o sexo do diretor e a composição da equipe, sendo que as informações apontam para o fato de que se o filme for dirigido por uma mulher aumenta a vantagem de a equipe do filme seja composta por mais mulheres. No entanto, esses dados necessitam de uma medição mais precisa.

Desta forma, essa pesquisa revelou sobretudo que os dados aqui reunidos representam apenas a "ponta do *iceberg*", sendo que é fundamental realizar a construção de um modelo estatístico completo, capaz de identificar e mensurar diversos indicativos que representam um grande desafio para um trabalho de natureza monográfica. Esses dados podem ser cruzados gerando novas e úteis informações para o setor, além disso estarão esboçando um confiável panorama do desenvolvimento da participação feminina na indústria cinematográfica. Em relação aos filmes analisados observou-se ainda a necessidade de expandir este recorte, incluindo todos os lançamentos do ano, e não apenas os melhores ranqueados em termos de bilheteria, incluindo assim as trajetórias de todas as diretoras e compreendendo melhor como se dá essa inserção no mercado de trabalho. Além disso, é fundamental falar sobre a presença das mulheres em todas as funções da equipe cinematográfica, além das principais.

Por fim, mesmo identificando o quanto ainda é preciso avançar, esse trabalho cumpre um papel importante no que tange aos estudos de cinema e audiovisual e do mercado de trabalho neste setor, ao abordar uma temática cujos dados se apresentam ainda em pouca quantidade.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE). **Informe de Acompanhamento do Mercado**. [S.l.]: [s.n.], 2016.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE). **Informe de Acompanhamento do Mercado**. [S.l.]: [s.n.], 2017.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE), OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL (OCA). **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro**. [S.l.]: [s.n.], 2012.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE), OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL (OCA). **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro**. [S.l.]: [s.n.], 2013.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE), OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL (OCA). **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro**. [S.l.]: [s.n.], 2014.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE), OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL (OCA). **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro**. [S.l.]: [s.n.], 2015.

ALMEIDA, Flávia Leme de. **Mulheres recipientes**: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais. SP: SciELO – Editora UNESP, 2010.

ALVES, P. Presença feminina no cinema brasileiro - por que estamos tão longe?
GT29 - Ciências Sociais & Cinema: entre narrativas, políticas e poéticas. Teresina, 2012.

ANDRADE, M. M. **Pesquisa científica: noções introdutórias**. In: Introdução à metodologia do trabalho científico: elaboração de trabalhos na graduação. 6. ed. SP: Atlas, 2013.

ARONOVICH, T. **Manual Prático para Cinema Independente: do roteiro a lançamento**. São Paulo: e-book, 2013.

AZAMBUJA, Darci. **Teoria Geral Do Estado**. São Paulo: Globo Livros, 2008.

BAHIA, L. **Discursos, Políticas e Ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro**. SP: Itaú Cultural, 2012.

BARONE, J. G. **Comunicação e Indústria audiovisual: cenários tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

BENHAMOU, F. **A Economia da Cultura**. ISBN 8574803375, 9788574803371: Atelle Editorial, 2007.

BOARATI, V. **Economia para o direito**. ISBN 8520420680, 9788520420683: Manole Ltda, 2006.

CANEDO, D. P. **Todos contra Hollywood? Políticas, redes e fluxos do espaço cinematográfico do Mercosul e a cooperação com a União Europeia**. [S.l.]: Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade). Universidade Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Salvador. (Doutorado em Mídias e Estudos da Comunicação). Universidade Livre de Bruxelas. Departamento de Ciência da Comunicação, Bruxelas., 2013.

CAVALCANTI, G. O Globo, 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/economia/economia-criativa-avanca-mesmo-durante-recessao-18399357>>. Acesso em: 14 maio 2017.

CIRIBELLI, M. C. **Como elaborar uma dissertação de mestrado através da pesquisa científica**. [S.l.]: Letras, v. ISBN 8575770810, 9788575770818, 2003.

CRUZ, T. **Uso e desuso de sistemas de Workflow**: Porque as organizações não conseguem obter retorno com investimentos em projetos de Workflow. Rio de Janeiro: E-papers, v. ISBN 8576500590, 9788576500599, 2006.

DE VINCK, Sophie; BILTEREYST, Daniel; PAUWELS, Caroline; **Our Policies Keep on Reinventing the Past**: An Overview of EU Policy-Making in the Audiovisual Domain. In: D'HAENENS, Leen ; SAEYS, Frieda (Ed), *Western Broadcast Models. Structure, Conduct and Performance*. Berlim: Mouton de Gruyter, 2008, p. 25-59.

DE VINCK, Sophie; PAUWELS, Caroline. **Somewhere, over the digital rainbow?** The culturaleconomic prospects of the European film sector in a digital environment and their consequences for European policy-making. In: 15th international Conference of the Association for Cultural Economics International (ACEI), 15, 2008, Boston (a).

DE VINCK, Sophie; LINDMARK, Sven. **Statistical, Ecosystems and Competitiveness Analysis of the Media and Content Industries**: The Film Sector (ed. Simon, J-P). JRC Technical Report 25277-EN, European Comission, 2012.

DIRETORIA DE ECONOMIA DA CULTURA. **Portal da Secretaria da Cultura do Rio Grande do Sul**, 2012. Disponível em: <<http://www.cultura.rs.gov.br/v2/2012/01/economia-da-cultura-entrevista-com-ana-carla-fonseca-reis/>>. Acesso em: 26 maio 2017.

EARP, F. S.; SROULEVICK, H. O Mercado de Cinema no Brasil. **Políticas Culturais: reflexões e ações**.

EDUARDO NUNOMURA, J. M. E. P. A. S. <https://www.cartacapital.com.br/revista/931/o-milagre-do-cinema-brasileiro>. **Carta**

Capital, 2016. Acesso em: 01 maio 2017.

ERNANI CESAR DE FREITAS (ORGANIZADOR), J. A. S. (. G. F. H. (. **Diálogos Interdisciplinares**: Cultura, Comunicação e Diversidade no Contexto Contemporâneo. ISBN 8577172031, 9788577172030, ed. [S.I.]: Feevale, 2017.

GATTI, A. P. **Distribuição e Exibição na Indústria Cinematográfica Brasileira (1993-2003)**. Campinas: Tese apresentada ao Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2005.

GIANNASI, A. M. **O produtor e o processo de produção dos filmes de longa metragem brasileiros**. SP: [s.n.], 2007.

HOBBSAWN, E. **Sobre a História**. [S.l.]: Companhia das Letras, 1998.

HONORATO, G. **Conhecendo o Marketing**. SP: Editora Manole Ltda, v. ISBN 8520417213, 9788520417218, 2004.

HOWKINS, J. **Economia Criativa. Como Ganhar Dinheiro Com Ideias Criativas**. São Paulo: M Books, v. ISBN 8576802066, 2012.

INSTITUTO DE ECONOMIA DA UFRJ (IE-UFRJ) & INSTITUTO DE ECONOMIA DA UNICAMP (IE-UNICAMP). **Perspectivas do Investimento na Economia do Conhecimento**. ISBN 978-85-61325-48-0. ed. São Paulo, Rio de Janeiro: Synergia, 2010.

JACOBSON, M. **Dominando Técnicas Multicâmera: da pré-produção à edição e entrega de produto final**. Tradução de Edson Furmankiewicz. São Paulo: Elsevier, 2011.

LAUZEN, M. **The Celluloid Ceiling**. San Diego: [s.n.], 2010.

MARSHALL, A. **Princípios de Economia**. [S.l.]: Nova Cultural, v. 2, 1891, 1986.

MISES, L. V. **A mentalidade anti-capitalista**. 2. ed. São Paulo: Mises Brasil, Instituto Liberal, v. ISBN: 978-85-62816-14-7, 2010.

MOLINA, V. L. I. **Caderno de Pesquisa em Serviço Social**. 1. ed. SP: biblioteca24horas, v. II, 2011.

NUNES, J. W. **Patrimônios subterrâneos em Brasília**. São Paulo: Snnablumê, 2005.

ORTNER, S. B. **Poder e projetos: reflexões sobre a agência**. Goiânia: Nova Letra, 2006.

PISCITELLI, A. **Reflexões em torno do gênero e feminismo**". In. COSTA, C. de L.; SCHMIDT, S. P. **Poéticas e políticas feministas (Orgs.)**. Florianópolis: Mulheres, 2004.

RABINGER, M. **Direção de Documentário**. 5. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

RAMPAZZO, L. **Metodologia científica**. 3. ed. SP: Loyola, 2005.

RIBEIRO, J. U. **Viva o povo brasileiro**. [S.l.]: Record, 1984.

SMIERS, J. **Artes sob pressão: Promovendo a diversidade cultural na era da globalização**. ISBN 8575312243, 9788575312247. ed. [S.l.]: Editora Escrituras Editora e Distribuidora de Livros Ltda, v. Volume 3, 2015.

TEDESCO, M. C. **Mulheres atrás das câmeras: a presença feminina na direção de fotografia de longas-metragens ficcionais brasileiros**. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual - USP**, 2016. ISSN 46.

TOLILA, P. **Cultura e Economia**. SP: Itaú Cultural, 2007.

TREMILLS, K. **Where have all the women gone?** **Moving Pictures Magazine**, Phoenix, 3, jan./ fev. 2005 2005.

VIANY, A. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

VINCK, S. D.; LINDMARK, S. **Statistical, Ecosystems and Competitiveness Analysis of the Media and Content Industries: The Film Sector**. EN: Simon, J-P, 2012.