

Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Comunicação e Expressão
Departamento de Artes
Curso de Cinema

Carolina Maciel de Arruda

Se essa câmera fosse nossa

Florianópolis
2020



Carolina Maciel de Arruda

Se essa câmera fosse nossa

Trabalho Conclusão do Curso de Graduação em Cinema
do Centro de Comunicação e Expressão da Universi-
dade Federal de Santa Catarina como requisito para a
obtenção do título de Bacharel em Cinema
Orientadora: Prof. Dr^a. Aglair Maria Bernardo

Florianópolis
2020



À minha mãe, que me criou atenta à poesia e forte diante da vida, ao meu pai que entregou uma câmera nas minhas mãos e me incentivou a olhar sempre mais adiante, e a meu irmão que me ensina sobre coragem e doçura todos os dias. À Dona Helena Maria e Dona Maria Antônia, que possuem a estranha mania de ter fé na vida.

Este trabalho não seria possível sem Gis-
laine, Lucídio e Lucidinho, pessoas onde faço
casa mesmo longe e que acompanham cada pas-
so meu como se fosse o primeiro. Agradeço ao
Artur, que me entregou textos sobre arquitetura
e corpografia em um café desprezioso e hoje
faz parte de cada palavra aqui escrita.

Não chegaria até aqui sem as mulheres
que abriam e abrem caminhos, sem a Aglair -
seus documentários, suas imagens da cidade e
seu olhar afiado diante do mundo -, sem as me-
ninas do Cinema UFSC que acreditam em mu-
lheres atrás das câmeras, sem as professoras e
professores que plantaram sementes, e sem o
ensino gratuito, público e de qualidade.

Agradecimentos

Resumo

O objetivo deste ensaio é discutir como a imagem da mulher na cidade através do cinema pode influenciar na construção do imaginário sobre os espaços públicos e a presença das mulheres nestes espaços; assim como questionar se uma maior participação de profissionais mulheres no mercado audiovisual poderia também impactar na construção desse imaginário. Para compor este ensaio, inicialmente foi realizada pesquisa histórica dos processos de construção do imaginário em torno da relação mulher e cidade, seguida da análise da presença da mulher no cinema e seus desdobramentos. Por fim, proponho o conceito de corpografia da imagem, a partir do conceito da Paola Jacques, e analiso três filmes documentais brasileiros.

Palavras-chave: **Cinema. Mulher. Cidade. Corpografia da imagem.**



SKOL PURCH MALLT 4,00 SKOL PURCH MALLT 4,00 SKOL

SKOL

SKOL Corote Corote

SKOL

OMEGA 100000

Coca-Cola

PE
ON
FOR

Sumário

1. No lugar de outras	11
2. Lugar de partida	15
3. Lugar de cinema, A cidade está no cinema como o cinema está na cidade?	27
4. A cidade e a mulher quais são os olhos da rua?	37
5. O cinema e a mulher quais são os olhos da câmera?	61
6. Corpografia da imagem: o cinema vivido no corpo	85
7. O cinema e a cidade como ressignificar?	119
Referências	131



1. No lugar de outras

Quando conto para as pessoas que estudo cinema, o que encontro em seguida é a expressão de surpresa, seguido de um sorriso desajeitado e uma pitada de pesar: “nossa, cinema!? Que legal! Mas, deixa eu te perguntar... tem trabalho? Dá para pagar as contas?”. O outro retorno possível é o pedido de indicações de filmes. “Me conta aí! Fala um filme bom para eu ver!”. Nesse caso, nunca tenho a resposta na ponta da língua.

O filme que eu gostaria de indicar teria a história das mulheres filmada com cuidado, com respeito. Teria a mulher sem precisar sofrer. E mais importante ainda, teria a mulher da história dona de si e do espaço que ocupa. Não sei se esse filme existe, ou mesmo se essa história é possível... Dona de si e do espaço que ocupa, sem precisar sofrer.

Mesmo que essa história ainda não exista, existem muitas outras a se contar e a se filmar. Também muitos bons filmes para indicar. Afinal, cinema é mágica. Se engana quem pensa que aqui estou falando das câmeras ou dos bastidores de um filme. A mágica são as histórias.

Para mim, a parte mágica de contar histórias é a capacidade de nos colocar no lugar do outro. Dentre os muitos poderes e efeitos especiais que o audiovisual pode ter, o que mais me encanta é o poder da alteridade.

Por isso, arrisco dizer que o cinema é um agente cultural, que deixa marcas em quem somos, enquanto pessoas e sociedade. Eu entro nessa equação como estudante de cinema, me perguntando se a forma como nós, mulheres, vemos a nossa história ser contada interfere na forma como vivemos. O que vemos nas telas pode reforçar nossos medos ou criar aberturas para caminhos que não sejam marcados pela insegurança? Como nos vemos no cinema pode mudar as nossas experiências nas cidades?

O que desejo aqui nestes escritos é começar uma conversa sobre cinema, cidade e mulher. Porque acredito em construir a história da mulher dona de si e do espaço que ocupa, sem precisar sofrer. E porque acredito que os filmes podem ir além do lugar do outro e também nos colocar no lugar da outra, e mais ainda, **no lugar de outras.**



2. Lugar de partida

Cresci em um sítio em Itapecerica da Serra, região metropolitana de São Paulo. O mesmo sítio onde cresceu meu pai e onde hoje meu irmão é criado. Afastada da cidade, os sons que chegavam até a minha casa eram dos pássaros, dos cachorros ou dos carneiros. Na rua ainda de terra, não passa ônibus, mas vira e mexe passam cavalos. E para ir ao centro da cidade, só é possível se for de carro.

16 Filha única até os 16 anos, diria que fui uma criança bastante sozinha. Minha mãe trabalhava como gerente na loja da família das dez da manhã às dez da noite em um shopping em Taboão da Serra e meu pai, jornalista, em casa. Então, inclusive durante a adolescência, meu dia a dia era basicamente entre a escola e o sítio. A maior parte do meu contato com a cidade era através dos vidros de um carro.

Acredito que isso criou em mim um fascínio pelas ruas. Cada chance que tinha de caminhar, de ser parte da paisagem, era uma oportunidade única de observar de perto aquele organismo que eu “vivia de fora” ou, em outras

palavras, de dentro da bolha de um automóvel.

Crescer protegida em um sítio também definiu em mim uma curiosidade inquieta de ver “o mundo lá fora”. Respondia um sonoro “sim” a toda e qualquer oportunidade de viajar, fosse à trabalho com meu pai, fosse à passeio. Foi assim que me encantei com a possibilidade de trabalhar com cinema, especialmente nos documentários. Assim também conheci Florianópolis e no “alto” dos meus 17 anos decidi que aqui seria meu lugar no mundo.

Dois anos depois, cá estava na Ilha da Magia, estudando Cinema. Não mais morando em um sítio. Agora, dividindo um pequeno apartamento, em uma rua barulhenta a poucos metros da universidade. Entrar na vida adulta também foi um rito de passagem para viver a cidade.

Com os olhos atentos de quem busca se reconhecer em sua nova casa, fui marcada pelas ruas da Ilha. Se agora eu era parte da paisagem, esta insistia em me dizer: “não vais sair ilesa, menina!”.

Um dos primeiros aprendizados foi sobre não poder permanecer na biblioteca estudan-

do até às dez horas da noite. Voltar para casa de ônibus era muito caro para uma distância tão pequena, e a volta à pé era demasiada escura, longa e insegura. As ruas delimitaram meus horários.

Depois um veterano do curso alertou “essa rua é a rua do estupro! Nunca passe por aqui sozinha”, enquanto apontou quais caminhos restavam e quais saídas da universidade nunca usar de noite, “caso quisesse chegar inteira em casa”. Num primeiro momento, acostumada com os “perigos” da condição de ser mulher, aceitei os conselhos preocupados sem questionar. E novamente, a insegurança das ruas delimitou onde poderia passar ou não.

Grande parte dos receios que tinha ao caminhar nos entornos da universidade, se resolveu quando consegui minha primeira bicicleta. Estar sobre duas rodas significou para mim tomar as rédeas dos meus caminhos. De bicicleta, me senti invencível... até sair da garagem do prédio!

Se agora me locomovia mais rapidamente, longe das esquinas mal iluminadas e dos terrenos baldios, continuava acompanhada dos assé-

dios nas minhas idas e vindas. Mulher, colocando o corpo na cidade, queria o quê? Logo, meu jeito de vestir passou a ter mais calças e blusas soltas mas, os assédios continuaram. Inclusive, parecia que quanto mais vestida, maior era o número de cantadas.

Incomodada e com aquele ímpeto de estudante de cinema que acredita em resolver o mundo com filmes, quis fazer um curta-metragem sobre como pedalar muda a perspectiva das mulheres na cidade e como o assédio interfere na nossa autonomia. Então, conheci outras mulheres que pedalam e uma rede de apoio, com muitas pessoas engajadas, para que nós continuemos saindo às ruas e em segurança sobre duas rodas. Não fiz o filme, mas passei a pedalar mais ainda, a me importar menos com os assédios e a me sentir mais confortável nas ruas da cidade.

Esse conforto acabou em abril de 2018: um homem tentou me agarrar quando eu voltava do trabalho. A ciclovía estava vazia depois de uma chuva forte. E não sei se o que ele viu em mim – “uma mulher sozinha” – foi uma oportunidade de estupro. Por sorte, consegui escapar e não

descobri. Enquanto ele vinha na minha direção e tentava chegar mais próximo, eu gritava e apareceu um ciclista, um outro homem, então ele desistiu e consegui passar.

“Ser mulher” de repente desabou como um peso para mim. Eu poderia não ter retornado “inteira” para casa aquele dia. Ou pior: poderia não ter retornado. Assustada, não liguei pra polícia, não fiz um boletim de ocorrência, apenas voltei para casa o mais rápido possível.

Desde a minha mudança para Florianópolis, através dos grupos para mulheres em redes sociais, chegam até mim notícias de situações semelhantes a que vivi: são universitárias sofrendo ataques próximos ao terminal de ônibus da Trindade ou trabalhadoras precisando correr de agressores na rua da própria casa. São situações semelhantes de violência de gênero que se repetem com diferentes mulheres, em diferentes locais e diferentes horários. Abrindo parênteses, entendo como assédio e abuso tudo aquilo que fere o espaço da mulher, seu bem-estar e sua autonomia.

Existem Leis, campanhas de conscientização, aparatos policiais, mecanismos de denúncias e câmeras de vigilância – artefatos que buscam tornar os ambientes mais seguros. Mas a realidade é que essa estrutura ainda é incapaz de impedir totalmente as tentativas de ataques e assédios, porque quando um homem agride uma mulher é muito mais uma questão de poder: de sentir poder sobre o corpo e a vida do outro – ou melhor, da outra.

Copio aqui as palavras de Samira Bueno, Diretora Executiva do Fórum Brasileiro de Segurança Pública:

“A origem é cultural. Podemos ter as melhores políticas públicas, de punição a agressores, mas se elas não incorporarem uma perspectiva de prevenção, pensando em como é possível alterar normas sociais e culturais, não vamos resolver o problema.

Temos a Lei Maria da Penha, a alteração na lei do estupro, a lei do feminicídio, a de importunação sexual, são todas boas, mas a lei por si só

não resolve o problema.” (BUENO apud FRANCO, 2019)

O que aconteceu comigo em abril de 2018 não virou estatística. Mas para muitas e muitas mulheres o final da história é diferente: segundo o 12^a Anuário Brasileiro de Segurança Pública, “o Brasil registrou 60.018 casos de estupro em 2017, o que corresponde a uma média de 164 por dia, ou um a cada 10 minutos” (BUENO; LIMA, 2018).

22 Se considerarmos que o estupro é um dos crimes mais difíceis de denunciar - não só por conta do despreparo dos órgãos institucionais para acolher a vítima mas, também por causa do estigma em cima da mulher que sofre a agressão - são grandes as chances desses números estarem subdimensionados e a realidade ser ainda pior. Ou seja, tem mais histórias varridas para baixo do tapete do que nos informam as estatísticas.

O final da minha história ser diferente também conta com a participação do cinema. No mesmo período, no centro de Florianópolis, um lugar chamado Giratta Bike Café começou a realizar exposições de filmes que não chegavam aos

circuitos comerciais. Por conta da proprietária, a Naiara Lima, cicloativista, a curadoria dos filmes privilegiou documentários sobre mulheres, mobilidade ativa e construção do espaço público. Então, enquanto eu lidava com o trauma e procurava ressignificar de novo minha relação com o medo e com as ruas, tive acesso a histórias que mostram outras possibilidades de caminhos para nós, mulheres, nas cidades.

As imagens desses filmes – Bike vs Cars, Mama Agatha e Chega de Fiu Fiu – me mostraram outros gestos nos espaços públicos, como o riso e os braços abertos, me mostraram mulheres caminhando com confiança nas ruas... Na mesma época, também vi Meu Corpo É Político, no Centro Integrado de Cultura, em uma sessão do Cineclub. De primeiro momento não entendi porque aquelas imagens me impressionaram tanto, porém mais tarde veio a resposta: elas destoam daquilo que estava acostumada a assistir e também daquilo que eu vivencio no espaço público a maior parte do tempo, que são os gestos do medo, do corpo curvado, dos ombros tensos e do passo apressado.

Esses filmes não chegaram e ainda não chegam aos circuitos comerciais, ao grande público. Mas eles têm outro ponto em comum que acredito ser essencial ao compará-los com outras obras: eram documentários e três deles eram dirigidos por mulheres (Mama Agatha, Meu Corpo É Político e Chega de Fiu Fiu). Aqui é o meu momento de brilho nos olhos. **O cinema então poderia ser uma ferramenta para redefinir a relação entre mulher e espaço público? Como nós mulheres podemos criar novos caminhos para nós mesmas? E se essa rua fosse minha... E se essa rua fosse nossa, de mulheres para outras mulheres?**

A curiosidade inquieta da infância me transportou de novo para um sonoro “sim”. Dessa vez à travessia para entender melhor a nossa a relação, enquanto mulher, com a cidade e com o cinema. “Se essa câmera fosse nossa...” nasce do desejo de entender nosso lugar no audiovisual a partir da cidade, das suas imagens e das suas corpografias. **Se esse cinema fosse nosso, a cidade seria nossa também?**

ENGRAXATARIA - PRAÇA XV





3. Lugar de cinema

A cidade está no cinema, como o cinema está na cidade?

28 **O**utro dia me deparei com a seguinte frase: “o homem está na cidade, como a cidade está no homem”. Foi o poeta Ferreira Gullar quem escreveu. Achei as palavras bonitas e verdadeiras: a cidade existe por conta das relações humanas estabelecidas no espaço e o contrário também se dá, o espaço em que vivemos desenha as nossas relações. Um molda o outro e vice-versa. É uma via de mão-dupla: a cidade não sai ilesa e nós também não saímos ilesos desses encontros.

Essa frase do Ferreira Gullar me provoca um pouco mais. Porque o termo “homem” é considerado o parâmetro de humanidade? Como se fosse uma imagem neutra? A linguagem é cultural, então não é isenta. Através dela podemos enxergar concepções e princípios sociais. Também não serei a primeira a dizer que os usos da linguagem demonstram opressões e nos mos-

tram quais são os sujeitos ocultos, ou no caso, sujeitas ocultas de uma comunidade. Podemos brincar com as palavras e dizer que a mulher está na cidade, como a cidade está na mulher? Quais imagens suscitam essa pergunta? Causa a mesma impressão da frase que começa esse capítulo?

Agora deixo esta provocação em aberto e, daqui, desbravo primeiro a cidade e seus jogos de poder. Afinal, **o que é a cidade?**

“Fruto da imaginação e trabalho articulado de muitos homens, a cidade é uma obra coletiva que desafia a natureza. Ela nasce com o processo de sedentarização e seu aparecimento delimita uma nova relação homem/natureza: para fixar-se em um ponto para plantar é preciso garantir o domínio permanente de um território.

Imbricada, portanto com a natureza mesma da cidade está a organização da vida social e conseqüentemente a necessidade de gestão da produção coletiva. Indissociável à existência material da cidade está sua

existência política”. (ROLNIK, 1988, p. 08)

Ainda com as palavras da Raquel Rolnik, pode-se dizer que o espaço urbano se assemelha a um ímã, “um campo magnético que atrai, reúne e concentra” as pessoas. A cidade é o local que implica em viver de forma coletiva - tornando-a também em um “lugar de produção de mitos e símbolos” (Rolnik, 1988, p. 13).

30 Então, habitar uma cidade não se refere unicamente a um endereço físico, algo fechado em si mesmo. Viver em cidade significa estar envolvido na vida pública e política. Mesmo que uma pessoa afirme andar no espaço público somente transitando de um local ao outro, não se pode dizer que os caminhos dessa pessoa sejam isentos de política. Por exemplo, morar em uma determinada região e evitar certos bairros é consequência de uma série de fatores políticos, históricos e sociais. Por isso, ao se falar de cidade não se fala de um espaço neutro. Nossos caminhos são políticos.

E os espaços da cidade são resultados dos movimentos da sociedade, são o cenário onde se

realçam as diferenças sociais – formas de poder ou de não-poder. Nas ruas, se tornam evidentes muitos dos protocolos de comportamento que nos regem enquanto sociedade, além dos desequilíbrios e desigualdades de classe, raça e gênero.

Se olharmos com atenção para a cidade é possível perceber que os locais públicos são mais receptivos a algumas pessoas do que a outras, e no fim se tornam palco das distinções de poder. Quando eu mudo os meus trajetos pensando em não reviver o medo que já senti, ou quando uma mãe não consegue caminhar na rua com um carrinho de bebê, é porque nós não somos consideradas no espaço público e no planejamento dele. Nesse sentido, é possível dizer que a experiência de cada pessoa na cidade é marcada por “um contexto histórico que segrega os indivíduos por gênero, classe social, etnia, orientação sexual, dentre outras características que permitem a uns mais possibilidades do que a outros” (SILVA, 2018, p. 15).

Esse é um dos motivos pelo qual sinto que ao se caminhar pelas ruas de um bairro, é possí-

vel decifrar sua comunidade. As relações entre os corpos e a cidade estão mergulhadas em fatores históricos e políticos, que se tornam perceptíveis nas paisagens e nos gestos urbanos – formas de caminhar e caminhos escolhidos, por exemplo.

“O desenho das ruas e das casas, das praças e dos templos, além de conter a experiência daqueles que os construíram, denota seu mundo. (...) A arquitetura da cidade é ao mesmo tempo continente e registro da vida social. (...) É como se a cidade fosse um imenso alfabeto, com o qual se montam e desmontam palavras e frases.

É esta dimensão que permite que o próprio espaço da cidade se encarregue de contar sua história.”
(ROLNIK, 1988, p. 18-19)

E no cinema muitas ferramentas narrativas se misturam com os processos da cidade. **Tal como a cidade, o cinema é uma obra coletiva, produtora de mitos e símbolos, que podem validar, criticar ou reafirmar dinâmicas sociais.** Da mesma forma, o cinema é um campo de forças,

de embate das formas de poder ou de não-poder. A partir do olhar de quem decide qual história contar e como o fazer, não existe neutralidade nos filmes. **A cidade e o cinema dialogam porque são registros coletivos.** Como a linguagem, se aproximam de escritas sociais: formas de materializar histórias, pensamentos e padrões de comportamentos.

Diria ainda que cidade e cinema atuam como construtores de sensibilidades – ou, na pior das hipóteses, destruidores. A forma como a cidade recebe seus moradores molda a maneira como se vive em comunidade. Segundo Humberto Giannini, a cidade é o lugar onde somos para nós e onde existimos para o outro (Giannini, 1987, p. 29). Quer dizer que as ruas impactam não somente a nossa percepção individual de mundo, como também a nossa interação com o outro. E a cidade é a responsável por fornecer as paisagens sociais e culturais que o cinema transforma em imagem. O resultado nós vemos nas ruas e nas telas: através dos mitos e símbolos, o cinema concebe um imaginário social e tece expectativas sobre a vida em sociedade, enquanto a cidade

é o palco onde se realizam ou não essas expectativas.

Por exemplo, se toda a minha relação com a cidade fosse pautada apenas pelo medo, sem outras perspectivas, e eu fizesse um filme sobre cidade, esse filme seria também sobre medo. E ao chegar a mais mulheres, esse medo seria amplificado. E seria amplificado de novo e de novo quando elas conversassem com outras mulheres ou deixassem de sair...

34 Parafrazeando a antropóloga Fernanda Arêas Peixoto, o ponto onde quero chegar é que **“a cultura é tanto produto quanto produtora de cidades”**. Ou seja, entendendo cultura como tudo aquilo que é produzido pelas pessoas, a forma de habitar e ocupar os espaços deixa marcas na arte, e o contrário pode ser dito também: a arte e a cultura moldam cotidianos, caminhos e formas de viver a cidade. Por isso acredito não ser errado falar que a cultura e as perspectivas propostas pelas produções culturais podem “determinar como uma cidade pensa de si mesma e sua visão para o futuro” (LANDRY, 2013, p. 31).

Mais especificamente falando de audiovi-

sual, reconheço no cinema o potencial de provocar mudanças e transformações sociais.

“O cinema, em meio a tudo isso, é uma tecnologia que não apenas dá visibilidade como põe em operação, produz estas desigualdades, ao mesmo tempo em que aponta para a possibilidade de desestabilizá-las. Em outros termos, **o cinema afeta o mundo.**” (MARTINS, 2015, p. 15)

Então aqui volto a brincar com as palavras de Ferreira Gullar, **o cinema é uma das ferramentas disponíveis para a mulher estar na cidade tanto quanto a cidade está na mulher?** Porque atualmente esta relação não se dá de forma tão poética e bonita, muito pelo contrário, muitas vezes se dá de forma violenta. Palavras como medo e insegurança acompanham não só a mim, como também a maior parte das mulheres quando se fala de espaço público. E desconfio que essas não sejam as expressões ideais para nos acompanhar nas ruas.



4. A cidade e a mulher

Quais são os olhos da rua?

Se, historicamente, nós mulheres lidamos com restrições às nossas possibilidades de vida e decisões de caminhos – literal e metaforicamente – por conta do gênero. No que remete à cidade, não é diferente: o espaço público é vivido de forma diminuta por nós. Isto porque, para as mulheres e para os homens, a cidade existe de maneiras desiguais desde seu “rascunho”:

“Em grande parte, a cidade é planejada para um homem (papel de gênero, não de sexo) de média idade, em plenas condições físicas, com um trabalho estável e bem remunerado que lhe permite ter carro privado e com uma esposa que o aguarda em casa com tudo feito e preparado” (MUXI, Zaida apud SILVA, 2018, p. 21).

Ou seja, a cidade “é planejada em conformidade com os tempos e movimentos da masculinidade” (ANTUNES). Por isso, nós mulheres ocupamos os espaços públicos sob raciocínio diferente do masculino: ao homem, se permite o estar público, o que é “de importância”, o que diz respeito a produção de capital e também ao lazer; enquanto de nós, mulheres, se espera um mundo doméstico e materno (MIOLA, 2018, p. 18–21).

Qual a consequência disso? A nossa movimentação na cidade gira em torno dos afazeres da casa: deslocamentos para ir ao mercado, para levar e buscar os filhos na escola, para ir ao médico... de um espaço privado a outro e ainda dentro do horário comercial, sob a luz do dia. As nossas travessias pela cidade carregam duplas ou triplas jornadas. Quando nós mulheres saímos às ruas, é necessário ter propósitos e destinos certos. Também é necessário voltar para casa ou para o trabalho o mais rapidamente possível. Nesta forma de pensar a circulação, o espaço público serve apenas para ir e vir, e não permanecer (VALENTINE, 1989, p. 385–390).

Quando caminho pelo centro de Flórida-

nópolis consigo ver esta questão na prática. Há inúmeros homens na Praça XV e nas ruas próximas jogando xadrez e dominó. Todos os dias eles estão ali, mas nesses grupos não há mulheres. E quando tem, é apenas uma. Agora se eu olho para as mulheres, as vejo com bolsas e sacolas, olhando vitrines ou caminhando rapidamente, com os braços fechados, rumo ao próximo destino. Outra cena comum, é quando junto das sacolas, no colo está uma criança. Isso reforça que a nossa circulação nos espaços públicos se associa majoritariamente com as tarefas do cuidado com a família – levar na escola ou no posto de saúde, por exemplo – ou com as funções de “abastecimento” – mercado e farmácia.

40

São cenas evidenciando que nossa relação com a cidade é com o caráter de passagem. Isso acontece porque o espaço público não é pensado para o estar das mulheres. Ao longo dos tempos, as ruas oferecem mais limitações ao gênero feminino, do que suportes. São variadas as questões que nos impedem de ver a rua como um espaço também feminino: são os índices de violência, são as visões moralistas... Na prática,

cada mulher enfrenta múltiplas restrições, porque nas ruas diferentes formas de exclusão social se acrescem: as mulheres lésbicas lidam diariamente com o medo de demonstrar afeto em público e serem agredidas, enquanto as mulheres negras têm o sentimento de não-pertencimento reforçado pelo racismo, por exemplo.

Por não enxergarmos o espaço público como um “lugar de mulher”, é comum o desenvolvimento e a criação de hábitos de defesa. É frequente que a rotina de cuidados comece ainda dentro de casa: a roupa é escolhida a dedo para evitar chamar atenção e passar por assédios. Na caminhada, os trajetos podem ser mais longos para optar por rotas mais seguras, os horários escolhidos enquanto se tem luz do sol e as chaves sempre na mão. No transporte público, também desenvolvemos comportamentos de defesa, como sentar próximo ao motorista ou cobrador, nunca no fundo ou nos cantos, e sempre olhar para trás para mostrar que estamos atentas.

Nas redes sociais ainda circulam dicas para andarmos com os cabelos presos por dentro da blusa para que ninguém possa nos puxar, ou

ainda para não caminhar coladas aos muros, já que alguém pode nos pegar de surpresa em uma esquina. São diversas as táticas para evitar um assédio.

Isso nos mostra que a nossa experiência na cidade é pautada desde antes da nossa chegada às ruas. É definida ainda pelo espaço privado e “familiar”. Principalmente, por conta da oposição entre vida pública e privada. Não apenas enquanto adultas, mas desde a infância. Nós meninas já somos “criadas com um uso restrito do espaço público”. Crescemos escutando as diversas preocupações das nossas mães e dos nossos pais: a rua é o espaço onde não possuímos controle sobre o outro, é onde um homem estranho pode nos agarrar e é onde nosso corpo está suscetível a ser violado pelo outro. Então nosso imaginário de cidade é marcado pelo medo logo cedo (VALENTINE, 1989, p. 386).

Tudo isso porque é ainda no espaço familiar onde se delimitam e ressaltam os papéis de gênero. É a ainda famosa situação em que uma menina ganha panelinhas de presente e um menino, uma bicicleta, um kit profissão ou uma bola

de futebol. Um presente estimula a vida da porta de casa para dentro, enquanto o outro da porta para fora. Desde muito cedo, nos mostram quais lugares ocupar ou não.

Outra questão em torno da infância e do espaço público gira em torno da forma de exercitar o corpo. As brincadeiras ditas de menina são mais resguardadas, não envolvem “perigo”, não estimulam muito o desenvolvimento físico. E ao contrário são as brincadeiras ditas de menino que envolvem experimentar o espaço público e estar com o corpo em contato com diferentes cenários enquanto se anda de bicicleta ou se joga bola, por exemplo.

E um pouco mais a fundo, se olharmos para onde crescemos, na própria construção de uma casa tradicional, podemos vê-la como uma forma de vigiar e controlar os corpos das mulheres (WIGLEY apud VALENTINE, 1989, p. 389). Por conta das camadas em que se dividem os espaços de uma habitação, indicando quais são os papéis esperados de cada gênero, as plantas arquitetônicas das casas mais antigas são quase como uma representação física do patriarcado.

Em outras palavras: a cozinha e área de serviço é para as mulheres, a biblioteca, a sala de televisão e o escritório é para eles, os homens. Iguais aos brinquedos das crianças, as partes da casa que são para manutenção e cuidados da família ficam por conta das mulheres, mas as partes em que o mundo externo permeiam são masculinas (escritório, oficina e garagem por exemplo). E o lado de fora, o terreno, também é visto como um espaço masculino: é a propriedade do homem.

44

Reservando a nós mulheres as responsabilidades domésticas e familiares, a cultura patriarcal restringe nosso corpo ao espaço privado. E aqui, ainda é possível discutir o conceito de posse. Por conta da forma como se estrutura o modelo tradicional de casamento, sendo o marido responsável por prover e a esposa por cuidar, a noção de propriedade privada do homem acabou se estendendo da casa para nós, mulheres, também. A mulher se mistura com a figura da casa. É a imagem da moça “bela, recatada e do lar”. Esse imaginário nos exclui da vida pública e pior, não permite voz, priva de direitos e de exercer a cidadania (FARINASSO, 2016, p. 12).

Em razão da nossa presença ser esperada dentro do lar, no espaço privado, a nossa figura não é reconhecida no espaço público. Somos vistas como estrangeiras, “um corpo que não deveria ocupar aquele espaço” (SILVA, 2018, p.12). Ou seja, as ruas são consideradas também do homem.

Então, se ao homem “pertence” a cidade, a nossa participação no espaço público acontece sob a ótica do olhar masculino. Assim, quando nós mulheres estamos nas ruas, ocupamos duas posições distintas, ou somos a dona-de-casa digna em perigo, que sobrevive aos riscos à sua integridade e retorna o mais rapidamente para os cuidados do lar, ou somos a prostituta, “a mulher-da-rua”, sem moral, sem respeito (WILSON, 1991, p. 150).

Diria ainda que hoje a imagem da dona-de-casa ideal soma-se também a da mulher trabalhadora, estudiosa, esforçada, e portanto sem tempo para desfrutar da cidade para o lazer. Em todos os casos, a relação com o espaço público se dá de forma violenta, permeada de restrições e delimitada pelo medo.

Por isso quando estamos na cidade, estamos sob o julgamento do olhar do outro. **E as bases patriarcais da sociedade definem como masculino esse “lugar de olhar”.** Aquela que decide usufruir do espaço público, seja como local de lazer ou nos trajetos cotidianos para realização de suas tarefas, o faz em estado de alerta: vigilante do perigo da presença de um homem “estranho”, que pode decidir se ela retorna em segurança ou não para casa, sem sofrer assédio ou outras formas de ataques à sua integridade física e/ou psicológica. Percebe? É aquele medo da infância em relação ao espaço público, permanecendo durante a vida adulta.

Mesmo com as campanhas e discussões sobre o tema crescendo, ainda hoje, são comuns assédios e ameaças ao bem-estar físico e psicológico quando nós mulheres transitamos pela cidade. Da mesma forma é recorrente a culpabilização da vítima com questionamentos como: “estava sozinha?”, “em qual horário estava na rua?”, “qual roupa vestia?”. **Infelizmente, para o senso comum, é como se a presença do nosso corpo no espaço público o tornasse também**

público, ausente de direitos, validando assim a violência de gênero.

Por se construir a cidade de acordo com os tempos e as necessidades da masculinidade, o homem se porta como dono do espaço e, conseqüentemente, estende seu suposto direito de propriedade à mulher e ao seu corpo. Entretanto, nessa equação entre gênero e cidade, a figura do homem representa duas conotações contraditórias no espaço público: quando é “estranho”, “desconhecido”, configura uma possível ameaça; e quando é “conhecido”, “familiar”, representa a figura de um protetor. Conflitante, né?

47

Esse tipo de simbologia acaba por nos responsabilizar pela nossa integridade física e moral: caso uma mulher decida ocupar sozinha os espaços da cidade, ela está escolhendo se sujeitar aos riscos que corre pois não optou pela companhia de um “protetor”. É como se estivesse causando o cenário do perigo porque a ausência do “protetor” implica na presença do “desconhecido”, um possível agressor. Se condena a mulher como motivadora de uma violência (quando, na verdade, vítima) e também se transfere a ela a

culpa por um histórico social de desigualdade de gênero nos espaços públicos.

Nas palavras de Mariana Silva, isto não é uma exclusividade dos tempos atuais:

“(...) A presença urbana da mulher historicamente esteve ligada ao masculino, pois ela estava na rua para acompanhar seu marido, configurando uma posição respeitosa, ou a caráter sexual, que implicava em uma marginalidade, uma ausência de direitos e servidão, ou seja implicava em subalternidade.

(...) Conclui-se que o corpo feminino ainda carrega uma porção destas simbologias que interferem diretamente na sua experiência de cidade. Isso se materializa através de uma cidade hostil que não foi feita para elas, nem por elas, resultado em vivências desiguais entre homens e mulheres e em violências diárias enfrentadas por estarem em um meio que nega sua existência e não

contempla suas necessidades, e, assim, não encontram um ambiente saudável e receptivo”. (SILVA, 2018, p. 22)

Apesar da nossa inserção em larga escala no mercado de trabalho, a forma como as cidades e as casas são planejadas ainda nos restringem física, social e economicamente. Se agora nós fazemos parte das engrenagens ditas economicamente produtivas, ainda acumulamos o trabalho doméstico como responsabilidade feminina. Esses fatores afetam diretamente a nossa circulação no espaço público, reduzindo as possibilidades de lazer e de participação na vida pública. Junta-se aqui também um planejamento urbano que não considera os fluxos das mulheres pela cidade e suas especificidades, e assim temos uma equação complicada de resolver. Mas, não impossível! E agora, por onde deciframos os dilemas e os impasses que complicam a relação das mulheres com o espaço público? **Como pensar em cidades mais receptivas e seguras para nós? Repito: como seria a cidade se ela fosse nossa?**

Problema e solução tem relação com vida privada e pública, passando por questões como a desigualdade salarial entre os gêneros e a divisão injusta das tarefas domésticas entre homens e mulheres. Segundo Hayden, uma das principais questões a ser trabalhada é a imagem da mulher como única responsável pelo trabalho doméstico não remunerado (HAYDEN apud FARINASSO, 2018, p. 13). A partir do momento que a mulher não é mais a única da casa a cuidar das tarefas domésticas, ela ganha tempo livre para ocupar os espaços públicos e tem condições de buscar o seu lazer na cidade também (não só a resolução das questões da casa).

O outro ponto é que desassociando a figura feminina com a figura da casa, o corpo da mulher começa a perder a conotação errônea de propriedade do homem. Primeiro, porque os cuidados da casa e atividades domésticas deixam de ser responsabilidade exclusiva de apenas um gênero. E segundo, porque quebrando essa relação de homem-provedor e mulher-cuidadora, quando estiver na cidade a mulher deixará de ser vista dentro do binário “desacompanhada/desprote-

gida” ou “acompanhada/protegida”, seu corpo não terá o caráter de objeto. E aqui chegamos também ao ponto básico em que o necessário não é apenas ensinar mulheres e meninas a se defenderem, mas ensinar os homens a respeitar.

São saídas que impactam diretamente o núcleo privado e ampliam as possibilidades de independência financeira, de aumento de tempo livre e, conseqüentemente, de ocupação do espaço urbano por nós, mulheres. São também soluções que perpassam o campo da cultura: homens e mulheres ainda não são vistos como iguais em direitos e isso ecoa do privado ao público, da casa à cidade.

Não é nenhuma novidade dizer que as relações de gênero são o palco onde há a maior necessidade de mudança a partir da urgência da equidade. Novos patamares de igualdade de gênero geram impactos em diversos aspectos: desde a criação de oportunidades de ascensão profissional à melhora da qualidade de vida das mulheres, incluindo aqui a nossa circulação livre e segura pelas cidades. E por isso aqui reforço:

“que as relações entre os sexos não se dão por um aspecto natural e puramente biológico, mas são construídos histórico e socialmente. E exatamente por esse motivo, tais relações são mutáveis”. (SILVA, 2018, p. 17)

Então, quais são os recursos disponíveis para provocar mudanças e melhorias na vida das mulheres? Um deles seria o cinema como ferramenta social? **As imagens que consumimos poderiam indicar novas narrativas para as mulheres nas cidades? Estas mudanças já estão acontecendo? Dentro e fora das telas?**







415

SEM FOME ASSALTO
ENTRE MIM BATE

Edifício
METROPOL

PARÇA











5. O cinema e a mulher

Quais são os olhos das câmeras?

Agora volto a falar do “lugar de olhar”, mas desta vez no campo de cinema. **No audiovisual, o “lugar de olhar” historicamente também foi definido pelo olhar masculino.**

“Além de menos numerosas, as mulheres que desafiaram a tendência naturalizada não só no cinema brasileiro, mas no cenário mundial, e contaram suas próprias histórias – sejam elas documentais, ficcionais, em narrativas e estéticas convencionais ou ousadamente experimentais – foram sistematicamente ignoradas ou subestimadas das salas de exibição às críticas jornalísticas ou acadêmicas.” (BESSA, 2019, p. 09)

Assim, as representações das figuras femininas nos filmes e demais produções audiovisuais foram escritas e delimitadas a partir do ponto de vista de outros homens, ou seja, com o homem “como o dono do olhar do espectador” (MULVEY, 1975, p. 837). É assim que, para Teresa de Lauretis, nós mulheres entramos nas histórias do cinema sem concretude e sem singularidade. Somos “a máquina econômica que reproduz a espécie humana” (LAURETIS, 1984, p. 115).

E como nós mulheres fomos parar assim nas telas? A resposta não é inédita: houve o apagamento histórico da presença da mulher nas engrenagens da indústria do cinema, ao mesmo tempo em que aconteceu também a invisibilização da nossa presença no público consumidor.

63

“De acordo com Mulvey, a mulher não é visível na audiência, que é percebida como masculina; de acordo com Johnston, a mulher não é visível nas telas... Como então se compreende uma estrutura que insiste em nossa ausência mesmo diante de nossa presença? O que há

em um filme para que uma espectadora possa se identificar?” (LAURETIS, 1984, p. 114)

64 Durante muitos anos o que houve como retorno foi justamente o olhar masculino ou, em outras palavras, a cultura patriarcal. Isto porque o cinema se constrói a partir de “códigos de olhar”, princípios recheados de símbolos e significados (MULVEY, 1999). A nossa imagem não passou ilesa a esse processo de criação de mitos e símbolos. A representação da mulher no cinema de bases comerciais, com acesso ao grande público, se deu majoritariamente em base do trabalho de roteiristas e diretores homens, brancos.

Repete-se nas telas as mesmas delimitações encontradas pela mulher no espaço público: novamente os caminhos femininos são definidos pela presença do homem, restringidos pela responsabilidade de um papel doméstico, maternal ou, ainda, sexual a ser performado. **Mais uma vez, é estabelecido o lugar da mulher pelo direito do homem de olhar, de contar a história, de dominar o espaço - tal como nas ruas da cidade.**

Sendo o cinema uma produção cultural de distribuição em massa, o impacto disso é o reforço introjetado na sociedade, através das representações femininas padronizadas, de que nós mulheres pertencemos ao espaço privado, ao lar, ao cuidado com o outro e não no espaço público, com participação ativa na sociedade. Historicamente, além do entretenimento, o cinema acaba atuando também como uma das ferramentas responsáveis por reforçar os protocolos sociais vigentes.

Através dos estereótipos, o cinema “estaria nos mostrando uma versão de quem somos nós, mulheres” (BRATTI, 2018, p. 61). O problema em torno disso é a forma como são apresentadas essas personas: construídas como “modelos verdadeiros” ou opções ideais de vida, tornando-se balizadores de comportamentos e expectativas.

Movimentos feministas iniciados a partir da década de 70, questionando as bases da indústria cinematográfica, abriram caminhos para discussões em torno dessas representações e da participação das mulheres em frente e atrás das câmeras. Na Europa e nos EUA, teóricas como

Laura Mulvey, Ann Kaplan e Teresa de Lauretis embasaram essas discussões e cineastas como Chantal Akerman deram corpo às outras formas de olhar à mulher através das lentes de uma câmera.

“Em *Visual Pleasure and Narrative Cinema* [Prazer visual e cinema narrativo], Mulvey (1974) propõe desarticular os pilares do prazer de um olhar objetificante, para reeducar nossas retinas por meio de uma linguagem cinematográfica que liberta o olhar.” (FUSER, 2019, p. 31).

66

No Brasil, não foi diferente. Mesmo que timidamente, por aqui também se desenvolveram pesquisas, discussões e filmes sobre a mulher no cinema:

“*As Musas da Matinê*, de Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira (1982), foi a primeira pesquisa de fôlego sobre a participação feminina na direção de filmes no Brasil a ser transformada em livro. As autoras discutem a representação

das personagens femininas na filmografia do país, baseando-se na constatação de que ao longo da história do cinema, as mulheres assumiram pouco a direção. O resultado é que na tela quase sempre eram vistas como apêndice dos homens, subordinando suas funções dramáticas às necessidades deles. Além disso, as personagens eram subjugadas por estereótipos que as aprisionavam ao lugar de mães e donas de casa, valorizadas pela juventude, beleza e habilidade de sedução, que deveriam ser eternas. De acordo com Munerato e Oliveira, as personagens que fogem a esse quadro, como as solteiras, as intelectuais e as que exerciam alguma profissão, “ou são as feias e/ou más, ou abandonam suas convicções em troca do amor de um homem” (HOLANDA; TEDESCO, 2017).

67

Discussões como essas endossaram a necessidade da presença feminina no fazer audiovisual e semearam um crescente número de es-

tudos em torno da figura da mulher no campo do cinema, que atualmente somados às demandas de público, portanto, de mercado, abriram caminho para novas formas de representar as mulheres nas telas. Entretanto ainda em nível muito inicial e, arrisco dizer, até embrionário.

Em pesquisa, no ano de 2014, a ONU “apontou que apenas 23% das personagens com falas em filmes de ação e aventura eram mulheres”. (BRATTI, 2018, p. 15) Dois anos depois, os indicativos não mostraram grandes alterações no mercado audiovisual: “A San Diego State University divulgou em fevereiro de 2016 que as mulheres representaram apenas 22% dos protagonistas dos 100 filmes de maior bilheteria nos EUA em 2015”. (HUERTAS, 2018) **E qual é a mensagem por trás desses números? Nós mulheres ocupamos lugares secundários, enquanto os homens são protagonistas.** E, enquanto sociedade, isso nos passa uma mensagem.

Em contrapartida, hoje novas diretoras e novas produções tem batalhado por espaço no audiovisual, buscando trazer às telas olhares não cristalizados e não condicionados pelo machis-

mo. O que permite ao público o acesso a novas construções de feminilidade, novas perspectivas e novos modelos. Um exemplo é o Festival de Cannes de 2019, um dos termômetros da indústria do cinema. Dos 21 filmes selecionados para a competição oficial, apenas quatro foram dirigidos por mulheres. Porém, desses quatro, três foram premiados pelo júri. Um passo simbólico para a competição com um histórico de pouca representatividade de gênero, e também para o mundo do cinema, que começa a ver com mais frequência mulheres em posições de destaque: **mulheres como portadoras do olhar e do direito de contar histórias.**

69

De novo, o movimento não acontece unicamente no cinema internacional:

“No Brasil, nos últimos anos, é notória a insurgência das mulheres contra situações de retrocesso que elas já não aceitam como “naturais” e, em consequência, gera perplexidade em alguns e põe em xeque certos comportamentos e discursos, fazendo crescer o inte-

resse por questões ligadas à condição da mulher. Tais reações ficam mais visíveis quando em resposta a crimes de elevado grau de barbuidade contra o gênero feminino, o que motiva fortes campanhas, sobretudo nas redes sociais. A capacidade da internet de potencializar a ação dessas manifestações deixa exposta a ferida da enorme desigualdade das relações na sociedade. O efeito colateral disso resulta em se olhar para o lado e perceber que desequilíbrios nessa relação há por toda parte. No cinema, inclusive” (HOLANDA; TEDESCO, 2017).

70

Na produção brasileira o impacto disso é a experiência da mulher aparecendo nas telas não só através de um recorte masculino, mas também por recortes femininos. Na ficção, temos os exemplos da Anna Muylaert com o filme “Que Horas Ela Volta?” (2015) e também da Renata Pinheiro com “Amor, Plástico e Barulho” (2015); enquanto que no documentário a produção nacional passou por uma onda de novas diretoras

e narrativas com mulheres protagonistas: Petra Costa com “Elena” (2013) e Democracia em Vertigem (2019) – agora indicada ao Oscar –, Eliza Capai com “Tão Longe é Aqui” (2014), Leandra Leal com “Divinas Divas” (2016), entre outras.

Mas, voltando aos números, a participação da mulher atrás das câmeras ainda está longe do cenário ideal de equidade de gênero tão discutido hoje:

“(…) a população brasileira é composta em sua maioria por mulheres (51,5%) e pessoas negras (54%) (...) Os longas lançados em 2016 foram dirigidos, em sua grande maioria, por pessoas brancas, alcançando 97,2% do total. As mulheres comandaram 19,7% dos filmes e os homens negros apenas 2,1%. Não houve nenhuma mulher negra ocupando a direção neste ano” (BALADEZ. (ed), 2018).

71

Os dados do estudo da Agência Nacional de Cinema publicado em 2018 mostram quem está com a câmera na mão contando história:

em 78,2% do filmes era o olhar de um homem guiando a narrativa, ou seja, atuando na direção. Na equipe de roteiro, a participação das mulheres é ainda menor. Ocupamos “apenas 16,2% das equipes” (ANCINE). E mais uma vez não houve espaço para a mulher negra. Em 2015, nenhum filme foi assinado por uma roteirista negra.

A nível mundial, os números revelam um desequilíbrio ainda maior. Um estudo sobre os 900 filmes mais populares lançados de 2007 a 2016 revelou que apenas 4% das obras teve a direção assinada por uma mulher (SMITH; CHOU-EITI; PIEPER, 2017, p. 19).

Aqui fica explícito o ciclo problemático. A pouca participação atrás das câmeras reflete diretamente na falta de representatividade nas telas ou ainda pior, na representação estereotipada. Por exemplo, conforme os dados mencionados acima, em 2015 nenhuma mulher negra ocupou o cargo de diretora ou roteirista de longa-metragem no Brasil. E o que vemos nas telas? A mulher negra raramente é apresentada fora do estereótipo da amante hiperssexualizada ou da empregada doméstica (GEROLIN, 2018). Ainda

vale dizer que é muito comum a figura da mulher negra no cinema e na televisão girando exclusivamente em torno do cuidado ao outro – seja doméstico, seja afetivo – condicionando-a mais ainda ao espaço privado, entre quatro paredes.

Essa gama de representações limitantes da figura feminina nos deixa uma marca. É uma forma de exercer controle sobre nós, mulheres, fora das telas (BRATTI, 2018). Isto porque a repetição exaustiva desses padrões nos passa a noção de normalidade em exercermos papéis secundários, relegados ao mundo doméstico. À grosso modo, é uma forma de manutenção e preservação da estrutura patriarcal da sociedade. É a subordinação da mulher através da imagem. Porque

“quando um homem se projeta nos personagens que vê na tela, encontra diferentes possibilidades, sempre em versões melhoradas de si mesmo. Já nós, mulheres, encontramos, muitas vezes seres frágeis e que estão sempre à margem daquela história, alguém com pouca importância.” (BRATTI, 2018, p. 67-68)

Romper com essa norma está diretamente relacionado a nossa participação nas engrenagens da indústria do audiovisual. Uma presença maior e mais diversa de mulheres desenvolveria novas representações: mais plurais, mais complexas, menos planificadas e menos platônicas. O ponto aqui é que o cinema não atua somente reproduzindo comportamentos de gênero, mas tem também o poder de construção de gênero. Ou seja, pode auxiliar na construção de imaginários mais sensíveis e menos estereotipados.

74

Não à toa é na produção documental onde tem surgido representações menos idealizadas de mulher e também em posições de destaque: segundo a ANCINE, em dados publicados em 2016, 29,5% da direção de documentários é assinada por uma mulher (o dobro em relação às ficções). Na análise de mercado referente à 2018, os números cresceram timidamente para 33% de documentários dirigidos por mulheres. Se olharmos para a história do cinema brasileiro, o gênero de certa forma foi mais receptivo à participação das mulheres:

“Se, na década de 1960, foram onze documentários assinados por mulheres, a década seguinte multiplica sua participação exponencialmente: nada menos que 183 títulos são registrados” (HOLANDA, 2019, p. 70).

Essa onda de filmes consideram obras de todas as bitolas e durações, não apenas longas-metragens, mas o ponto é que esses números passam recados de um momento histórico importante: na década de 70, se reanimaram as discussões feministas no Brasil, incentivando a participação da mulher em diversos setores – entretanto acho válido falar que essas discussões beneficiaram em sua maioria mulheres brancas, de classe alta e/ou universitárias, não chegando até as mulheres periféricas. E entra aqui também o avanço da tecnologia e o acesso aos microfones portáteis e às câmeras super 8, lançadas em 65 pela Kodak, e às 16mm. O que vejo aqui são dois dos pilares essenciais para entender a par-

ticipação das mulheres no cinema em qualquer época: uma mulher atrás das câmeras abre caminho para outras, e em segundo lugar o acesso à tecnologia através da popularização dos equipamentos multiplica a produção. O terceiro pilar necessário é que assim se possa abraçar cada vez mais mulheres, com diferentes perspectivas.

Se pode falar também que o documentário, na sua essência, não precisa da aprovação de uma produtora associada e grandes investimentos, ou grandes equipes e figurinos: é o gênero onde as mulheres não necessitaram a permissão e, de certa forma, o reconhecimento do mercado para contar suas histórias, bastava o acesso a câmera, o tema de interesse e pessoas dispostas a participar. Isso também revela uma faceta negativa do mercado de produção audiovisual, as mulheres abriram caminho por onde há menor interesse por controle por ter menos investimentos e capital envolvido (ECOIA, 2020).

Algumas características desse período se repetem atualmente, com as discussões aquecidas sobre os direitos das mulheres – agora de forma mais transversal e interseccional, consi-

derando além do gênero, raça e classe – e também com a difusão de equipamentos – hoje até os celulares filmam e editam. Se por um lado estamos colocando as mãos nas câmeras para contar nossas próprias histórias, quando falamos do mercado audiovisual e das produções profissionais que chegam até o grande público, os números insistem em lembrar que não há tanto o que comemorar, mas sim muito trabalho por fazer. Parafraseando Gabriela Almeida,

“(...) Faço coro contrário à celebração da mulher no cinema (em especial no cinema de gênero) porque ainda ocupamos o lugar da fenda – instável, limitador e temporário. Um refúgio. Somos, em número, muitas sementes – mas ainda precisamos de solo para florescer” (ALMEIDA, 2019)

77

E como nós criamos condições para termos mais mulheres atuando e liderando no campo do cinema? **Estar atrás das câmeras não só é uma posição de poder, como também é uma forma de se posicionar politicamente, exercer cida-**

дания, é estar inserida em campos de disputa. Através da produção cinematográfica, é possível endossar corpo a pautas sociais e ter voz ativa na comunidade onde se vive. **Da mesma forma que sair de casa e ocupar as ruas é um direito, contar e filmar histórias também é.**

Abrindo parênteses, arrisco dizer que cidades onde mulheres possam se sentir mais ativas, mais seguras e mais incluídas nas discussões da comunidade, influenciariam esses números, aumentando a participação feminina em diversos campos de atuação hoje tidos como majoritariamente masculinos, desde a política ao cinema.

Não existem respostas e receitas prontas para endossar a nossa participação atrás das câmeras, mas pra mim o cerne da questão retorna às referências. O reconhecimento de mulheres em cargos de liderança na indústria do cinema abre caminho para novas profissionais no mercado. Isto porque mostra novos modelos de lugares a serem ocupados por nós.

Tenho muito viva a lembrança do Fórum Audiovisual Mercosul (FAM) de 2014, quando

pude conhecer a documentarista Eliza Capai. Ver de perto uma mulher que se jogou em outros países em busca de fazer um filme sobre mulheres me marcou. Andar pelo festival e ver a Eliza sendo reconhecida por seu trabalho, me dizia que aquele sonho da adolescência de viajar e fazer documentários era possível sim, porque para outra mulher já era realidade inclusive.

E isto me leva a outro ponto que é o fortalecimento da rede de profissionais: novas ligações estimulam novas produções e, dando sequência ao ciclo, novas representações da figura feminina. Um exemplo é o Festival MAR - Mulheres Ativismo Realização, que aconteceu em maio de 2018 em Cachoeira, Recôncavo da Bahia. Além das projeções de filmes, os pilares do evento também foram os workshops e os encontros de realizadoras com a perspectiva de compartilhar conhecimento, de encorajar novas criações e principalmente de democratizar o acesso ao fazer cinema.

Realizado na Bahia, fora do tradicional eixo Rio-São Paulo, o festival interiorizou a discussão de gênero no audiovisual e levantou ou-

tros pontos a serem trabalhados dentro dessa questão: não basta apenas o discurso da inclusão de gênero, é preciso entender quais perfis de mulheres estão sendo incluídos e pensar ações para alcançar as mulheres que desejam acessar os meios de produção audiovisual, mas ainda não o fazem. Considerando isso, o Festival MAR traçou um perfil socioeconômico das realizadoras brasileiras a partir das inscrições. O intuito é que com esses dados possam surgir novas intervenções concretas para popularizar o audiovisual entre nós, mulheres.

80

Além do fomento direto através de mecanismos de incentivos e cotas em editais (lembrando: reparação histórica), a forma como acontece a distribuição dos filmes também pode auxiliar na diminuição da disparidade de gênero e raça no cinema, tanto em quesito de representação quanto de participação.

Fora do Brasil, uma proposta nesse sentido foi a criação do selo “A-List” pela cineasta sueca Ellen Tejle. Na prática, o selo reconhece produções que passam em dois testes – o Teste de Bechdel-Wallace e o Teste de Chavez Perez, que

criam parâmetros para dizer se há representatividade de gênero e diversidade racial em uma obra cinematográfica . A criação deste selo busca valorizar os filmes que não reproduzem discursos de discriminação racial e de gênero. Para Tejle, a conscientização do público em torno dessas questões é um dos quesitos essenciais para a resolução do quebra-cabeça mercado cinematográfico versus representatividade (PEREIRA, [S.I]).

Outra iniciativa que busca potencializar as vozes das mulheres dentro do mercado audiovisual é o Selo ELAS, da Elo Company, distribuidora brasileira. Basicamente o projeto seleciona longas-metragem com direção feminina, para que seja criada uma estratégia comercial para o filme e ao mesmo tempo a diretora passa por consultorias com outras profissionais reconhecidas no audiovisual. Isso não somente proporciona mais possibilidade de sucesso e vida longa ao filme, mas também à carreira da diretora que se lança no mercado.

O que enxergo nessas ações é a capacidade de reinvenção dos lugares de fala e de olhar tam-

bém(!): o aumento da participação da mulher no cinema tem sustento em diretrizes que buscam transformar nossas vulnerabilidades e o histórico de desigualdades em potências, criando a partir delas possibilidades de abrir novos lugares para serem ocupados por nós. Nos cinemas e, quem sabe, nas cidades. Inspirada nas palavras de Carla Maia, a pergunta é: **o que acontece quando nós mulheres produzimos nossas próprias representações? A onde chegamos?**





6. Corpografia da imagem

O cinema vivido no corpo

86 **T**em um caminho do centro da cidade até a universidade que me dá calafrios se preciso fazer a noite de bicicleta. Tem um outro caminho que escolho não fazer para pegar um ônibus quando saio de casa para trabalhar, desvio do caminho mais curto e vou até outro ponto. Tem uma esquina que olho triste toda vez ao passar, lembrando que ali uma amiga já sofreu violência física e emocional.

Meu corpo revela essas memórias, preocupações e sentidos através dos gestos. O estado de alerta vem através dos ombros que caminham tensos, a insegurança se expressa nos passos apressados e nas mãos cerradas, enquanto a postura se torna esquiva com um olhar observador, preocupado. O medo se expressa através do comportamento e do físico também. E basta um bate-papo rápido com outras mulheres para

confirmar que não sou a única a passar por isso.

Essa conversa entre corpo e cidade tem um nome: é a **corpografia**. De forma simples, a corpografia seria uma cartografia do corpo, é “a memória urbana inscrita no corpo” (JACQUES, 2007). O corpo lê a cidade e vice-versa. E a partir dessa relação entre corpo urbano e corpo humano pode surgir a potência de novas compreensões, reflexões e intervenções nos espaços públicos e nos desenhos da cidade. Mas dela também brotam os gestos e os hábitos.

Então, se voltamos a ideia de que a cidade existe por conta das relações humanas que se dão em seus entornos e o contrário também, os espaços sem vida se tornam apenas cenários. Ou seja, as ruas sem pessoas se tornam palcos sem histórias. E eu ainda arrisco dizer o mesmo sobre os corpos. Nosso corpo carrega nossa história e nossa história se escreve a partir do contato com o outro... Aqui começo a brincar com De Certeau: para ele, o espaço é um lugar praticado (DE CERTEAU, 1994). Para mim o ser é um corpo com memória (um corpo praticado!). Sem a cidade, como o corpo escreve sua trajetória? Como es-

creve suas memórias?

Além da forma como a cidade se constrói, colocando as mulheres às margens e delimitando como masculino o lugar de olhar, a cidade contemporânea ainda é palco para outro processo de exclusão dos corpos: a mercantilização espetacular. Em outras palavras, é o processo de tornar os espaços públicos da cidade em espaços desencarnados ou mortos: higienizados.

Isto acontece porque o desenvolvimento urbano caminha em direção à gentrificação dos bairros, que é valorização de uma região em paralelo à expulsão da população mais pobres. Este processo soma forças as com propostas higienistas para centros históricos e também com o crescente número de empreendimentos de bairros, ruas e condomínios fechados. O que acontece? Bom, encontramos nas cidades espaços públicos transformados em cenários que não têm a participação da população (JACQUES, 2007).

“Os novos espaços públicos contemporâneos, cada vez mais privatizados ou não apropriados pelos habitantes locais, nos levam a re-

pensar as relações entre urbanismo e corpo, entre o corpo urbano e o corpo do cidadão.” (JACQUES, 2007, p. 95)

Nesse sentido, começo a traçar mais um paralelo com entre cidade e cinema: o cinema pode ser vivido tal qual a cidade. Enquanto desencarnado ou espetacularizado, o cinema se encerraria no consumo da obra cinematográfica, sem devir, sem transformar ou marcar quem assiste. Porém, enquanto cinema vivido, um filme resistiria, permaneceria na memória daquele que assiste. É um filme que não acaba aos 120 minutos, pelo contrário sobrevive naquele que assiste. E por isso também é capaz de provocar novas compreensões, reflexões e intervenções na sociedade. **É um filme que segue na memória do corpo** (conforme esquema na página 90). Diria então que o cinema é um mecanismo de uma corpografia da imagem.

CORPOGRAFIA DA IMAGEM



Esquema explitivo sobre o conceito da
Corpografia da imagem.

Fonte da autora

E de onde vem essa ideia de corpografia da imagem? Voltando ao começo da história (em “como quase não cheguei até aqui”), no mesmo período em que tinha medo de sair sozinha no centro da cidade, de pedalar e de voltar do trabalho, os filmes que eu vi – *Mama Agatha*, *Chega de Fiu Fiu* e *Meu Corpo É Político* – me mostraram outras possíveis relações entre meu corpo e a cidade, me mostraram outras narrativas para os corpos das mulheres nos espaços públicos, sem o medo como protagonista. Essas imagens me marcaram, esses filmes continuaram em mim e seguiram comigo todas as vezes que precisei enfrentar o medo de sair na rua. E mais ainda, trouxeram novas perspectivas, reflexões... ampliaram meu olhar. Daí proponho que a **corpografia da imagem seria a memória de uma imagem inscrita em nós, uma cartografia do filme na nossa trajetória. Não seguimos as mesmas após um filme. A corpografia da imagem é a geografia que o filme forma em nossa história. Assim como a cidade marca nosso corpo e faz parte da nossa história, as imagens que con-**

sumimos também nos marcam e influenciam nossos caminhos.

Por exemplo, é através das imagens que o curta-metragem *Nas Curvas da Estrada* (2019) de Viviane Mayumi apresenta mulheres comuns como protagonistas de seus próprios caminhos. O filme nos conta a história de três mulheres que trabalham como motoristas: Maria Zelaide, caminhoneira, Soraya, taxista, e Loine, motorista de ônibus escolar.

92 O lugar habitualmente masculino aparece do ponto de vista feminino, tanto das personagens quanto da direção do filme. Somos apresentadas às personagens através de um plano médio lateral: os volantes repetidamente filmados com homens no comando, no filme tem mulheres assumindo o controle. Elas aparecem confortavelmente, confiantes e seguras, enquanto sorriem e conversam. Estão “em casa”. Simbolicamente, é uma inversão muito significativa: são mulheres ocupando o lugar de guias, de seus próprios caminhos e também dos caminhos de outras pessoas.

É através da singularidade de cada per-

sonagem que nosso olhar se amplia para perspectivas mais plurais: “o sexo é um detalhe do ser humano” é a fala de Loine que, misturada às imagens de estradas imensas e das mãos de mulheres motoristas, com o olhares atentos, nos mostra uma infinitude de sentimentos e possibilidades de caminhos que vão muito além do gênero.

Loine, ainda na adolescência, provou aos pais que era capaz de dirigir o trator da família e ajudar no trabalho. Sozinha, aprendeu a dirigir o trator escondida. E ao mostrar ao pai, ouviu “que já dirigia melhor que ele!”. Por essas e outras, ela não acredita em “coisa de mulher” e “coisa de homem”. Para Loine, a capacidade de trabalhar é igual. Hoje ela é motorista de ônibus escolar.

As outras personagens do filme também passaram por momentos pessoais de embate com as expectativas sobre o que é ser mulher. E abertamente falam como perceberam que “quem dirige” a vida delas são elas mesmas, assumindo que são motoristas não só dos volantes, mas de seus destinos também.

Enquanto se conversa sobre sentimentos

universais como a solidão, o amor, a incerteza, o medo e a alegria de fazer o que gosta, ver nas telas as histórias dessas três mulheres é quebrar muitos dos estereótipos esperados em torno da figura da mulher. É mostrar ao público que os caminhos são muitos.

94 A personagem Maria Zelaide é outro exemplo. Em uma fase da vida em que esperam a escolha pela aposentadoria, com uma vida tranquila e caseira, ela optou pela estrada. E escolher a estrada não quer dizer que Maria Zelaide seja uma mãe ou avó ausente... ela apenas decidiu que sua vida não se restringiria a um cotidiano doméstico: a sua satisfação pessoal está em trabalhar na estrada, em dirigir seu caminhão. Ela é mãe, avó e motorista. Ela tem uma vida amorosa, mas é também independente. Um plano do filme que representa muito bem Maria Zelaide é aos seis minutos de filme, vemos suas mãos - com as unhas pintadas de vermelho - sobre o volante, um brinco delicado nas orelhas e os braços fortes manobrando o caminhão. Ela é muitas em uma só.

Ver Maria Zelaide, também me faz per-

guntar quantas são as personagens no audiovisual que vemos com mais de 50 anos com um trabalho fora de casa? Com uma narrativa que não seja em torno dos cuidados com o outro? Ou em torno da relação com o marido? Ou priorizando as escolhas profissionais? Onde estão estas personagens? Aqui ela aparece com o brilho na própria história, sem a sombra de um homem, sem se deixar apagar.

Ainda falando dos clichês audiovisuais, é comum no cinema a apresentação de uma personagem se dar mostrando o mundo dela em planos-detalhes: as maquiagens sobre a penteadeira, o batom vermelho sendo passado na boca e o perfume borrifado no pescoço. É um recurso comum no cinema, apresentação de uma personagem mulher através da sexualização de traços da sua personalidade ou de atividades como se maquiar, caminhar e até mesmo trabalhar. Em *Nas Curvas da Estrada*, temos uma inversão desse lugar-comum. Conhecemos Soraya através do ritual de colocar a chave na ignição, ajustar o cinto de segurança e acender o letreiro do táxi – tudo em sequência de planos detalhes. A conhe-

ce mos como é, sem a necessidade de fantasiar ou sexualizar. Não é necessário torná-la um objeto de consumo, pois ela não está no filme como acessório, mas sim como alguém que tem uma história a contar: sujeita, agente, ativa.

A apresentação de Soraya me lembra novamente Lauretis, para ela não é exatamente o conteúdo do filme, mas o modo como se filma:

“As coisas que nunca, ou quase nunca, foram mostradas daquela forma, como os gestos diários de uma mulher. São os mais baixos, na hierarquia das imagens cinematográficas. Porém mais do que pelo conteúdo, é pelo estilo. Se você escolhe mostrar os gestos de uma mulher tão precisamente, é porque você os ama. De algum modo você reconhece aqueles gestos que foram sempre negados e ignorados. (...) Então esta é a outra razão pela qual acho que é um filme feminista – não apenas pelo que ele diz, mas o que ele mostra e como ele mostra. (AKERMAN apud LAURETIS, 2007, p. 32)

O filme poderia se apegar ao lugar de exceção que ocupam estas mulheres, poderia reforçar diferenças, mas não o faz. O filme caminha de encontro a alteridade. Por serem tão vastas e intensas, as histórias delas se misturam com a estrada. Ou seja, elas são a própria estrada.

A sequência final do filme nos traz esse panorama de que a vida da mulher não é apenas no mundo doméstico: acontece fora de casa também. E nos mostra que é possível ter as rédeas do próprio caminho em diferentes fases da vida. Enquanto vemos imagens de estradas, caminhos sinuosos e densos, o filme termina com Loine falando “a estrada não é coisa mais linda do mundo?! Olha bem!”. Para mim, é como se fosse um recado: as mulheres não são fascinantes?! Olha bem! Ou melhor, filma bem!

Outro ponto para destacar no curta-metragem é que o ganha pão destas três mulheres se dá através do espaço público: para trabalhar elas estão nas ruas, nas estradas, elas ocupam a cidade, assumindo responsabilidades, superando os medos e não se prendendo a caber em um

único papel. Ou seja, ao nos contar o dia-a-dia de Maria Zelaide, Loine e Soraya, o filme nos apresenta que outros roteiros de vida são possíveis além do esperado roteiro de boa moça, boa mãe e boa esposa.

Esse é um dos motivos pelos quais escolhi falar de *Nas Curvas da Estrada*, o filme não se calça em trabalhar em cima de estereótipos do que é ser mulher e caminha justamente no sentido de abrir o olhar para o encontro com o outro. É um filme que sensibiliza através das imagens. Não é um documentário que se embasa em cima da imagem do excêntrico, do exótico, de tornar o entrevistado em objeto de estudo, para que venha ali um narrador e um montador que conte sua história. Cada mulher conta sua própria história. E mais ainda, não é um filme que fala de mulheres motoristas, é um filme que fala com mulheres. Se fala literalmente ao lado delas, para que outras pessoas conheçam suas histórias.

Outra obra que também abre os olhares para o outro é *O Meu Corpo é Político* (2017), com direção de Alice Riff. Somos apresentadas a quatro personagens:

“Paula Beatriz é diretora de uma escola pública. Giu Nonato, uma jovem fotógrafa vivendo uma fase de transição em sua vida. Linn da Quebrada é atriz, cantora e professora de teatro. Fernando Ribeiro, um estudante e operador de telemarketing. Os quatro (...) são moradores de periferia de São Paulo e transgênero” (OLIVEIRA, 2017).

O documentário foca no cotidiano das personagens. Enquanto elas nos apresentam o seu universo, sua casa e seus trabalhos, elas também nos mostram suas visões de mundo, suas lutas, sonhos, problemas e desejos. Linn, Giu, Fernando e Paula aparecem como protagonistas das próprias histórias, se recusando a aceitar os mecanismos que negam seus direitos. Como é a cena em que Fernando conversa com um advogado para ver o andamento do processo de mudança do nome social, e questiona, cobra e reivindica. Já que o nome em seus documentos não representa a sua caminhada, Fernando sabe

que seu nome social é a “geografia da sua história”, portanto seu direito e garantia de acesso à saúde. Mas antes de chegar até ali para brigar por parte importante de sua história, Fernando percorre a cidade: sai de casa, enfrenta o transporte público, caminha pelas ruas. Ou seja, para escrever sua história, Fernando ocupa a cidade – não somente por escolha, mas porque esta jornada é imprescindível para que ele chegue até os seus direitos (pois, o contrário não acontece).

100 Outra cena que mostra a busca por protagonismo – através da apropriação das ferramentas que estão a disposição – é quando Giu Nonato fotografa outra menina. Juntas elas constroem as imagens pelas quais querem ser vistas e reconhecidas. São mulheres assumindo o controle das suas representações. É a imagem, novamente, como um espaço de empoderamento. Aqui Giu entra em cena com seu olhar e sua vivência de mulher trans, e a fotografada com sua experiência enquanto mulher negra. O espaço aqui existe de uma forma virtual também: Giu criou um grupo no facebook para que outras pessoas compartilhem suas fotos e histórias com auto

estima e relação com o próprio corpo. Tal como na cidade, a nossa história se escreve e reescreve a partir do contato com o outro.

O espaço público também tem papel central ao entrelaçar as histórias do documentário, pois é onde as personagens validam sua existência. Inclusive porque não podem ignorar as ruas da cidade, elas não têm esse privilégio: no imaginário brasileiro, em grande parte, a imagem das pessoas transgênero está associada às ruas, sob a perspectiva da imoralidade e da marginalidade. Por isso, mostrar outras relações com o espaço público indica outras possibilidades de vida: para Fernando as ruas significam o caminho para a faculdade, para o trabalho, para o encontro com amigos, por exemplo. A rua ganha outras dimensões – e nas telas do cinema ganha novas dimensões nos olhares de outras pessoas.

Sabe-se que hoje a expectativa de vida das pessoas transgênero no Brasil é de 35 anos, a violência que ceifa suas vidas se dá muitas vezes através do espaço público, através do olhar que condena, que decide pôr fim a vida de outra pessoa. No filme, apesar de reconhecer esse cená-

rio de violências físicas e simbólicas, a realização dessas personagens se acontece através do espaço público. Principalmente, através do afeto na cidade. É na rua, é ao ocupar os espaços, que elas ganham força e escrevem capítulos importantes de suas histórias. Novamente, se ressignifica o imaginário através da imagem nas telas:

“Em uma das cenas, por exemplo, a Giu faz planos para seu futuro enquanto caminha com os amigos na Avenida Paulista, que já foi palco de inúmeros ataques a pessoas LGBT. Ela estar ali, com seu corpo, apesar da violência, é um ato político em si”, argumenta Alice” (OLIVEIRA, 2017).

Por isso, corpo político. A diretora do filme reconhece que através da ocupação dos lugares públicos e do poder de fala também, é que se torna possível traçar novas perspectivas de futuro para as pessoas transgênero. E o audiovisual existe como uma das formas de abrir caminhos:

“Imagino que, quando as pessoas

vão ao cinema, elas chegam com uma bagagem de conceitos pré-estabelecidos, uma expectativa sobre o universo transgênero, que não se confirma”, diz Alice. (...) “Quantas trans você já viu ocupando a direção de uma escola? Ao retratar a Paula trabalhando, o filme mostra uma forma diferente de se olhar para essa população, que não está na TV e nem no senso comum (...) ao retratá-los, sem estigmatizá-los, abre-se um espaço de aproximação que é necessário para que se possa iniciar qualquer conversa” (OLIVEIRA, 2017).

103

Para o começo desse diálogo, o filme mostra o início do dia das personagens na casa de cada uma delas: o banho, a roupa no varal, o café da manhã com a mãe, a calopsita e a rádio gospel, o regador das plantas, o balde com o pano para passar no chão e o feijão para separar. São atividades cotidianas que fariam parte de qualquer casa brasileira, nada de incomum ou inusitado. Ao final de cada ritual da manhã, o destino de todas está nas ruas, a caminho do trabalho e dos

compromissos. E o que vem pela frente?

Além das suas rotinas pessoais, acompanhamos como a vida delas se mistura com a militância LGBT, em que a cidade é uma das peças centrais para que elas cheguem até outras pessoas. Inclusive nas cenas dentro de casa, a cidade não se faz ausente. O mundo externo está sempre presente. A câmera enquadra a cidade mesmo nos planos internos, nos espaços individuais. Não importa que a sociedade tente condenar ou esconder, aqueles corpos e aquelas vidas existem (e resistem, fazem política). Giu, Paula, Linn e Fernando tem a cidade como palco da vida e por isso saem de casa: para que outras pessoas também tenham a cidade como palco da vida.

Aos 17 minutos do filme, tem um plano da periferia de São Paulo, enquanto o áudio é de uma das aulas de teatro da Linn. Ouve-se: “não quero mais medir palavras e ocultar minha fala. (...) Meu direito é ter voz. Meu direito é ser mulher. Lésbica, preta, gorda, bicha!”. São as vozes reivindicadas, são as vozes que agora começam a contar suas próprias histórias, da aula de teatro, para um filme, e dali para a cidade. É a existência

que sai da caixa e vai ocupar espaços públicos.

Uma outra leitura possível do espaço público no filme (e também desconstrução) é justamente na diferenciação do mundo da porta para fora. Dentro de casa, Giu passa por muitos rituais simbólicos para “tornar-se mulher”, é o processo descrito por ela como “adornar-se de mim mesma”: a depilação, o enchimento no sutiã, o batom vermelho e depois os brincos colocados enquanto se caminha na rua. É fora de casa, no ponto de ônibus que a imagem dela se mistura a de outras mulheres: iguais e diferentes, lado a lado. Não se existe sozinha.

105

Linn da Quebrada também usa das diferenças no espaço público para fazer arte. Em um dos samples que aparece criando no filme, ela canta “bicha estranha, louca, preta da favela, quando ela tá passando todos riem da cara dela, mas se liga, macho, presta muita atenção, senta e observa a sua destruição, eu sou uma bicha, louca, preta, favelada, quicando eu vou passar e ninguém mais vai dar risada”. De palco de vergonha ou opressão, Linn muda a perspectiva da cidade para palco de vida e de caminhos menos

presos através da sua arte.

E o que Linn canta, Linn vive. Para fazer um show, ela atravessa a cidade, caminha e anda de metrô até chegar ao outro lado de São Paulo. Ao descer no Terminal Grajaú, a artista caminha entre as pessoas e em determinado momento um senhor a acompanha andar, virando o pescoço para encarar Linn. E outros homens fazem o mesmo, com o olhar que invade e o olhar que condena. Linn passa de cabeça erguida. Logo depois aparece sorrindo, quando chega ao local do seu show em um Festival – que também é um dos espaços de convergência, no palco vemos Linn e no público vemos Giu.

O filme termina com a Paula em casa ao final de um dia de trabalho. Com a mesma naturalidade que somos apresentadas às personagens, nos despedimos delas: Paula assiste TV de pijamas, recebe um telefonema e conversa sobre descansar no recesso de fim de ano. O último plano do filme é a vista da casa de Paula, da cidade que não acolhe, mas que pouco a pouco se transforma em espaço ocupado e cenário de vida.

Ter Paula como uma das personagens do

filme é uma escolha decisiva: ela é uma mulher trans, diretora de uma escola pública e que já passou da expectativa de vida de 35 anos. Ter a história de Paula nas telas é ampliar sua trajetória para outras pessoas, para que seu lugar não seja mais o de exceção, mas o lugar comum, tal como mostra o filme, que nos permite estar ao lado delas por algumas horas, vivendo seu o dia a dia.

A mesma estratégia é usada pelo filme *Chega de Fiu-Fiu* (2018), com direção de Amanda Kamanchek e Fernanda Frazão. O filme nos move além do lugar de espectadoras ou espectadores, sentimentos como raiva, medo, frustração e coragem nascem nas telas e crescem em nós... Seria a tal da corpografia da imagem? Em que nosso corpo é espaço para que a narrativa cresça fora das telas? Das telas para as cidades? Eu diria que sim.

O filme se inicia com imagens áreas de Lauro Freitas (BA), São Paulo (SP) e Porto Alegre (RS): as ruas estão vazias e são diferentes cenários, ora uma grande avenida, ora uma rua de terra e arborizada. Durante as imagens pode-

mos ouvir diversos relatos de abusos feitos em espaços públicos. A imensidão da paisagem urbana com o contraste dos áudios se transforma em amedrontadora. Aquelas imagens tornam os espaços quase como uma selva com infinitos perigos a serem enfrentados. Nos tornam pequenas, já que a dimensão dos problemas do assédio é infinita como os horizontes da cidade.

Em seguida, a câmera caminha com as personagens nas ruas de diversas cidades pelo Brasil: o dispositivo usado pelo documentário literalmente nos coloca no lugar de outra mulher, em primeira pessoa sentimos os olhares estranhos nas ruas e o medo de caminhar. Para isso, as entrevistadas saíram com um óculos com uma microcâmera. Não sabemos quem anda, como anda ou como é, mas sentimos as “encaradas” que constroem, também a insegurança e a sensação de que tem algo errado.

É na prática a explicação da ideia errônea de que os homens têm o direito sobre a cidade e por isso o direito de olhar, de se mostrarem donos do espaço. Entretanto, a mulher que caminha com a micro câmera rompe essa norma. Ela

diz: “Que isso, falou comigo? Você falou comigo? (...) Tu sempre dá oi pras meninas na rua? (...) Você não acha que isso é assédio, não?” O homem balbucia respostas atrapalhado, começa a caminhar e se afastar. Não sabe o que dizer, porque a mulher se colocou no espaço e não aceitou escutar a cantada calada.

Através do documentário (especialmente, por conta das cenas com a microcâmera e das caminhadas ao lado das entrevistadas), há a possibilidade de enquadrar a cultura do assédio por outra perspectiva, mostrando o quanto é invasiva e agressiva. Torna visível a violência, da mesma forma que torna a imagem um lugar de partilha capaz de nos colocar no lugar de outras mulheres e compreender com mais empatia as diversas dificuldades que enfrentam. Ou seja, o filme se torna uma ferramenta para construir projetos de cidade com mais respeito e segurança para as mulheres porque suas imagens sensibilizam além das palavras. Nos fazem entender que o assédio é, sim, violência.

Das imagens do medo, da paisagem que assusta, passamos a sentir uma pontinha de co-

ragem. E não é à toa, a visão da micro câmera e as perguntas da menina inverteram o exercício de poder, em que o homem é dono da rua e a mulher não. Ela parar e enfrentar o abusador, nos mostra que tem todo o direito do mundo de caminhar em paz. E o que vejo nessa inversão é a capacidade do cinema de ampliar essa postura que questiona as relações de poder que existem nas cidades e, quem sabe, de nos tornar menos vulneráveis a essas violências. Ou pelo menos, mais fortes contra elas.

110 Para expor ao público em torno da questão do assédio, o filme se apoia em expor a insegurança da mulher no espaço versus as potências dessas mesmas mulheres nas cidades. É possível dividir o filme em duas narrativas: as cenas com imagens do medo em contraste com as imagens de coragem (apropriação das ruas).

As imagens do medo mostram as ruas desertas e escuras, tornando visível a vulnerabilidade sentida por nós mulheres em espaços públicos. Conhecemos as ruas de Salvador através do olhar de Raquel Gomes, de Gama por Rosa Luz e a São Paulo por Teresa Chaves. Somos apresen-

tados também ao seus medos e as formas de enfrentá-los: como caminhar na rua sozinha, quais horários para sair de casa, como reagir a uma cantada e também à tensão do encontro com o outro (já que pode ser um homem e um agressor). Para isso, a estratégia utilizada é a câmera na mão, “over the shoulder”, que nos permite acompanhar as caminhadas das personagens e por isso nos aproximar das visões delas em seus caminhos, entendendo melhor o que enfrentam diariamente. A instabilidade da câmera nos transmite o estado de alerta constante. Como falado, para muitas mulheres não são imagens inéditas de situações nunca vividas, mas pode ser que para outras pessoas estas cenas abram caminhos para a alteridade.

111

Por outro lado, as imagens de coragem mostram as personagens do documentário exercendo o livre ir e vir na cidade: Rosa Luz de skate em um fim de tarde, Teresa de bicicleta pelas ruas e Raquel tomando sol de biquíni na praia. São cenas das mulheres como parte da paisagem, dos mecanismos da cidade e também colocam os espaços como cenários de lazer. Ou seja, quebram

a ideia do padrão violento em que as ruas são sinônimos de perigo, somente para passagem, e mostram que são espaços das mulheres também: são as tão sonhadas imagens das mulheres donas de si e do espaço que ocupam (tal como falei no começo destes escritos. Mas, infelizmente, ainda não posso dizer a parte do “sem precisar sofrer”, porque a realidade e o filme apontam dados preocupantes de violência contra a mulher).

112 Outra perspectiva possível de lançar sobre o filme é que tanto as imagens do medo, quanto as de coragem, são ambas de resistência: ainda que a cidade não seja pensada para mulheres e existam riscos de violência, as mulheres vão às ruas, saem de casa para o trabalho e assim por diante. É a mensagem de que são sim corpos pertencentes aqueles espaços.

O filme confirma isso com a entrevista da historiadora Margareth Rago, mencionando que sempre existiu a circulação feminina nas cidades por conta do trabalho, pois eram lavadeiras, cozinheiras, prostitutas, e após industrialização

saíam como operárias, já que desde o início compuseram 50% da força de trabalho. Contraditoriamente, o discurso social era de que “as mulheres precisam ser conduzidas por um homem” – mais adiante Margareth adiciona um dos porquês: nós éramos consideradas irracionais. Não podíamos votar, por exemplo.

Com isso, o documentário abraça essa contradição e nos mergulha em diversas imagens de mulheres trabalhando em espaços públicos: pode ser que não sejamos bem-vindas nas ruas e na política, mas somos necessárias e já somos engrenagem da roda que gira – tanto dentro, quanto fora de casa. E o filme entra nesse contexto como uma ferramenta para perguntar quais cidades nós queremos e como construí-las.

Uma das respostas vem através de Juliana de Faria, criadora da campanha Chega de Fiu Fiu, que mais tarde deu origem ao filme. Ela lembra momentos em que seu corpo foi visto como público justamente por ser mulher: primeiro em um assédio, ainda na adolescência, e depois quando uma senhora disse que aquilo era um elogio, nada demais. O que desencadeou a

campanha foi quando o diretor de teatro Gerald Thomas assediou a repórter Nicole Bahls durante uma entrevista, colocando a mão por debaixo da saia dela. Ninguém no local fez algo para ajudá-la. Para interromper esses ciclos de violências, Juliana percebeu que era hora de nós mulheres contarmos nossas próprias histórias na mídia.

O próprio filme nasceu de um desejo coletivo, por conta do financiamento via crowdfunding. Isso nos mostra não só a vontade, mas a necessidade de discutir a cidade por um viés em que nós mulheres possamos ter voz e, ao olhar de outros homens, sair do lugar de objeto para o lugar de sujeitas.

E aqui como sujeitas nós somos humanas, não somos perfeitas, não somos fortes o tempo inteiro. Por isso a importância de falar de forma aberta sobre as violências que enfrentamos: o cinema não precisa entrar em ação e inverter o estereótipo da mulher frágil e dona de casa, para a super mulher inabalável diante do mundo. Pelo contrário, as histórias que contamos tem o poder de reconhecer vulnerabilidades e transformá-las em potência. Um exemplo disso é o momento que

Raquel fala abertamente sobre ter sido estuprada aos doze anos por um tio, realçando a importância dos grupos e dos encontros entre mulheres, pois somente assim foi possível se livrar do peso da culpa e da vergonha. Para Raquel não é fácil falar sobre o assunto, mas é importante dialogar e expor para que outras meninas tenham referências de como lidar com situações semelhantes, saibam onde procurar ajuda e como se apoiarem.

Novamente, por isso a ideia de corpografia da imagem: o audiovisual pode criar novas referências para a relação corpo, mulher e cidade. Uma vez que o medo se torna físico, a coragem também pode correr pelo corpo. Como diz Raquel, ao final do documentário, “eu acho que a cidade não pode ser para as mulheres. Ela tem que ser para as mulheres. A gente não tá pedindo nada, não. A gente só quer ocupar o lugar que é nosso”. E é assim que o filme termina, com mulheres ocupando as cidades, ocupando a política em diversas manifestações em diferentes locais do País, com diferentes reivindicações, porém com o desejo em comum de caminhar livremente pela cidade e pela vida.

O fim do filme caminha em sentido oposto das cenas de abertura. Do macro vamos ao micro: revemos as cenas de Raquel em Salvador, de Rosa em Gama e Teresa em São Paulo. Estão confiantes, desbravam a cidade. Depois, vemos cartazes, sorrisos e a potência do coletivo com a presença de cada mulher nas manifestações. São imagens de coragem, em que cada mulher impacta no todo, em que cada mulher ali filmada faz parte do cenário urbano. **É a mensagem do cinema de que tanto as mulheres estão nas cidades, quanto as cidades estão nas mulheres.**





7. O cinema e a cidade

Lugar de olhar, como ressignificar?

Ainda hoje os espaços urbanos estão repletos de catracas e muralhas invisíveis, que impedem nossa mobilidade plena enquanto mulheres. Temos avanços, mas o processo histórico de construção de cidades persiste não considerando a mulher de forma plena nas ruas. A quem interessa nossa ausência? Limitando nossa circulação e nossas escolhas, os espaços permanecem masculinos e desiguais.

No plano das políticas públicas, as soluções abarcam ruas mais iluminadas, serviços de proteção e atendimento, mais linhas de transporte público, centros de proteção à mulher e mais profissionais habilitados para o acolhimento. São iniciativas palpáveis e urgentes, mas somente elas não resolvem a questão comportamental. Na prática como inverter de fato essas cidades que isolam para formar espaços que promovem encontros e cidadania de forma igualitá-

ria?

Não basta iluminar a rua, é preciso mais. É necessário que o respeito às diferenças exista de forma consciente, que os homens não vejam mulheres como mercadorias ou objetos sexuais a serem tomados, e que as mulheres se sintam de fato seguras. Precisamos nos reescrever como sociedade. E a inclusão da perspectiva dos estudos de gênero nas escolas e universidades é um dos atores fundamentais para promover mudanças nas desigualdades entre homens e mulheres. Mas em tempos de retrocesso, as mídias, as redes sociais e o audiovisual tem papel crucial nesse processo, por através deles ser possível criarmos espaços de discussão de formas independentes.

121

Nesse contexto, o documentário ganha força como agente cultural, pois nos mostra quem somos enquanto sociedade, ao mesmo tempo que abre caminhos para novas reflexões de quem podemos ser. Por isso a ideia de cartografia da imagem: para que através do audiovisual, nós possamos vislumbrar outras relações entre mulher e cidade – além das caminhadas apressadas, com medo – já que as imagens que

consumimos podem influenciar nossos comportamentos. Também porque se a falta de boas referências nas mídias gera isolamento, a existência de novas cria encontros. Ou seja, proponho essa discussão de corpografia da imagem porque os documentários podem ser dispositivos para as reflexões saírem das telas e irem além, para que nas cidades nós possamos criar novas narrativas.

Se o processo de formação das cidades proporcionou esse “lugar de olhar masculino”, em que os homens se sentem donos não só dos espaços, mas dos corpos que ali circulam; o cinema também se estruturou em cima desse “lugar de olhar masculino”, do homem realizador sobre a personagem mulher, e das telas para a vida das pessoas. Mas essa estrutura de olhar não é intacta. É possível através do audiovisual propor novos modos de enquadrar a cultura e oferecer imaginários mais sensíveis, humanos, para nossos caminhos enquanto mulheres.

Nós não queremos mais que as nossas imagens sejam a da garota no porta malas, a da mulher que pega fogo ao final do filme, a da mu-

lher que é violentada ou a da mulher que sem encontrar amparo decide pôr fim a vida. Não queremos a imagem da mulher que caminha com medo, porque nos queremos vivas. Nos queremos protagonistas. E por isso escrevo que desejamos a vida por inteiro, sem restrições por conta do nosso gênero. Aparecer nas telas do cinema, como sujeitas ativas, donas de si, é fazer política.

Por exemplo, em *Nas Curvas da Estrada* vimos as potências de mulheres protagonistas dos próprios caminhos, em *Meu Corpo É Político* aprendemos a ocupar os espaços da forma que somos e em *Chega de Fiu Fiu* transformamos a cidade em palco de coragem. A projeção nas telas pode acabar, mas são filmes que continuam reverberando em nossos passos. E filmes que questionam os espaços, ressignificam a cidade.

E quando mulheres se reúnem atrás de uma câmera, em um set de filmagem organizado em espaço público, a cidade se transforma também. Porque nenhum ponto de vista é neutro: nós nos posicionamos através das imagens que criamos e estas imagens afetam os olhares daqueles que as vêem. Então, não é só o cinema

que ganha, por ter histórias contadas por novas perspectivas e novas experiências de vida. Ou a sociedade por começar a ter representações mais diversas e múltiplas. A cidade também ganha porque passa a ter novas propostas de lugares de olhar. Os espaços se tornam maiores quando abrangem mais do que óticas unicamente masculinas.

Isto porque aquilo que enquadramos e como o fazemos denotam nossas visões de mundo. As perspectivas pelas quais decidimos enquadrar (ou não) as histórias diante das câmeras trazem consigo nossas referências, experiências e posicionamentos políticos. Assim como fazemos filmes com nossas bagagens, assistimos da mesma forma. Na outra ponta do audiovisual, as imagens de um filme não são apenas vistas, mas comparadas com o contexto de vida de quem assiste. Os vinte e quatro quadros por segundo se inscrevem em nossa memória e justamente por isso podem fazer parte do nosso arcabouço de possibilidades – as tais das referências de quem somos e quem podemos ser.

Então, ter poder sobre nossa própria ima-

gem também se relaciona com a garantia dos nossos direitos. Se contamos nossas histórias, definimos como somos representadas e vistas diante do olhar do outro. Agora na reta final dos escritos, em busca de inspiração no Google, decidi pesquisar a frase “quando mulheres filmam”. Queria, quem sabe, encontrar uma nova leitura sobre o tema. O que apareceu foram notícias de jornal sobre homens gravarem uma briga entre mulheres para debochar da situação, além das chamadas sobre homens filmarem, sem consentimento, as partes íntimas de passageiras nos ônibus ou nos metrô. Eu pergunto: se não temos o direito de consentir ou não sobre nossa própria imagem, temos direito a quê?

125

Por conta de situações como essas, percebo o quanto nós ainda não somos vistas como sujeitas ativas nem adiante, nem atrás das câmeras: seja no cinema, seja no dia a dia de uma cidade, nossa imagem ainda é vista como um território a ser dominado. Para não dizer, violentado, quando se trata de um olhar masculino. A nossa representação permanece como um campo em disputa. Por isso a importância de um mer-

cado de trabalho no audiovisual com profissionais de diferentes gêneros, origens e vivências. E também igualmente necessárias são as ações de fomento da participação de grupos minoritários no cinema, como as cotas em residências, editais e chamadas públicas, além da regionalização de cursos e festivais, e as políticas de exibição abrindo caminhos dos filmes até o espectador. Tudo isso, sem falar na formação de público...

É, o caminho é longo - e sinuoso, diria também - até encontrarmos cenários mais justos e igualitários. Quando comecei a botar as ideias no papel, a minha vontade era de que as palavras aqui escritas não fechassem portas e, sim, o contrário: que fossem sementes para outras formas de pensar e filmar as mulheres no espaço público. Um início de discussão. Ou pelo menos, uma pulga atrás da orelha.

Ao longo das pesquisas não descobri uma cartilha de como enquadrar mulheres nas cenas, de como fazer filmes que contribuam para menos imagens de medo e mais momentos de coragem fora das telas. Mas se mais câmeras estivessem nas mãos das mulheres no cinema, nossas

imagens nas cidades seriam outras? E nosso corpo poderia ser menos vulnerável nos espaços públicos? Eu arriscaria um sim, como resposta. Sim, por acreditar no audiovisual como uma das ferramentas para pensar e criar os futuros que desejamos para nossas cidades - logicamente, alinhado de políticas públicas, debates, pesquisas e estudos.

Se tanto o cinema, quanto a cidade são escritas sociais, nós somos os agentes dessa escrita. Não há respostas prontas ou exatas para todas as perguntas aqui feitas, o caminho possível é o do diálogo. E diálogo constrói não só bons filmes, mas pessoas melhores. E pessoas constroem cidades.







Referências

Bibliográficas

ALMEIDA, Catarina de. **PERCURSO E EMANCI-PAÇÃO FEMININA NO CINEMA E HELENA IGNEZ: A MULHER DO CINEMA NACIONAL**. 2017. 57 f. Tese (Doutorado) – Curso de Cinema, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2017.

132 ALMEIDA, Gabriela Amaral. **Mulheres cineastas são plantas raras e famintas, diz diretora**. 2019. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/05/mulheres-cineastas-sao-plantas-raras-e-famintas-diz-diretora.shtml?fbclid=IwARoZ2QEgjKYUFYNRfwzc-qprzo_2XcRMtPZFic4VgJWfcS7zkgfEL2489EK9g. Acesso em: 30 maio 2019.

BESSA, Karla (org.). Quando um gênero enquadra outras visões. In: LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da (org.). **Mulheres atrás das câmeras**. São Paulo: Estação Liberdade, 2019. p. 9-12.

BRASIL. CAINAN BALADEZ. (ed.). **Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016**. Brasília: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – Oca, 2018. 28 p. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_diversidade_2016.pdf. Acesso em: 30 maio 2019.

BRATTI, Sheila Coelho. **Sejamos todas protagonistas, ou carta às espectadoras e criadoras de personagens femininas**. Florianópolis: Editora Crv, 2018. 132 p.

133

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Benenstein. CENOGRAFIAS E CORPOGRAFIAS URBANAS: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. **Cadernos Ppg-au/faufba**, Salvador, v. , n. 1, p.79–86, 2008. Semestral.

BUENO, Samira; LIMA, Renato Sérgio de (org.). **Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2018**. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2018. 90 p. (ISSN 1983-7364). Disponível em: <http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2019/03/Anuario-Brasileiro->

-de-Seguran%C3%A7a-P%C3%BAblica-2018.pdf. Acesso em: 20 maio 2019.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

ECOIA, Paula Rodrigues de. **Como diretoras brasileiras abrem caminho para Petra Costa chegar ao Oscar**. 2020. Disponível em: https://www.uol.com.br/ecoia/ultimas-noticias/2020/02/09/como-diretoras-brasileiras-abriram-caminho-para-petra-costa-chegar-ao-oscar.htm?fbclid=IwAR31ojvHdbLSPNPZvLxk4m24Xo8nA_GelUCs-avEijKxJsfhR_ToS7InSUg. Acesso em: 10 fev. 2020.

FARINASSO, Gabriela Cascelli. **A mulher no espaço público**. 2016. 70 f. Monografia (Especialização) - Curso de Arquitetura, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: https://issuu.com/gabrielacascellifarinasso/docs/trabalho_final_gabriela_cascelli. Acesso em: 20 maio 2019.

FERREIRA, Marcelus Gonçalves. **Corpo/Cidade - uma corpografia do medo**. Contemporânea, Rio

de Janeiro, v. 9, n. 2, p.86-98, jul. 2011. Disponível em: http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_18/contemporanea_n18_07_marcelus_goncalves.pdf. Acesso em: 20 out. 2019.

FRANCO, Luiza. **Violência contra a mulher: novos dados mostram que ‘não há lugar seguro no Brasil’**. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47365503>. Acesso em: 26 fev. 2019.

FUSER, Marina Costin. Bruta Flor, delicadas frestas: Ensaio sobre o erotismo e a dor no cinema lésbico brasileiro. In: LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da (ed.). **Mulheres atrás das câmeras**. São Paulo: Estação Liberdade, 2019. p. 29-36.

GEROLIN, Bea. **Sobre a construção de novas narrativas: A representação da mulher negra**. 2018. Disponível em: <https://www.brasildefatopr.com.br/2018/07/20/artigo-or-sobre-a-construcao-de-novas-narrativas-a-representacao-da-mulher-negra>. Acesso em: 30 maio 2019.

GIANNINI, Humberto. **La reexión cotidiana: hacia una arqueología de la experiencia**. Santiago, Editorial Universitaria, 1987.

HAYDEN, Dolores. What Would a Non-Sexist City Be Like? Speculations on Housing, Urban Design, and Human Work. **Signs: Women and the American City**, Chicago, v. 5, n. 3, p.170-187, 1980. Disponível em: https://pdfs.semanticscholar.org/f916/fbf6058d25580ba56966355a-24f701a8df08.pdf?_ga=2.244710405.12123. Acesso em: 25 maio 2019.

136

HOLANDA, Karla. Documentários (e afins) feitos por elas um painel. In: LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da (org.). **Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018**. As cineastas brasileiras de 1930 a 2018. São Paulo: Estação Liberdade, 2019. p. 65-74.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. A pluralidade do feminino no cinema brasileiro. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). **Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro**. Campinas: Papirus, 2017. p. 9-14. Disponível em: <https://www.academia>.

edu/36059961/Feminino_e_plural_mulheres_no_cinema_brasileiro_Papirus_2017_. Acesso em: 06 jun. 2019.

HUERTAS, Carol. **A REPRESENTATIVIDADE FEMININA NO CINEMA**. 2018. Disponível em: <https://falauniversidades.com.br/mulheres-cinema-representatividade/>. Acesso em: 24 jun. 2019.

JACQUES, Paola Berenstein. CORPOGRAFIAS URBANAS: o corpo enquanto resistência. **Cadernos Ppg-au/faufba**, Salvador, v. 2, n. , p.93-103, 25 jul. 2007. Semestral.

137

JACQUES, Paola Berenstein. Espetacularização urbana contemporânea. **Cadernos Ppgau/ufba**, Salvador, v. , p.23-30, 18 out. 2004. Semestral.

LANDRY, Charles. **Origens e futuros da cidade criativa**. São Paulo: Sesi - Sp Editora, 2013. 96 p.

LAURETIS, Teresa de. **Figures of Resistance: Essays in Feminist Theory**. [s.i.]: University Of Illinois Press, 2007. 320 p.

LAURETIS, Teresa de. Através do espelho: Mulher, Cinema e Linguagem. In: LAURETIS, Teresa de. **Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1984. p. 96-122. Encontrei a tradução do capítulo aqui referenciado online nos repositórios da UFSC. A tradução deste capítulo traduzido integra uma publicação, a qual originalmente não encontrei.. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15993>. Acesso em: 27 maio 2019.

138

MARTINS, Carla Ludmila Maia. **Sob o risco do gênero: Clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres**. 2015. 289 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-AB6EQP/1/tese_carla-maia_2015.pdf. Acesso em: 08 jun. 2019.

Mulvey, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999: 833-44.

OLIVEIRA, André de. **Em ‘Meu Corpo é Político’, a vida de quatro transgêneros é normal (mas não fácil)**. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/01/cultura/1512168336_411578.html. Acesso em: 05 dez. 2019.

PEREIRA, Aline. **Como sueca está mudando participação das mulheres no cinema - e atingindo até o Brasil**. [S.I]. Disponível em: https://www.vix.com/pt/bbr/cinema/3847/8-grandes-filmes-dirigidos-por-mulheres-nos-anos-2000?utm_source=next_article. Acesso em: 30 maio 2020.

139

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. 84 p. (Série Primeiros Passos).

SILVA, Julia Miola. **Ilha das Bruxas - Gênero, cidade e ocupação feminina**. 2018. 91 f. TCC (Graduação) - Curso de Arquitetura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018. Disponível em: https://issuu.com/juliamiola/docs/caderno_tcc_julia. Acesso em: 20 maio 2019.

SILVA, Mariana Rocha. **O corpo feminino e o espaço urbano: As desigualdades e resistências de uma vivência**. 2018. 85 f. TCC (Graduação) – Curso de Arquitetura, Universidade Tiradentes, Aracaju, 2018. Disponível em: https://issuu.com/vixemari/docs/tfg_final. Acesso em: 18 maio 2019.

SMITH, Stacy L.; CHOUEITI, March; PIEPER, Katherine. **Inequality in 900 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBT, and Disability from 2007-2016**. [s.i.]: Usc Annenberg, 2017. 50 p. Disponível em: https://annenberg.usc.edu/sites/default/files/Dr_Stacy_L_Smith-Inequality_in_900_Popular_Films.pdf. Acesso em: 30 maio 2019.

VALENTINE, Gill. The Geography of Women's Fear. **Area**, [s.i.], v. 4, n. 21, p.385-390, dez. 1989. Anual. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/20000063?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 21 maio 2019.

WILSON, Elizabeth. **The sphinx in the city – Urban Life, the Control of Disorder, and Women**. U.S.A.: University of California Press, 1991.

Audiovisuais

Filmes

CHEGA de Fiu Fiu. Direção de Amanda Kamanchek, Fernanda Frazão. Roteiro: Amanda Kamanchek, Fernanda Frazão. [s.i.]: Amanda Kamanchek, Juliana Lemes, Lucas Kakuda, Camila Biau, 2018. (73 min.), son., color.

MEU Corpo é Político. Direção de Alice Riff. Intérpretes: Linn da Quebrada, Giu Nonato, Paula Beatriz, Fernando Ribeiro. Roteiro: Alice Riff. São Paulo: Studio Riff, Paideia Filmes, 2017. (72 min.), son., color.

NAS Curvas da Estrada. Direção de Viviane Mayumi. Intérpretes: Ivone Rocateli, Delaide Zanatta, Soraya Teles Vieira. [s.i.], 2019. Son., color.

Podcasts

Arte é tanto produto quanto produtora de cidades, diz antropóloga. Entrevistador: Walter Porto. Entrevistada: Fernanda Arêas Peixoto. [S. l.] Ilustríssima Conversa, 14 dez. 2019. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2MzWk8h355RUcSl5Dn8ffR?si=Uj-LelmBCTvWzMmXK37mwQA> Acesso em: 12 jan. 2020.

142

Como as mulheres moldaram a história do cinema brasileiro. Entrevistador: Walter Porto. Entrevistadas: Luiza Lusvarghi, Lúcia Murat, Tata Amaral e Julia Rezende. [S. l.] Ilustríssima Conversa, 11 jan. 2020. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/1CSWYxNFBh-vVNkF8dc8uXK?si=t8CmGoB1RX6ZJ81-EB4CAQ> Acesso em: 12 jan. 2020.



Créditos

Fotografias

Carolina Maciel de Arruda

Projeto gráfico

Artur Hugo da Rosa

Diagramação

Artur Hugo da Rosa

Carolina Maciel de Arruda

144

Este livro foi composto com a família da fonte

Martel, corpo 11, entrelinha 14.

Impresso em papel pólen 90g, em 4 cores.

Tiragem de três exemplares.

Produção

