

CULTURE-BIZ

II - CARREIRAS PROFISSIONAIS SEGUNDO O GÉNERO NA PRODUÇÃO DE CINEMA: DIFERENTES CONTEXTOS E GERAÇÕES

*Rui Telmo Gomes, Teresa Duarte Martinho
e Vanda Lourenço*

Texto preparado por Rui Telmo Gomes que coordenou a equipa de pesquisa com Teresa Duarte Martinho e Vanda Lourenço. O Projecto *Culture-Biz* foi institucionalmente coordenado por Maria de Lourdes Lima dos Santos, Presidente do Observatório das Actividades Culturais.

Documento disponível em www.oac.pt

II - CARREIRAS PROFISSIONAIS SEGUNDO O GÉNERO NA PRODUÇÃO DE CINEMA: DIFERENTES CONTEXTOS E GERAÇÕES

Rui Telmo Gomes, Teresa Duarte Martinho e Vanda Lourenço

Lisboa, Julho de 2005

Culture-Biz é um Projecto internacional apoiado pela União Europeia (*Community Programme – Framework Strategy on Gender Equality*) tendo por parceiros nacionais, para além do OAC (Lisboa), o ERICarts (Bona), o MEDIACULT (Viena) e o FinnEKVIT (Helsínquia) e que incidiu sobre o sector das indústrias de conteúdo – edição de livros (I) e produção de filmes (II) – com enfoque sobre posições de *decision-making* e o lugar das mulheres.

O Projecto prevê a publicação dos 4 estudos nacionais, em língua inglesa, numa edição ARcult Media, Bona.

O Observatório das Actividades Culturais é uma Associação sem fins lucrativos, fundada em 1996, tendo por associados fundadores o Ministério da Cultura, o Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e o Instituto Nacional de Estatística. Ocupa-se da produção e difusão de conhecimentos que possibilitem dar conta, de uma forma sistemática e regular, das transformações no domínio das actividades culturais.

Índice

1. PRODUÇÃO DE FILMES EM PORTUGAL – PERSPECTIVA GERAL	4
1.1. ECONOMIA DO SECTOR DO CINEMA	4
1.2. ENQUADRAMENTO LEGAL E INTERVENÇÃO ESTATAL	5
1.3. PRODUÇÃO, DISTRIBUIÇÃO E EXIBIÇÃO	7
1.4. CONSUMO: IDAS AO CINEMA.....	10
2. MULHERES NO SECTOR DA PRODUÇÃO DE FILMES	11
2.1. MERCADO DE TRABALHO	11
2.2. MEDIAÇÃO	21
2.3. EDUCAÇÃO.....	23
3. DESENVOLVIMENTO DE CARREIRAS – O PONTO DE VISTA DAS MULHERES	26
3.1. OPORTUNIDADES E OBSTÁCULOS.....	26
3.2. CONJUGAÇÃO CARREIRA/VIDA FAMILIAR	31
3.3. IMPACTO DO USO DE NOVAS TECNOLOGIAS.....	32
CONCLUSÃO	34
BIBLIOGRAFIA	36
ANEXO	37

Este texto, abordando o lugar das mulheres no campo da produção cinematográfica em Portugal, organiza-se em três etapas. Na primeira, apresenta-se o sector do cinema no contexto português, mobilizando um conjunto de indicadores elucidativos da sua configuração. Na segunda parte, procede-se a um levantamento, com recurso a fontes oficiais e sectoriais, da presença feminina em termos de profissionalização, mediação e formação. Por último, e à luz das entrevistas realizadas, sistematizam-se questões tematizadas pelas mulheres em torno do desenvolvimento das suas carreiras.

1. PRODUÇÃO DE FILMES EM PORTUGAL – PERSPECTIVA GERAL

1.1. ECONOMIA DO SECTOR DO CINEMA

Considerando o panorama das empresas que desenvolvem actividade no sector do cinema em Portugal (quadro nº 1), e tomando como referência a informação disponível para a CAE relativa a Actividades cinematográficas e de vídeo (921), constata-se que se trata maioritariamente de estruturas de pequena dimensão em termos de pessoal ao serviço (94% têm até 9 pessoas) e localizadas principalmente em Lisboa (72%).

Quadro nº 1

Empresas do sector Actividades Cinematográficas e de Vídeo, por pessoal ao serviço e região (2002)

921 – Actividades de Cinema e Vídeo	Número de empresas	Pessoal ao serviço	Volume de negócios (milhares de euros)
Escalões de pessoal ao serviço			
Até 9	821	1.527	266.059
10-19	27	382	51.254
20 e mais	23	1.488	173.617
Região			
Lisboa	623	2.525	423.606
Norte	1.14	613	61.318
Centro	85	154	3.539
Alentejo	20	35	978
Algarve	15	42	645
Açores*	-	-	-
Madeira*	-	-	-
<i>Total</i>	871	3.397	490.930

Fonte: Instituto Nacional de Estatística/Inquérito às Empresas.

* a fonte não refere dados por questão de sigilo estatístico.

Na economia do sector do audiovisual em Portugal, a produção de cinema assume um peso pouco expressivo, como pode observar-se no quadro nº 2. Esta e as outras áreas (distribuição e exibição) relacionadas com actividades cinematográficas constituem, aliás, uma parcela reduzida (8%) no conjunto do audiovisual, onde TV Cabo e televisão detêm mais de metade do volume global de negócios.

Quadro nº 2
Volume de negócios do sector do audiovisual em Portugal – 2003

Sub-sector	Critérios aplicados	Representatividade (%)	Volume de negócios (milhares euros)
Televisão (<i>broadcasting</i>)	Volume de Negócios	100	451.565,7
Produção de televisão	Volume de Negócios (APIT)	100	10.675,3
Cabo	Volume de Negócios	88,8	428.462,2
Radio National	Volume de Negócios	100	116.143,8
Rádios Locais	Seleccção APR	50	2.093,5
Áudio (Indústria Fonográfica)	Volume de Negócios (AFP)	100	36.837,5
Edição/Distribuição de Vídeo	Receitas de venda e aluguer de vídeos e DVD (FEVIP)	*100	84.881,2
Distribuição de Jogos	% jogos previstos para lançamento	**0	-
Produção de Cinema	Financiamento Público (ICAM)	100	10.660,0
Distribuição de Cinema	% de filmes distribuídos em 2002 (IGAC)	47,5	41.847,0
Exibição de Cinema	% de écrans em 2003 (INE)	20,9	7.707,9

Fonte: Obercom – Observatório da Comunicação, 2004.

* A fonte foi uma associação de editoras e distribuidoras de vídeo, FEVIP.

** não se obtiveram dados das empresas contactadas.

1.2. ENQUADRAMENTO LEGAL E INTERVENÇÃO ESTATAL

No campo da produção de filmes em Portugal, o Estado e, em particular, o Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM) do Ministério da Cultura, organismo que tutela o sector, assume um papel destacado enquanto instância reguladora e financiadora. Em 2004, e na continuidade do que tem caracterizado a intervenção estatal no domínio do cinema (Santos e outros, 1998), a produção cinematográfica e audiovisual constituiu a principal área de intervenção, absorvendo 68% das despesas daquele Instituto.

No apoio à criação e produção, o ICAM emprega receitas próprias resultantes do pagamento, fixado por lei, por parte das estações televisivas (RTP, SIC, TVI), de uma taxa de 4% sobre a exibição de publicidade. A produção de filmes no cenário português apresenta-se, pois – e tal

como se configuram os mecanismos de financiamento actualmente praticados –, em estreita dependência das receitas publicitárias da televisão. A questão da necessária articulação entre a intervenção estatal e de outras instâncias tem, aliás, estado sempre subjacente aos projectos de regulamentação do sector do cinema, representando a recente *Lei de Arte Cinematográfica e do Audiovisual*, aprovada em Julho de 2004¹, mais um passo no sentido da prossecução dessa conjugação. No caso deste documento, é consagrado o alargamento do leque dos agentes investidores no “fomento e desenvolvimento do cinema e do audiovisual”, através da criação de um fundo de investimento participado por distribuidores de cinema e operadores e distribuidores de televisão, designadamente da TV Cabo (os distribuidores de cinema devem contribuir com 2% das suas receitas anuais e os operadores e distribuidores televisivos, TV Cabo ou futura televisão digital terrestre com 5% por cento dos resultados líquidos dos canais de acesso condicionado).

As posições das associações profissionais de realizadores e produtores sobre a nova Lei são diferenciadas, umas vendo nela um constrangimento ao desenvolvimento do cinema como “arte”, outras encarando-a como instrumento favorecedor de uma “indústria cinematográfica” em Portugal. A primeira posição é a da Associação Portuguesa de Realizadores (APR), a qual defende que, contrariamente ao que a nova Lei vem estabelecer, devia existir uma separação nítida entre cinema e audiovisual, dado o que entende ser a natureza diferenciada das obras cinematográficas e dos produtos audiovisuais no que respeita a objectivos, modos de produção, difusão e consumo. Já a Associação Portuguesa dos Realizadores de Cinema e Audiovisual (ARCA), que encara cinema e televisão como “aliados”, considera que a nova Lei, apesar de ser ainda “pouco clara” apresenta a vantagem de promover a diversificação das fontes de financiamento da produção de cinema. No entanto, a associação observa que “toda a cadeia de valor” devia ser envolvida no fundo de investimento ao mesmo nível e com as mesmas percentagens, ou seja, “contribuir com 5% para a produção de novos filmes”.

Por sua vez, a Associação de Produtores de Cinema (APC) – que pretende dar aos produtores uma voz colectiva e dotá-los de força negocial –, destaca como aspecto positivo da recente Lei, a criação de “uma segunda porta aos financiamentos, que tem a ver com o fundo de investimento”, aguardando contudo uma maior especificação, por parte do legislador, quanto aos termos em que funcionará. Para a APC, o fundo previsto tem a virtualidade de poder constituir uma base para o desenvolvimento de planos sustentados para a actividade dos produtores, garantindo a sustentabilidade da sua actividade na criação e produção de filmes.

A participação financeira do ICAM na produção de filmes é transversal à maior parte das obras nacionais: das 17 longas metragens portuguesas exibidas comercialmente no país em 2003, 16

¹ A Lei, que revoga o Decreto-Lei nº 350/93, de 7 de Outubro, entrou em vigor em Setembro de 2004, carecendo ainda de regulamentos que atribuam utilidade prática à legislação.

foram apoiadas pelo Instituto – ainda que o peso do seu financiamento nos orçamentos dos filmes seja variável, tal como variam as estratégias de diversificação de apoios para além do ICAM.

A assistência do Ministério da Cultura nas longas metragens seleccionadas representa, em média, entre 40 e 70% do total de financiamento por elas obtido, o que se observa especialmente em filmes cujo orçamento se situa entre 900 e 1 750 mil euros (considerado custo médio, à escala nacional de longas metragens de ficção)². Tendo em conta que grande parte dos títulos nacionais são pequenas produções – abaixo de 900 mil euros – conclui-se na fonte citada que, relativamente à amostra em análise, o apoio do ICAM nos orçamentos destes filmes ultrapassa com facilidade 75%. Outra é a situação de filmes situados num patamar de orçamentos elevado ou muito elevado (acima de 1 750 mil euros), tratando-se tendencialmente de co-produções, que contam, para além do investimento estrangeiro, com apoios supra-nacionais (no âmbito dos programas MEDIA, Ibermedia, Eurimages, entre outros). Nos filmes analisados que se inserem neste patamar orçamental, o peso do ICAM situa-se entre 20 e 35%.

1.3. PRODUÇÃO, DISTRIBUIÇÃO E EXIBIÇÃO

Da análise do número de produções apoiadas e montantes atribuídos, por género de filme (quadros nºs 3 e 4), no período 1997-2003, destacam-se as seguintes linhas de leitura: i) aumento, até 2001, dos montantes totais destinados à produção, sucedendo-se uma fase de decréscimo no volume total de apoio financeiro despendido; ii) peso preponderante, em todos os anos, do financiamento de longas metragens, notando-se, no entanto, uma diminuição a partir de 2001; iii) aumento de verbas destinadas a documentários entre 1997 e 2000, bem como constante crescimento dos montantes atribuídos a curtas metragens, até 2002 (claro efeito da publicação, em 1996, pelo ICAM, de regulamentação própria para cada um dos géneros cinematográficos, a que correspondem diferentes concursos e dotações orçamentais específicas); iv) quebra significativa entre 2001 e 2003, no número de documentários apoiados (de 22 para 15 produções).

² De acordo com informação gentilmente cedida por Obercom – Observatório da Comunicação – e com base numa amostra parcelar de 21 filmes, estabelecida a partir de dois períodos (filmes concluídos em 1998/99 e em 2002). É a seguinte a repartição dos 21 filmes por patamar: inferior a 900 mil euros, 9 filmes; entre 900 e 1 750 mil euros, 5 filmes; superior a 1 750 mil euros, 5 filmes.

Quadro nº 3

Número de produções apoiadas pelo ICAM, por género de filme

Tipo de obra	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003
Longas metragens	15	17	14	17	21	16	17
Curtas metragens	5	18	16	23	25	26	14
Documentários	8	14	16	20	22	16	15
Animação	8	9	13	9	11	11	8
<i>Total</i>	36	58	59	69	79	69	54

Fonte: ICAM.

Quadro nº 4

Repartição do financiamento do ICAM, por género de filme

Género de filme	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003
Longas metragens	6.740	8.699	7.781	9.577	11.467	9.181	8.456
Curtas metragens	175	691	638	1.074	1.122	1.170	630
Documentários	314	493	1.247	1.268	885	821	838
Animação	344	479	711	917	928	700	700
<i>Total</i>	7.574	10.363	10.378	12.836	14.403	11.872	10.624

Fonte: ICAM/ Obercom – Observatório da Comunicação (montantes).

Nota: montante em milhões de euros

No plano da distribuição de cinema, refira-se a estrutura concentrada do mercado português, o que também se aplica à exibição. Entre 2001 e 2003, tal como indica o quadro nº 5, quatro empresas – Lusomundo Audiovisuais, Atalanta Filmes, Columbia Tristar Warner Filmes de Portugal e LNK Filmes – foram responsáveis pelo lançamento de cerca de 73% dos títulos então estreados.

Quadro nº 5

Número de filmes estreados em Portugal, por distribuidor

Distribuidor	2001	2002	2003
Lusomundo Audiovisuais, SA	76	75	72
Atalanta Filmes	33	40	43
Columbia Tristar Warner Filmes de Portugal	28	31	20
LNK Filmes	13	41	45
<i>Subtotal</i>	150	187	180
<i>% Subtotal</i>	72,5	76,7	70,0
Outros distribuidores	57	57	79
<i>Total</i>	207	244	259

Fonte: Anuário da Comunicação 2003-2004, Obercom – Observatório da Comunicação.

Repare-se que tanto a Lusomundo Audiovisuais como a Atalanta integram grupos empresariais com iniciativas também no sector da exibição. Assim, no âmbito do Grupo Lusomundo, a Lusomundo Audiovisuais distribui os seus filmes nas salas Lusomundo Cinemas e Warner – Lusomundo Portugal, enquanto a Atalanta, que integra o Grupo Madragoa, canaliza os filmes do seu catálogo preferencialmente para os cinemas da Medeia Filmes (quadro nº 6). Para além da distribuição e exibição, o Grupo Madragoa integra também uma empresa dedicada à produção – o que faz deste projecto empresarial uma excepção no panorama da actividade cinematográfica em Portugal.

Quadro nº 6
Número de salas – principais empresas de exibição

Exibidores	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003
Warner – Lusomundo Portugal	41	63	80	80	80	92	105
Socorama – Sociedade Comercial de Cinema	26	n/d	53	49	63	65	93
Medeia Filmes	25	n/d	n/d	n/d	47	n/d	56
Lusomundo Cinemas	38	35	28	34	40	42	40
AMC	20	20	20	20	20	20	20
UCI	-	-	-	-	-	14	14
New Lineo	-	-	-	-	-	10	10
J Gomes e Cia.	-	-	-	-	-	11	14
SBC	-	-	-	-	-	9	9
Filmitalus	-	-	-	-	-	7	7

Fonte: Obercom – Observatório da Comunicação.

Entre os 259 filmes (longas metragens) estreados em 2003, constam 17 obras nacionais, 60 filmes europeus e 133 produções norte-americanas (quadro nº 7). No que respeita aos filmes portugueses estreados naquele ano, a maior parte – 16 – foi apoiada pelo ICAM, como consta no quadro nº 8. Este quadro permite igualmente observar o progressivo maior número de curtas-metragens estreadas nos anos 2000, atingindo um pico particular em 2003. Ainda assim, tendo em conta o número de filmes concluídos deste género, era esperável um contingente mais alto de estreias – o desfasamento, igualmente observável no que se refere a documentários, deve-se a dificuldades na integração dos dois géneros em circuitos de difusão como as salas de cinema.

Quadro nº 7
Número de filmes estreados em Portugal, por origem

Origem	2000	2001	2002	2003
Portugal * **	11	9	15	17
Europa ***	80	41	57	60
EUA	135	129	131	133
Resto do mundo	8	14	19	24
Co-Prod. Europe/EUA	6	11	10	14
Co-Prod. Europa/Outros	0	3	9	8
Co-Prod. EUA/Outros	0	0	3	2
<i>Total</i>	<i>240</i>	<i>207</i>	<i>244</i>	<i>259</i>

Fonte: *Anuário da Comunicação 2002-2003 e 2003-2004*, Obercom – Observatório da Comunicação.

* Produções nacionais e co-produções maioritárias

** Em 2003, inclui o projecto de quatro curtas metragens de animação “Dinamitem a Terra do Nunca”

*** Inclui co-produções entre países europeus

Quadro nº 8
Número de filmes, apoiados pelo ICAM, produzidos e estreados, por tipo de obra

Tipo de obra		1999	2000	2001	2002	2003
Longas metragens*	produzidas	10	14	12	10	15
	estreias	15	11	8	12	16
Curtas metragens	produzidas	5	15	12	18	10
	estreias	0	7	2	2	14
Documentários	produzidas	8	11	14	17	14
	estreias	1	0	1	1	1
Animação	produzidas	3	5	3	6	8
	estreias	10	1	2	1	0

Fonte: *Anuário da Comunicação 2002-2003 e 2003-2004*, Obercom – Observatório da Comunicação.

* Inclui obras exclusivamente nacionais e co-produções maioritárias

1.4. CONSUMO: IDAS AO CINEMA

No que diz respeito à frequência de salas de cinema, é notório um forte aumento do volume de espectadores entre 1990 e 2000, registando-se a quase duplicação do número entradas (quadro nº 9). A par desta evolução ao nível do número de espectadores, veja-se que quer a oferta de sessões quer as receitas se mantiveram em crescimento, no segundo caso devido ao aumento do preço dos bilhetes.

Em 2003, em média, a frequência de cinema por cada habitante foi de 1,81, sendo de assinalar que se trata da modalidade mais significativa de consumo cultural não doméstico, por um lado, e que constitui uma prática cultural marcadamente juvenilizada (AAVV, 2001), por outro lado.

Quadro nº 9
Sessões, espectadores e receitas de cinema
(número e milhares de euros)

Ano	Sessões	Espectadores	Receitas
1990	168.657	9.593.000	14.247
1991	142.191	8.234.000	12.597
1992	138.414	7.848.000	13.688
1993	130.595	7.786.000	15.573
1994	125.622	7.135.000	16.548
1995	145.846	7.397.000	18.496
1996	194.549	10.446.000	29.423
1997	275.420	13.708.000	41.266
1998	311.602	14.837.000	46.850
1999	414.864	17.026.000	55.199
2000	419.695	17.915.000	60.251
2001	450.201	19.469.000	69.182
2002	504.667	19.480.000	73.214
2003	569.889	18.723.000	74.079

Fonte: INE, *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio*.

2. MULHERES NO SECTOR DA PRODUÇÃO DE FILMES

2.1. MERCADO DE TRABALHO

Proceder ao levantamento da presença das mulheres inseridas profissionalmente no sector do cinema enfrenta limitações ao nível das fontes oficiais disponíveis, sendo que o *Inquérito ao Emprego*, do INE, tal como o Eurostat, não disponibiliza dados para o contingente de empregados, por género, em Actividades Cinematográficas e Vídeo (CAE 921), tanto para este agregado como para os segmentos que o compõem: Produção (CAE 9211), Distribuição (CAE 9212) e Projecção (CAE 9213) – como se pode verificar no quadro nº 10.

Quadro nº 10

Percentagem de mulheres empregadas em Actividades Cinematográficas e de Vídeo

CAE	1998		2000		2003	
	Total	%M	Total	%M	Total	%M
Total	4.843.800	44,4	5.020.900	44,9	5.118.000	45,5
92 Actividades recreativas, culturais e desportivas	51.600	41,1	54.800	34,9	50.000	38,8
921 Actividades Cinematográficas e de Vídeo	Não disponível		4.900	Não disponível	4.100	Não disponível

Fonte: INE, *Inquérito ao Emprego*.

Opta-se, assim, por considerar a informação proveniente do Ministério do Trabalho (MT) apesar das limitações (a que se fez já menção na Introdução) que esta fonte denota, sendo uma das principais o facto de não contemplar o emprego não assalariado e, logo, apresentar um alcance restrito quanto ao conhecimento da dinâmica do sector.

Tendo em conta o quadro nº 11, pode concluir-se ser na área das Actividades de Projecção que a feminização é ligeiramente mais elevada, notando-se um aumento progressivo entre 1995 e 2002. É provável que a gradual maior presença de mulheres possa estar relacionada com o crescimento, ocorrido naquele período, do número de salas de cinema e, logo, de maiores oportunidades de emprego geradas por esta evolução, de que terão beneficiado também as mulheres. Já em Actividades de Produção, que regista igualmente um forte aumento no total de trabalhadores entre 1995 e 2002, a percentagem de mulheres neste sector não manifesta grandes alterações nos três anos, não ultrapassando 41% do total de empregados. O que poderá explicar-se por ser um sector que compreende actividades de carácter menos indiferenciado que o da Projecção, requisitando a Produção de cinema e vídeo competências técnicas tradicionalmente mais detidas por homens.

Quadro nº 11

Empregados em Actividades Cinematográficas e de Vídeo

CAE	1995		2000		2002	
	Total	%M	Total	%M	Total	%M
Total	2.062.505	40,9	2.464.762	43,4	2.564.448	42,9
92 Actividades recreativas, culturais e desportivas	19.961	35,0	25.013	37,7	27.559	40,1
921 Actividades cinematográficas e de vídeo	1.854	42,1	3.071	43,8	3.344	42,4
9211 Produção de filmes e vídeos	606	37,9	1.229	41,0	1.662	38,8
9212 Distribuição de filmes e vídeos	287	45,6	376	44,9	358	45,3
9213 Projecção de filmes e vídeos	957	43,6	1.466	45,9	1.321	46,2
Não especificado	4	50,0			3	33,3

Fonte: Ministério do Trabalho.

Centrando a análise na composição da população empregada no sector da Produção de cinema e vídeo, de acordo com a idade, o nível de escolaridade e a situação na profissão, podem destacar-se os seguintes traços, ainda que a leitura deva fazer-se com cautela tendo em conta os muito baixos contingentes em algumas categorias das diferentes variáveis (quadro nº 12).

No referente à idade, assinala-se que o intervalo etário com maior volume de empregados, dos 25 aos 34 anos, regista uma crescente feminização, talvez devida à superior qualificação profissional que as mulheres mais jovens detêm, favorecendo o seu recrutamento no mercado de trabalho. Tal configuração encontra-se de algum modo em consonância do que se observa quanto ao grau de escolaridade, em que se destacam os seguintes traços: i) diminuição do peso de mulheres com ensino básico; ii) estabilização da percentagem de trabalhadoras com o ensino secundário; iii) forte aumento da presença de mulheres com graus mais elevados de escolaridade – de 29% em 1995 para 47% em 2000 e 2002. Finalmente, considerando a situação profissional, destaca-se a posição minoritária das mulheres entre os empregadores, embora se verifique uma ligeira subida entre 1995 e 2002. Esta repartição apresenta-se, aliás, afim da que é apresentada por uma fonte sectorial (ICAM), relativa às figuras dirigentes de empresas de produção de cinema (quadro nº 13).

Quadro nº 12

Percentagem de mulheres empregadas em Produção de Filmes e Vídeos (CAE 9211) por idade, grau de escolaridade e situação profissional

9211 – Produção de Filmes e Vídeos	1995		2000		2002	
	Total	%M	Total	%M	Total	%M
Idade						
Até 24	65	40,0	166	45,2	144	41,0
25-34	206	34,0	528	40,5	686	40,5
35-44	179	38,5	281	38,1	414	35,3
45-54	102	45,1	146	40,4	305	36,1
55-64	36	38,9	79	53,2	95	51,6
Mais de 64	11	27,3	17	29,4	13	15,4
Ignorado	7	28,6	12	16,7	5	20,0
Grau de escolaridade						
Sem grau de escolaridade	1	100,0	4	75,0	7	71,4
Escolaridade básica	220	42,3	414	42,3	501	36,1
Escolaridade secundária	277	36,1	570	37,0	777	36,3
Grau universitário	52	28,8	184	46,7	323	46,7
Ignorado	56	37,5	57	50,9	54	48,1
Situação profissional						
Empregador	117	21,4	209	17,2	254	22,8
Empregado	489	41,9	1.018	45,9	1.401	41,8
Outra situação	0	0,0	1	100,0	7	14,3
<i>Total</i>	606	38,0	1.229	41,0	1.662	38,8

Fonte: Ministério do Trabalho.

Quadro nº 13
Direcção de estruturas de produção cinematográfica

	Número de empresas	%
Empresas dirigidas por mulheres	17	15,0
Empresas dirigidas por homens	82	70,0
Empresas com direcção mista (homens e mulheres)	18	15,0
<i>Total</i>	<i>117</i>	<i>100,0</i>

Fonte: ICAM (Setembro 2004).

Para uma análise mais detalhada, que permita apreciar de que modo homens e mulheres se distribuem por diversas ocupações no campo da produção cinematográfica, utilizaram-se os dados provenientes de duas fontes sectoriais (quadro nº 14) que funcionam enquanto bancos de contactos de diversos profissionais do campo do cinema em Portugal: *Cine Guia Portugal*, coordenado pela Associação de Imagem Cinema e Televisão Portuguesa (AIP) e *Guia de Filmagens* – base de dados da responsabilidade da Portugal Film Commission/ICAM. Refira-se que os contingentes mais elevados do *Cine Guia Portugal* se devem ao facto de contemplar também profissionais da televisão.

Quadro nº 14

Profissionais, por género, em sectores da produção de filmes (2004)

		Cine Guia Portugal		Guia de Filmagens	
		Total	%M	Total	%M
Guarda roupa, maquilhadores e cabeleireiros	Guarda roupa	92	93,5	14	71,4
	Maquilhadores	90	90,0	17	88,2
	Cabeleireiros	21	76,2	5	80,0
	<i>Subtotal</i>	203	90,1	36	80,6
Produção	Directores de produção	68	48,5	23	47,8
	Chefes de produção	56	51,8	11	45,5
	Assistentes de produção	94	38,3	6	50,0
	Secretariado de produção	37	97,3	5	100,0
	Contabilistas	11	54,5	2	50,0
	<i>Subtotal</i>	266	52,6	47	53,4
Montagem	Montadores	37	37,8	20	35,0
Decoração, cenografia	Aderecistas	36	41,7	9	55,6
	Directores de arte/cenógrafos	70	32,8	23	39,1
	Assistentes de decoração	66	36,4		
	Construção	28	10,7	4	50,0
	Outros	15	60,0		
	<i>Subtotal</i>	215	34,4	36	44,4
Realização	Realizadores	168	18,5	146	17,1
	Anotadores	13	46,2	6	50,0
	Primeiro assistente de realização	25	8,0	15	13,3
	Segundo assistente de realização	10	10,0	6	33,3
	Animadores	26	15,4	10	10,0
	<i>Subtotal</i>	242	18,2	183	18,0
Som	Directores de som	26	7,7		
	Assistentes de som	17	29,4	9	11,1
	Operadores de som	6	16,7	5	20,0
	Som – pós-produção	12	16,7		
	Engenheiros de som			13	7,7
	<i>Subtotal</i>	61	16,4	27	11,1
Imagem	Directores de fotografia	49	10,2	49	4,1
	Operadores de câmara	17	0,0	20	15,0
	Operadores steadicam	6	0,0		
	Primeiro assistente de imagem	23	34,8	22	40,9
	Segundo assistente de imagem	22	27,3	19	47,4
	<i>Subtotal</i>	117	16,2	110	20,9
Iluminação	Chefes iluminadores	28	0,0	12	8,3
	Iluminadores			2	0,0
	Assistentes de iluminação	53	1,9		
	<i>Subtotal</i>	81	1,2	14	7,1
Maquinaria	Maquinistas	61	1,6	11	0,0
	<i>Total</i>	1.246	37,8	464	28%

Fonte: Cine Guia Portugal (AIP) e Guia de Filmagens (Portugal Film Comission/ICAM).

É interessante assinalar as regularidades evidenciadas no quadro anterior no que respeita à distribuição por funções e género, as quais vêm ao encontro do que referia uma realizadora entrevistada, ao comentar a constituição das equipas de produção em cinema: “as mulheres aparecem nas funções mais longe das máquinas e estão principalmente mais perto dos actores: maquilhagem, cabelos, roupa...”. De facto, como mostra o quadro nº 14, enquanto as ocupações ligadas ao guarda roupa, tratamento de rosto e cabelos constituem as actividades onde as mulheres detêm um lugar preponderante (90 e 80%, em cada um dos guias), já nas áreas da realização, som, imagem, iluminação e maquinaria se encontram em posição minoritária. Entre estes dois extremos, surgem as áreas da produção – homens e mulheres encontrando-se aqui em situação praticamente paritária –, montagem e decoração/cenografia.

Outro instrumento que permite averiguar a distribuição de homens e mulheres por ocupações nas equipas de produção cinematográfica são as fichas técnicas de filmes³ uma fonte interessante para apreciar a distribuição de profissionais segundo o género em momentos correspondentes a realidades diferenciadas quanto à situação do meio profissional do cinema em Portugal, sendo o período recente marcado por maior dinamização (traduzida, designadamente, no número mais elevado de filmes produzidos) e por um nível superior de profissionalização/qualificação.

Se bem que actualmente as mulheres continuem a ocupar um lugar menos expressivo no conjunto das equipas – e daí a frequente observação, por parte de vários profissionais entrevistados, de que o cinema é um “mundo masculino” –, a lenta mas progressiva feminização das equipas de produção das longas metragens é um traço que vem sobressaindo (quadro nº 15). Tal verifica-se ao nível da montagem, da realização, da escrita de argumento e até do som, um dos sectores onde a presença feminina tem sido, tradicionalmente, mais rara. Já a figura de produtor denota, no caso das mulheres, um peso estabilizado nos dois períodos considerados. Quanto ao guarda-roupa, mesmo estando perante um baixo contingente de profissionais (pois esta função é das menos referidas nas fichas técnicas dos filmes), repare-se na exclusiva presença feminina, o que se encontra em consonância com os dados do quadro nº 14.

³ Fichas de longas e curtas metragens e documentários apoiados pelo ICAM, que, em dois intervalos temporais distintos – 1991-1993 e 2001-2003 –, se encontravam ou em fase de produção ou conclusão. A fonte contém algumas limitações como o facto de as várias funções (tal como director de arte ou músico) não serem exaustivamente mencionadas para cada filme.

Quadro nº 15

Longas metragens – profissionais envolvidos na produção de filmes com apoio público

	1991-1993		2001-2003	
	Total	%M	Total	%M
Realizadores	33	21,2	52	27,0
Produtores	26	19,2	62	19,3
Editores	26	30,7	33	42,4
Argumentistas	42	14,3	69	33,3
Imagem	25	12,0	43	9,3
Som	28	3,6	45	6,6
Música	18	0,0	24	4,2
Guarda roupa	1	100,0	6	100,0
Decoração/cenografia	0	0,0	5	20,0

Fonte: ICAM.

Número de longas metragens 1991-1993 = 33.

Número de longas metragens 2001-2003 = 52.

Relativamente às curtas metragens e aos documentários (quadros nºs 16 e 17), é inviável um olhar comparativo em termos temporais, uma vez que o número de filmes numa e noutra categorias, apoiados pelo ICAM, tinha em 1991-1993 ténue expressão (relembre-se que a introdução de concursos específicos data de 1996) e, nos poucos casos, não foram referenciadas mulheres. Para 2001-2003, quanto às curtas metragens (quadro nº 18), ressalta a mais significativa presença feminina nas áreas do argumento, som, realização, montagem, guarda roupa. E, tal como se observou na produção de longas metragens, evidencia-se a menor feminização dos sectores da imagem e da música.

Quadro nº 16

Curtas metragens – profissionais envolvidos na produção de filmes com apoio público

	1991-1993		2001-2003	
	Total	%M	Total	%M
Realizadores	5	0,0	72	27,8
Produtores	4	0,0	78	24,3
Montadores	3	0,0	61	26,2
Argumentistas	3	0,0	74	36,4
Imagem	3	0,0	58	10,3
Som	3	0,0	59	28,8
Música	4	0,0	20	5,0
Guarda roupa	0	0,0	1	100,0
Decoração/cenografia	0	0,0	0	0,0

Fonte: ICAM.

Número de curtas metragens 1991-1993 = 5.

Número de curtas metragens 2001-2003 = 71.

Quanto ao género documentário, detecta-se uma maior percentagem de realizadoras, produtoras, profissionais da imagem e autoras de música. De notar que tal pode resultar da acumulação de funções por parte da realizadora, situação mais vulgar no género documentário do que nos outros dois géneros de filmes. Isto, quer por opções próprias do realizador, quer pelas menores exigências em termos de meios técnicos e humanos – o equipamento mais recorrentemente usado, câmaras vídeo, permite grande mobilidade para o registo de imagens e sons e as equipas são substancialmente mais pequenas, tendendo a dispensar, por exemplo, directores artísticos e figurinistas. O seguinte depoimento, recolhido em entrevista com uma realizadora de documentários, é ilustrativo deste quadro de possibilidades:

O que já decorre da utilização de equipamento ligeiro e barato, como é o meu caso, é o facto de fazer a fotografia e a montagem, que também é uma forma de garantir a conclusão do projecto, não é?

Eu podia ter tido um operador de câmara, só que também gosto de filmar e com estas personagens já tinha estabelecido uma relação, tinha feito uma pesquisa, tinha-as conhecido, filmado, já tinha criado uma relação boa com elas. Elas olhavam para mim ou para a câmara, isso também é devido a estas câmaras que permitem a quem filma não ficar de olhos escondidos, porque se tivesse um olho tapado nunca conseguia uma relação tão boa com as pessoas. Aí fiz uma opção técnica e estética: decidi que quero falar com as pessoas desta forma.

Realizadora de documentários

Quadro nº 17

Documentários – profissionais envolvidos na produção de filmes com apoio público

	1991-1993		2001-2003	
	Total	%M	Total	%M
Realizadores	2	0,0	88	30,6
Produtores	1	0,0	86	36,0
Montadores	1	0,0	47	34,0
Argumentistas	1	0,0	45	22,2
Imagem	1	0,0	82	15,8
Som	2	0,0	46	10,8
Música	0	0,0	7	28,5
Guarda roupa	0	0,0	0	0,0
Decoração/cenografia	0	0,0	0	0,0

Fonte: ICAM.

Número de documentários 1991-1993 = 2.

Número de documentários 2001-2003 = 82.

Ainda a propósito da progressiva feminização de certas funções nas equipas de produção, ocorrida de 1991-1993 para 2001-2003, repare-se no aumento de projectos de realizadoras

apoiados pelo ICAM – de 19%, no princípio dos anos 90, para 26% no período mais recente (quadro nº 18).

Quadro nº 18

Presença de mulheres realizadoras em pedidos de apoio público (ICAM)

	1991-1993		2001-2002*	
	Total	%M	Total	%M
Aceites	16	18,8	27	25,9
Não aceites	24	12,5	82	14,6

Fonte: ICAM.

* Não se conhecem resultados para alguns concursos relativos a 2003.

Embora esta análise da relação entre projectos candidatos e projectos aprovados/rejeitados não tenha contemplado os concursos para filmes de menor envergadura económica (curtas metragens, documentários ou filmes de animação), vejam-se os seguintes comentários de duas realizadoras de diferentes gerações, ambas apontando para a maior dificuldade que as mulheres têm em obter financiamentos quando se trata de projectos com orçamentos mais elevados. O primeiro é proferido por uma realizadora entre as que há mais tempo desenvolve actividade em Portugal; o segundo é emitido por uma jovem cineasta, autora, até agora, de documentários e com projectos para futura realização de longas metragens:

[Alguma vez se sentiu discriminada por ser mulher?] Pois, acho que isso é muito frequente, sobretudo no cinema, quando se trata da produção de filmes que custam muito dinheiro. Cinema infantil, filmes com crianças e para crianças, mesmo filmes com problemas sociais, as pessoas acham quase natural que seja a mulher a tomar conta disso. Mas quando se entra num âmbito um bocadinho diferente, filmes de grande produção, como este projecto de ficção científica, já é diferente. Se eu fosse homem, provavelmente o projecto seria mais bem recebido. Mas tenho de dizer que, claro que há essa coisa de a pessoa ser desqualificada por ser mulher, embora a mim não me tenha acontecido nada de concreto, digamos assim. Nem aqui em Portugal. Mesmo quando cheguei à Suécia, numa época em que se falava muito de cinema das mulheres, as pessoas perguntavam-me muitas vezes se não me tinha sentido prejudicada em Portugal por ser mulher, e eu respondia que não.

Realizadora citada em Castro (1999)

A ficção de longa metragem continua a ser menos acessível às mulheres e se calhar não tanto por opção, mas por exclusão, aí os mecanismos económico-sociais são complexos e ultrapassam o cinema. Podemos observar o mesmo fenómeno em todas as outras áreas: onde estão as grandes filósofas? Onde estão as grandes pintoras, arquitectas ou artistas plásticas? Quantas professoras doutoras catedráticas há no ensino superior e nas universidades públicas? Quantas directoras de grandes empresas? Quantas ministras ou presidentes da república? Serão sempre uma minoria e isto tem a ver, para mim, com o estatuto social que a mulher desempenha ainda hoje na sociedade e que também se reflecte no cinema. Se calhar, começaram por aparecer em Portugal nos últimos quinze anos mais realizadoras porque a emancipação da mulher já avançou e porque o género de documentários está mais aberto para receber

realizadoras femininas, do que o género de ficção de longa metragem. Não considero um acaso que, por exemplo, [refere nomes de várias realizadoras] só fizeram a primeira obra de longa metragem de ficção depois de já terem tido um nome no cinema documental ou de curtas metragens.

Realizadora e produtora

A terminar este levantamento da presença feminina em profissões do sector da produção cinematográfica, importa referir que em Portugal as questões do género representam uma “preocupação política recente” (Torres, 2004), tendo sido objecto, desde meados dos anos 90, de uma atenção mais acentuada por parte das instâncias governamentais, de que é sinal a implementação de algumas iniciativas procurando promover a igualdade entre homens e mulheres. Enquadra-se nesta tendência, designadamente, a aprovação, em 1997, do Plano Global para a Igualdade de Oportunidades, o qual se debruça especialmente sobre a esfera laboral. Por outro lado, um dos eixos estruturantes do Plano Nacional de Emprego⁴ consiste em “reforçar as políticas de oportunidades entre homens e mulheres” (Torres, 2004). Este eixo – definido, tal como os restantes, a nível europeu – decompõe-se em directrizes que visam o combate à discriminação no mercado de trabalho, a conciliação entre a vida profissional e familiar e a facilitação da reintegração na vida activa.

No caso específico do sector da produção cinematográfica, não são conhecidas iniciativas que contemplem as questões do género e procurem promover de algum modo, por exemplo, a maior representação de mulheres em funções maioritariamente ocupadas por homens. Num sector afim, o da televisão, é de mencionar o desenvolvimento, na RTP (Radiotelevisão Portuguesa), desde 1986, de várias acções no sentido de uma “mudança profunda dos papéis profissionais desenvolvidos por homens e mulheres” (Jesus, 1999)⁵. Fez parte dessa intervenção, entre outras medidas, a “formação para mulheres administrativas [visando a] ‘sensibilização à produção e à técnica com vista à sua reconversão para profissões não tradicionalmente femininas, ligadas à principal actividade da Empresa – Produzir programas de Televisão’ ” (Jesus, 1999). Tal intervenção teve continuidade, em 1997, com o projecto Confatra – termo que agrega as três palavras principais da sua acção: conciliação; família; trabalho – enquadrado nos programas comunitários Emprego e ADAPT-Eixo Now. Este projecto, que vigorou até 2001, conduziu à implementação de: i) uma Bolsa de baby-sitters e amas; ii) novas formas de organização do trabalho, com o objectivo de uma gestão mais flexível do tempo de trabalho. Ao Confatra sucedeu-se a iniciativa Conciliar É Preciso, aplicada até Julho de 2004. No âmbito do programa Equal, a RTP candidatou-se à realização de um outro projecto relacionado com as questões da igualdade de oportunidades entre homens e mulheres, prosseguindo, assim, a sua intervenção neste campo.

⁴ Aprovado pela Resolução do Conselho de Ministros nº 68/99, de 2 de Junho.

⁵ De notar que a RTP integrou o Comité Director para a Igualdade de Oportunidades entre Mulheres e Homens nas Televisões e Rádios, criado pela Comissão Europeia, entre 1986 e 1996, ano em que o Comité terminou.

2.2. MEDIAÇÃO

Determinadas instâncias como são as associações profissionais, as equipas organizadoras dos festivais, os júris de atribuição de apoios financeiros e prémios e a crítica constituem contextos preferenciais para observar outro tipo de trajectórias profissionais das mulheres no campo do cinema, agora enquanto mediadoras.

Tendo em conta o que acima se observou acerca do grau de feminização de determinadas ocupações no sector do cinema, é interessante perceber até que ponto ele se repercute (ou não) na composição de associações profissionais (quadro nº 19). Assim, a Associação pelo Documentário é a que regista maior contingente de mulheres associadas, o que se poderá dever à diversidade de categorias profissionais que integram esta plataforma dedicada ao documentário: para além de realizadores, nela figuram jornalistas, investigadores sociais, montadores, sonoplastas e outros técnicos. Logo de seguida, o peso de realizadoras entre os sócios da Associação Portuguesa de Realizadores surge equiparado àquele que se detectou nas fichas técnicas dos diversos tipos de obras, situação em claro contraste com a da outra associação de realizadores, Associação de Realizadores de Cinema e Audiovisuais, entidade quase exclusivamente constituída por homens. Por seu lado, a Associação de Imagem Cinema Televisão Portuguesa e a Associação Portuguesa de Argumentistas e Dramaturgos, respectivamente com, com 15% e 14% de membros do sexo feminino, reproduzem o já observado menor peso de profissionais do sexo feminino nos sectores que as duas associações representam.

Quadro nº 19
Associações profissionais do sector do cinema – membros por género

Associações	2004	
	Total	% M
AIP – Associação de Imagem Cinema Televisão Portuguesa	69	14,5
APAD – Associação Portuguesa de Argumentistas e Dramaturgos	51	13,7
APORDOC – Associação pelo Documentário	80	52,5
ARCA – Associação de Realizadores de Cinema e Audiovisuais	23	4,3
APR – Associação Portuguesa de Realizadores	55	30,9

Fonte: Associações profissionais do sector do cinema.

No caso dos festivais de filmes (quadro nº 20), atente-se na muito menos expressiva presença feminina nos diversos cargos, particularmente evidente ao nível da direcção. Quanto à composição dos júris (quadro nº 21), e no referente aos concursos do ICAM para financiamento à produção, se no período 1991-1993 os responsáveis pela selecção de projectos foram exclusivamente

masculinos, no triénio 2001-2003 as mulheres representam 22% do total de figuras decisoras da selecção de produções a apoiar. Também no que respeita ao corpo de júris de prémios destinados a distinguir novos cineastas e carreiras de autor, as mulheres estão praticamente ausentes; no caso dos júris (de nomeação) do prémio que distingue melhores filmes (quadro nº 22) o peso das mulheres representa 22%. Entre os críticos de cinema, e tendo em conta o número de profissionais recenseados nesta categoria no *Guia de Filmagens* da Portugal Film Commission (quadro nº 23), a presença feminina corresponde a 25%.

Quadro nº 20
Festivais de cinema

Cargos	H	M
Direcção	14	1
Relações públicas	8	4
Programação	28	9
Imprensa	7	1
Produção	4	2

Fonte: Festivais de cinema.
(28º CINANIMA Festival Internacional de Cinema de Animação de Espinho; 24º Fantasporto; 20º Festroia; 12º Festival de Curtas Metragens de Vila do Conde; 2º DOCLISBOA Festival Internacional de Cinema Documental).

Quadro nº 21

Membros de júris ICAM – apoio à produção de longas metragens, curtas metragens e documentários

	1991-1993		2001-2003	
	H	M	H	M
Personalidades	5	0	62	17
Participações	15	0	123	39

Fonte: ICAM.

Quadro nº 22

Principais prémios de cinema – Membros de júri

Prémios	Membros de júri	
	H	M
Prémio Aurélio da Paz dos Reis – 1998	4	1
Prémio Manoel de Oliveira – 1999	5	0
Gold Globe 'Best Film' (2000-2002)	80	22

Fonte: ICAM e Revista *Caras* (Gold Globe 'Best Film').

Quadro nº 23
Críticos – 2004

Total	%M
44	25,0

Fonte: *Guia de Filmagens* (Portugal Film Comission/ICAM).

2.3. EDUCAÇÃO

O aumento progressivo, entre 1992 e 2002, de alunos matriculados em cursos superiores associados aos sectores do cinema e audiovisual é um dos aspectos que se destacam na leitura do quadro nº 24. No caso dos estudantes do sexo feminino, a sua entrada na formação nesta área atingiu de 1992 para 1997 um crescimento na ordem dos 10%, sendo que em 2002 se detecta um decréscimo de 7% no contingente de alunas matriculadas.

Quadro nº 24
Ensino superior – alunos de cursos no sector do cinema e audiovisual

	1992		1997		2002	
	Total	%M	Total	%M	Total	%M
Matriculados	100	28,0	225	39,1	368	32,1
Diplomados	19	-	29	31,1	58	27,6

Fonte: Ministério da Educação.

Considerando a população docente da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) quanto à variável género, verifica-se, ao longo dos três anos considerados, um ligeiro aumento do número de professoras (quadro nº 25). Quanto aos ramos em que leccionam, as áreas da montagem e da produção são aquelas em que adquirem maior visibilidade.

Quadro nº 25

Ensino superior – Professores da Escola Superior de Teatro e Cinema

		1992		1997		2002	
		H	M	H	M	H	M
Professores	Imagem	4		6	1	4	1
	Montagem	2	1	2	2	2	2
	Produção	7		7	3	8	3
	Som	3	-	3	-	2	-
	Realização	-	-	-	-	2	-
	Argumento	-	-	-	-	2	-
Outros professores	Formação geral	5	-	5	-	6	2
<i>Total</i>		21	1	23	6	26	8

Fonte: ESTC.

A única mulher que, entre as entrevistadas, frequentou a Escola Superior de Teatro e Cinema, dá conta, no seguinte depoimento, de alguns aspectos relacionados com a sua experiência enquanto aluna daquela instituição:

Ainda no meu tempo [na segunda metade dos anos 90] éramos só 30% de alunas no curso e ao nível de professores tínhamos cerca de quinze professores, se calhar, duas ou três professoras. Ao nível de alunos havia uma área que era quase reservada aos rapazes: a área da imagem. Mas isto acontecia porque as próprias raparigas interessadas não escolhiam esta área. A ideia é que uma mulher em imagem tem poucas perspectivas de carreira porque toda a gente vai sempre preferir um director de fotografia masculino, ou um assistente masculino. Porquê? Eu própria não sei e adorava ter uma directora de fotografia no meu próximo filme, mas não conheço nenhuma. Mas quando vejo uma equipa de imagem a funcionar numa rodagem noto que há um grande cliché sobre as mulheres: uma mulher não tem as mesmas capacidades físicas e desportivas. É preciso às vezes subir às lanternas ou saltar pelos telhados para fixar um projector e é preciso carregar com caixas pesadas. E isto, num sentido tradicional, é comportamento de Maria Rapaz, não é visto como "feminino", visão que eu própria detesto.

Pelo lado dos professores, nunca senti nenhuma discriminação das raparigas, mas também não participei nas aulas de imagem ou de som, e as histórias que ouvi eram algo discriminatórias em relação às raparigas. Nestas áreas não há professoras, e quase não há alunas, e assim devem existir clichés. Mas acredito que se aparecer uma rapariga realmente com talento e interesse nas aulas de imagem, ela é respeitada.

Realizadora e produtora

A relevância de ter adquirido formação especializada em cinema fora de Portugal é realçada por uma das realizadoras entrevistadas, por tal ter significado um alargamento de horizontes não só no referente a conteúdos do curso como ao próprio ambiente e pessoal docente da escola frequentada.

Esse curso de cinema em Inglaterra deu-me auto-confiança, acho que Portugal não nos dá esse sentimento, nem as escolas. Eles lá estimulam muito as pessoas, há um ambiente à volta que leva a acreditar que aquilo que se sonha pode ser conseguido. Aqui, há muito o 'vê lá, tem cuidado...'. Para

esta atitude há razões muito concretas: o cinema em Portugal é ainda visto como um luxo, os cineastas um conjunto de parasitas que arrancam subsídios ao Estado. O cinema não é visto como uma coisa profissional. Lá, nessa escola, havia professores de todos os sítios do mundo, havia sempre gente em circulação a convite da escola, que ficávamos a conhecer. Aqui, são sempre os mesmos professores, a maior parte cristalizou no que sabe e no que faz.

Realizadora e produtora

Para as mulheres com trajectórias no campo da produção de filmes, iniciadas nas décadas de 70 e 80, a informalidade da sua entrada no campo e na profissão é em grande parte devida à circunstância de, à altura em que iniciaram as suas carreiras profissionais, o ensino do cinema em Portugal ser inexistente ou encontrar-se num estádio pouco formalizado.

Aos 17 anos, eu sabia que gostava da área das artes, frequentava os ciclos da Cinemateca. Tirei um curso de ciências sociais porque não pude ir para o estrangeiro frequentar uma escola de cinema, como desejei. Depois, houve conhecimentos, fui convidada para assistente de figurinista num filme, acabei por continuar a trabalhar nessa produtora, da pós-produção passei à realização de orçamentos para filmes e cheguei a directora de produção.

Não tenho formação específica em cinema, fui aprendendo. Fiz workshops de produtores, um curso de Super8 em poucos meses. Não sei medir a importância de ter tido um curso em cinema, pois não tive essa experiência. Se calhar, teria avançado mais rapidamente, talvez, não sei... Se tivesse feito um curso no estrangeiro, como queria, ter-me sido útil, mas o facto de não poder frequentá-lo nunca me levou a pôr a hipótese de ir para o Conservatório, na altura não era uma escola boa, o cinema era uma área muito fechada, naquela época. Mas quem quiser, actualmente, trabalhar em cinema, aconselho a fazer um curso na área. Ao mesmo tempo, ter frequentado um curso superior, mesmo numa área muito diferente, ajudou-me em termos de métodos e hábitos de trabalho, de concentração, dá uma grande capacidade de trabalho.

[Em cinema] fui aprendendo a fazer, meti muitas vezes o pé na poça e isso dá logo um grande stress, não foi o processo de formar-me, num curso, durante cinco anos e, depois 'agora vou exercer a minha profissão'.

Produtora

Quem ficava em Portugal, na minha geração, não tinha onde estudar cinema. Portanto, a entrada neste meio, para quase todos, era acidental. Também foi assim, no meu caso, eu trabalhava num escritório e um dia, a partir da sugestão de pessoas conhecidas, um realizador, que nem me conhecia, convidou-me para trabalhar num filme dele. Era secretária, investigava, fazia de tudo um pouco.

Era um tempo em que aprendíamos uns com os outros, isso era possível porque as equipas eram de pequena dimensão. Hoje, já é bastante diferente, surgem cada vez mais escolas, há algumas que formam bons técnicos. E considero extremamente importante, quando recruta alguém para as minhas equipas, que essa pessoa tenha um curso na área de cinema ou tenha frequentado uma escola nesta área. Num dos filmes que mais gostei de fazer, toda a gente que trabalhou comigo tinha feito cursos de produção! A forma de falar deles não tinha nada a ver com a dos que não tinham formação. Fiquei muito contente, pois quando se está a trabalhar em produção com pessoas que não fazem ideia do que o realizador está a pensar ou pretende, é muito triste!

Produtora

Já para uma produtora mais jovem a importância de ter uma formação específica em cinema surge relativizada:

Se, por um lado a minha formação não tem a ver com cinema, veio dar-me preparação do ponto de vista legal, por exemplo, ajudou-me bastante na preparação dos dossiês, no trabalho de angariação de parceiros na fase de desenvolvimento dos projectos, nos contactos (...). Sempre fui uma autodidacta, sempre gostei de ter muitas coisas para fazer. Não sinto que ter formação em produção seja essencial para trabalhar nesta área, apesar de eu própria ter feito alguns cursos breves relacionados de uma ou outra forma com o sector. O cinema é um meio darwinista, sobrevivem os melhores, independentemente de onde vêm e por isso acredito que as coisas podem ser bastante dinâmicas. Se isto é uma apologia de não tirar um curso, não é! Acho é que noutras áreas a formação específica é mais essencial.

Produtora

3. DESENVOLVIMENTO DE CARREIRAS – O PONTO DE VISTA DAS MULHERES

3.1. OPORTUNIDADES E OBSTÁCULOS

A partir das entrevistas realizadas com mulheres exercendo actividade nas áreas da produção e da realização podem reconhecer-se dois diferentes perfis empresariais.

Um perfil reporta-se a *mulheres cuja profissão se centra exclusivamente na área da produção*. Apresentam em comum o facto de dirigirem pequenas estruturas empresariais por si fundadas e/ou por alguém da família, assumindo lugares de máxima capacidade de decisão e, logo, detendo um grau elevado de autonomia na sua esfera de acção. De notar que, enquanto empresárias ocupam um lugar minoritário no universo da produção cinematográfica e audiovisual em Portugal, já que, como se observou antes, apenas 15% das entidades produtoras com as quais o Ministério da Cultura/ICAM desenvolve contacto são dirigidas por mulheres.

Quanto às razões que conduzem à iniciativa de constituir uma estrutura própria – que é naturalmente mais provável em mulheres com trajetórias mais longas na produção –, a formação de uma empresa surge após um percurso pelo vários patamares hierárquicos no interior das equipas de produção (assistente, chefe, directora) e ao serviço de outras estruturas produtoras, como no caso da entrevistada de que se cita o seguinte extracto

Comecei a trabalhar em cinema em meados dos anos 70, quase por acaso. No primeiro filme, fazia de tudo, havia pouquíssima gente, o dinheiro era pouco, aprendíamos a trabalhar uns com os outros. Fui-me tornando, sobretudo, uma chefe de produção e depois cheguei a directora de produção, aí tinha o poder de constituir as minhas equipas e a responsabilidade de gerir o orçamento destinado à rodagem. Sempre fui uma pessoa com espírito lógico, capacidade de organização e decisão, acho que são qualidades essenciais para se trabalhar em produção. (...). Tive, mais tarde, também funções ao nível da

programação e do ensino de produção, gosto muito de ensinar. E constituí a minha empresa. Nunca tive essa ambição, mas fui um bocado pressionada por pessoas do sector, que me incentivaram, foi numa altura em que deixou de haver grandes alternativas para quem queria realizar filmes. Desafiaram-me para fazer uma produtora. O que me afastava da ideia? Era sentir que, apesar de ser conciliadora em termos de equipas – procuro que as pessoas além de serem boas profissionais liguem bem umas com as outras, tento sempre criar bom ambiente e evitar tensões –, já nos jogos de poder, e neste campo do cinema têm que se jogar muitos interesses, já não sou assim, digo abertamente o que penso.

Produtora

No caso de outra das entrevistadas, é também após um percurso em que desempenhou variadas funções na produção de filmes que surge a constituição da sua própria empresa nesta área. Neste caso, a estratégia sustentadora do empreendimento consiste na conjugação de duas linhas maiores de actividade: a produção executiva, sobretudo de filmes publicitários, e a produção de curtas e longas metragens e documentários nacionais – a primeira representando uma âncora para o desenvolvimento da segunda.

Não existe em Portugal, na área do cinema, uma empresa dirigida por uma mulher com a dimensão das casas dos dois maiores produtores. E acho que a minha nunca vai ter essa dimensão! Não me interessa nada ir por aí, quero fazer o melhor que posso e sei o meu trabalho, mas ir por aí é deixar de ter vida, completamente; eles, esses grandes produtores, não têm vida! Eu gostava de fazer filmes bem feitos, mas gostava de ganhar dinheiro em cada filme e fazer um por ano, era o meu ideal. Essas pessoas avançaram sempre, sem qualquer...eu gostava, em vez de 20 filmes, fazer 1 ou 2 filmes por ano. Agora, ter de fazer 20, e viver cheia de problemas, só porque tenho de fazer muitos, por uma questão de ambição, não, não tenho essa ambição, de maneira nenhuma. Qual é a minha ambição? Se algum dia conseguir, é fazer um filme fantástico! Um filme conseguido sob todos os aspectos, em que tivesse ajudado o realizador, da melhor forma que pudesse, a realizar a sua ideia, a concretizar o seu filme, ajudando-o a vencer os impedimentos, limites de dinheiro, se fosse preciso comprar direitos de um livro, não deixar de o fazer.

Produtora

O outro perfil empresarial corresponde à *conjugação da realização com a produção*, juntando-se, nestes casos, as capacidades de autoria e de produção, ou seja, de angariação de condições que possibilitem a concretização e a difusão das próprias obras. Também neste perfil o objectivo é o alcance de uma maior autonomia, sendo interessante reparar que os casos em presença se referem a mulheres de uma geração mais nova, com carreiras em fase de afirmação (mesmo se contando já com sinais de reconhecimento, como prémios ganhos, que são simultaneamente factores de crédito na obtenção de apoios financeiros).

Tome-se, por exemplo, o projecto de uma empresa de produção de documentários pertencente a duas realizadoras. O aspecto singular do projecto consiste no facto de ambas se revezarem nos papéis de realizadora e produtora, proporcionando a assistência mútua nos respectivos filmes tanto um maior controlo nos meios envolvidos como uma melhor gestão facilitada da nem sempre fácil relação entre produtor e realizador que, neste específico caso, assenta numa relação de amizade.

A ideia da nossa empresa é muito básica: ela [a amiga e sócia] produz os meus filmes e eu produzo os dela. Ela também realizava documentários e nós sempre nos ajudamos muito mutuamente, víamos os nossos projectos e fazíamos já a produção das nossas coisas. Achámos que se nos juntássemos e fizéssemos uma empresa podíamos receber o dinheiro dos filmes e gerir nós mesmas o dinheiro e tentar viver disto e para conseguir dinheiro para os filmes tem que ser-se produtor.

(...) Começámos também a fazer trabalhos de encomendas, por parte de instituições, museu ou outra, que querem um documentário. São encomendas que executamos com os meios que dispomos. Coisas que foram surgindo, as pessoas ouvem falar de nós e vamos aceitando. Estamos recentemente a seleccionar mais as encomendas, a ideia não é crescer, crescer e fazer uma grande empresa, um grande negócio, apenas queremos fazer os nossos filmes e outras coisas que constituam um suporte para tal.

Gostamos deste lado de poder controlar as coisas, de perceber que dinheiro há, ter isto na mão, enquanto que se estivéssemos com outros produtores não podíamos acompanhar tanto. O nosso esquema não é muito comum, as pessoas acham estranhíssimo trocarmos de papéis, normalmente desempenha-se uma função ou outra e há toda uma ideia muito estereotipada do realizador e de produtor, este visto com alguém que tenta poupar o máximo, para que a empresa lucre, é o chato que diz 'só tens uma semana para rodar o filme!' – e connosco não acontece isso, é uma coisa de amizade.

Por outro lado, nenhuma de nós vai esbanjar o dinheiro, porque é nosso, é a nossa empresa. Há uma estrutura de confiança. Gerimos isto como um café de bairro, uma mercearia. Há uma afinidade de valores que permite gerir o trabalho com respeito mútuo e sem conflitos.

Realizadora e produtora

Projectos empresariais como o anteriormente referido são considerados “estímulos” por outras realizadoras que também decidiram criar a sua própria empresa de produção, como se pode observar no seguinte depoimento:

Porque achei necessário criar a minha própria empresa para a produção de filmes? Porque me senti maltratada pelas produtoras existentes, o que também tem a ver com o facto de eu ainda ser jovem e na altura não ter feito nada em cinema – nessa fase é sempre mais difícil encontrar apoios. Mas eu tinha a impressão que me mexia melhor para obter apoios para poder realizar os meus filmes, e na prática verificou-se. O exemplo de algumas empresas existentes [cita várias estruturas de produção constituídas e dirigidas por realizadores] era na altura um estímulo, porque vi através delas que era possível fazer a minha própria empresa de produção de filmes.

A função que desempenho na minha empresa (criada em sociedade com uma amiga), num sentido mais rígido, é ser co-gerente, isto é, decido quais os trabalhos ou projectos que aceitamos, que tipo de tratamentos lhes damos, qual o desenho de produção dos projectos e qual o nosso comportamento estratégico de desenvolvimento. Por outro lado, sou a realizadora e montadora “da casa” para tudo o que aceitamos ao nível de filmes institucionais, que bem são necessários para a nossa sobrevivência [cita vários clientes, incluindo entidades privadas e públicas]. De resto, tenho uma actividade como autora “livre”, com a grande vantagem que os meus projectos serão sempre os mais importantes para a minha empresa. Isto podia alterar-se se começássemos a ter uma estrutura fixa um pouco maior, com mais colaboradores pagos.

De notar que esta estrutura de produção mais leve não se afigura incompatível com planos de futura internacionalização por parte das suas sócias-gerentes

A nossa empresa tem a forma jurídica de um agrupamento europeu de interesse económico, com sede noutra país, mas sem nacionalidade. Decidimos assim porque a longo prazo achamos que se deve trabalhar na Europa toda, que o cinema europeu só pode crescer sendo europeu, e por isso é indiferente o país onde tem sede. Na prática, acontece que a forma jurídica é avançada demais para o que é a Europa – hoje em dia batemos sempre contra barreiras burocráticas porque ninguém conhece as leis que devia conhecer.

Realizadora e produtora

É à luz das diferentes motivações na origem dos projectos empresariais – bem como dos diversos percursos de quem os protagoniza no campo do cinema, e até mesmo dos géneros de filmes produzidos, mais ou menos institucionalizados – que podem ser entendidos os variados posicionamentos das entrevistadas quando solicitadas a avaliar a dimensão do *sucesso* nas suas carreiras. Assim, no caso de uma empresa como a que se viu ser alicerçada na amizade e confiança entre as duas sócias-gerentes (autoras de documentários, já reconhecidas) a apreciação é claramente positiva e surge estreitamente associada ao modelo organizacional por elas delineado

Sim, sentimos que temos sucesso: é uma empresa viável, conseguimos viver dela, fazemos os nossos filmes, trabalhamos com pessoas amigas, ninguém manda em nós, gerimos os horários. Claro, gostávamos de ter encomendas da televisão, gostávamos que o ICAM, a entidade ministerial que tutela o sector, funcionasse melhor em termos de concursos.

Realizadora e produtora

Já para uma produtora dedicada a filmes não circunscritos ao género documentário, acolhendo também projectos de curtas e longas metragens, que implicam um investimento financeiro significativamente superior, o *sucesso* é apreciado segundo diferentes parâmetros:

Um produtor de sucesso é uma pessoa como X [nomeia um dos mais importantes produtores portugueses]. Começou devagarinho, foi crescendo e hoje em dia é considerado um dos maiores produtores europeus, trata-se de uma pessoa com grande capacidade de imposição ao nível de negociações com estrangeiros. Acho que ficarmos reduzidos ao país é muito complicado. Tirando esse caso, penso que não podemos dizer que existam produtores portugueses de sucesso, porque o sucesso é ao nível um bocado limitado de Portugal. E isto não chega para o cinema, o cinema custa muito dinheiro, um filme médio custa cerca de um milhão de euros e não tem lucro, nem sequer se consegue recuperar esse dinheiro, que ainda por cima é proveniente do ICAM e das verbas da taxa de 4% sobre a exibição de publicidade nas televisões (...) Não me considero nada de sucesso, por isso. Enquanto uma pessoa não consegue fazer ao menos um filme na vida que consiga sair daqui e seja apreciado no estrangeiro e tenha distribuição lá fora, ficamos sempre limitados a este nível pequenino de Portugal.

Tenho feito algum trabalho, tudo ao pequeno nível, e isso dá-me prazer. Eu não queria o grande nível de fazer um filme do tipo...um grande filme americano de sucesso...não quero nada disso. Gostava de fazer um filme português bom, que conseguisse sair para a Europa, que aí fosse visto e apreciado.

Produtora

Se ser mulher não é propriamente declarado pelas entrevistadas como um obstáculo no desenvolvimento das suas carreiras, importa realçar que numa ou outra situação é visível a percepção, pela sua parte, de algum desfavorecimento resultante do género, idade, experiência profissional. No caso da próxima entrevistada, observe-se como algumas dificuldades de aceitação, que reconhece ter sentido por parte de colegas e outras figuras masculinas sobretudo quando iniciou a carreira nos anos 70, são por si mais facilmente atribuídas à sua personalidade e idade do que ao facto de ser mulher:

Problemas na profissão por ser mulher? Nunca senti esse tipo de machismo que dizem existir tanto em Portugal. Quando os homens embirram comigo nunca acho que seja por ser mulher, acho que é por não gostarem de mim, e as pessoas têm esse direito.

Bem, se calhar houve algum...Lembro-me, era muito nova, de fazer um filme em que um dos técnicos [de uma das equipas mais tradicionalmente masculinizadas], nas primeiras reuniões, não olhava para mim quando lhe fazia perguntas, olhava para o director de fotografia. Depois, lá consegui impor regras. Acho que mesmo quando lhes fazia alguma confusão, depois as coisas eram suplantadas pelo trabalho e pela harmonia que a gente conseguia ter a trabalhar uns com os outros. Quando comecei, era uma excepção, havia muito poucas mulheres no cinema, e não me apercebia bem se o que estava em causa no modo como os homens reagiam era o efeito de ser mulher ou de ser uma pessoa nova. Lembro-me de estar numa reunião numa das instituições mais importantes, para conseguir obter a autorização de poder filmar lá, e de ter que ser muito persistente. Lembro-me perfeitamente de pensar: 'como não tenho 40 anos nem ar de senhora vou precisar de muito mais tempo para conquistar estas pessoas. Estão a olhar para mim com benevolência, sem vontade nenhuma de dizerem que sim, só para fazer conversas, só por eu ser jovem'. Nunca pensei que fosse por ser mulher, não sei porquê. Em minha casa, éramos muitos irmãos e irmãs e nunca houve essa distinção, o meu pai tratava-nos, rapazes ou raparigas, numa relação de igualdade.

No cinema? Sei que há tipos muito machistas, e que se pensar bem até me dificultaram um bocado a vida, mas, como dizia, nem toda a gente pode gostar de mim...Tenho muita segurança, isso às vezes enerva algumas pessoas – e isto junto com ser mulher talvez possa enervar muito mais. Quando começo a reflectir em pequenas coisas que me aconteceram ao longo da vida, mesmo em termos de discussão e de poder, admito que posso ser intransigente e irritante, portanto não posso atribuir isso ao facto de ser mulher.

Produtora

Por sua vez, uma realizadora e produtora entre as mais jovens entrevistadas ilustra a importância de accionar determinados capitais, o que pode mesmo, na sua perspectiva, dissolver a questão do género:

Depois, se calhar há um lado que tanto eu como a minha sócia e amiga temos, por sermos de famílias burguesas e com educação superior e por termos vários factores diferentes, que nos dá um à vontade e segurança ao nível de contactos com os poderes, os directores de televisões, as pessoas ditas importantes.

Que se calhar não é fácil romper alguma barreira que possa existir de hierarquias na cabeça das pessoas, e esse tal nosso lado também facilita o trabalho e a comunicação. Isto tem a ver com a educação, com a classe de origem, e não com o género, com ser mulher. É a abordagem com as pessoas, dizer claramente o que se pretende... Não sei explicar. Os produtores, há uns anos atrás, e ainda hoje, relacionavam-se muito na base de redes de conhecimentos, nós também temos redes, mas com eles trata-se de uma rede de conhecimentos com os poderes, entre homens, vão todos almoçar e nos almoços combina-se os dinheiros. E nós, por uma questão de geração temos uma facilidade em ir para além destas sociabilidades tradicionais e pegar num telefone e contactar directamente a pessoa.

Realizadora e produtora

3.2. CONJUGAÇÃO CARREIRA/VIDA FAMILIAR

O reconhecimento das dificuldades que as mulheres têm na conciliação da vida profissional com a familiar – sobretudo num meio especialmente exigente como o cinema, em que os horários são menos convencionais que noutros sectores profissionais e surgem muitas situações “a resolver na hora, que não podemos deixar para o dia seguinte”, como alguém mencionava –, é evidenciado no discurso das várias entrevistadas, mesmo por aquelas que não são mães e têm projectos nessa dimensão. O seguinte extracto, em que uma produtora aponta algumas opções profissionais que tomou ao longo do seu percurso profissional (como, designadamente, recusar dirigir a produção de determinados filmes) devido ao peso das responsabilidades familiares, é disto sintomático:

E as mulheres? Acho que se vêm aflitas para trabalhar em cinema, por causa dos horários, são cargas horárias muito extensas, e têm os filhos. Acho que os homens, no cinema, vivem melhor, de maneira geral. Porque dependem menos deles a casa, os filhos, a organização familiar, as doenças. Portanto, a sua disponibilidade para o trabalho é maior, conseguem vingar mais, porque têm uma pessoa em casa a fazer as coisas por eles, de forma geral. Por causa de ser mãe e viver sozinha, estive alguns anos sem fazer direcção de produção. E tive várias vezes que dizer que não a projectos por causa disso. Com os homens, é uma enorme diferença, estão muito mais disponíveis. Temos sempre que conjugar as duas tarefas e não é fácil. Sei que há muitas mulheres que deixam esta actividade, não só em Portugal. É difícil, trabalhar sábados e domingos, e no início trabalhava assim, era complicado. Eu gostei de o fazer, não posso dizer que não, mas há sempre um sentimento de não estar a equilibrar bem as coisas. É tudo muito absorvente. O facto de actualmente viver com uma pessoa que trabalha no meio ajuda imenso! Percebe exactamente quando estou a falar de filmes, quando digo que tenho que trabalhar até mais tarde, não tenho que explicar nada, ele sabe que em cinema, nas rodagens, há muitos tempos mortos (...)

Na área do cinema, o olhar dos homens sobre as mulheres é mais desconfiado, têm uma relação com as mulheres mais de igual para igual. Não me sinto nada posta de lado por ser mulher, não sinto um olhar de exclusão, de não me levarem a sério. Eu própria é que me ponho de parte por não poder acompanhar o ritmo, por causa dos filhos e da minha forma de me organizar.

Produtora

Do mesmo modo que se admite o facto de as responsabilidades familiares afectarem a gestão das carreiras – condicionando inevitavelmente as escolhas, sobretudo quando os filhos são pequenos e mais dependentes –, também é reconhecido, como de resto se pode observar na citação anterior, o efeito *atenuante* da partilha da vida familiar com pessoas do mesmo meio e/ou ter uma condição

sócio económica que permite assegurar alguns apoios. Desta condição faz parte a própria circunstância de ter uma empresa e, logo, dispor de um grau superior de autonomia, bem como o facto de conduzir o projecto profissional em parceria com alguém cúmplice:

Conseguirmos, eu e a outra sócia-gerente, ter mais tempo, embora trabalhemos imenso, nunca trabalhei tanto noutros trabalhos que tive. Temos filhos pequenos... é complicado gerar o dia a dia, há sempre muitas reuniões, não podemos faltar, por um lado é bom porque somos as duas e temos uma grande cumplicidade. Há outro aspecto importante: as duas temos maridos que nos ajudam muito. Eu viajo muito, e ele fica com as crianças. Há um entendimento da parte dele do que é o meu trabalho. Tenho uma situação que se calhar não é comum. Mas, actualmente, já há maior compreensão do que havia há dez anos atrás.

Realizadora e produtora

3.3. IMPACTO DO USO DE NOVAS TECNOLOGIAS

Sem se tratar propriamente de uma ‘nova tecnologia’, as câmaras vídeo bem como as câmaras digitais tornaram-se, pela sua maior acessibilidade e portabilidade, um instrumento muito utilizado especialmente pelos realizadores de documentários, sobretudo no género *directo*, o qual aborda com maior proximidade e mais tempo o objecto filmado. Este tipo de filme, implicando custos significativamente inferiores – pelo próprio suporte usado e pelas equipas de menor dimensão de que necessita – é aquele em que se observa um número superior de mulheres, comparativamente ao verificado nos filmes de ficção (longas ou curtas-metragens). Para tal, e no que se refere particularmente ao contexto português, pode concorrer o efeito conjugado da ‘democratização’ das mencionadas novas tecnologias, da implementação de concursos de apoio a este género específico – que ocorreu em 1996 – e do surgimento de plataformas, como associações profissionais, reunindo realizadores e outros profissionais que operam preferencialmente na área do documentário.

Os dois depoimentos que se seguem tematizam estes aspectos – evidenciando-se a defesa comum da adequação das novas tecnologias a uma maneira de abordar o real mais característica das mulheres –, levantando ainda a questão da acumulação de funções por parte de quem realiza filmes, também potenciada pelas novas tecnologias, aos níveis da rodagem e da pós-produção.

Acho que o que é interessante no documentário, sobretudo neste novo documentário que se desenvolveu a partir de câmaras pequenas e outras coisas, é que há menos interposições entre quem filma e o objecto filmado. E acho que as mulheres são mais permeáveis ao que pode surgir do lado de lá. Ou seja, penso que os homens nesse aspecto são mais controlados, têm que controlar mais. Alguém ao ouvir-me pode dizer ‘isso não tem nada a ver com homens e mulheres, tem sim a ver com escolas de documentário diferentes’. Mas acho que não é estúpido pensar que essa relação de reciprocidade está relacionada com o género, porque vejo que as mulheres não são tão egocêntricas, são mais curiosas em relação aos outros. Acho que limitar o aparecimento das mulheres no documentário ao facto de as câmaras serem mais levezinhas é um bocado redutor, porque todos podem beneficiar... O documentário,

independentemente da maquinaria, envolve uma equipa mais pequena. E não há mais mulheres a fazer documentário tradicional, em película. Há, se calhar, mais mulheres a fazer documentário mais directo, cinema directo, em que não há uma direcção de actores, não há tanta *mise en scène*, isso é que tem a ver com o factor género. O que assusta a mulher, ou provavelmente assustou, é um bocado aquela coisa de ter ali uma gigante equipa e ter de estar a dar ordens a todas as pessoas.

Com esse novo equipamento, também podia haver mais mulheres a fazer ficção, só que isso já exige uma estrutura diferente. E depois, há um lado de adaptabilidade às situações que as mulheres têm mais, falo de um documentário mais observacional.

Realizadora e produtora

Penso que talvez as mulheres procurem um modo de trabalhar mais subtil e mais íntimo, que é diferente dos jogos de poder masculinos (...). Por outro lado, a miniaturização tecnológica não se revela apenas ao nível das câmaras e das condições de rodagem que proporcionam, mas permite soluções de montagem e também de pré-produção mais integradas, quero dizer que, ao integrar as várias etapas de um filme num único e fluído movimento, o filme pode crescer e maturar, e mais ainda, pode tornar-se uma experiência íntima, progressiva. No meu caso, é fundamental esse aspecto artesanal e experimental que só pode acontecer numa relação directa com o tempo e com as pessoas (entendo os técnicos, artistas, actores, como parceiros e companheiros de percurso e de criação); evidentemente, no cinema, tempo significa dinheiro, e por isso a grande parte dos produtores prefere formatar equipas e limitar o tempo de rodagem. No entanto, as novas formas de trabalhar podem libertar o realizador dessa tirania do dinheiro, dos produtores e das equipas, da narrativa e dos equipamentos.

Realizadora de filmes de ficção e documentários

Como contraponto a este posicionamento, repare-se numa espécie de advertência, avançada por uma outra realizadora, à criação de uma eventual ideia de maior adequação de determinados equipamentos a mulheres realizadoras:

É uma falsa crença que é só ligar uma câmara de mini-Dv e já se tem uma imagem de cinema. As coisas são muito mais complexas. Se um ou outro realizador é capaz de filmar um filme todo sozinho, é porque tem formação e experiência específica em imagem. Não é uma pessoa qualquer que liga uma câmara e já está (...) cada um de nós tem que saber como aplicar melhor as nossas capacidades. Eu, por exemplo, tenho formação e experiência em montagem, o que me traz grandes vantagens quando escrevo ou planifico um filme. O facto de existirem câmaras de mini-Dv fez, sim, com que houvesse mais filmes e assim também mais mulheres – mas é pelo preço de uma grande perca de qualidade. A facilidade de acesso às câmaras de filmar não vai aumentar a presença das mulheres no cinema porque o cinema não passa por aí, mas sim destruir a longo prazo o próprio cinema de autor, pela seguinte razão: para que é necessário um autor ou uma autora se qualquer pessoa pode pegar numa câmara? As pessoas em vez de verem bons filmes vão gastar o tempo a ver as suas próprias filmagens e vão esquecer o que é o cinema... A intensificação das mulheres no cinema não passa pela inovação técnica. As mulheres não são mais estúpidas e não necessitam de um equipamento mais fácil. As mulheres precisam, sim, de outro estatuto na sociedade, outra herança cultural e mais motivação para fazer uma carreira 'em grande'. O caminho passa pela promoção da boa qualidade dos filmes que as mulheres podem fazer e pela criação de condições sociais e familiares.

Realizadora e produtora

CONCLUSÃO

O cenário da produção cinematográfica em Portugal tem registado, desde os anos 90, uma lenta mas progressiva feminização das equipas de produção, o que é detectável, designadamente, por via da análise de fichas técnicas de filmes produzidos. Pode, aliás, afirmar-se que a entrada das mulheres no sector é paralela à dinamização que o campo conheceu na última década, traduzida no incremento da actividade – número mais elevado de filmes realizados – e por um nível superior de profissionalização/qualificação dos diversos agentes nela implicados.

Trata-se de alterações também devedoras da evolução registada, nas últimas décadas, na esfera da formação, sendo de destacar as seguintes tendências: i) progressivo maior acesso ao sistema de instrução formal, observando-se uma intensificação da presença feminina, especialmente nos níveis de ensino superiores, quer no que se refere a ingressos (matrículas) quer no respeitante à obtenção de diplomas⁶ – se bem que tal presença continue ainda a ser mais expressiva em áreas tradicionalmente feminizadas; ii) surgimento de um maior número de cursos de cinema e audiovisuais, no ensino público e privado, diversificando-se, assim, o leque de oportunidades de formação qualificada nesta área. Como demonstram os dados relativos ao mercado de trabalho na área de Produção de Filmes e Vídeo, o intervalo etário com maior volume de empregados, 25-34 anos, registou, entre 1995 e 2002, uma crescente feminização, porventura devida à superior qualificação profissional que as mulheres mais jovens detêm, a qual poderá propiciar o seu recrutamento no mercado laboral. Trata-se de uma situação consonante com o que se observa quanto ao grau de ensino, em que foi possível verificar, naquele intervalo temporal, o forte aumento da presença de mulheres com níveis mais elevados de escolaridade.

Uma vez que a generalização de qualificações académicas no sector é relativamente recente, especialmente no que toca ao campo da produção, é ainda cedo para averiguar cabalmente os efeitos de uma instrução formal nos percursos profissionais. Entre as profissionais entrevistadas neste estudo com carreiras no campo da produção observa-se ainda a enorme relevância da aprendizagem informal, que constitui também uma marca geracional. Note-se, porém, que transparece a percepção da importância da posse desses créditos, quando se abordam, designadamente, as opções tomadas em termos de recrutamento de empregados/colaboradores. Trata-se de um aspecto que será interessante averiguar numa futura incursão na temática das mulheres no domínio do cinema em Portugal.

Entre os vários géneros de filmes produzidos, o documentário surge como a categoria onde a presença feminina assume maior expressão, podendo ser perspectivado como uma porta significativa de entrada para as mulheres no sector do cinema, tanto no domínio da criação/realização como da produção. Tal configuração parece indissociável do menor peso da

⁶ No ano lectivo de 1996/1997, a taxa de feminização das matrículas no ensino superior era de 57,1% e a dos diplomados de 63,8% (dados das *Estatísticas da Educação* citados em *Manual de Formação de Formadores/as Em Igualdade Entre Mulheres e Homens* (2003), Lisboa, Comissão para a Igualdade no Trabalho e no Emprego (CITE).

estrutura deste tipo de filme, traduzindo-se a sua maior leveza aos níveis da dimensão das equipas de rodagem (mais pequenas e menos diversificadas em funções e, logo, com menores graus de dependência e hierarquia) e dos meios técnicos necessários nas fases de recolha de imagens e pós-produção (mais acessíveis e domésticos), o que concorre conjuntamente para uma mais provável acumulação de funções na realização de documentários. Por outro lado, há que considerar o próprio efeito das políticas públicas, uma vez que o alargamento de géneros cinematográficos apoiados pode favorecer, indirectamente, as oportunidades de afirmação para artistas emergentes, incluindo as mulheres. Ou seja, não sendo o documentário uma categoria de filmes particularmente dirigida a um género específico de criadores, é também mobilizado pelas mulheres enquanto *médium* de trabalho mais acessível.

Ao nível das instâncias de mediação, refira-se que o lugar das mulheres é ainda minoritário, tendendo a representar cerca de um quarto dos membros de associações profissionais, júris e universo da crítica.

Quanto às carreiras das profissionais entrevistadas, podem reconhecer-se diferentes perfis empresariais, um reportado a mulheres cuja profissão se centra exclusivamente na área da produção e outro correspondente à conjugação da actividade realização com a produção. Nos dois casos, a constituição de (pequenas) empresas representa uma oportunidade de exercício de máxima capacidade de decisão e garante a posse de um grau elevado de autonomia na esfera de acção. Para as entrevistadas, a condição feminina, não sendo propriamente considerada um obstáculo ao desenvolvimento dos percursos profissionais, implica, mesmo assim, a percepção de algum desfavorecimento, sobretudo em contextos ligados à actividade de produção cinematográfica.

BIBLIOGRAFIA

- CASTRO, Ilda (2000), *Mulheres Cineastas 1874-1956*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa/Ministério da Cultura/ICAM.
- CONDE, Idalina (coord.) e PINHEIRO, João (2000), “Profissões artísticas e emprego no sector cultural”, *OBS* nº 7, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- CONDE, Idalina (coord.), PINHEIRO, João e MARTINHO, Teresa Duarte (2003), “Making distinctions: conditions for women working in serious music and in (new) media arts in Portugal“ in *AAVV Culture Gates. Exposing Professional Gate-keeping Processes in Music and New Media Arts*, Bona, ARCult Media.
- HARPER, Sue (2000), *Women in British cinema: mad, bad and dangerous to know*, Londres, Continuum.
- HILL, J. e GIBSON, P. C. (eds.) (1998), “Feminism and film” in *The Oxford Guide To Film Studies*, Oxford, Oxford Press.
- JESUS, Clara de (1999), “Igualdade de oportunidades entre homens e mulheres: um estudo de caso – RTP“, *Sociedade e Trabalho* nº 6, Setembro.
- PENAFRIA, Manuela (1999), *O Filme Documentário. História, Identidade, Tecnologia*, Lisboa, Edições Cosmos.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (coord.) (1998), *As Políticas Culturais em Portugal*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.
- TORRES, Anália Cardoso (coord.), SILVA, Francisco Vieira da, MONTEIRO, Teresa Líbano e CABRITA, Miguel (2004), *Homens e Mulheres Entre Família e Trabalho*, Lisboa, DEEP.
- Manual de Formação de Formadores/as Em Igualdade Entre Mulheres e Homens* (2003), Presidência do Conselho de Ministros e Ministério da Segurança Social e do Trabalho/Comissão para a Igualdade no Trabalho e no Emprego, Lisboa, CITE.
- Anuário da comunicação 2002-2003*, Obercom – Observatório da Comunicação.
- Anuário da comunicação 2003-2004*, Obercom – Observatório da Comunicação.
- Cine Guia Portugal*, Associação de Imagem Cinema Televisão Portuguesa (AIP).
- Guia de Filmagens*, Portugal Film Commission/ICAM.

ANEXO

Fichas de empresas (de algumas entrevistadas)

AS-Produções Cinematográficas

A empresa foi criada em 1995 por Antónia Seabra (1953), a qual iniciou actividade no campo da produção cinematográfica na década de 70. O surgimento da AS-Produções Cinematográficas deve-se ao duplo objectivo de constituir uma estrutura alternativa às principais empresas de produção em Portugal, dedicadas principalmente às longas metragens, e de viabilizar a produção de documentários e curtas metragens, numa altura em que os apoios da tutela a géneros minoritários como as curtas metragens e os documentários não se encontravam tão consolidados como sucede actualmente – recorde-se que a instituição de concursos especificamente destinados ao apoio àqueles géneros cinematográficos data da segunda metade dos anos 90. Ao longo da sua existência, a empresa produziu três longas metragens, seis curtas metragens e seis documentários.

Filmes do Tejo

Empresa criada em 1996 por Maria João Mayer (1962) e François d'Artemare, ambos com carreiras desenvolvidas no campo da produção de filmes em Portugal e França. O projecto Filmes do Tejo conjuga duas vertentes. A primeira consiste na produção executiva, assegurando a rodagem de filmes estrangeiros (publicidade, telefilmes e longas-metragens). Esta constitui o suporte financeiro para o desenvolvimento de uma segunda linha de actividade: a produção de documentários, curtas e longas metragens e, em menor intensidade, programas de televisão – representa, para os fundadores, “uma aposta em realizadores, com os quais ambicionamos crescer”, para cujos filmes se pretende “a maior visibilidade possível a nível nacional como internacional”. Para além das produções executivas, Filmes do Tejo produziu sete longas metragens, sete curtas metragens, dezasseis documentários e dois programas televisivos.

AnimatógrafoII

A empresa iniciou actividade em 1999, sendo dirigida por António da Cunha Telles (1935), que com este projecto deu continuidade a outras iniciativas no campo da produção e realização cinematográfica, aos quais se encontra ligado desde os anos 60. A Animatógrafo II dedica-se fundamentalmente à produção executiva de filmes estrangeiros, sendo bastante menos expressiva a produção de curtas metragens e documentários. A empresa participou, até ao presente, na

produção de quarenta e quatro telefilmes, catorze longas metragens, três séries televisivas, três curtas metragens e um documentário.

A AnimatógrafoII contempla ainda uma estrutura – Videocine, criada no início dos anos 80 – de prestação de serviços para produção de audiovisuais, disponibilizando meios técnicos para a rodagem e pós-produção de cinema e publicidade.

Laranja Azul

Trata-se de uma empresa fundada em 2000 com o objectivo de produzir documentários. As suas fundadoras, Catarina Alves da Costa (1967) e Catarina Mourão (1969), são ambas realizadoras de documentários, possuem experiência no campo da produção e têm tido presença activa na defesa de condições para a prática deste género cinematográfico em Portugal, através, designadamente, da sua intervenção em plataformas como a Associação pelo Documentário (APORDOC) – formada em 1998 e integrando a European Documentary Network (EDN) – e a Associação Portuguesa de Realizadores (APR), criada em 2004, a partir da reestruturação de uma entidade similar. De acordo com a sua própria apresentação do projecto Laranja Azul, a empresa surgiu num momento em que o documentário tinha já adquirido a “sua própria identidade e especificidade” no campo do cinema em Portugal. A Laranja Azul produziu, até ao presente, dezasseis documentários.