

HELOISA PASSOS:
INTERPELANDO UMA TRAJETÓRIA A PARTIR DO GÊNERO

Marina Cavalcanti Tedesco¹

Resumo: A fotografia é uma das áreas com menos mulheres dentro do processo de realização filmica. Nos longas-metragens de ficção brasileiros, encontramos uma assistente de câmera creditada pela primeira vez em 1981 – Luelane Corrêa, em *Amor e Traição* (Pedro Camargo, 1981). Já na direção de fotografia, as pioneiras são Márcia Lara, em *Louca Utopia* (Márcia Lara, 1984), e Kátia Coelho, em *Real Desejo* (Augusto Sevá, João de Bartolo, 1990). Após termos nos dedicado a mapear a presença das mulheres nas equipes de câmera nacionais, em especial as que atuaram/atuam como diretoras de fotografia, percebemos que seria necessário entrevistarmos algumas fotógrafas a fim de compreendermos melhor que fatores possibilitaram que, lentamente, começassem a conquistar espaço onde até então só havia homens, e o que ser mulher significava/significa em termos de mercado e oportunidades de trabalho. A diretora de fotografia Heloisa Passos, uma das pioneiras no Brasil, foi uma das entrevistadas. E em sua trajetória identificamos dificuldades e estratégias para contorná-las bastante comuns a outras profissionais, a despeito de importantes diferenças entre elas. Neste texto, apontaremos e refletiremos, a partir da experiência de Passos, sobre algumas consequências para as mulheres da desigualdade estrutural dentro da fotografia cinematográfica.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Direção de Fotografia; Gênero; Heloisa Passos.

Contacto: ninafabico@gmail.com

Introdução

Este trabalho se insere em uma pesquisa que tem início em 2014, quando nos propusemos a, em uma primeira etapa, levantar informações para, em uma segunda fase, reconstruir a história das mulheres nas equipes de câmera dos longas-metragens brasileiros de ficção². Naquele momento, não havia nenhum tipo de estudo similar no país ou alguma organização de fotógrafas, e em nossa tese de doutorado, defendida em 2013, ficara muito evidente que a sub-representação das mulheres na

¹Professora na Universidade Federal Fluminense e diretora de fotografia. Entre seus principais trabalhos estão a organização dos livros *Corpos em Projeção: Gênero e Sexualidade no Cinema Latino-Americano* (2013) e *Feminino e Plural: Mulheres no Cinema Brasileiro* (2017), e o capítulo sobre cinema no livro *Explosão Feminista: Arte, Cultura, Política e Universidade* (2018).

² Diante da ausência total de informações sistematizadas sobre as mulheres nas equipes de câmera no cinema brasileiro, foi necessário estabelecer um recorte para viabilizar a coleta de dados. Optamos pelo longa-metragem de ficção por este ser o produto audiovisual, dentro daqueles exibidos em salas de cinema, onde a profissionalização, os cachês e as possibilidades de disputar prêmios e obter reconhecimento entre os pares são maiores. Recentemente, ampliamos nosso *corpus* filmico de modo a abarcar também os longas-metragens documentais produzidos no país.

Tedesco, Marina Cavalcanti. 2020. “Heloisa Passos: Interpelando uma trajetória a partir do gênero”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarrea Álvarez, 38-48. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

direção de fotografia era um fator fundamental para compreendermos as marcas de gênero que atravessam ainda hoje as visualidades de homens e mulheres levadas às telas. Portanto, se quiséssemos modificar tais visualidades, teríamos que combater a desigualdade de gênero no exercício da profissão, a qual, apesar de ser visível para quem atua no meio, precisava ser comprovada através de dados para que as reivindicações se tornassem irrefutáveis.

Em 2016, depois de terminada a primeira etapa, percebemos que precisaríamos entrevistar diretoras de fotografia (DF) a fim de compreendermos melhor que fatores possibilitaram que lentamente começassem a conquistar espaço onde até então só havia homens e o que ser mulher significa(va) em termos de mercado e oportunidades de trabalho. A partir dos critérios geração, raça, região e vivência ou não da maternidade, selecionamos e entrevistamos oito fotógrafas. Heloisa Passos foi uma delas, e sua trajetória condensava tantos pontos cruciais para a experiência das mulheres na equipe de fotografia dos filmes nacionais que decidimos tomar suas falas (tanto as gravadas por nós quanto as proferidas nas palestras e aulas magnas que tem ministrado nos últimos anos) como ponto de partida para refletirmos sobre as questões que desencadearam esta segunda fase, qualitativa, da investigação.

Quem é Heloisa Passos?

Heloisa Passos é uma das principais DFs brasileiras em atividade, contando, inclusive, com uma carreira internacional. Foi selecionada para integrar a pesquisa por pertencer ao grupo das pioneiras e, entre elas, ser uma das que conseguiu mais reconhecimento. Sua primeira assistência de câmera data de 1991, e ela permaneceu na função até 1998, quando decidiu não aceitar mais trabalhos como assistente para começar a ser vista apenas como diretora de fotografia.

Após receber 9 prêmios pela fotografia de curtas-metragens, em 2007 seu desempenho no longa-metragem documental *Manda Bala* (Jason Kohn, Estados Unidos, 2007) foi agraciado com o *Excellence in Cinematography* no *Sundance Film Festival* de 2007. Desde então, outras conquistas importantes vieram, como vencer na categoria melhor fotografia duas vezes no Festival do Rio, em 2009, por *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* e, em 2016, por *Mulher do Pai*.

Como é perceptível, não foi por falta de talento que Passos precisou transpor muitas barreiras no começo de sua carreira, algumas das quais permanecem, apesar de tantos prêmios e experiência. Destaque-se que se trata de uma mulher branca e que,

como atual moradora da cidade de São Paulo, a desigualdade regional da produção cinematográfica brasileira não incide mais sobre ela. Ademais, como quase todas as diretoras de fotografia do país, não foi mãe, algo que tira muitas trabalhadoras (não só do audiovisual) do mercado de trabalho. Fica evidente, portanto, que as dificuldades encontradas pela fotógrafa são estruturais, e é esta estrutura que abordaremos a seguir.

Um problema estrutural: os dados da desigualdade

Como explicado na introdução, desde 2014 realizamos na Universidade Federal Fluminense um mapeamento das mulheres que atuaram/atuam na equipe de câmera de longas-metragens ficcionais nacionais. No que tange a função de DF não é preciso tanto esforço. Sendo um dos cargos mais importantes na hierarquia do processo de realização filmica, é uma informação relativamente fácil de se obter – embora trabalhosa, dado o grande número de obras. A partir dos informes produzidos regularmente pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), recorremos a fontes como os *sites* da Cinemateca Brasileira e o *Internet Movie Database* (IMDB) e a divulgação oficial das produções em diferentes mídias.

Já a coleta de dados referentes à ocupação por mulheres das funções de *loggers*, *video assists*, assistentes e operadoras de câmera/*steadycam* é bastante penosa, visto que não são chefes de equipe. É preciso muitas vezes consultar os créditos dos filmes, nem sempre disponíveis. Na medida em que encontramos as informações desejadas elas são tabuladas no nosso banco de dados interno e, posteriormente, lançadas no banco de dados *online*.³

Dos 1.727 filmes analisados, datados entre 1984 e 2018, 72 (4%) foram fotografados por mulheres (incluindo co-direções de fotografia com homens). Tomamos 1984 como marco inicial por ter sido o ano que encontramos, dentro de nosso recorte, uma diretora de fotografia creditada pela primeira vez no Brasil: Márcia Lara, em *Louca Utopia* (Márcia Lara, Brasil, 1984). Destaque-se, no entanto, que se tratava de uma produção não profissional dirigida pela própria Márcia Lara. Dentro do cinema profissional, a pioneira é Katia Coelho, coautora da fotografia de *Real Desejo* (Augusto Sevá, João de Bartolo, Brasil, 1990).

³<http://fotografasdecinema.com.br/>

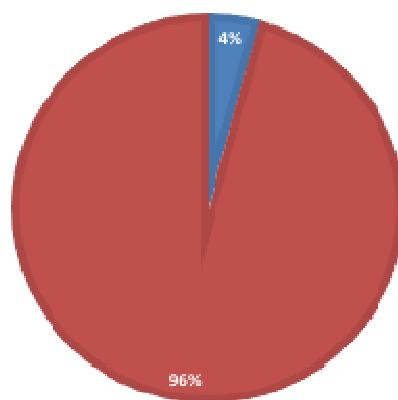


Gráfico 1 – Porcentagem de filmes fotografados por homens e mulheres (1984-2018).

Evidentemente, esse hiato entre Lara (uma amadora) e Coelho (uma profissional) faz com que durante quase toda a década de 1980 não haja diretoras de fotografia. Não obstante, como demonstra a tabela abaixo, o início da profissionalização não marcou um crescimento constante das mulheres no exercício da função.

1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990
0,9%	0%	0%	0%	0%	0%	2,2%
1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997
0%	0%	0%	0%	9,1%	5,9%	0%
1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004
0%	0%	10%	4,8%	0%	0%	3%
2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
3,3%	2,2%	2,3%	11,3%	6,8%	7%	12,3%
2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018
12,5%	5,1%	5,3%	6,3%	8,2%	8%	4,4%

Tabela 1 – Percentual de filmes fotografados por mulheres por ano (1984 - 2018)

Nossas estatísticas demonstram, também, que um aumento do número de títulos lançados não garante uma maior representatividade.

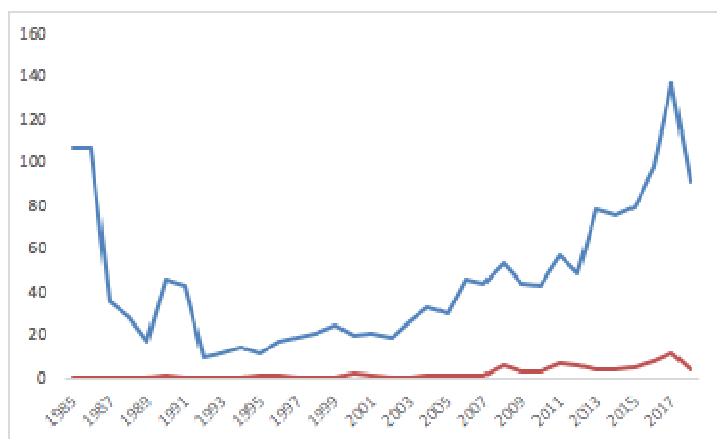


Gráfico 2 – Total de longas-metragens brasileiros (azul) X longas-metragens brasileiros fotografados por mulheres por ano (vermelho) (1984-2018)

Por fim, é importante localizar os filmes que as mulheres fotografam no que se refere à estrutura de produção – e, por conseguinte, ao valor do cachê e à possibilidade de viabilizar integralmente seu projeto fotográfico. No Brasil, é recorrente, embora haja exceções, uma associação entre gênero narrativo, *star system*, orçamento e bilheteria. Via de regra, as obras que obtêm êxito junto ao público (mais de um milhão de espectadores) são comédias com atrizes e atores televisivos e que tiveram um montante de recursos bastante acima da média nacional para sua realização. Das 53 produções que chegaram a tal marca entre 2007 e 2017, apenas uma foi fotografada por uma mulher – Carina Sanginitto em *Vestida para casar* (Gerson Sanginitto 2014).

A brutalidade de todos estes dados e das suas consequências, que vão desde não conseguirem ingressar na profissão até terem que desenvolver diferentes estratégias para permanecerem em espaços onde muitas vezes são as únicas mulheres, passando pela insatisfação com as imagens femininas levada às telas, há bastante tempo propicia o terreno perfeito para a criação de alguma organização das mulheres que “insistem” em trabalhar nas equipes de câmera. No entanto, o Coletivo das Diretoras de Fotografia do Brasil (DAFB) surgiu apenas em 2016.

“No cinema e no audiovisual brasileiros, a insurgência feminista se manifestou [novamente, após movimentações

importantes entre as décadas de 1960 e 1980] em 2015 com uma série de iniciativas dedicadas a reivindicar os direitos das mulheres e discutir o machismo no mercado de trabalho, além das discussões sobre discriminação de raça, classe, orientação sexual e identidade de gênero. Esses debates vão desde o contexto internacional, sobretudo Hollywood, até as hashtags feministas que se popularizaram nas redes [do país]” (Hollanda, Sarmet e Tedesco 2018, 138).

Com pouco mais de três anos, o coletivo é composto por 211 mulheres cisgêneras e pessoas transgêneras, em 39 cidades, e já ofereceu grandes cursos de formação para mulheres, como os realizados na Cinemateca Brasileira e no SESC Avenida Paulista (ambos em 2018), além de promover e participar de cineclubes, palestras e debates.⁴

Com o surgimento do DAFB, foi possível confirmar a impressão que algumas de nós já tínhamos a partir de vivências na área: em sua esmagadora maioria, as poucas mulheres que conseguem ingressar e se manter nas equipes de câmera do país são brancas, cisgêneras, provenientes das classes média e alta e estão concentradas por nascimento ou migração no eixo Rio de Janeiro – São Paulo. Tal constatação vai ao encontro dos estudos sobre gênero e raça que, recentemente, começaram a ser realizados pela ANCINE (2018), e que já são feitos há mais tempo pelo Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa – GEMAA (2016a, 2016b) – ainda que nenhum deles se dedique aprofundamente à direção de fotografia, fornecem bases importantes para se pensar quem pode fazer cinema no Brasil.

Hoje, são perceptíveis movimentos importantes, não apenas do DAFB, para alterar essa realidade. Mas sem dúvidas serão necessários mais esforços e algum tempo para que a estrutura atual seja modificada. Por enquanto, as experiências que destacamos na trajetória de Heloisa Passos seguem sendo a regra.

Aspectos representativos da trajetória de Heloisa Passos

Passos relata, ao revisitar os caminhos profissionais que percorreu, que mais de uma vez foi desincentivada a entrar na equipe de câmera:

⁴Para saber mais, consultar <https://www.dafb.com.br/> e <https://www.facebook.com/diretorasdefotografiadoBrasil/>.

“[Em 1990] eu já tinha feito duas curtas-metragens em Curitiba como estágio e assistente de direção. Num dos filmes que eu fiz eu pedi para o produtor muito que eu queria trabañar no departamento de fotografia e ele disse: “Não. Nã, nã, na, não. Fotógrafo vem do Rio [...] as malas são pesadas [...] é melhor você fazer estágio com Fernando Severo... com o diretor, ele é incrível e tal” (Passos 2018).

Como também procuramos demonstrar nos últimos anos, a desigualdade de gênero na direção de filmes brasileiros é muito grande (Holanda e Tedesco 2017). Assim, a insistência para que uma mulher permanecesse na equipe de direção ao invés de se incorporar na de fotografia é bastante emblemática do quanto as funções de DF, operadores/as de câmera/*steadycam*, assistentes de câmera, *loggers* e *video assists* estão historicamente ainda mais associadas aos homens.

Para além do desincentivo, a falta de oportunidades tanto de ingresso quanto de ascensão na carreira, impactam a profissionalização e a permanência de mulheres na fotografia cinematográfica. Embora diversas vezes preconceitos apareçam de maneira muito sutil, em outras eles mostram sua face sem nenhum pudor. Este é o caso do relato abaixo, quando, após um embate entre diretor e fotógrafo este último foi demitido e todos os homens que atuavam na equipe de câmera foram promovidos, ao contrário da única mulher que a integrava.

“Edgar Moura e Daniel Filho brigam [...] O Edgar foi demitido. [...] três assistentes, três operadores, o Edgar era o fotógrafo principal. O operador de câmera principal foi promovido a fotógrafo, o primeiro assistente da outra equipe foi promovido a operador de câmera e eu achava que ia ser promovida a operadora de câmera. Não, eu não fui promovida a operadora de câmera” (Passos 2018).

A falta de oportunidades também aparece de outras formas. Um procedimento muito comum no cinema é trabalhar a partir de indicações. Em especial para os cargos mais importantes, como a direção de fotografia, se não é possível contar com a ou o profissional desejado costuma-se consultá-lo sobre quem deveria ocupar tal posto.

Assim, ser recomendada/o é muito importante para se manter em atividade, em especial para quem está começando e ainda não tem seu nome conhecido.

“[Anteriormente] eu dei uma lista de fotógrafos aqui que eu trabalhei. Não sei se são uns dez... ou doze ou até mais. [...] desses fotógrafos todos, desde que eu comecei a fotografar em... há vinte anos, eles nunca me indicaram para um trabalho. [...] Eu acho que já passei uns dez filmes para a Janice. É... ou cinco filmes para a Janice ou cinco para a Kika. E isso me chamou muito a atenção. [...] Tem um fotógrafo só que recentemente vem me indicando, mas para documentário. Para ficção nunca fui indicada” (Passos 2018)

A falta de oportunidades crônica, rapidamente constatada através das estatísticas e das trocas entre as integrantes do DAFB, fizeram com que indicar mulheres, considerando outras opressões para além das de gênero, se tornasse uma das principais políticas dentro do coletivo.

A importância das mulheres na carreira de outras mulheres fica evidente quando observamos quem dirigiu os longas-metragens de ficção que Heloisa Passos fotografou: *Deslembro* (Flávia Castro, 2018), *Mulher do Pai* (Cristiane Oliveira, 2016), *O que se move* (Caetano Gotardo, 2013), *Rânia* (Roberta Marques, 2011), *Amor?* (João Jardim, 2011), *O Amor Segundo B. Schianberg* (Beto Brant, 2010), *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009)⁵ e *Mulheres do Brasil* (Malu de Martino, 2006).

A fim de verificarmos se era uma vivência singular ou se podia ser extrapolada para outras mulheres, analisamos o currículo de Kátia Coelho, uma das DFs brasileiras que mais fotografou longas-metragens de ficção no país: *Corpos Celestes* (Marcos Jorge, e Fernando Severo, 2009), *A Via Láctea* (Lina Chamie, 2007), *Como Fazer um Filme de Amor* (José Roberto Torero, 2004), *O Casamento de Louise* (Betse de Paula, 2001), *Tônica Dominante* (Lina Chamie, 2000) e *Real Desejo* (Augusto Sevá e João de Bartolo, 1990).

⁵ *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* não era originalmente um longa-metragem de ficção. Heloisa Passos foi chamada pelos diretores Karim Aïnouz e Marcelo Gomes para captar as imagens de uma instalação.

Muitas semelhanças podem ser percebidas na comparação. Embora tenha feito sua estreia na direção de fotografia em um filme dirigido por homens, foi apenas dez anos depois que começou sua carreira nos longas-metragens ficcionais como DF solo, em uma produção dirigida por uma mulher. Também foi pelas mãos de uma cineasta que Heloisa Passos iniciou sua atuação neste tipo de produto. Ademais, no caso de ambas, 50% dos longas-metragens ficcionais que elas fotografaram eram de realizadoras, uma porcentagem bastante acima da média nacional (19,7% em 2016, segundo a ANCINE (2018)).

Os currículos de Coelho e Passos demonstram, ainda, o que havíamos visto nas estatísticas: as fotógrafas trabalham basicamente em obras de menor orçamento. Não por acaso, a imensa maioria delas afirma preferir estar nos *sets* do cinema independente/autoral⁶. Porém, em que medida isso pode ser chamado de preferência quando elas não têm acesso a outras oportunidades de trabalho? Não seria, pelo menos em parte, esta convergência de gosto entre mulheres tão diferentes uma das muitas estratégias de sobrevivência que elas têm que adotar estando numa profissão ainda dominada pelos homens?

“Eu já nem me identifico com esse cinema super comercial. Se eu tivesse desejado isso, se eu tivesse desejado isso nos meus trinta anos [...] eu seria uma pessoa triste. Porque eu não ia ter conseguido. Porque aí a batalha era outra. Então os meus desejos nem passaram por este cinema que é o dos grandes” (Passos 2019).

Muitas diretoras de fotografia, mesmo aquelas com uma carreira longa e premiada, têm produtoras. Produzir filmes, ou fazer parte de uma estrutura que produz filmes, garante que haverá oportunidades de trabalho. Minimiza-se, assim, o desincentivo à profissão e as diferentes formas que a falta de oportunidade se manifesta.

“Eu também produzo e dirijo, e alguns eu só produzo e filmo junto, e enfim... lá quando eu comecei a fotografar eu percebi que era muito difícil conseguir conquistar esses espaços de diretora de

⁶ Sabemos que há uma enorme produção bibliográfica sobre o que seria um cinema independente/autoral. Contudo, como não é o foco deste texto não iremos nos aprofundar nela. Para nossos objetivos, consideramos independente/autoral produções de orçamento mais baixo e que não têm como meta atingir um grande número de espectadores.

fotografia e aí eu acho que hoje eu entendi vendo essas fotos que eu não ia ficar esperando o telefone tocar. Assim... que eu tinha que fazer aquilo [começar a produzir] [...] eu comecei a produzir alguns filmes. Dos diretores que estavam próximos de mim e... e quando eu vi eu estava realmente dirigindo... e isso abriu muita porta pra mim, né?” (Passos 2018).

Por fim, a última estratégia que identificamos nas falas de Heloisa Passos foi algo que poderíamos chamar de masculinização, considerando os valores hegemônicos de masculinidade na sociedade brasileira.

“Eu sou aquela brava-doce. Entendeu? Porque eu fui endurecendo. Entendeu? Eu fui endurecendo. Eu via isso [casos de machismo] e aí de novo acontecia isso, de novo acontecia isso e de novo acontecia isso [...] Eu tento ainda hoje não me magoar, sabe, com essas coisas? É porque isso continua acontecendo [...] É assim que eu me defendo [...] Eu vivo um processo de alguns anos tentando me... tentando realmente... desendurecer” (Passos 2018)

Não se trata de um comportamento específico das mulheres da direção de fotografia, conforme aponta Bárbara Castro em suas pesquisas com profissionais da área de Tecnologia da Informação, também dominada por homens.

Considerações finais

Ao iniciarmos a etapa quantitativa de nossa pesquisa, não imaginávamos que, a despeito de importantes diferenças, encontraríamos tantas semelhanças entre diretoras de fotografia de diferentes gerações, com distintos pertencimentos étnico-raciais, provenientes de diversos estados do país e que parte vivencia a maternidade e parte não. Outro fator que nos surpreendeu foi a força com que o machismo estrutural da sociedade brasileira impacta inclusive as trajetórias de fotógrafas amplamente reconhecidas no meio, o que de certa maneira aproxima as experiências das mulheres que estão iniciando na carreira e a das pioneiras que seguem em atividade.

Assim como Heloisa Passos, a maioria das DFs nacionais quando consegue chegar ao longa-metragem de ficção exibido em salas de cinema o faz com extrema

dificuldade e recorrendo a uma combinação de estratégias: integrar um ou mais coletivos; indicar e ser indicada por outras mulheres; filiar-se a um cinema independente/autoral; abrir sua própria produtora; masculinizar-se. Tenta-se, desta maneira, resistir ao desincentivo à profissão e à falta de oportunidades.

A história das mulheres nas equipes de câmera, e dentro dela das diretoras de fotografia, recém começa a ser escrita no Brasil. Se em alguns anos foi possível demonstrar de maneira irrefutável a brutal desigualdade nesta área do processo de realização fílmica e o quanto é árduo para as mulheres ingressar e permanecer nela, certamente ainda há muito por ser investigado. Seguiremos neste caminho de investigação, desejando que outras pesquisadoras e pesquisadores se somem a nós.

BIBLIOGRAFIA

- Agência Nacional do Cinema. 2008. *Diversidade de Gênero e Raça nos Lançamentos Brasileiros de 2016*. Disponível em <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20Diversidade%20FINAL%20EM%2025-01-18%20HOJE.pdf>. Acesso em 6/6/2019.
- Candido, M. R., Daflon Júnior, J. F., Toste, V. 2016a. *Cor e Gênero no Cinema Comercial Brasileiro: uma análise dos filmes de maior bilheteria*. In Revista do Centro de Pesquisa e Formação. São Paulo.
- Campos, L. A., Candido, M. R., e Feres Júnior, J. 2016b. *A Cara do Cinema Nacional: gênero e raça nos filmes nacionais de maior público (1995-2014)*. Rio de Janeiro: GEMAA.
- Castro, B. G. 2011. *Gênero e Trabalho na Tecnologia da Informação: um perfil dos profissionais do setor no Brasil*. In Anais Eletrônicos do XV Congresso brasileiro de Sociologia. Curitiba.
- Holanda, K., e Tedesco, M. C. 2017. *Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus.
- Hollanda, H. B.; Sarmet, E.; Tedesco, M. C. 2018. *Palavra Forte no Cinema*. In H. B. Hollanda. *Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras. p. 138 - 155.
- Passos, H. 2019. Entrevista concedida para a autora do texto em 19 de fevereiro de 2019.
- Passos, H. 2018. Aula magna ministrada na Cinemateca Brasileira em 3 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/diretorasdefotografiado brasil/videos/1551670981548867/>.
- Tedesco, M. 2016. *Mulheres Atrás das Câmeras: presença feminina nas equipes de fotografia brasileiras*. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 43, n. 46, p. 47 - 68.