

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CAMPUS FREDERICO WESTPHALEN
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
CURSO DE RELAÇÕES PÚBLICAS - BACHARELADO**

Elibia Catarina Mainardi Bertoldo

**A (SOBRE) VIVÊNCIA DE PIERINA: UM RETRATO FEMINISTA DA
MULHER RURAL PELO DOCUMENTÁRIO DE REPRESENTAÇÃO
SOCIAL**

Frederico Westphalen, RS

2021

Elibia Catarina Mainardi Bertoldo

**A (SOBRE) VIVÊNCIA DE PIERINA: UM RETRATO FEMINISTA DA MULHER
RURAL PELO DOCUMENTÁRIO DE REPRESENTAÇÃO SOCIAL**

O presente trabalho visa a elucidação de questões teóricas necessárias para o desenvolvimento de um projeto experimental como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), o qual consiste na produção de um documentário sobre a história de vida, a rotina, as conquistas e os desafios da mulher rural.

Orientador: Prof. Dr. Joel Felipe Guindani

Frederico Westphalen, RS
2021

Elibia Catarina Mainardi Bertoldo

**A (SOBRE) VIVÊNCIA DE PIERINA: UM RETRATO FEMINISTA DA MULHER
RURAL PELO DOCUMENTÁRIO DE REPRESENTAÇÃO SOCIAL**

Relatório final apresentado ao Curso de Relações Públicas da Universidade Federal de Santa Maria, *campus* Frederico Westphalen (UFSM FW), como requisito parcial para obtenção do título de **Bacharela em Relações Públicas**.

Aprovado em 20 de agosto de 2021

Joel Felipe Guindani, Dr. (UFSM)
(Orientador)

Solange Engelmann, Dra. (UFRGS)

Vera Sirlei Martins, Dra. (UFSM)

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todas as mulheres agricultoras que ainda sofrem ou sofreram caladas e foram mal compreendidas. Especialmente, entre minhas avós destaco a materna, que me legou o nome. A minha mãe e tias. E a dona Pierina.

AGRADECIMENTOS

Encerro esta etapa intensa da minha trajetória acadêmica, grata pelo apoio e incentivo dos meus pais, que sempre acreditaram que eu poderia fazer tudo aquilo que quisesse, que me ensinaram a ter independência e lutar por aquilo que acredito, sempre com honestidade.

A voz na minha cabeça, deixo meu agradecimento, muitas vezes ela me resgatou do vale da procrastinação e da tristeza jogando na minha cara o quando era capaz de concluir este trabalho. A Adri Borella, minha terapeuta desde janeiro, que me ajudou nos traumas fazendo com que eu voltasse a escrever.

Não poderia deixar de mencionar o professor Joel, amadinho e empolgado com o trabalho, que assim como a professora Vera, mulher que me inspira toda vez que respira, a como ser uma profissional e uma pessoa melhor para este mundo doido.

Este trabalho não seria possível sem o apoio da EMATER, municipal de Iraí, mais precisamente da Vanessa Dal Canton, a qual dividiu comigo seu carro e sua vida, desde as manhãs quentes quanto as noites frias de retorno para casa.

Compartilhar dias e mais dias com a dona Pierina, só fez com que a minha admiração por todas as mulheres crescesse, principalmente a mulher rural, além de sentir muito orgulho por tudo que ela conquistou, sinto-me no dever de propagar sua história para que todos repensem seu papel na sociedade.

Aos amigos e amigas que me incentivaram, não conseguiria dimensionar minha gratidão. Principalmente a primeira família que formei nesta cidade, Denise, Gabriel e Vic, amo profundamente vocês e tudo que vivemos juntos, desde as brigas até as tardes calorosas de domingo. Aos que compartilharam comigo seus últimos momentos importantes para meu desenvolvimento pessoal e profissional: Wellington, Pâmela- que me aguenta desde a primeira semana de aula-Felipe,

“A posição das mulheres nas democracias é melhor entendida se aceitamos, de partida, que muito mudou, ao mesmo tempo que as permanências são numerosas e, sem dúvida, significativas”.

Flávia Biroli

RESUMO

A (SOBRE) VIVÊNCIA DE PIERINA: UM RETRATO FEMINISTA DA MULHER RURAL PELO DOCUMENTÁRIO DE REPRESENTAÇÃO SOCIAL

AUTORA: Elibia Catarina Mainardi Bertoldo
ORIENTADOR: Joel Felipe Guindani

Este projeto experimental tem como objetivo geral produzir um documentário de representação social sobre a história de vida, a rotina, as conquistas e os desafios da mulher rural, a partir de uma perspectiva feminista. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, que se utiliza da metodologia etnográfica, que me orientou ao contexto da protagonista para maior interação e compreensão. A inspiração etnográfica foi complementar à metodologia de história de vida, explorando os aspectos pessoais e profissionais da sua trajetória enquanto mulher rural. No percurso teórico do terceiro capítulo, desenvolve-se aspectos históricos e técnicos sobre o audiovisual, a partir das elucidações de alguns dos autores da área, tais como Bill Nichols (2005), Gustavo Soranz Gonçalves (2006), Sheila Curran Bernard (2008) e Sérgio Puccini (2009). As questões que implicam desigualdade de gênero na sociedade, a saber: a divisão sexual do trabalho, o empoderamento feminino e o espaço público e privado; fazem parte do desenvolvimento teórico do capítulo quatro, referenciado por grandes nomes da pesquisa na área, como Flávia Biroli (1975), Joice Berth (2016), Cecília M.B. Sardenberg (2009), Maria Helena Santana Cruz (2018) e Sofia Aboim (2012). Como resultado, obteve-se um documentário de representação social com a duração de 36 minutos, tendo como protagonista a agricultora Pierina Lira, que discorre sobre sua história de vida, elucida quais os papéis que ocupa na propriedade e descreve como dá-se a relação com o marido - constantemente referenciado como “ele” -, assim revelando suas tristezas, suas conquistas e suas alegrias para a câmera. Com o término do trabalho é possível inferir que Pierina encaminha-se para o empoderamento em diferentes esferas, com maior grau na cognitiva e na econômica e menor grau na psicológica e na política. Outra consideração é que a divisão sexual do trabalho acontece na propriedade sem que Pierina reconheça como trabalho as atividades que envolvem o cuidar. Por fim, nota-se a dificuldade em separar o espaço público do privado, uma vez que as atividades de um alimentam a existência do outro, e de que a existência do público torna a permanência no privado mais suportável.

Palavras-chave: Mulher; Gênero; Feminismo; Documentário; Representações sociais; Rural.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
PERCURSO METODOLÓGICO	14
1.1 O método qualitativo	14
1.2 Pesquisa Bibliográfica e Documental	15
1.3 Pesquisa Etnográfica	15
1.4 História de Vida	17
1.5 (Re)Flexões: Pandemia da Covid-19	18
LINGUAGEM AUDIOVISUAL E O DOCUMENTÁRIO	20
2.1 O documentário de representação social	21
2.2 Aspectos elementares para a criação do roteiro	26
2.3 Aspectos técnicos de filmagem	29
2.3.1 Áudio como elemento estético e criativo para o filme documentário	31
AS REFLEXÕES SOBRE A (SOBRE)VIVÊNCIA FEMININA NO CAMPO PELA IMERSÃO ETNOGRÁFICA	35
3.1 Divisão Sexual do Trabalho: costura entre teoria e observação	36
3.3 Espaço Público e Espaço Privado	45
SANGRAR DE UMA IDEIA: UNIÃO DA TEORIA COM A EXPRESSÃO ARTÍSTICA	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	54
ANEXOS	55
Anexo A Roteiro	55
Anexo B Entrevista	56

INTRODUÇÃO

O Dia Internacional da Mulher, celebrado em mais de cem países, possui origem nas lutas operárias. No Brasil, a data está relacionada ao incêndio ocorrido na fábrica *Triangle Shirtwaist Company*, em Nova York, o qual vitimou 125 mulheres e 21 homens e expôs as condições precárias de trabalho daquelas pessoas. As mulheres, maioria entre as vítimas do incêndio, protestavam pelo fim do abuso que sofriam dos seus chefes e pela igualdade salarial com os homens. Todos os anos, em prol dessas e de outras lutas, inúmeras passeatas, protestos e marchas são realizadas em todo o mundo, lembrando das condições desiguais entre os gêneros refletida em ambientes de trabalho, como a diferença salarial, e em ambientes domésticos, como a violência. Além disso, essas ações também pautam a luta por amparo, o reconhecimento legal do feminicídio e a legalização do aborto.

Em zonas mais afastadas dos grandes centros urbanos, como os pequenos municípios, tais questões se somam a outros problemas específicos, como a invisibilidade da mulher rural frente à produção agro familiar, impedindo a conquista da sua independência financeira e do reconhecimento pelos demais atores como peça fundamental para o desenvolvimento rural. Algumas organizações, como a Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural (Emater), possuem contato direto com as famílias que trabalham no campo, realizando projetos com o objetivo de potencializar a produção agrícola do país de forma mais sustentável, além de realizar diversas atividades sociais, tais como as ações voltadas ao incentivo à sucessão rural e ao empoderamento feminino.

Como forma de celebrar o Dia Internacional da Mulher, visibilizando a produtora rural, realizou-se o projeto fotográfico intitulado “*Mãos que produzem, Olhos que traduzem: Fotografia que empodera*”, com a parceria entre a Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e a Emater-Ascar da regional de Frederico Westphalen. Buscou-se visibilizar o trabalho feminino no campo e o seu grande potencial produtivo para a região do Médio Alto Uruguai, registrando as mulheres em locais da sua propriedade, nos quais atuam de forma direta, como na produção de fumo, da laranja, do amendoim, entre outros.

A partir dessa experiência junto à Emater-Ascar, despertou o seguinte questionamento como tensionamento à produção acadêmica: *quais pesquisas foram realizadas abordando o tema do empoderamento feminino no meio rural e qual lugar de fala as mulheres ocupam nestes trabalhos?* A fim de obter respostas, realizou-se a pesquisa de artigos acadêmicos no google acadêmico. Para isso foram utilizadas dois conceitos-chaves: mulher rural e empoderamento

feminino. Observou-se nos resultados obtidos, a ligação dos conceitos-chaves com questões como a violência doméstica, as políticas estabelecidas por órgãos públicos para incentivo à produção feminina, o papel da mulher na produção agroecológica e orgânica no país, além de trabalhos sobre a mulher na reforma agrária e nos assentamentos agrícolas. Todas estas discussões são extremamente necessárias para estimular a reflexão sobre os diversos cenários e protagonistas, operados pelo papel das mulheres na sociedade e no meio rural.

Além da pesquisa por artigos acadêmicos, pesquisei entrevistas, filmes e documentários que elucidassem a rotina da mulher rural, em plataformas de *streaming*. A grande maioria dos resultados obtidos se deram pelas empresas ou pela própria mídia produzirem audiovisuais para celebrar o dia da mulher ou para promoverem algum projeto das empresas que trabalham diretamente com o meio rural. Com isso, entende-se por necessário dar voz e visibilizar as mulheres rurais, pensamento que ganhou força com o passar da pesquisa. Por meio destas leituras, manifesta-se a ideia de produzir um documentário com o intuito de visibilizar os trabalhos, as compreensões e as vidas das mulheres rurais atendidas pela Emater-Ascar, aproximando o público leitor que entra em contato com o trabalho aqui discorrido das mulheres e das histórias que inspiraram a pesquisa.

De tal forma, o objetivo geral deste trabalho de conclusão de curso, é realizar um documentário de representação social com as mulheres rurais, observando questões de história de vida, do contexto e do ambiente nos quais se inserem, e, acima de tudo, identificar suas compreensões sobre empoderamento, como opera a questão da divisão sexual do trabalho nas suas vidas e o quão benéficos são os trabalhos realizados pela Emater-Ascar.

O propósito desta atividade é produzir um documentário sobre a rotina de trabalho, da história de vida, das conquistas e dos desafios que a mulher rural enfrenta diariamente. Além disso, também observar questões históricas e técnicas sobre a produção audiovisual e os aspectos específicos que contribuem para a desigualdade de gênero. Para aprofundar este estudo, estipula-se alguns objetivos específicos, sendo eles:

a) desenvolver e refletir os conceitos da linguagem audiovisual, da divisão sexual do trabalho, da igualdade e equidade e do empoderamento;

b) realizar a triagem e a seleção das mulheres e das localidades onde será realizada a imersão para gravação do produto audiovisual;

c) elaborar um plano de imagens tendo em vista aspectos observados durante a imersão, a fim de visibilizar a importância do trabalho feminino no meio rural;

d) realizar filmagens e a montagem do filme documentário.

Para o desenvolvimento do primeiro capítulo deste trabalho, utilizamos como autores principais Bill Nichols e Sérgio Puccini, além de Luiz Carlos Lucena e de José Miguel Wisnik. Desenvolvemos os aspectos históricos do surgimento do documentário em esfera global e nacional, destacando as características de gênero audiovisual, além de destinar um tópico exclusivo para o documentário de representação social. Ao utilizar como metodologia a etnografia e a história de vida, não restava outra opção senão o produto final ser uma representação social. Destacamos, ainda, a criação de um subcapítulo para elucidar a importância e as questões técnicas implicadas na captação de áudio, já que atentamos para a importância deste elemento na construção poética do produto final.

As reflexões sobre a (sobre)vivência feminina no campo pela imersão etnográfica marca o desenvolvimento do segundo capítulo. Para elaborar as questões teóricas sobre a divisão sexual do trabalho, o empoderamento e o espaço público e privado, optamos pela construção discursiva que se assemelha muito a análise em um trabalho monográfico, costurando os aspectos teóricos com as observações feitas em campo. Flávia Biroli foi a referência principal deste capítulo, acompanhada de Cecília M.B. Sardenberg, Maria Helena Santana Cruz e Sofia Aboim. No desenvolver deste capítulo, no qual costuramos as questões observadas em campo com a teoria, observamos que era melhor abordar os aspectos sobre o espaço público e privado aos aspectos da igualdade e da equidade.

Com a extensão dos capítulos teóricos, foi necessário filtrar o que seria aplicado na produção documental e os aspectos que ficariam de fora antes de desenvolver a tabela norteadora para a captação de imagens. Para tal, elaboramos o capítulo três, *Sangrar de uma ideia: união da teoria com a expressão artística*, definindo as linguagens visuais, além das questões sobre áudio, planos e enquadramentos. Por fim, elaboramos a tabela com o condensamento das informações, estipulando possíveis cenários para filmagem, a qual foi de fundamental importância na hora de realizar a captação das cenas.

A compreensão das esferas que compõem o empoderamento, proporcionou o respeito e a valorização da individualidade de dona Pierina, não a reduzindo às condições de mulher, mas compreendendo que, por mais que exista um grau mais elevado de empoderamento em umas

esferas, não significa que nestas não se enfrente opressões, ou que nas outras esferas, nas quais o grau de empoderamento é menor, não exista a conquista de nenhuma autonomia. Sobre o espaço público e privado, separados por uma linha tênue, é possível afirmar com base nas observações feitas em campo que o elo entre os dois contribuem para o empoderamento de dona Pierina e podem ter gerado a perda de poder do esposo sobre ela, nutrindo as opressões que nossa protagonista sofre. Por fim, todas as questões levantadas e os conceitos explorados no decorrer deste aporte teórico, tiveram aplicabilidade durante a produção documental ou foram revisitados durante e após a captação de imagens.

1. PERCURSO METODOLÓGICO

Tendo em vista os aportes teóricos necessários para o desenvolvimento do produto final, desenvolvo neste capítulo os aspectos metodológicos de pesquisa utilizados para elaboração deste Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). A pesquisa é caracterizada pelo método qualitativo, visando ao aprofundamento sobre a compreensão de determinado grupo social, abordando, esporadicamente, dados quantitativos como forma de exprimir aspectos da realidade social mensurável. A utilização da Pesquisa Bibliográfica e Documental visa auxiliar o embasamento teórico sobre aspectos técnicos característicos da produção documental, compondo assim o primeiro e o segundo capítulo deste trabalho. Inspirada pela antropologia, utilizo a Pesquisa Etnográfica, metodologia principal deste trabalho, para a imersão nos contextos das mulheres rurais, optando por construir o segundo capítulo costurando a teoria com as observações feitas em campo. Ao recorrer a uma abordagem feminista na escrita e tratando-se de uma produção com bases antropológicas, utilizo durante todo percurso teórico a primeira pessoa.

1.1 O método qualitativo

A abordagem qualitativa deste trabalho, utilizada em grande parte pelas Ciências Sociais, é caracterizada por Denise Tolfo Silveira e Fernanda Peixoto Córdova (2009) pela preocupação “com aspectos da realidade que não podem ser quantificados, centrando-se na compreensão e na explicação da dinâmica das relações sociais” (SILVEIRA; CÓRDOVA, 2009, p. 32), buscando, a partir dela, compreender os aspectos e as dinâmicas sociais, além de seus aprofundamentos através do contato com os sujeitos e com os seus contextos.

Neste trabalho, não busco explicações ou resultados quantitativos. Um dos meus objetivos é dar vez e voz às mulheres rurais, contando sua história de vida, mostrando sua rotina de trabalho e destacando a importância de seu papel para o desenvolvimento rural. Mesmo que alguns dados sejam apresentados, esses visam a elucidar o cenário e não responder a problemática da pesquisa. A resposta será obtida pelo contato com as mulheres rurais através de outras práticas metodológicas.

1.2 Pesquisa Bibliográfica e Documental

Para Antônio Carlos Gil (2008), a Pesquisa Bibliográfica, além de recuperar aspectos históricos e conceituais, possui a principal vantagem de “permitir ao investigador a cobertura de uma gama de fenômenos muito maior do que aquela que poderia pesquisar diretamente” (GIL, 2008, p. 50). Ou seja, passa a ser uma forma de ampliar o olhar sobre os aspectos investigados e de descobrir novas concepções. Por mais que guarde semelhanças com a Pesquisa Bibliográfica quando comparada, a Pesquisa Documental destaca uma especial preocupação com a análise de materiais não analíticos.

Segundo Gil (2008, p. 51), “a pesquisa documental vale-se de materiais que não receberam ainda um tratamento analítico, ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com os objetivos da pesquisa”. O autor pontua dois tipos de documentos: os que não receberam um olhar analítico, como fotos, vídeos, reportagens; e os que já foram analisados, como relatórios de pesquisa, tabelas estatísticas e relatórios de organizações, entre outros.

Essas duas práticas metodológicas foram utilizadas durante todo o processo de construção do trabalho. A Bibliográfica está concentrada na revisão teórica, já que é necessário compreender a história e os conceitos sobre o audiovisual, a divisão sexual do trabalho, o empoderamento e o espaço público e privado para a estruturação do produto. A Documental terá seu início junto a minha inserção na rotina das mulheres rurais, através da produção de alguns materiais para arquivo, tais como fotos, vídeos e depoimentos, e também durante a produção do documentário.

1.3 Pesquisa Etnográfica

Para o aprofundamento e a melhor execução do projeto experimental, recorro a Pesquisa Etnográfica, a qual, para as autoras Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert (2008, n.p.), “responde, pois, a uma demanda científica de produção de dados de conhecimento antropológico a partir de uma inter-relação entre o(a) pesquisador(a) e o(s) sujeito(s) pesquisados”, por meio de conversas informais e formais no ambiente do pesquisado. Para isso, utilizo a observação direta, onde Rocha e Eckert (2008) ressaltam o engajamento necessário do pesquisador nas percepções e nos contrastes sociais, culturais e históricos, além das “saídas exploratórias” que exigem o olhar atento do(a) pesquisador(a) ao contexto no qual se insere.

Um dos princípios da Etnografia é a Pesquisa de Campo. Sérgio Puccini (2009) coloca esta como um dos princípios para a pré-produção, sendo um passo importante para “mapear e fazer um cuidadoso estudo das locações que podem ser úteis, para prevenir possíveis imprevistos ou problemas técnicos relacionados à iluminação e à captação de som, além de fazer com que o documentarista se familiarize com o universo abordado” (PUCCINI, 2009, p.34). Assim, torna-se indispensável utilizar a Pesquisa de Campo para a resolução de questões técnicas.

Isabel Travancas (2006) recupera aspectos sobre a Etnografia em seu capítulo *Fazendo etnografia no mundo da comunicação*, no livro *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação* de Jorge Duarte. Além de pontuar a Pesquisa Qualitativa e Empírica e o Levantamento Bibliográfico sobre o tema, passos essenciais para o pesquisador compreender o meio no qual se insere, a autora destaca como segunda etapa a elaboração de um caderno de campo, hoje substituído pelo gravador, para se armazenar leituras, questionamentos, conversas e eventos, a fim de ampliar o olhar do pesquisador para o tema e para o que está acontecendo ao seu redor. Esse instrumento irá me acompanhar durante todo o período de imersão, de gravação e de edição, sendo fundamental para a construção do sentido poético e político ao me ligar cotidianamente ao tema.

Para Puccini (2009), esta segunda etapa equivale ao levantamento de material de arquivo e à pré-entrevista. O material de arquivo, segundo Puccini (2009, p. 32), seria a utilização de fotos, de vídeos e de áudio para “a representação visual de eventos do passado” e a pré-entrevista “o primeiro contato entre o documentarista, ou sua equipe, e os possíveis participantes do documentário. Ambos são úteis tanto para fornecer informações, ou aprofundar outras já coletadas, quanto para servir de teste para avaliar os depoentes” (PUCCINI, 2009, p. 33).

Utilizei os aspectos acima elencados nas primeiras visitas às mulheres rurais. O caderno de campo e o material de arquivo me auxiliaram na construção do segundo capítulo teórico e na definição para captação de imagens, já que forneceram indicativos sobre sua rotina de trabalho, ambientes nos quais se inserem dentro da propriedade, historicidade sobre sua relação com o campo, imagens, curtos vídeos com depoimentos sobre sua história e descrição pessoal. A pré-entrevista foi fundamental para provocar as mulheres a falarem mais sobre sua vida e seus sentimentos enquanto proprietárias, agricultoras, mães ou avós e como se veem perante o mundo.

Travancas (2006) apresenta a entrada em campo como a apresentação do pesquisador a “uma infinidade de possibilidades e variáveis que, na realidade, estão mais relacionadas ao universo pesquisado do que ao método propriamente dito” (TRAVANCAS, 2006, p. 101). Sendo assim, as formas de inserção são relativas ao campo no qual se insere, cabendo ao pesquisador uma observação prévia das exigências e das etapas a serem seguidas. Sobre os instrumentos de coleta de dados a serem utilizados pelo pesquisador, a autora destaca as Entrevistas Abertas e em Profundidade, além da Observação Participante.

Para as Entrevistas Abertas e em Profundidade, Travancas (2006, p. 103) coloca que “o pesquisador não inquirir seu entrevistado. Pode até apontar contradições, ambiguidades e pedir mais esclarecimentos. Mas ele não julga seu discurso, suas atitudes, suas escolhas. Ele escuta”. A autora ainda destaca que o fato de o pesquisado não querer responder uma pergunta, por exemplo, pode dizer sobre as suas visões de mundo, e que estes momentos também devem ser utilizados na pesquisa. A Observação Participante, de acordo Travancas (2006), sendo uma das formas de entrevistas, diz sobre a consciência que o pesquisador deve ter de não se colocar ingenuamente no local em que se insere, mas observar e saber que está sendo observado, descartando uma postura de não participação das atividades que compõem aquele ambiente.

Sheila Curran Bernard (2008), em *Documentário: técnicas para uma produção de alto impacto*, pontua aspectos sobre a utilização, a condução, os estilos e os cenários para a entrevista. A primeira ressalva da autora é sobre a preparação *a priori* dos tópicos a serem abordados na entrevista, para a qual “raramente será produtivo fazer a todo mundo que aparece em um filme as mesmas 20 perguntas” (BERNARD, 2008, p. 193). Sendo assim, cada entrevistada deve ser tratada como o ser particular que é, podendo ser utilizada para a definição e a abordagem das questões a história de vida por elas contadas. Sobre a condução da entrevista, a autora enfatiza que é preciso tratar os sujeitos, entrevistada e entrevistadora, como seres particulares, já que “todos abordam o ato de entrevistar de um modo diferente” (BERNARD, 2008, p. 193). Portanto, a estratégia utilizada deve ser a que melhor se encaixa naquele contexto.

1.4 História de Vida

Para aproximar o/a ouvinte do documentário e identificar as compreensões sobre os aspectos sociais a partir da fala particular, utilizei como metodologia a História de Vida. Segundo Maria Angela Silveira Paulilo (1998, p. 140-141), “através da História de Vida pode-

se captar o que acontece na intersecção do individual com o social, assim como permite que elementos do presente fundam-se em evocações passadas”. Desta forma, a utilização da História de Vida me auxiliou tanto na identificação das compreensões das mulheres rurais sobre temas como protagonismo, igualdade e empoderamento, como na alteração das suas compreensões com o passar do tempo e com as participações nos projetos da EMATER-ASCAR. Outro aspecto importante para utilizar a História de Vida, foi a possibilidade de promover momentos de reflexão com as mulheres rurais durante o período de convivência com elas em seu ambiente de trabalho.

1.5 (Re)Flexões: Pandemia da Covid-19

Com a paralisação do mundo devido a pandemia do SARS-CoV-2, algumas alterações ocorreram no desenvolvimento desta pesquisa. O isolamento social também me distanciou do trabalho e, após alguns meses sem desenvolver a parte teórica e a parte prática, retornei às anotações, às fotos e aos áudios para dar continuidade ao trabalho. Este processo de refletir sobre tudo o que presenciei durante a imersão, trouxe novas flexões para o estudo, como a substituição do tópico sobre igualdade e equidade para o de espaço público e privado, assunto latente ao acompanhar as mulheres e que provocou discussões interessantes da perspectiva feminista.

Após o abrandamento da pandemia e a minha inserção no cenário das mulheres, precisei adequar o produto para contemplar somente as questões em torno da dona Pierina Lira, uma vez que necessitaria de mais tempo de imersão com dona Maria Otilia, já que quando nos encaminhávamos para o quarto encontro entramos em lockdown. Após retornar (maio de 2021) para a parte prática do meu trabalho, não consegui contatar dona Maria Otilia. Tentei conversar com ela via telefone, aplicativo de mensagens e pela própria EMATER, mas esta não me respondia ou retornava. Por mais que no produto final dona Maria Otilia não esteja presente, mantive as discussões que a sua história, rotina e aprendizados me proporcionaram durante o período de imersão, uma vez que ao ignorar estes aspectos também estaria contribuindo para o apagamento da sua história.

Por fim, o caminho traçado neste Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) não sofreu apagamentos, pois acredito na importância de elucidar o processo de evolução que tive durante a realização da pesquisa, com todos os aprendizados e as (re)flexões que foram necessárias.

Portanto, o produto final que vocês acompanharam, ou vão acompanhar, é resultado das transformações que não somente eu, enquanto pessoa e profissional, sofreu ao longo deste período, mas que o mundo todo foi obrigado a passar.

2. LINGUAGEM AUDIOVISUAL E O DOCUMENTÁRIO

Assim como os processos e os meios de comunicação evoluíram ao longo dos anos, o Cinema também passou por alterações. Neste capítulo, discorro sobre os aspectos históricos da Sétima Arte e as características do gênero documentário, a fim de construir um referencial teórico para embasar a produção audiovisual que é o produto final deste trabalho.

O Cinema, no aspecto mundial, nasce em 1895 com a pequena exibição dos Irmãos Lumière, em Paris (França). Já no Brasil, como destaca Gustavo Soranz Gonçalves (2006) em seu artigo *Panorama do Documentário no Brasil*, o Cinema chega em 1896, primeiro nas grandes cidades, depois se espalhando para o restante do país.

Gonçalves (2006) coloca como sendo a primeira gravação brasileira a de Afonso Segreto, o qual realizou capturas de imagem da Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro (RJ). O autor ainda destaca que:

Essas tomadas documentais eram conhecidas como “tomadas de vista” e prevaleceram até o ano de 1908. Essas pequenas produções eram realizadas por todo o país com temáticas regionalistas, mostrando as belezas, costumes e tradições das diferentes regiões. A maioria dos realizadores no início do século XX era de estrangeiros, principalmente europeus, geralmente fotógrafos que se converteram em cinegrafistas. (GONÇALVES, 2006, p. 80).

Essas produções, durante as décadas de 10 e de 20, eram utilizadas, como nos diz o autor, para arrecadar fundos para a produção de filmes ficcionais. Com os antropólogos tendo acesso às câmeras cinematográficas, logo o Brasil tomava conhecimento sobre a expansão e a intensidade dos povos existentes em seu território. “Assim, os filmes etnográficos levavam ao Brasil urbano imagens de um país imenso e desconhecido, divulgando as ações oficiais de integração nacional e a imagem idealizada de um índio ainda selvagem”, ressalva Gonçalves (2006, p. 80).

Após alguns anos de produção cinematográfica, já nos anos 60, os documentários se voltam para visibilizar pessoas e lugares. Gonçalves (2006) apresenta a tomada de lugar das temáticas referentes ao subdesenvolvimento e as desigualdades sociais do país, bem como a conjuntura política, que estimulam as produções com o olhar voltado ao interior do Brasil.

Bill Nichols, responsável por fundar o estudo contemporâneo do documentário, aborda em sua obra *Introdução ao Documentário*, características para a criação e a compreensão acerca deste gênero do audiovisual e da auto representação dos sujeitos que ali se inserem. Ressalta que,

Os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico. Eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. Também fazem representações, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões. (NICHOLS, 2005, p. 30).

Nichols (2005) aponta duas tipologias para o documentário, sendo elas: as de satisfação e desejo e as de representação social. Esses convergem pois contam histórias, mas divergem por tratar de histórias de espécies diferentes. Recupero seus conceitos e características.

Os documentários de satisfação e desejo, normalmente chamados de ficção, são caracterizados por Nichols (2005, p. 26) como formas tangíveis de expressar “nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores. Tornam concretos - visíveis e audíveis - os frutos da imaginação. Expressam aquilo que desejamos, ou tememos, que a realidade seja ou possa vir a ser”. Essas produções possuem grande aceitação do público, por muitas vezes retratar a realidade utilizando o meio ficcional.

2.1 O documentário de representação social

Já os documentários de representação social são conceituados por Nichols (2005) como sendo os de não ficção.

Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. Esses filmes também transmitem verdades, se assim quisermos. Precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles. Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos. (NICHOLS, 2005, p. 26).

Pensando também em como os sujeitos são retratados e tratados nesse gênero do audiovisual, Nichols (2005) ressalta que

As “pessoas” são tratadas como atores sociais: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora. (NICHOLS, 2005, p. 27).

Nos aspectos que se seguem, o cenário e o estilo, Bernard (2008) expõe, respectivamente, que um discorre sobre os contextos visuais, a posição da entrevistada perante a câmera e as decisões adicionais, enquanto que o outro refere-se sobre o caráter de espontaneidade ou de preparação prévia para a encenação. Sobre o cenário, ainda, o autor opera desde questões de iluminação, a fim de criar um padrão visual no filme ou na série, até questões sobre a vestimenta do entrevistado. Já sobre o contexto visual, Bernard (2008, p.195) pontua que

O contexto visual de uma entrevista e as chaves visuais ali contidas podem ser muito importantes para a narrativa. Com que rigor você amarra a narrativa? Alguns cineastas podem manter o plano mais aberto em caso de informações expositivas, para fechá-lo à medida que a entrevista fica mais íntima e\ou emocional. (BERNARD, 2008, p. 195).

Sobre estilo, Bernard (2008) coloca que

As entrevistadas precisam ter energia e um caráter de imediaticidade em seu entorno, bem como credibilidade. Também precisam servir à história que está sendo contada. [...] O entrevistado está falando sobre determinado assunto com distanciamento, ou fala de um assunto que está acontecendo? Não só especialistas que falam sobre os assuntos; as pessoas muitas vezes formam histórias sobre o fato, especialmente se estes antes de lhe tiverem sido contados, e cria-se uma espécie de distanciamento entre o narrador e a história, o qual algumas vezes é desejado, porém nem sempre. (BERNARD, 2008, p. 196).

Outro aspecto referente ao estilo que pode servir como caminho para a criação do documentário proposto neste trabalho é apresentado por Sérgio Puccini (2009). Trata-se de uma estratégia para evitar a monotonia na produção com os registros do personagem, neste caso das mulheres rurais, em ação encenada. Puccini (2009, p. 44) coloca que “essa estratégia de captar o personagem em atividade serve para criar uma maior dinâmica visual no filme, quebrando o monopólio do enquadramento de entrevista padrão (câmera fixa em plano médio ou primeiro plano) ao inserir uma maior variedade de composição visual (planos e enquadramentos)”.

Todos estes aspectos apresentados anteriormente versam sobre a composição visual do gênero documentário, mas vale ressaltar que Nichols (2005, p. 136) nos apresenta como subgêneros os modos de representação. É importante destacar que esses modos se fundem quando observadas as produções documentais, sendo que “a identificação de um filme com um certo modo não precisa ser total”. A produção pode conter diversos modos, mas acaba por ter a sua essência em umas mais dominantes. Sendo assim, “as características de um modo funcionam como dominantes num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização”. (NICHOLS, 2005, p. 136). Dessa forma, o cineasta tem mais liberdade para compor suas ideias e demonstrar seu ponto de vista sobre o tema tratado.

No início das discussões sobre os modos, Nichols (2005, p. 138) discorre sobre o modo poético e como este possibilita “formas alternativas de conhecimento para transferir informações diretamente, dar prosseguimento a um argumento ou ponto de vista específico ou apresentar proposições sobre os problemas que necessitam de solução”. É a procura por demonstrar o tom, os sentimentos e os afetos presentes nos espaços mais do que as possíveis soluções, os conhecimentos e as ações persuasivas.

O modo poético do documentário busca a quebra do padrão de continuidade e “da ideia de localização muito específica de tempo e no espaço derivado dela para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais”. (NICHOLS, 2005, p. 138). Assim como um poema que fragmenta as ideias e os sentimentos, as falas e as presenças, este subgênero faz com que o espectador produza emoções, as quais muitas vezes não consegue explicar. Pode-se destacar, a partir das reflexões de Nichols (2005), alguns elementos sobre o modo poético de produção documental, como sendo: a divisão de tempo e espaço em diversas perspectivas; a recusa de soluções de problemas, pois o foco é na construção de um estado de espírito; e a fragmentação e a ambiguidade das cenas.

No desencontro da ordem tradicional do Cinema, no qual a imagem desempenha o papel principal no documentário, no modo expositivo as imagens ocupam o papel secundário. Nichols (2005) apresenta este modo como o responsável por agrupar fragmentos do mundo histórico em uma estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética. O modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história. Pode ser assim identificado pelo fato de as imagens serem utilizadas como ilustração do que é dito e pela prevalência da *voz-over*.

O terceiro subgênero documental apresentado por Nichols (2005) é o observativo. Basicamente, esse é caracterizado por

Todas as formas de controle que um cineasta poético ou expositivo poderia exercer na encenação, no arranjo ou na composição de uma cena foram sacrificadas à observação espontânea de experiência vivida. O respeito a esse espírito de observação, tanto na montagem pós-produção como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentário com *voz-over*, sem músicas ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas. (NICHOLS, 2005, p. 146-147).

Deste modo, as produções de caráter observativo acabam por revelar traços da personalidade dos atores sociais ali registrados e por deixar livre a interpretação para aqueles que conferem a produção. A partir desta presença quase que incômoda do cineasta e não participativa na cena, Nichols (2005) levanta uma série de questões sobre a ética do profissional ao colocar o espectador em uma situação menos confortável do que estaria em um filme de ficção, além da interferência do cineasta em situações que podem ferir os atores sociais acompanhados.

Em contraponto ao modo observativo está o participativo. Neste subgênero, o cineasta mergulha no contexto e no tema da sua produção e, como coloca Nichols (2005), “despe o manto do documentário com *voz-over*, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha na parede e torna-se ator social (quase) como qualquer outro”. Ou seja, neste subgênero o cineasta compartilha as experiências das outras pessoas e habitua-se a determinado contexto para a realização do documentário.

Porém, neste modo o cineasta torna-se suscetível a interferências e a transferências de sua realidade para a realidade a qual se insere. Por isso Nichols (2005, p. 153), coloca a importância de o pesquisador de campo não se permitir “virar um nativo”, primando pelo distanciamento das pessoas sobre as quais escreve. Tendo em vista a participação acentuada do cineasta no espaço e com as pessoas sobre as quais constrói seu produto, devido a identificação do mesmo para com elas, surgem possibilidades de cumprir-se outros papéis sociais, como destaca o autor, de o cineasta ser mentor, provocador, interrogador, colaborador e crítico.

Tendo em vista que

Este estilo de filmar é o que Rouch e Morin denominaram de *cinéma vérité*, ao traduzir para o francês o título que Dziga Vertov deu a seus jornais cinematográficos da sociedade soviética: *kinopravda*. Como “cinema verdade”, a

ideia enfatiza que essa é a verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada. Vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interação, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro. (NICHOLS, 2005, p. 155).

Essa relação só é possível com a existência da câmera ou com a presença do cineasta, embora nem sempre o cineasta seja tão presente no vídeo documental. Utiliza-se para a realização deste modo a entrevista como método mais presente nas produções, enfatizando as ligações sociais e as perspectivas históricas, a fim de realizar a produção.

O modo reflexivo trata da ligação criada pelo cineasta com o espectador. Nichols (2005, p. 163-164) coloca que “esses filmes tentam aumentar nossa consciência dos problemas da representação do outro, assim como tentam nos convencer da autenticidade ou da veracidade da própria representação”, abordando não somente questões históricas, mas também problemas e questões sobre representação. Partindo do realismo, o documentário reflexivo busca a consciência do espectador sobre questões que muitas vezes não são abordadas em outras produções.

Nichols (2005) apresenta duas perspectivas possíveis para este subgênero, sendo elas a política e a formal.

De uma perspectiva formal, a reflexão desvia nossa atenção para nossas suposições e expectativas sobre a forma do documentário em si. De uma perspectiva política, a reflexão aponta nossas suposições e expectativas sobre o mundo que nos cerca. Ambas se baseiam em técnicas que nos chocam, que alcançam algo semelhante ao que Bertolt Brecht descreveu como “efeitos alienantes” ou ao que os formalistas russos denominaram de *ostranenie*, ou “estranhamento”. (NICHOLS, 2005, p. 166-167).

Assim, a partir da sensação de estranhamento dos temas apresentados na produção, busca-se que o espectador repense ou reconheça novas formas existentes de se pensar as questões sociais.

O último subgênero apresentado é o performático. A forma de construção documental neste modo é muito próxima do poético, baseando-se em características da poesia e da literatura para a construção de narrativas. Nichols (2005, p. 169) destaca que “o documentário performático sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas”. Desta forma, as situações reais são representadas, muitas vezes, pelo imaginário, combinando estes dois mundos.

Em sequência as exposições feitas acima, elabora-se um tópico sobre os elementos da produção de um roteiro documental, tendo em vista uma ideia construtivista. Assim, através de pontuações das diferentes características que o gênero documental pode ter, busca-se construir a produção primando pelo objetivo geral deste trabalho.

2.2 Aspectos elementares para a criação do roteiro

Neste tópico desenvolvo os aspectos elementares para a elaboração do roteiro com base nos autores Sérgio Puccini (2009) e Luiz Carlos Lucena (2012). Puccini (2009) sugere a criação de um texto-proposta originário das pesquisas de pré-produção, etapa descrita no capítulo anterior. Sendo assim, “sua função é garantir condições para o aprofundamento dessa pesquisa para que, só então, possa ser iniciada a etapa de filmagem”. (PUCCINI, 2009, p. 31). O autor discorre sobre as principais fases para a criação do roteiro: ideia, sinopse/argumentação, tratamento/escaleta, roteiro literário e roteiro técnico.

A primeira etapa para a construção do argumento é a ideia, descrita por Puccini (2009, p. 35) como sendo o “interesse principal do filme, seu conflito original” e a linha introdutória da história para o leitor. A segunda fase é a sinopse, a qual pode ser encarada como o argumento. Também pode-se partir do argumento para desenvolver uma sinopse mais elaborada. Em suma, “trata-se de um resumo da história com início, desenvolvimento e resolução. Na sinopse/argumento, ficam estabelecidos personagens principais, ação dramática, tempo e lugar da ação e os eventos principais que irão compor a história”. (PUCCINI, 2009, p. 36). O roteirista utiliza-se desse contexto apresentado e organizado para a construção do roteiro.

Tendo a sinopse/argumento em mãos, o roteirista inicia a decupagem das cenas, atividade intrínseca à etapa de tratamento/escaleta, para construção do roteiro. Assim, segundo Puccini (2009),

A escrita do tratamento, ou escaleta, já exige o formato da escrita dramática que depois será adaptada ao meio cinematográfico. Ao estabelecer as cenas do roteiro e a ordenação delas, o roteirista já trabalha a estrutura narrativa de seu roteiro (macroestrutura). Além de auxiliar a montagem da estrutura narrativa, o tratamento permite ao roteirista uma visão mais distanciada de seu roteiro, que é seu esqueleto de sustentação. (PUCCINI, 2009, p. 36).

Se a macroestrutura é o estabelecimento das cenas, a microestrutura está presente na quarta etapa, a do roteiro literário. Literário, possivelmente, por descrever e organizar as

movimentações das personagens, os seus diálogos, os conflitos e a duração. A quinta e última fase é o roteiro técnico, o qual Puccini (2009, p.36-37) coloca que “servirá como base para se pensar na decupagem das cenas do filme, nos planos de filmagem com os respectivos enquadramentos e nos trabalhos de câmera, tarefa que fica a cargo do diretor”. Desta forma, temos as seis etapas para a criação do roteiro.

No caso da produção documental, posso dizer, tendo em vista as colocações de Puccini (2009), que cada uma dessas etapas é encarada por uma pergunta. A ideia correspondente ao assunto, equivale ao *O quê?* a sinopse/argumento é o *Porquê?*; o tratamento/escaleta sendo o *Como?* o roteiro literário corresponde ao *Quem?* e as personagens sociais, o tempo histórico e o roteiro técnico ao *Onde?*. Quando olhamos para as etapas a partir destas questões, entende-se que não existe uma ordem correta a ser seguida. Conforme penso no produto final, acaba surgindo diferentes ideias para a sua realização. Assim, o *O quê?* muitas vezes pode ser apresentado no final da sinopse, e o roteiro técnico pode vir antes do literário.

Preciso compreender o trabalho da câmera, os planos e enquadramentos. Para esses processos, utilizo o autor Luiz Carlos Lucena (2012).

Lucena (2012) coloca que o grande problema ao realizar as filmagens é achar que a câmera é a extensão do nosso braço e olhos, sendo que

As câmeras limitam a maneira de ver o mundo, conseguem registrar apenas uma pequena parcela do que nossa visão pode captar. E como nossos olhos se movem rapidamente para garantir a visualização de grandes áreas em poucos segundos, somos tentados a movimentar a câmera da mesma forma. No entanto, isso torna o vídeo desagradável e desorienta o espectador. O resultado são produções caseiras que parecem ter sido filmadas durante um terremoto. (LUCENA, 2012, p. 64).

Passando para as pontuações sobre os planos e os enquadramentos, destaco a seguinte frase de Lucena (2012, p. 71): “a combinação de planos e de enquadramentos cria a movimentação que faz com que a imagem ganhe vida na tela, deixe de ser apenas o registro de uma situação e adquira características criativas e artísticas”. Assim, compreendendo estes aspectos, posso construir uma sequência de planos e enquadramento únicos para o documentário, conversando melhor com a proposta apresentada.

A partir de quatro relações possíveis entre a câmera e o que se filma, apresentadas por Lucena (2012), é possível construir algumas variações.

1. A câmera e o objeto filmado estão imóveis. 2. A câmera está imóvel e o objeto em movimento, como ocorre na maioria dos filmes. 3. Tanto a câmera como o objeto filmado se movem, sendo esses movimentos coordenados. 4. A relação mais enigmática e poética: o objeto não se move, mas a câmera sim, de várias maneiras. (LUCENA, 2012, p. 71).

Para trabalhar com essas relações, utilizam-se os planos e a linguagem básica das imagens, que são definidos a partir do que será mostrado e do tempo de duração. Neste aspecto, são conhecidos: os planos gerais, com caráter informativo; os planos médios, mais utilizados em cenas envolvendo diálogos; e os planos mais fechados, visando destacar reações e emoções das pessoas.

Lucena (2012) apresenta a panorâmica como um dos principais movimentos realizados com a câmera. Neste plano, o objetivo é retratar a totalidade de um ambiente, podendo ser horizontal e vertical. Outros planos citados pela autora são o plano geral (PG) e o plano aberto (PA), que são respectivamente o que abrange a *persona* no ambiente que a cerca e o que registra apenas a *persona*. Lucena (2012) cita ainda outros planos utilizados para os registros.

O plano mais utilizado pela televisão é o plano americano (PAm), que normalmente mostra as pessoas dos joelhos para cima; seu nome deve-se ao fato de ter sido adotado com frequência nos estúdios de Hollywood nos anos 1930 e 1940. Há também o plano médio (PM), em que o personagem aparece da cintura para cima; plano próximo (PP), mais fechado, usado para registrar a imagem de apresentadores de telejornal, por exemplo; e o *close*, em que apenas o rosto do personagem aparece. (LUCENA, 2012, p. 73-74).

Além destes planos convencionais, existem duas opções que contribuem para dar um tom dramático à cena, são eles o *plongée* e contra *plongée*. O *plongée* é a filmagem pela câmera do ângulo de cima para baixo do sujeito que a observa, transmitindo ao público a noção de rebaixamento do sujeito ou da coisa filmada. Já o contra *plongée* é o movimento contrário, onde a câmera registra o sujeito de baixo para cima, passando para o público a noção de superioridade do sujeito ou da coisa que está sendo filmada.

Outros planos interessantes que podem vir a ser utilizados são: o plano inclinado, o plano-sequência e a câmera subjetiva. O plano inclinado é gerado a partir da inclinação vertical da câmera e pode ser empregado, segundo Lucena (2012, p. 74-75), “para materializar aos olhos do espectador uma sensação experimentada por um personagem, como uma inquietação ou desequilíbrio moral”. Já o plano-sequência, adotado em filmes de terror, é originado pela

“tomada que acompanha os fatos ou o personagem” (LUCENA, 201, p.75), sendo um alinhamento lateral da câmera com o personagem.

Por fim, temos a câmera subjetiva, que não parte do alinhamento vertical com o personagem, mas da tomada de lugar com este, mostrando o seu ponto de vista sobre o cenário no qual se encontra. Todas estas colocações serão retomadas durante o processo de construção do roteiro, levando em conta o tema, os cenários e os sujeitos ali inseridos.

Vejo o documentário, especialmente neste trabalho, como um instrumento para a visibilidade das mulheres rurais e dos seus enfrentamentos diários. Utilizar de forma estratégica os planos citados acima, agregando luz e som, contribui para a construção política e poética necessárias para a passagem deste tema ao público. No próximo tópico, pondero os aspectos técnicos necessários para a construção destes planos e enquadramentos.

2.3 Aspectos técnicos de filmagem

A poética e a técnica são essenciais para a construção do documentário de representação social, já que se propõe evidenciar histórias, pessoas, culturas e olhares sobre o mundo. Para uma preparação prévia à prática, desenvolvo neste tópico algumas pontuações sobre os aspectos técnicos das filmagens.

Início pela imagem, logo com o trabalho da câmera. Para se obter uma imagem de qualidade, preciso compreender que esta deve ser estável, sem *zooms* exagerados e movimentos excessivos, já que estou tratando de uma produção documental. Porém, tendo em vista a liberdade de construção poética, algumas imagens, ao serem registradas sem tripé ou apoio estruturado, podem ficar desestabilizadas.

O autor indica fazer o uso de tripés ou de estruturas sólidas e de planos que propiciem a estabilidade para a câmera. Outro aspecto refere-se às lentes utilizadas e que determinam o campo visual, esse estipulado pelo ângulo alcançado. Lucena (2012, p. 64-65) ressalta que “a distância do prisma dos sensores até o que pode ser considerado o anel de lentes é medida em milímetros, e a variação dessa distância possibilita tanto um campo visual maior, como no caso da grande angular, como uma visão telemétrica, como a proporcionada pela teleobjetiva”. Conforme o registro que será feito, posso utilizar uma dessas lentes, a fim de obter um melhor resultado.

Sobre o zoom, como já mencionado anteriormente, é um recurso que deve ser utilizado de forma cuidadosa. Para evitar sensações vertiginosas, Lucena (2012, p. 65) orienta ajustar o zoom antes de iniciar a gravação e “evitar o uso do zoom digital” preferindo “o óptico, porque o zoom digital deixa a imagem granulada e com péssima qualidade”. Assim, consigo imagens precisas.

Outro aspecto importante para a qualidade da imagem é a iluminação, sobre a qual destaco alguns pontos. Primeiro, e como já pensado para a gravação do documentário, é a utilização da luz do sol ou da iluminação natural do espaço no qual vamos gravar. Lucena (2012) orienta posicionar objetos e pessoas próximos a estes pontos, sendo ideal o ângulo de 45° da fonte de luz, evitando sombras e obtendo um efeito mais agradável.

O segundo ponto é o cuidado com o *white balance*, ou balanço de branco, referente a incidência da fonte de luz sobre a imagem que está sendo filmada ou fotografada. A imagem registrada pela câmera nada mais é que a incidência de luz. Porém, como destaca Lucena (2012, p. 67), “o filme fotográfico ou o sensor que capta a imagem trabalha com três cores primárias que devem ser balanceadas para que sua foto registre as cores reais que você vê”. Para isso, é necessário bater o branco, isto é, mostrar para a câmera que o branco que está sendo registrado é puro.

Para operar diante disso, Lucena (2012) relata algumas ideias. A primeira é trabalhar com a câmera no automático, já que muitas câmeras digitais, nesta opção, vêm com o *default* de fábrica, possibilitando, assim, o acerto automático do branco. Caso a opção seja manual, a segunda dica é utilizar as opções do anel externo, tais como paisagem, noturno e retratos; ou ir até o menu da câmera e selecionar a opção que mais se encaixa com o ambiente no qual está inserido, como exemplo as opções dia, luz do sol, noite ou nublado.

Como terceira opção, Lucena (2012) sugere a técnica manual para o balanço de branco, sendo que

cada câmera indica em seu manual como bater o branco, mas a técnica é básica. Primeiro, você deve fotografar o branco de um papel sulfite ou um pedaço de cartolina branco, por exemplo, a fim de indicar para a câmera que aquele é um “branco puro”. Deve-se posicionar o papel sulfite ou a cartolina em frente a câmera, em foco prioritariamente, de forma que a imagem ocupe todo o quadro do visor. Então, você ajusta o *set up* da câmera no modo *white balance*, cada câmera apresenta um símbolo diferente para este modo, e faz a foto da cartolina ou sulfite. (LUCENA, 2012, p. 70).

Realizando este processo, a câmera vai se adaptar a luz que emerge daquele branco, sendo coerente as cores e as luzes do local.

Por fim, outro elemento importante quando trabalhamos com a câmera é o cuidado com o tempo de filmagem. Com a modernização dos equipamentos de filmagens, o tempo de gravação aumentou de minutos para horas. Ao utilizar todo este tempo, o trabalho de edição também cresce. Para evitar gastar tempo e material, Lucena (2012) recomenda a gravação de *takes* curtos, utilizando a câmera principal, e a realização de filmagens e fotografias com câmeras extras. Sendo assim, “as imagens de cobertura facilitam a edição do documentário, permitem o uso de fala *off* dos entrevistados e possibilitam maior dinamismo visual, para que não apenas o protagonista apareça durante a entrevista”. (LUCENA, 2012, p. 67).

Este recurso será de grande valia para a produção do documentário, possibilitando demonstrar diferentes perspectivas da construção cênica das entrevistas gravadas e assegurando a obtenção de registros sobre elas, caso ocorra algum problema técnico.

2.3.1 Áudio como elemento estético e criativo para o filme documentário

Neste tópico discorro sobre a utilização do áudio no cinema, além de reflexões antropológicas e constitutivas do ouvir na sociedade. É indispensável o áudio na construção poética e política do documentário sobre as mulheres rurais. Podemos fechar os olhos e/a boca, evitando, assim, olhar e falar sobre algo e para algo. Mas não ouvir uma história depende de um movimento muito maior. Além de conduzir o espectador pela história, uma boa utilização do áudio pode tornar o documentário acessível para aqueles(as) que não podem contemplar as narrativas visuais do trabalho. Antes mesmo de falar e de escrever, o homem já ouvia. Ao ouvir determinado som conseguimos significá-lo e compreender o que está acontecendo em nossa volta. Ouvir veio primeiro ao homem. Porém, no cinema não foi assim.

Antes de traçar o percurso histórico sobre o cinema e o som, preciso compreender a diferença entre o ruído e o silêncio. Ambos recursos, quando utilizados corretamente, podem auxiliar na construção poética do documentário. Para isso, utilizo como referência José Miguel Wisnik (2017)¹. O autor coloca que qualquer corpo produz vibrações sonoras e que estes sons

¹ Wisnik, José Miguel O som e o sentido: Uma outra história das músicas / José Miguel Wisnik. — 3a ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2017

são propagados pela atmosfera na forma de ondas. Ondas, que por sua vez, são longitudinais e tridimensionais.

Por assim dizer, “o som é o produto de uma sequência rapidíssima (e geralmente imperceptível) de impulsões e repousos, de impulsos (que se representam pela ascensão da onda) e de quedas cíclicas desses impulsos, seguidas de sua reiteração”. (WISNIK, 2017, p. 19). Sendo assim, o conjunto de ondas produzem o som, esse sendo complexo e cheio de sobreposições e de interferências. O ser humano consegue perceber o som dentro de uma determinada frequência, entre 20Hz e 20.000Hz, abaixo disso temos os infrassons e acima os ultrassons, que são percebidos com o uso de dispositivos tecnológicos.

Ao contrário do som que produz ondas agradáveis, o ruído é um conjunto de sons a partir de diferentes ondas desagradáveis de se ouvir. Wisnik (2017, p. 33) ressalta que

o ruído é aquele som que desorganiza outro, sinal que bloqueia o canal, ou desmancha a mensagem, ou desloca o código. [...] Essa definição de ruído como *desordenação interferente* ganha um caráter mais complexo em se tratando de arte, em que se torna um elemento virtualmente criativo, desorganizado de mensagens/códigos cristalizados e provocador de novas linguagens. (WISNIK, 2017, p. 33).

Outro aspecto importante sobre som e ruído, é que esses conceitos se alteram dependendo do contexto no qual se inserem. No documentário, por exemplo, ao registrar a mulher rural tirando leite, o áudio ali captado pode ser definido como um som, já que tem relação com o contexto da imagem e serve de apoio para a sua caracterização. Mas, se ao fundo alguém estiver cortando lenha, por exemplo, esta sobreposição de sons pode causar um ruído que desestabilize a atenção do espectador. Em torno do som e do ruído, temos o silêncio. Mas o que é o silêncio se não um som que não podemos ouvir? Esse pode ser o lugar ocupado com infra ou ultra sons inaudíveis ao ser humano, mas perceptíveis por outros seres. O documentário, em certos momentos, pode ter a ausência de som, identificando um tom mais dramático para a cena.

Antes mesmo de falar e de escrever, o homem já ouvia. Ao ouvir determinado som, conseguimos significá-lo e compreender o que está acontecendo à nossa volta. Ouvir veio primeiro ao homem. Porém, no cinema não foi assim.

Para acompanhar as cenas e introduzir ainda mais o espectador na história, no início o cinema contava com o acompanhamento de piano, de órgãos ou de uma orquestra ao longo da

reprodução das cenas. Porém, com o passar do tempo, essa solução não era mais suficiente. Em 1910, começou a ser utilizado vitrolas nas salas de cinema, onde o técnico sincronizava a música, os efeitos e as falas junto ao filme. Logo depois surge o *Vitaphone*, uma espécie de aparelho em disco que começava a rodar junto com o filme e era movido a engrenagens. Mas, muitas vezes o filme se partia e interrompia o processo de sincronização, sendo necessário que o técnico voltasse todo o filme ou colocasse a agulha o mais próximo possível do ponto em que parou. Todo esse processo não gerava uma sincronização perfeita entre o som e a imagem.

Após tantas mudanças, em 1927 Warner Brothers lança o primeiro filme de longa duração com algumas partes de diálogos e com efeitos sonoros em perfeita sintonia com as imagens. O longa tratava-se de um musical chamado *The Jazz Singer*. Um ano depois, em 1928, Warner lança *The Lights of New York*, que se torna o primeiro filme com o som totalmente sincronizado à imagem, dando início ao processo de substituição do *Vitaphone* por outros mecanismos, como o *Movietone da Fox*, o *DeForest Phonofilm* e o *Photophone da RCA*, esses com sistemas unificados aos dos filmes.

O filme *hollywoodiano* *O Beijo*, lançado em 1929 e estrelado por Greta Garbo, é a última produção da era dos filmes mudos de Hollywood. Com exceção de *Luzes da Cidade* e de *Tempos Modernos*, ambos de Charles Chaplin, a partir da década de 1930 todos os filmes contêm falas, efeitos sonoros e músicas.

No Brasil, em 1904, acontecem duas exposições fílmicas com som: era o cinematógrafo falante que viera da França. Lucena (2012, p. 79) esclarece que o *Chronophone*, criado por Léon Gaumont, é “um sistema de exibição que unia o projetor a dois fonógrafos por meio de cabos que tinham o objetivo de garantir a sincronia entre os sons e as imagens”. Mas assim como os outros meios de sincronizar o som com a imagem, esse também apresentava falhas por não alcançar toda a extensão do auditório e por não se manter durante todo o tempo de exibição.

Após o grande sucesso do cinema falado nos Estados Unidos, o Brasil, mais precisamente a cidade de São Paulo (SP), pôde conferir a primeira exibição de um filme falado, a obra de Ernst Lubitsch *Alta Traição*. Segundo Lucena (2012, p. 80), “dois meses depois, no Rio de Janeiro, estrearia *Melodia da Broadway* (*The Broadway melody*), de Harry Beaumont, precedido, na sessão inaugural, de um curta-metragem em que o cônsul do Brasil em Nova York introduzia o espetáculo da noite”, assim inaugurando, depois de inúmeras tentativas, o cinema falado no Brasil.

Um ano após essa exibição, foram lançados o primeiro longa-metragem e o primeiro filme completamente sonorizados nacionais: *Enquanto São Paulo dorme*, de Francisco Madrigano; e *acabaram-se os otários*, de Luiz de Barros. A década de 1960 é o período de grande utilização de equipamentos para gravação de som - os gravadores -, como o Nagra apresentado aos cineastas brasileiros.

Por mais que apresentasse problemas, tais como o som adicionado depois na edição e a falta de cobertura para abafar os ruídos do equipamento, a tecnologia é utilizada pelas produções da época, sendo um dos aspectos do cinema novo. Com o desenvolvimento acelerado de novas tecnologias para filmagem e som, as produções passam a incorporar novas realidades, revelando espaços que muitas pessoas não tinham conhecimento.

No decorrer da produção documental, a aplicação desta teoria foi crucial para o melhor desempenho do trabalho. Afinal, o silêncio é a sinfonia constante na rotina de dona Pierina, então precisei expô-lo. Os sons, produzidos pelo seu trabalho, vão acionar lembranças afetivas na maioria das pessoas que irão acompanhar a produção documental. Por fim, atentar para a captação de som, ter a sensibilidade para a utilização do silêncio como elemento poético e transacionar as cenas com o auxílio de trilhas, foi o que proporcionou a teorização deste capítulo.

3. AS REFLEXÕES SOBRE A (SOBRE)VIVÊNCIA FEMININA NO CAMPO PELA IMERSÃO ETNOGRÁFICA

Neste capítulo, busco desenvolver os conceitos e as questões que circundam as temáticas de gênero, da divisão sexual do trabalho, da igualdade e equidade e do empoderamento. Para tal, flexiono minha abordagem das temáticas costurando a teoria com as observações feitas durante a Pesquisa Etnográfica e, por se tratar de uma produção coletiva de conhecimento e não centralizada em uma só voz, permaneço utilizando a primeira pessoa.

Os aportes teóricos utilizados neste capítulo visam não só a responder minha problemática, mas também a atingir os meus objetivos. É válido destacar que optei por uma organização e um tratamento diferente dos conceitos e dos relatos obtidos durante o período de imersão. Ao mesclar esses dois aspectos, construo uma análise crítica e teórica da imersão, movimento que irá me auxiliar na construção do roteiro e nos recortes conceituais das cenas.

Abordo, em primazia, o conceito de divisão sexual do trabalho, central para o desenvolvimento deste capítulo, a partir da autora Flávia Biroli e do seu livro *Gênero e Desigualdades, limites da democracia*, publicado em 1975. Destaco que nesta mesma obra a autora aborda outros aspectos, como cuidado, responsabilidades, família e maternidade, interpretados por mim como complementares à temática da divisão sexual do trabalho. Assim, buscou incorporar algumas citações de Biroli sobre esses aspectos para embasar ainda mais minhas reflexões.

Logo na introdução do tópico sobre divisão sexual do trabalho, Biroli (1975) aborda de forma esclarecedora que, ao falar sobre este tema, falamos também sobre as circunstâncias além e aquém dele, e que isso nos leva a outras reflexões.

Falar de divisão sexual do trabalho é tocar no que vem sendo definido, historicamente, como trabalho de mulher, competência de mulher, lugar de mulher. [...] Muitas das percepções sobre quem somos no mundo, o que representamos para as pessoas próximas e o nosso papel na sociedade estão relacionadas à divisão sexual do trabalho. Nela se definem, também, as dificuldades cotidianas que vão conformando trajetórias, possibilidades diferenciadas na vida de mulheres e homens. (BIROLI, 1975, p. 21).

Com base nas colocações de Biroli, destaco, novamente, a importância fundamental que a Pesquisa Etnográfica tem para este trabalho. Ao conviver com as protagonistas em suas casas e com os seus cônjuges e filhos, não me detenho somente a fatos isolados que poderiam ser enunciados durante a entrevista, mas também a todo o contexto que essas mulheres são subjugadas, percebendo comportamentos que as afetam indiretamente. Portanto, o movimento de costurar os conceitos sobre cada temática às histórias de vida, ao contexto e ao ambiente nos quais essas mulheres se inserem, é de extrema importância para desenvolver o produto audiovisual.

3.1 Divisão Sexual do Trabalho: costura entre teoria e observação

A premissa deste tópico é apresentar as agricultoras protagonistas deste trabalho, elaborando um breve relato com as suas características pessoais, não as reduzindo a elas, mas partindo delas para conhecer as suas histórias de vida. Ambas residem no município de Iraí, Rio Grande do Sul (RS), mas em diferentes Linhas². O período de imersão com dona Pierina deu-se no início de janeiro de 2020, e ao todo, passei em sua companhia 8 (oito) dias inteiros, desde o amanhecer até o entardecer. O período de imersão com dona Maria Otília iniciou-se já em fevereiro de 2020, nosso primeiro contato foi na feira do produtor e passamos 3 dias inteiros juntas, desde o amanhecer até o entardecer.

A dona Pierina Lira, 59 anos, localiza-se na Linha Santa Maria Goretti. É mãe da Simone e avó do Luan. Agricultora desde os nove anos, saiu da casa dos pais aos 13 para trabalhar em casa de família, cuidando das crianças e das atividades domésticas, além de auxiliar no trabalho desenvolvido na propriedade. Atualmente, suas práticas agrícolas giram em torno da plantação de hortaliças, de legumes e de verduras, além da produção de leite, de conservas e de demais produtos comercializados na feira do produtor, que ocorre a cada 15 dias na cidade. Pierina faz parte do Conselho do Sistema de Crédito Cooperativo (SICREDI), sendo responsável por organizar oficinas voltadas às mulheres da Linha Santa Maria Goretti de Iraí. Sua mais recente conquista foi incluir no circuito de turismo rural da cidade a sua propriedade, o Sítio Primavera, recebendo, deste modo, visitantes com um farto café da manhã ou da tarde.

² Linhas é como são chamadas as localidades do interior de um município.

Moradora da Linha Roncador, dona Maria Otilia, ou Oti para os conhecidos, 64 anos, é mãe de cinco filhos, avó de 11 netos e tem um bisneto. Agricultora desde os cinco anos de idade, trabalha no campo na produção da cultura de subsistência, produzindo também para a feira do produtor. Participa, assim como dona Pierina, das atividades da EMATER-Iraí.

Logo no primeiro dia de imersão, observei que a rotina de trabalho dessas mulheres gira em torno de cuidar da casa, das pessoas e dos animais. Seus maridos não ocupam essas funções e assim o padrão histórico de responsabilizar a mulher pelo cuidar se repete. Com isso, é possível concluir que a divisão do trabalho nessas propriedades é orientada pelo gênero, não seguindo nenhuma permissão igualitária ou de equidade. Biroli destaca que “as hierarquias de gênero, de classe e de raça não são explicáveis sem que se leve em conta essa divisão, que produz, ao mesmo tempo, identidades, vantagens e desvantagens” (BIROLI, 1975, p. 21). Ou seja, o fato de delegar à mulher “x” tarefas e ao homem “x” tarefas finda por caracterizar esses como eternos responsáveis por elas. Qualquer alteração nesse quadro pode desestabilizar o poder que um opera sobre o outro e pode tirar e colocar vantagens sobre os sujeitos devido ao tempo que estes precisam demandar para operar as tarefas que lhe foram delegadas. Assim,

nela se definem, também, dificuldades cotidianas que vão conformando trajetórias, possibilidades diferenciadas na vida de mulheres e homens. Trata-se da questão sensível, ainda, porque confere a todas as mulheres uma posição semelhante (a elas são atribuídas tarefas de que os homens são liberados) e por que as distingue dos outros atores (elas são diferentemente marcadas e oneradas pela divisão de tarefas e responsabilidades segundo os recursos que detêm para “driblar” o tempo e a energia que tais tarefas requerem). (BIROLI, 1975, p. 21).

Por mais que o tempo tenha passado e as mulheres tenham conquistado cada vez mais seu espaço nas salas de aula e nas empresas, a divisão do trabalho em casa ainda não ganha tanto espaço nos acordos matrimoniais. Isso faz com que as mulheres tenham uma carga horária de trabalho semanal superior a dos homens. Dona Pierina e dona Maria Otilia, ao relatarem suas rotinas, sempre iniciam com “sou a primeira que acordo”, cerca de meia hora ou até mesmo uma hora antes do marido, preparam o café e o chimarrão, e só depois eles se levantam. À noite, após o jantar, os maridos assistem televisão enquanto elas cuidam da louça e da limpeza da cozinha. Ao finalizar as suas funções, seus esposos já estão indo se deitar. Por muitas vezes, acabam indo também e dessa forma, dia após dia, elas não tiram um tempo para se cuidar, para ouvir suas prioridades, ou para saber o que o corpo e a mente delas precisam. Biroli (1975, p. 27) entende que a divisão sexual do trabalho doméstico, contexto no qual as nossas protagonistas possuem maior interação, recai sobre as mulheres em suas possibilidades de

participação política, culminando nas desigualdades em tempo livre e em renda, e dificultando a sua participação no meio social. Essa condição é facilmente observada nas histórias de vida de dona Pierina. Dependendo da boa vontade do esposo em levá-la para os lugares, dona Pierina pouco sai de casa e não visita a filha, que reside na cidade vizinha de Planalto (RS). A situação se torna ainda mais séria quando é necessário que dona Pierina passe por algum procedimento médico. No próprio nascimento da filha ela estava só no hospital. Seu esposo a levou, deixou-lhe e voltou somente no outro dia para buscá-la. Em cirurgias, exames e demais procedimentos clínicos, dona Pierina também não tem a companhia do esposo e muitas vezes se desloca para os lugares de ônibus.

Por depender do esposo para levá-la aos lugares, dona Pierina deixa de participar mais ativamente de sua comunidade por ter dificuldade de transitar pelos espaços. Ao questioná-la sobre o motivo de não tirar sua carteira de motorista, dona Pierina revelou que seu esposo não o permitiu, dizendo que esta é a única coisa que a mantém dependente dele e que tal autonomia não iria permitir. Conseguimos perceber, nesta fala do esposo, que a independência e a procura constante de dona Pierina por autonomia nas atividades da propriedade gerou uma dissolução hierárquica entre os dois, atribuindo para a relação um grau mais significativo e mais elevado de equidade entre os gêneros. Essa possível “perda” de poder sobre ela, causou um desconforto e tendo ele uma única forma, consciente, de “controlar” sua esposa, a proíbe de exercer um direito seu, a saber, o de tirar a carteira de motorista.

As distintas posições de homens e de mulheres na vida doméstica (sendo a exploração das mulheres resultado da estrutura patriarcal do Estado, na qual Biroli referência de Sylvia Walby o termo “patriarcado público”) partem, segundo Biroli, de duas razões que justificam a importância do tema e que são facilmente costuradas às observações feitas em campo.

Primeiro, o trabalho doméstico e o provimento de cuidado, desempenhados gratuitamente pelas mulheres, constituem os circuitos de vulnerabilidade que as mantêm em desvantagem nas diferentes dimensões da vida, tornando-as mais vulneráveis à violência doméstica e impondo obstáculos à participação no trabalho remunerado. (BIROLI, 1975, p. 66).

Presenciei o abuso psicológico sofrido por dona Pierina. Como forma de desmerecer suas conquistas e seu trabalho, por vezes não remunerado, o esposo de nossa protagonista sempre tem algo negativo para dizer a ela. Sua comunicação com dona Pierina não é nada assertiva. Ao mostrar toda orgulhosa seus certificados - dona Pierina terminou os estudos e realizou vários cursos, desde informática até práticas agrícolas - o marido disse *para quê*

estudar tanto assim e viver nesse buraco. Vulnerável às colocações e aos comportamentos do marido, dona Pierina é atingida facilmente pelas colocações que visam diminuir sua importância e suas conquistas, e imediatamente perde toda a euforia, deslegitimando seus aprendizados.

É nesse ponto que abordo a solidão e a depressão de dona Pierina. Por ter que conviver diariamente com o abuso e a falta de companheirismo do marido, além de ao longo de sua vida ter sido acometida por doenças, dona Pierina tem como companhia constante os altos e baixos da depressão. Sente-se só e desmotivada pelo esposo, recuperando a sua alegria de vida quando recebe visitas ou participa da feira e de alguma oficina. Como ela mesma me confessou: *gosto de conversar com as pessoas.* E sempre que nos despedimos ela diz: *não me abandone, não me deixe sozinha aqui.* Nesses momentos percebo que dona Pierina não tem consciência da sua força e da dimensão de suas conquistas. O que me leva a crer que somente uma estrutura tão enraizada como o patriarcado e a necessidade imposta pela sociedade às mulheres de servir ao seu esposo, com o desempenho gratuito de trabalhos domésticos e provimento de cuidado, pode gerar o sentimento de negação de sua capacidade intelectual e o não reconhecimento dos espaços que elas ocupam, gerando, assim, um constante sentimento de dependência emocional e financeira ao esposo.

A segunda razão apresentada por Biroli (1975) para justificar a importância das discussões sobre divisão sexual do trabalho aborda que

em segundo lugar, a causalidade que assim se estabelece não vai apenas da vida doméstica para outras esferas, uma vez que, como venho argumentando, a alocação de responsabilidades é institucionalizada e decorre de decisões políticas. (BIROLI, 1975, p. 66).

Em vez de refletir sobre as ausências da participação política e social dessas mulheres, volto o meu olhar para a atuação da EMATER na vida das protagonistas, que, em minha visão, são uma tentativa de empoderamento de seus saberes e práticas.

Em conversa, a responsável por planejar e aplicar as atividades, Vanessa Dal Canton, me confessou que sempre que possível assuntos pautados pelo empoderamento entram em debate, tais como: atribuir aos maridos responsabilidades domésticas, ter ciência das questões financeiras que circundam as atividades da propriedade, implantar novas práticas gerando maior renda e independência financeira às mulheres e gerar o sentimento de reconhecimento dessas mulheres sobre a sua importância para a propriedade. Essas discussões, como me disse Vanessa,

são feitas de maneira sutil, já que essas mulheres possuem uma ligação muito próxima com estudos religiosos e acabam normalizando a submissão feminina aos cuidados para com o esposo, além de que o termo *feminismo*, associado a essas questões, não é visto como algo positivo por essas mulheres e por suas famílias.

Mesmo que de maneira sutil e muitas vezes imperceptível a essas mulheres, as questões levantadas nas oficinas da EMATER geram transformações nas relações de poder nessas famílias. O empoderamento dessas mulheres, perceptível para mim, é feito através da expansão dos seus saberes, buscando fazê-las reconhecer a importância e o lugar de fala que ocupam, além das projeções dos lugares que possam a vir ocupar, não apenas na propriedade rural, mas também em suas vidas.

Sendo assim, após refletir sobre as questões implicadas na divisão sexual do trabalho na vida de dona Pierina e na de dona Maria Otilia, ponho-me a pensar no que essas mulheres precisam e qual é o fio condutor da relação com seus esposos: igualdade ou equidade? Como forma de responder a essas questões, de ampliar o meu conhecimento e de dimensionar a abordagem para a execução do produto audiovisual, desenvolvo a seguir o tópico sobre igualdade e equidade.

3.2 Empoderamento: descobertas e reflexões

Este tópico tem como premissa apresentar o conceito de empoderamento pela perspectiva teórica da escritora Joice Berth, a partir do livro *Empoderamento*, parte integrante da coleção *Feminismo Plurais*, coordenada pela feminista e filósofa Djamilia Ribeiro. Agrego a Berth elucidações feitas por Cecília M.B. Sardenberg, a partir da transcrição revisada de sua apresentação oral no I Seminário Internacional: Trilhas do Empoderamento de Mulheres – Projeto TEMPO, de 2016. Assim como nos outros tópicos apresentados até agora, pretendo costurar as questões teóricas com as observações feitas em campo.

Para iniciar as discussões sobre o tema, é importante frisar como se deu o surgimento do termo aqui no país. Berth (2019) coloca que

No Brasil, “empoderamento” é um neologismo, ou seja, um fenômeno linguístico que cria uma palavra ou expressão nova ou, ainda, atribui um novo sentido a uma palavra já existente. Em geral, esse fenômeno acontece quando uma pessoa está tentando expressar algo e não encontra um termo preciso,

então ocorre uma adaptação ou criação a partir de uma palavra já existente e conhecida que produz um significado aproximado. (BERTH, 2019, p. 23).

A partir disso, é possível identificar um crescimento exponencial sobre os entendimentos e as discussões acerca deste conceito, que vem ganhando cada vez mais espaço nos meios acadêmicos e nos grupos de resistência. Porém, o uso indiscriminado do termo, sendo atribuído a ele novos significados e novas aplicações, ainda existe, ocasionando o surgimento de uma simplificação errônea do que é e quais os aspectos que caracterizam o empoderamento da mulher. Por isso, seria interessante para o desenvolvimento do produto audiovisual que eu conversasse com as protagonistas do trabalho sobre o que, no entendimento delas, significa o termo empoderamento.

São muitas as perspectivas existentes sobre empoderamento. Claro que vou me ocupar da ótica feminista, já que este trabalho trata sobre o empoderamento de mulheres. Sardenberg (2009) destaca que

Para nós, feministas, o empoderamento das mulheres é o processo da conquista da autonomia, da autodeterminação. E trata-se, para nós, ao mesmo tempo, de um instrumento/meio e um fim em si próprio. O empoderamento das mulheres implica, para nós, na libertação das mulheres das amarras da opressão de gênero, da opressão patriarcal. Para as feministas latinoamericanas, em especial, o objetivo maior do empoderamento das mulheres é questionar, desestabilizar e, por fim, acabar com a ordem patriarcal que sustenta a opressão de gênero. Isso não quer dizer que não queiramos também acabar com a pobreza, com as guerras, etc. Mas para nós o objetivo maior do “empoderamento” é destruir a ordem patriarcal vigente nas sociedades contemporâneas, além de assumirmos maior controle sobre “nossos corpos, nossas vidas”. (SARDENBERG, 2009, p. 2).

Ao acompanhar a rotina das nossas protagonistas, tanto no espaço público como no espaço privado, é possível construir uma análise mais ampla da soltura ou não das amarras de opressão de gênero destacadas pela autora. Além disso, observar quais são as contribuições de terceiros e das organizações que possuem contato direto com as nossas protagonistas.

Antes de aprofundar esses aspectos, entretanto, gostaria de destacar algo presente no texto de Berth (2019): o empoderamento individual e coletivo. Creio que esses dois conceitos, que são complementares, são essenciais para a minha análise. A autora coloca que os “indivíduos empoderados formam uma coletividade empoderada, e uma coletividade empoderada, conseqüentemente, será formada por indivíduos com alto grau de recuperação da consciência do seu eu social, de suas implicações e agravantes”. (BERTH, 2019, p. 36). Esse

aspecto reforça algo visto anteriormente neste trabalho: o fato de dona Pierina, que ao participar das oficinas da Emater e do Sicredi, percebe que possui conhecimentos que podem ser passados e, assim, se dispõe a organizar o grupo para novas oficinas, assumindo um papel de liderança feminina em sua comunidade.

Esta análise condiz com o que Berth (2019) ressalta, onde

o empoderamento individual e coletivo são duas faces indissociáveis do mesmo processo, pois o empoderamento individual está fadado ao empoderamento coletivo, uma vez que uma coletividade empoderada não pode ser formada por individualidades e subjetividades que não estejam conscientemente atuantes dentro de processos de empoderamento. (BERTH., 2019, p. 36-37).

Podemos concluir que por mais que a Emater e o Sicredi não objetivem o empoderamento individual e coletivo, ele acontece através das oficinas que estimulam saberes individuais e do encorajamento dessas mulheres para que elas assumam posições de liderança, estimulando, por sua vez, o empoderamento coletivo. A atuação da Emater e do Sicredi com as agricultoras converge com o primeiro esclarecimento feito por Berth (2019), para a qual o empoderamento é um movimento de *dar* poder a alguém e que

quando assumimos que estamos dando poder, em verdade estamos falando na condução articulada de indivíduos e grupos por diversos estágios de autoafirmação, autovalorização, autorreconhecimento e autoconhecimento de si mesmo e de suas mais variadas habilidades humanas, de sua história, e principalmente de um entendimento quanto a sua posição social e política e, por sua vez, um estado psicológico perceptivo do que se passa ao seu redor. (BERTH, 2019, p. 18).

Tendo em vista os diferentes estágios, é importante salientar que por ser um processo contínuo, o empoderamento feminino com base na perspectiva feminista e de Nelly Stromquist, referenciada por Berth (2019), pode ser categorizado em quatro dimensões, importantes em sua individualidade, mas que necessitam umas das outras, sendo elas: a cognitiva, a psicológica, a política e a econômica.

Considerando essas dimensões, os indivíduos ou, nesse caso, as nossas protagonistas, podem ser mais empoderadas em uma dimensão do que em outra. Isso soluciona o dilema que vem me acompanhando desde o primeiro contato com essas mulheres: *elas são empoderadas ou não?* Observei que em algumas situações ou contextos elas tinham mais autonomia e liderança sobre os assuntos e as atividades, mas que em outros eram totalmente subjugadas e

dependentes de alguém. Por isso, estava ansiosa para desenvolver este tópico teórico e entender essa situação. De antemão, adianto que a evolução em uma dimensão pode gerar a evolução em outra dimensão.

A fim de aprofundar as dimensões cognitiva, psicológica, econômica e política, utilizo como referência o artigo de Maria Helena Santana Cruz (2018), intitulado *Empoderamento das Mulheres*. Neste artigo, Cruz desenvolveu as dimensões de empoderamento a partir de Stromquist. A autora destaca que o componente cognitivo

faz referência à compreensão que têm as mulheres sobre suas condições de subordinação, assim como as causas desta nos níveis micro e macro da sociedade. Envolve a necessidade de tomar posições que, possivelmente, vão contra as expectativas centrais e sociais; assim mesmo se refere à compreensão de padrões de comportamento que criam dependência/interdependência. (CRUZ. 2018, p. 107).

Com base nas observações feitas em campo, nesta dimensão a dona Pierina reconhece seus espaços dentro da propriedade e, por mais que o marido a reprima em algumas questões, segue em busca de fazer aquilo que lhe faz bem e que acredita ser o melhor. Posso destacar, por exemplo, o empenho de dona Pierina em conseguir financiamento para construir a casa de alvenaria na qual reside hoje. Seu esposo não considerava importante mudar-se da casa antiga de madeira para a de alvenaria, mas dona Pierina queria um espaço mais confortável e moderno para viver. Então, sem o apoio do marido e contra o desejo dele, a dona Pierina conseguiu o financiamento. Hoje, eles residem em uma casa mais ampla, mais confortável e mais moderna.

Outro aspecto que envolve a dimensão cognitiva, segundo Cruz (2018, p. 107), é “o conhecimento das mulheres sobre os direitos jurídicos/legais, políticos e econômicos e corresponde à busca da igualdade”. Esse aspecto converge com a dimensão política, sendo essa a participação das mulheres na sociedade e na busca pelo exercício de seus direitos, reduzindo as desigualdades entre os gêneros. É necessário abordar essas questões durante a entrevista na produção do documentário e, assim, ter uma análise mais profunda sobre a dimensão política como fator de empoderamento de dona Pierina e dona Maria Otilia.

O componente psicológico é a outra dimensão do empoderamento abordado por Cruz (2018) com base nos seus estudos de Stromquist. A autora destaca que

o componente psicológico inclui o desenvolvimento de sentimentos que as mulheres podem colocar em prática em nível pessoal e social para melhorar sua condição, a ênfase na crença de sua autonomia para obter êxito em seus esforços para mudança. A autonomia dá ênfase à faceta psicológica do

conceito de empoderamento, envolve o poder desde dentro para que as mulheres possam exercer qualquer poder sobre os outros segmentos da sociedade. (CRUZ, 2018, p. 107).

Por mais que a dona Pierina tenha conquistado muitas coisas, como concluir os seus estudos, construir uma nova casa e incluir a propriedade no roteiro de turismo rural, ela ainda tem como companhia constante a depressão. É de conhecimento geral que o estado depressivo negligencia muitas vivências do indivíduo e, por isso, dona Pierina já possui maior dificuldade de empoderar-se na dimensão psicológica. Não bastando esse aspecto em sua vida, nossa protagonista convive com as colocações opressivas e desestimulantes de seu companheiro. Creio que se um desses fatores não estivessem tão presentes na rotina de nossa protagonista, dona Pierina teria um grau maior de empoderamento na dimensão psicológica.

Já dona Maria Otilia vive em um contexto diferente. Ao contrário de dona Pierina, Oti tem seus dias cercados de pessoas mais positivas e o próprio esposo parece ser mais parceiro na hora de realizar projetos, tanto os pessoais como os profissionais. É necessário desenvolver mais este aspecto em entrevista com a dona Maria Otília, para assim conseguir elaborar uma análise mais aprofundada sobre o seu empoderamento na dimensão psicológica.

Abordado de maneira breve, Cruz (2018) discorre sobre a dimensão econômica como componente de reforço para a dimensão psicológica, trazendo novamente os conhecimentos obtidos através do estudo de Stromquist. Cruz (2018)

entende que o elemento psicológico precisa ser reforçado com o componente econômico, como forma de superar a subordinação econômica das mulheres, para que elas tenham capacidade de comprometer-se com a atividade produtiva que lhes dará algum ganho, grau de autonomia e oportunidade de ser empoderada. (CRUZ, 2018, p. 107).

A feira do produtor, prática econômica que nossas protagonistas têm em comum, e o turismo rural, atividade integrante do Sítio Primavera, propriedade de dona Pierina, geram renda e maior autonomia para as nossas protagonistas. Os ganhos obtidos a partir das práticas econômicas são revertidos, em grande parte, para gerar melhorias estruturais na propriedade. O fato de dona Pierina ter pago a maior parte do financiamento de sua casa e de os ganhos na feira serem direcionados para novas produções, para a aquisição de móveis e para o pagamento de contas, demonstra que o empoderamento com base na dimensão econômica, para a nossa protagonista, é o que mais vem se desenvolvendo.

Durante a escrita deste tópico, pude inferir que as nossas protagonistas possuem graus distintos de empoderamento a partir das considerações das diferentes dimensões. Além disso, foi necessário considerar a participação das agricultoras nos meios públicos e privados. Por isso, acho importante desenvolver um estudo sobre esses meios a partir da perspectiva feminista e, assim, definir o grau de influência que cada um opera sobre a vida de nossas protagonistas, compreendendo, também, se nesses espaços elas assumem um papel de empoderamento ou de subjugação.

3.3 Espaço Público e Espaço Privado

Com o desenvolvimento do trabalho e o caminho que foi sendo traçado ao longo dos tópicos, falar sobre os espaços públicos e privados, a partir da ótica feminista, tornou-se indispensável. Creio que as discussões acerca deste tema se costuram perfeitamente aos elementos teóricos abordados até agora, ao contrário dos conceitos de igualdade e equidade, sugestionados na fase do projeto. Sendo assim, desenvolvo este tópico sobre espaço público e privado referenciando Sofia Aboim, a partir do seu artigo “*Do público e do privado: uma perspectiva de gênero sobre uma dicotomia moderna*”, publicado em 2012 na Revista Estudos Feministas. Outra referência é o capítulo redigido por Flávia Biroli intitulado “*O Público e o Privado*, parte integrante do livro *Feminismo e Política: uma introdução*”, organizado pela autora juntamente com Luis Felipe Miguel, em 2014.

É importante salientar que público e privado, segundo Aboim (2012, p. 95), “constituem pólos de uma das grandes dicotomias do pensamento ocidental, em torno da qual se tem gerado significativo debate na teoria social contemporânea”. Além de que, para Biroli (2014, p. 17), “se há algo que identifica um pensamento como feminista é a reflexão crítica sobre a dualidade entre a esfera pública e a esfera privada”. Acrescento ainda que as implicações geradas nesses dois espaços afetam as mulheres de uma maneira diferente de como afetam os homens, impossibilitando a sua busca por autonomia e, conseqüentemente, o seu empoderamento.

É inevitável simplificar o conceito de espaço privado às relações familiares. Essas relações, constituídas no meio familiar, são guiadas pelo afeto que uns têm pelos outros e por isso Biroli refere-se a esse espaço como mundo dos afetos. Porém, quando estudamos o conceito pela ótica feminista, compreendemos que

somam-se, a essa percepção, estereótipos de gênero desvantajosos para as mulheres. Papéis atribuídos a elas, como a dedicação prioritária à vida doméstica e aos familiares, colaboraram para que a domesticidade feminina fosse vista como um traço natural e distintivo, mas também como um valor a partir do qual outros comportamentos seriam caracterizados como desvios. A natureza estaria na base das diferenças hierarquizadas entre os sexos. (BIROLI, 2014, p. 17).

Essas questões, importantes para compreender como se dá a relação entre os gêneros no espaço privado com base em uma estrutura patriarcal, foram desenvolvidas no tópico sobre divisão sexual do trabalho.

Outro fator importante para compreender o espaço privado, é ter em mente que “muitos abusos puderam ser perpetuados em nome da privacidade e da autonomia da entidade familiar em relação às normas aplicáveis ao espaço público”. (BIROLI, 2014, p. 19). Por isso, é comum que as mulheres que convivem em situação de violência psicológica ou física, naturalizem essa relação de abuso. Um exemplo é a dona Pierina, que sente as opressões do marido e não as trata como violência psicológica, mas sim como uma característica de sua personalidade. De forma direta ou indireta, essas reclamações e negativas constantes do esposo acabam interferindo em sua saúde mental, impedindo, assim, que dona Pierina conquiste novos espaços e conhecimentos.

Ao compreender que o espaço privado é composto por hierarquias de gênero que subjugam a mulher, você pode pensar que no espaço público a sistemática é diferente, dessa forma separando as duas esferas. Mas, é preciso considerar que esses dois espaços coexistem, além de que

o feminismo mostra, assim, que é impossível descolar a esfera política da vida social, a vida pública da vida privada, quando se tem como objetivo a construção de uma sociedade democrática. Faz sentido, assim, abandonar a visão de que esfera privada e esfera pública correspondem a “lugares” e “tempos” distintos na vida dos indivíduos, passando a discuti-las como um complexo diferenciado de relações, de práticas e de direitos – incluídos os direitos à publicidade e à privacidade – permanentemente imbricados, uma vez que os efeitos dos arranjos, das relações de poder e dos direitos garantidos em uma das esferas serão sentidos na outra. (BIROLI, 2014, p. 18).

Quando volto meu olhar para a vida das mulheres rurais, observo que a dicotomia entre espaço público e privado é inexistente, tendo em vista as atividades laborais. Se considerar que “o público restringe-se ao político, inclua-se nele, ou não, a esfera civil ou apenas o Estado” (ABOIM, 2012, p. 96), contemplando as questões econômicas e analisando as atividades das

protagonistas, concluo que público e privado ocorrem no mesmo espaço, apenas com uma sutil diferenciação entre as práticas. Assim, essa mescla dos espaços dificultam a percepção dessas mulheres sobre a sua independência financeira e sobre as outras autonomias conquistadas que caracterizam o seu empoderamento.

É importante considerar que como resultado da mesclagem desses espaços, as relações, tanto com esposo e com filhos quanto com terceiros, também se confundem. Quando os turistas, extensionistas e técnicos da Emater, representantes do Sicredi e demais membros da comunidade se deslocam para a propriedade das nossas protagonistas, visando aquele espaço como público, também acabam interagindo com o espaço privado delas.

Durante o dia, dona Pierina e dona Maria Otilia se envolvem em diversas atividades, as quais se confundem entre o espaço público e privado. Por mais que essa rotina seja cansativa, a ligação afetiva com o espaço rural não faz com que o desejo de fuga desse meio seja uma alternativa para elas. Cresceram e constituíram família nesse espaço, sentem-se mais valorizadas com o reconhecimento do seu trabalho e com a geração de renda, se orgulham de serem agricultoras. Mas, como qualquer indivíduo, essas mulheres também desejam viver novas experiências e possuem sonhos que vão além dos limites da propriedade. Para suprir essa necessidade, participam das oficinas e eventos promovidos pela Emater e pelo Sicredi, voltam a estudar e a aprender com cursos certificados, além de interagir com a comunidade a qual pertencem. Ou seja, elas querem viver e agregar novas histórias às suas vidas.

A busca por novas vivências não é possível para todas as agricultoras e nem mesmo frequente na vida das nossas protagonistas, uma vez que as desigualdades de gênero no campo coincidem com a divisão sexual do trabalho. A carga horária de trabalho das mulheres é superior à dos homens por desempenharem funções não remuneradas no espaço privado. Biroli ressalta que

por isso é necessário redefinir essas esferas e a relação entre elas, garantindo que exista justiça na esfera privada e que o acesso a posições, em qualquer uma delas, não seja hierarquizado segundo o sexo dos indivíduos. Não há sociedade justa na qual as relações na família sejam estruturalmente injustas; a democracia requer relações igualitárias em todas as esferas da vida, inclusive a familiar. (BIROLI, 2014, p. 20).

Por fim, destaco as minhas conclusões parciais sobre os tópicos apresentados durante este segundo capítulo, tendo em vista as contribuições de espaço público e privado. Primeiro, a mesclagem de espaço público e privado alteram a percepção das protagonistas sobre a sua

autonomia e o seu empoderamento. Segundo a divisão sexual do trabalho, perceptível no contexto observado, é central para compreender os conceitos de espaço público e privado. Terceiro, a busca dessas mulheres por vivências para além da margem dos limites da propriedade contribui para o seu empoderamento, independentemente da dimensão. Permito acrescentar um quarto elemento conclusivo. Quando optei por encerrar a costura teórica abordando espaço público e privado ao de igualdade e equidade, respeitei meu instinto de pesquisadora e o objetivo pessoal que tracei para este trabalho: permitir deixar algumas coisas de lado para compor um cenário diferente, partindo do que me foi apresentado em campo.

4. SANGRAR DE UMA IDEIA: UNIÃO DA TEORIA COM A EXPRESSÃO ARTÍSTICA

Embora tenha expressado no desenvolvimento deste trabalho sugestões e ideias de como o documentário irá acontecer, é necessário que tenha um momento para voltar meu olhar para todas as questões teóricas e para selecionar o que cabe neste trabalho e o que serve como aprendizado. Afinal, não saber o que fazer já é um bom primeiro passo. Chegou a hora de sangrar as ideias e de construir um aporte artístico para elaborar o roteiro.

Ao desenvolver o capítulo 1 sobre a linguagem audiovisual\documentário e recuperar aqui algumas reflexões teóricas desenvolvidas nele, viso justificar algumas escolhas que irão compor a minha produção. A primeira delas, sem dúvidas, é pela escolha tipológica de representação social. A caracterização dessa tipologia cumpre um dos objetivos desse trabalho, que é o de demonstrar a realidade social do mundo que compartilhamos, identificando as questões sociais a partir da prática diária e, assim, fazer uso de imagens e de sons para exprimir novas visões do mundo comum compartilhado por todos. Escolher pelo documentário de representação social diz sobre quem eu sou, sobre a minha forma de entender o mundo à minha volta e sobre como quero transformá-lo.

Algo muito importante é o modo que irei adotar para este documentário. Após elencá-los e explorá-los no primeiro capítulo do trabalho, além de desenvolver o segundo capítulo e de me aprofundar nas observações feitas em campo, posso ressaltar qual modo irá se sobrepor ao outro e como cada um terá seu espaço dentro da produção. Os modos que mais se destacam são o poético, o participativo e o reflexivo. O expositivo, no qual as imagens têm um papel secundário, por mais atraente que possa ser, não torna possível que eu cumpra com os objetivos definidos para o trabalho. O modo observativo, desde o primeiro momento, não era possível, uma vez que um dos métodos utilizados foi o Etnográfico, com a minha imersão na realidade dessas mulheres e a necessidade de estimulá-las a falar sobre sua história de vida e de refletir sobre algumas questões de gênero em suas rotinas. Já o performático, por mais parecido que possa ser com o poético, não condiz com o objetivo de retratar a realidade social no qual essas mulheres fazem parte e, portanto, fica de fora dessa produção. Sendo assim, o modo poético, o qual envolve a produção com sentimentos e com afetos, visando produzir emoções nos espectadores, antes mesmo de saber que existia, já o queria no meu trabalho. Por mais que

necessite responder algumas questões, deixar outras em aberto para interpretação do público é atraente demais para que eu não o faça. Desta forma, opto por não falar diretamente sobre a divisão sexual do trabalho, não esclarecendo se ela existe ou não ou se as mulheres sabem o que isso quer dizer, mas mostrar aos espectadores a rotina e os espaços para que eles mesmo reflitam sobre o tema.

Compartilhar experiências e me inserir no contexto dessas mulheres foi o primeiro passo para a construção deste trabalho. Por isso, o modo participativo é insubstituível para a produção documental. Além de condizer com o Método Etnográfico, ele exprime perfeitamente a forma de me relacionar com as pessoas e com o próprio papel de conectar, de relacionar e de humanizar que é próprio do relações-públicas. Convergente a isso, está o modo reflexivo, buscando a consciência, o reconhecimento e o repensar do espectador sobre as questões sociais e de vida expressas no produto. Afinal, o documentário não deve só fornecer respostas, mas fazer com que as pessoas se questionem sobre as suas próprias escolhas e comportamentos.

Você já deve ter percebido que a primeira parte deste capítulo irá esclarecer questões técnicas sobre a minha produção documental. Então, seguimos para os esclarecimentos envolvendo a entrevista. Parte integrante do documentário de representação social, as entrevistas são marcadas por encontros prévios, critério preenchido pela minha imersão nos contextos das nossas protagonistas através do Método Etnográfico. Utilizarei das chaves visuais, descritas entre as características da entrevista, para evitar a monotonia, pelas quais conforme a temática da questão, lugares diferentes serão enquadrados. Quando a protagonista se apresentar ou estiver falando sobre a sua história de vida, irei utilizar planos mais fechados no rosto e nas mãos para atribuir ao trecho um tom mais emotivo.

O registro de personagem para a produção documental é algo de extrema importância para o trabalho, criando maior dinâmica e tornando a produção mais variada na composição visual. Os cenários desses registros são os espaços de trabalho e de lazer da dona Pierina, dentro e fora da propriedade, e em partes obtidos pela câmera parada com um plano mais aberto. O intuito dessa escolha é transmitir a ideia de que ela domina bem todos os espaços da propriedade e que tem autonomia sobre as atividades, além de explicitar o quanto o espaço público e privado tem uma divisão tênue quando pensamos na rotina da mulher rural.

Alguns aspectos elementares para criação do roteiro, etapa principal segundo Puccini (2009), serão considerados por mim para elaboração deste trabalho. O primeiro deles, sem dúvidas, é a sinopse, que para este trabalho utilizo da minha liberdade poética e criativa para

agregá-la ao roteiro literário. Outra junção que pensei em fazer é a do tratamento\escaleta com o roteiro técnico e, assim, ter um material compilado e de mais fácil acesso para consultas durante a gravação.

Ao revisitar a parte teórica sobre trabalho de câmera, dos planos e dos enquadramentos, acabei por elaborar um esquema de ideias conforme as leituras foram sendo realizadas. Neste esquema, algumas decisões são cruciais para o bom desenvolvimento do trabalho e ajudam a compor o material que une o tratamento/escaleta e o roteiro técnico. Uma dessas decisões é a de dispensar o uso de tripés e de estabilizadores, propositalmente, quando for acompanhar a protagonista na explicação de algo sobre a propriedade. Com isso, busco o efeito de maior aproximação do espectador com as protagonistas. Para tornar o produto mais dinâmico e atrativo, busco utilizar as quatro relações possíveis entre a câmera e a *persona*.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da produção documental e de todas as metodologias que ele contemplou, pude ter maior compreensão sobre as questões intrínsecas na vida de dona Pierina e que podem facilmente se reproduzir no cotidiano de outras agricultoras. As atividades não remuneradas, que responsabilizam a mulher pelo cuidado com a casa e com as pessoas, função essa normatizada pelo patriarcado estrutural, provoca sequelas nas esferas que compreendem a participação dela enquanto agente político, incapacitando-a de desenvolver aspectos cognitivos, econômicos e psicológicos. Essa observação é realizada pelo fato de que, ao se compenetrar nas atividades não remuneradas, a mulher não possui tempo para integrar-se aos espaços que ampliem os seus aprendizados e que explorem as suas capacidades. Portanto, tendo em vista a divisão sexual do trabalho, considero que isso não só existe, como limita e adocece dona Pierina, alimentando os demais desafios que ela enfrenta todos os dias.

Sobre as esferas que compreendem o empoderamento, é possível afirmar que em alguns aspectos Pierina é mais empoderada do que em outros. Tendo em vista o aspecto cognitivo, dona Pierina possui um grau elevado de empoderamento, por compreender o que quer e o que não quer, e por saber como conseguir o que deseja. Quando nossa protagonista expressa que não possui estudo, ela desconsidera os aprendizados adquiridos através da educação informal e revela um pensamento diminuto da sua capacidade cognitiva.

Ao observar o aspecto psicológico de empoderamento é impossível desconsiderar o fato de dona Pierina ter como companhia constante a depressão. Mesmo com medicação, ela ainda sofre com os altos e baixos, grande parte, concluídos por mim, resultado do ambiente opressor em que se encontra. As negativas do marido, as proibições, as ameaças e a deslegitimação de suas conquistas, provoca o sentimento de solidão em Pierina e resulta na menção dela ao marido utilizando o termo *ele*, indicando distanciamento. Posso resumir o ápice da sua tristeza com a frase: *ficar sozinha*, onde claramente ela expõe que mesmo com a presença do marido, sente-se sozinha.

Tendo em vista o empoderamento no seu aspecto econômico, com base nas atividades realizadas no presente e na sua luta pela melhoria de vida do passado, concluo que dona Pierina evoluiu neste aspecto, em grande parte devido às oficinas e às atividades realizadas pela Emater-Ascar e pelo Sicredi, proporcionando novas formas de geração de renda. Com a crescente de ganhos, dona Pierina continuou e continua buscando aprender mais para gerar mais renda, ciclo

esse, motivo de orgulho para ela. É claro, no decorrer do documentário ficou claro que o marido não possuiu a mesma ambição que dona Pierina e, por isso, nega participar das atividades ou, até mesmo, de levá-la para os locais onde as oficinas estão sendo aplicadas. Outra forma de interpretar estas negativas do marido, e a mais cabível tendo em vista a estrutura patriarcal que vivemos, é de que as atividades que movimentam as pessoas a irem até a propriedade ou de falar sobre a mesma diz sobre as realizações de dona Pierina, e não sobre as dele, colocando-a no papel de gestora. Esse movimento de perda do poder sobre ela gera desconforto no esposo e justifica porque ele proíbe a dona Pierina de tirar a carteira de motorista. Ao obter tamanha liberdade, o último fio de poder que atribuiu a ele *importância* na vida dela se rompe, além de ser uma forma que o esposo encontrou de puni-la pelo seu empoderamento.

O trabalho, seja ele qual for, faz parte da mulher. Quase parte integrante do nosso DNA e motivo pelo qual muitos nos definem, é a maneira pela qual dona Pierina liberta-se das amarras que a sociedade e que seu esposo cria. Ao mesmo tempo que a prende em um ciclo que fadiga, a liberta para novas descobertas e aprendizados, renovando o seu espírito, alegrando o seu fazer e ampliando o seu círculo de amigos. Ou seja, espaço público e privado se retroalimentam - na paralisação de um, ocorre a decaída do outro.

Produzir um documentário de representação social foi uma experiência intensa. Imergir em um contexto que fez parte de toda a minha infância, mas a partir da perspectiva feminista e da Comunicação, gerou novas sensibilizações sobre as questões que cercam as mulheres da minha família. O mais profundo e recente pensamento que veio durante a conclusão deste trabalho, foi sobre o suicídio da minha avó materna, assunto tabu na minha família. Depressiva e em meio a pobreza, quantas pressões sociais, criadas por um sistema patriarcal que se alimenta no pensamento religioso, não existiam em sua cabeça e nutriram o pensamento depreciativo sobre a sua imagem e sobre o ambiente de miséria que vivia com os nove filhos. Refleti, também, sobre as abdições que a minha mãe e as minhas tias fizeram para formar as suas famílias e construir as suas histórias, as opressões, as agressões e os abusos que sofreram e continuam sofrendo por serem mulheres. Como se não bastasse, refleti sobre como será a vida daquelas que virão depois de mim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABOIM, Sofia. **Do público e do privado**: uma perspectiva de gênero sobre uma dicotomia moderna. Revista Estudos Feministas [online], vol.20, n.1, 2012. p. 95-117. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ref/v20n1/a06v20n1.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2021.

BARROS, Antonio; DUARTE, Jorge. (org.) **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2006.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Pólen, 2019.

BERNARD, Sheila Curran. **Documentário: técnicas para uma produção de alto impacto**. Saulo Krieger (trad.). Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luís Felipe. **Feminismo e Política**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *Etnografia: saberes e prática*. In: PINTO, Céli Regina Jardim; GUAZELLI, César Augusto Barcellos. (Org.) **Ciências Humanas: pesquisa e método**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2008.

GERHARDT, Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6 ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GONÇALVES, G.S. **Panorama do Documentário no Brasil**. Revista Digital de Cinema Documentário, n. 29, n. 01, 2006. p. 79-91

LUCENA, Luiz Carlos. **Como fazer documentários: conceito, linguagem e prática de produção**. 2. ed. São Paulo: Summus, 2012.

PUCCINI, Sérgio. **Introdução ao roteiro de documentário**. Revista Digital de Cinema Documentário, n.06, 2009. p. 173-190.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro para documentário: da pré-produção à pós-produção**. 3. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2009.

ANEXOS

Anexo A Roteiro

Tratamento\Escaleta, Roteiro Técnico e Roteiro Literário.

Trabalho de Câmera	Cenas	Equipamentos de Apoio	Planos	Enquadramentos	Sons
imóveis CÂMERA E OBJETO	Entrevista (protagonista deslocada à esquerda do vídeo, ao fundo espaço que mais gosta da propriedade)	Tripé	Plano Médio (PM) Plano Fechado (PF)		Narração voz off
Pierina Lira A protagonista se apresenta para a câmera, falando seu nome, idade e profissão. Questões envolvendo as temáticas abordadas no trabalho					
imóvel CÂMERA em moviment o OBJETO	Rotina de Trabalho; Atividades na propriedade ou fora dela (atividades “público” e “privado”; divisão sexual do trabalho)	Tripé	Plano Geral (PG) Close	Plongê	Sons ambiente
Pierina Lira Rotina de trabalho, o que faz desde a hora que acorda até o momento que vai deitar. Principais atividades que realiza na propriedade. Conselho do Sicredi e feira do produtor. Fazendo sucos, fermento caseiro e conservas.					
em moviment o CÂMERA E OBJETO	Apresentando os espaços da propriedade; Atividades de lazer. (mostrando a horta, as vacas, galpão e sementes crioulas)	Sem tripé ou estabilizador	Plano Geral (PG) Plano Sequência		Trilha mais animada
Pierina Lira Horta, sementes crioulas, casa do turismo rural e gladiolos. Tomando mate com o esposo.					
em moviment o CÂMERA imóvel OBJETO	Lembranças; História de Vida (história de vida, álbum de fotos, certificados, objetos simbólicos da casa)	Tripé e Estabilizador	Plano Médio (PM)	Contraplongê Plano Geral (marido presente no quadro para filmar reações)	Trilha melancólica Voz off das

					protagonistas
					Narração
<p>Pierina Lira Saída dela para trabalhar em outra casa, casamento, problemas de saúde, conquista da casa e turismo rural. Sonhos. Certificados, fotos do álbum, objetos simbólicos da casa.</p>					

Anexo B Entrevista

Pierina Lira	
DIVISÃO SEXUAL DO TRABALHO	<ol style="list-style-type: none"> 1. Conte qual sua rotina de trabalho, desde a hora que acorda, até a hora que vai se deitar. 2. Você considera que sua carga de trabalho é superior a do seu esposo? 3. Quais atividades de cuidado com a casa são desenvolvidas junto com seu esposo? 4. Quais atividades da propriedade são desenvolvidas por você e seu esposo? 5. Quais atividades de lazer e cuidado com você fazem parte do seu dia? (beleza, descanso) 6. Atividades realizadas fora da propriedade, busca por novos conhecimentos e viagens. É possível fazer tudo isso e com qual frequência isso é feito? Como se organiza? (pensando em um contexto antes da pandemia)
EMPODERAMENTO	<ol style="list-style-type: none"> 1. Teria alguma coisa que a senhora gostaria de fazer mais acha que não consegue ou que não pode fazer? (<i>cognitivo</i>) 2. Me conte sobre a nova casa de vocês. Como conseguiram? Era um sonho dos dois? (<i>cognitivo</i>) 3. A senhora sabe o que o termo empoderamento quer dizer? O que o termo significa para a senhora? 4. Quais as motivações para participar do conselho do SICREDI? 5. Quais práticas que a senhora desenvolve que geram renda extra para a propriedade? (<i>econômica</i>) 6. O deixa a senhora triste? O deixa a senhora feliz? (<i>psicológica</i>) 7. A senhora se envolve em muitas atividades, tanto dentro como fora da propriedade. Por que gosta tanto delas e procura se envolver mais?

	<i>(coletivo e individual)</i>
ESPAÇO PÚBLICO E ESPAÇO PRIVADO	<ol style="list-style-type: none">1. Por quê a busca por realizar atividades fora da propriedade? O que de bom ou ruim a senhora sente nesses espaços?2. A pandemia modificou alguma atividade da propriedade? Você se sente mais isolada?3. A senhora sente vontade de morar em outro local que não seja no meio rural? Por quê?4. Caso a senhora tivesse que cuidar sozinha da propriedade, acha que conseguiria? Acha que alguma atividade deixaria de ser realizada? Por quê?5. O que lhe impede de participar de mais atividades fora da propriedade?