



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS COMUNICAÇÃO E  
ARTE  
CURSO DE JORNALISMO

JESSAMINE RAYANE DOS SANTOS

**POR UM CINEMA TODO DELAS: UM PANORAMA DA PARTICIPAÇÃO DA  
MULHER EM MOSTRAS E FESTIVAIS DO AUDIOVISUAL ALAGOANO**

MACEIÓ  
2020

**POR UM CINEMA TODO DELAS: UM PANORAMA DA PARTICIPAÇÃO DA  
MULHER EM MOSTRAS E FESTIVAIS DO AUDIOVISUAL ALAGOANO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Comunicação do Instituto de Ciências Humanas Comunicação e Arte da Universidade Federal de Alagoas como requisito parcial à obtenção de grau de Bacharel em Jornalismo.

**Orientadora:** Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Raquel do Monte

MACEIÓ  
2020

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**  
**Divisão de Tratamento Técnico**  
Bibliotecária: Taciana Sousa dos Santos – CRB-4 – 2062

S237p Santos, Jessamine Rayane dos.

Por um cinema todo delas: um panorama da participação da mulher em mostras e festivais do audiovisual alagoano / Jessamine Rayane dos Santos. – 2020.

75 f. il. : figs. ; graf. color.

Orientadora: Raquel do Monte.

Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Jornalismo) – Universidade Federal de Alagoas. Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes. Maceió, 2020.

Bibliografia: f. 72-75.

1. Cinema – Alagoas. 2. Cinema e mulheres. 3. Diretoras e produtoras de cinema. I. Título.

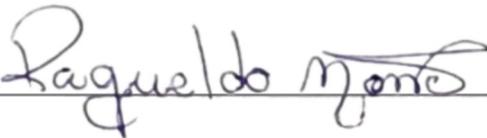
CDU: 791.44.071.1 (813.5)

## Folha de Aprovação

JESSAMINE RAYANE DOS SANTOS

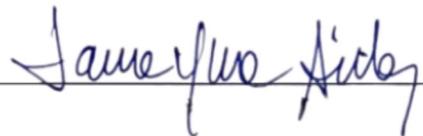
### **POR UM CINEMA TODO DELAS: UM PANORAMA DA PARTICIPAÇÃO DA MULHER EM MOSTRAS E FESTIVAIS DO AUDIOVISUAL ALAGOANO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Comunicação do Instituto de Ciências Humanas Comunicação e Arte da Universidade Federal de Alagoas como requisito parcial à obtenção de grau de Bacharel em Jornalismo. Aprovado em 19 de fevereiro de 2020.



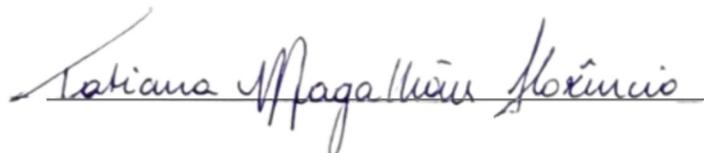
Profª. Drª. Raquel do Monte - UFAL

Orientadora



Profª. Drª. Janayna da Silva Ávila - UFAL

Examinadora



Profª. Drª. Tatiana Magalhães Florêncio - SEUNE

Examinadora

## AGRADECIMENTOS

À mainha, a mulher em que mais me espelho, que primeiro me ensinou sobre feminismo, mesmo sem conhecer a teoria, e quem, desde o meu nascimento (e antes de Virginia Woolf) me mostrou quão importante é ter *um teto todo seu*;

À Vó Lice, minha modelo favorita e quem, junto de mainha, mais vai ficar feliz pela entrega deste trabalho;

Ao meu avô, que não teve a mesma oportunidade de estudo que eu, mas que nunca hesitou em pegar a bicicleta vermelha para me levar aos primeiros anos de escola;

À Laine, que sempre me inspirou em casa e que me mostrou o caminho dos livros;

Ao Lauro, com quem mais compartilhei as dores e delícias desse trabalho e que fez mais bonitos os meus dias pela Ufal;

À minha família, não só a de sangue, para a qual eu sempre me volto;

À Mik e ao Janderson, amigos que a graduação me trouxe, que o cinema firmou e que a admiração fez fortalecer o laço;

Ao Igor, à Flavinha, ao Sávio, que eu tanto admiro, que tanto me ensinaram e que tornaram os dias de trabalho mais leves;

À Yoly, que me dá sua amizade desde que me entendo por gente;

À Ufal e ao COS, pela porta aberta ao conhecimento, pelas vivências todas, por me levarem para perto de pessoas incríveis, por concretizarem muitos dos meus sonhos;

À Raquel, que acreditou nesse trabalho e me orientou até aqui;

A todas as minhas professoras e professores, que me ensinaram sempre a importância de transgredir;

Ao feminismo e a todas as mulheres que me abriram caminhos.

*A forma mais comum de  
renunciarmos ao nosso poder é  
acreditar que não o possuímos.*

(Alice Walker)

## RESUMO

Considerando que o cinema ainda reflete muitas das desigualdades de gênero encontradas em diversos outros setores da sociedade, o presente trabalho traz um panorama da participação das alagoanas na cinematografia local. O *corpus* é composto pelas 68 obras que contêm mulheres no cargo de direção e que participaram, até o ano de 2018, das edições da Mostra Sururu de Cinema Alagoano, do Festival de Cinema Universitário de Alagoas e do Festival do Cinema Brasileiro, ambos integrantes do Circuito Penedo de Cinema, e, por fim, da etapa regional alagoana da Mostra Sesc de Cinema. A partir destes, que são os principais eventos relacionados à produção audiovisual no estado, é possível ter uma amostra da dinâmica da cinematografia alagoana e de como as mulheres vêm produzindo nela. No trabalho, as informações coletadas foram estudadas por meio da Análise de Conteúdo, metodologia proposta por Laurence Bardin. Para melhor compreender de que forma as questões de gênero impactam na produção cinematográfica, utilizou-se conceitos de autoras como Simone de Beauvoir, Laura Mulvey, Naomi Wolf e Teresa de Lauretis. Os estudos de Elinaldo Barros, por sua vez, foram rememorados para que se fosse possível retratar um pouco de como se desenvolveu a sétima arte no estado. Os resultados apontam que, apesar dos avanços no que tange à produção cinematográfica em Alagoas, não há sequer paridade de gênero na participação das obras de homens e mulheres nos festivais e mostras locais.

**Palavras-chave:** cinema alagoano, gênero e cinema, mulheres na direção, diretoras alagoanas

## ABSTRACT

Considering that cinema still reflects gender inequality, which is also found in several other sectors of society, the present dissertation sought to build a panorama of the participation of the women of Alagoas in local cinematography. The corpus, here, is *strictly* composed of 68 works that contain women in the position of director, all of which have been part, until 2018, on the editions of Festival de Cinema Universitário de Alagoas and Festival do Cinema Brasileiro - both from the Circuito Penedo de Cinema -, and also of Mostra Sururu de Cinema Alagoano and Mostra Sesc de Cinema. From these, which are the main events related to filmmaking in the state, it is possible to have a sample of the dynamics of Alagoas' cinematography and how women have been producing inside of it. In this research, the collected information was studied using Laurence Bardin's methodology, "Content Analysis". To understand how gender issues impact film production, we used concepts from authors such as Simone de Beauvoir, Laura Mulvey, Naomi Wolf, and Teresa de Lauretis. Elinaldo Barros' studies, in turn, were recalled so that it was possible to portray how the seventh art was developed in the state. The results show that, despite the advances regarding the cinematic production in Alagoas, there is not even gender parity in the participation of men's and women's works in local festivals and exhibitions.

**Keywords:** Alagoas' cinema, gender and cinema, women in the direction, Alagoas' female directors

## LISTA DE GRÁFICOS

|  |    |
|--|----|
| GRÁFICO 1 – Gênero do filme.....   | 53 |
| GRÁFICO 2 – Direção por gênero.....  | 56 |
| GRÁFICO 3 – Filmes que possuem diretoras negras.....                         | 57 |
| GRÁFICO 4 – Temáticas abordadas nos filmes.....                              | 58 |
| GRÁFICO 5 - Fontes de patrocínio.....  | 60 |
| GRÁFICO 6 – Anos com maior quantidade de filmes dirigidos por mulheres.....  | 62 |
| GRÁFICO 7 – Participação no Festival do Cinema Brasileiro.....               | 65 |
| GRÁFICO 8 – Participação no Festival de Cinema Universitário de Alagoas..... | 66 |
| GRÁFICO 9 – Participação na Mostra Sururu de Cinema Alagoano.....            | 67 |
| GRÁFICO 10 – Participação na Mostra Sesc de Cinema.....                      | 67 |
| GRÁFICO 11 – Participação geral nas mostras e festivais analisados.....      | 68 |

## LISTA DE FIGURAS

|   |    |
|---|----|
| FIGURA 1 – Percentual de Público dos Lançamentos por Gênero da Direção (2014 – 2018)..... | 33 |
| FIGURA 2 – Frame do filme <i>Contos de Película</i> (2009).....                           | 42 |
| FIGURA 3 – Frame do filme <i>Entre Céus</i> (2014).....                                   | 43 |
| FIGURA 4 – Frame de <i>Isso Vale Um Filme</i> (2017).....                                 | 44 |
| FIGURA 5 – Frame do filme <i>Angelita</i> (2017).....                                     | 46 |

## SUMÁRIO

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1 INTRODUÇÃO .....</b>  | <b>11</b> |
| <b>2 COMUNICAÇÃO, GÊNERO E CINEMA: A DINÂMICA E A IMPORTÂNCIA DA REPRESENTATIVIDADE NAS TELAS .....</b>  | <b>15</b> |
| 2.1 O que é ser mulher?.....   | 15        |
| 2.1 Obs-cena: os reflexos da representação da mulher no cinema .....                                     | 19        |
| 2.2 O cinema brasileiro: das políticas públicas ao mercado exibidor.....                                 | 23        |
| 2.3 Contando e fazendo história: a mulher no cinema brasileiro .....                                     | 27        |
| 2.3 Do novo cenário que elas constroem .....   | 31        |
| <b>3 POR TRÁS DAS CÂMERAS: SOBRE MULHER, CINEMA E ALAGOAS .....</b>                                      | <b>35</b> |
| 3.1 Do cinema alagoano.....  | 35        |
| 3.2 Ocupando espaços, produzindo significados: a mulher na cinematografia local.....                     | 40        |
| <b>4 METODOLOGIA DA ANÁLISE .....</b>  | <b>48</b> |
| <b>5 ANÁLISE DA PARTICIPAÇÃO DOS FILMES DIRIGIDOS POR MULHERES EM MOSTRAS E FESTIVAIS ALAGOANOS.....</b> | <b>53</b> |
| <b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>  | <b>69</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>  | <b>72</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

"Toda a vez em que uma mulher aparece nua em algum anúncio, sou eu quem eles estão despindo, vulgarizando e desprezando. [...] Sou eu quem eles estão oferecendo como um pedaço de carne para saciar os desejos dos homens". A frase da cineasta belga Agnès Varda faz parte da narrativa de uma de suas obras, *Resposta das Mulheres: Nosso Corpo, Nosso Sexo*. O curta-metragem, que é de 1975, gira em torno de uma pergunta: o que ser mulher, de fato, significa?

Apesar de muitos homens terem, por séculos, trabalhado para fixar uma resposta a esse questionamento, ainda hoje, não se pode saber, com exatidão, o que é ser uma mulher. O que se sabe, entretanto, é que, por mais que as mulheres tenham avançado em conquistas ao decorrer dos tempos e de revoluções, elas ainda têm muito pelo que lutar ao redor do mundo para que consigam viver plenamente.

Não se sabe o que é ser uma mulher. Mas é sabido que as desigualdades socioeconômicas derivadas de toda a problemática relacionada às questões de gênero são estruturais. Elas permanecem, até hoje, intrincadas nas bases culturais que moldam a sociedade e que se ramificam em todas as suas extensões, impondo barreiras ao avanço da mulher e fazendo com que sua trajetória seja marcada, quando não finda, pelos reflexos do machismo e do patriarcado.

No contexto cinematográfico não é diferente. O retorno das discussões acerca da participação feminina no campo do audiovisual só reforça o quanto ainda é prejudicial ser mulher numa sociedade em que as regras são ditadas por homens. Essa predominância masculina dos instrumentos de poder, além de colocar empecilhos à paridade de gênero na área, impactou diretamente na maneira pela qual as mulheres foram e são representadas na sétima arte, seja no mundo, seja em território brasileiro. É por meio dessa via de mão única que estereótipos continuaram, muitas vezes, ganhando reforço e que papéis de gênero foram fortalecidos.

Para se ter uma ideia de como essa dinâmica que vai das telas ao mundo real tem se desenvolvido, utilizemos como exemplo o caso do conteúdo que é transmitido nas televisões. Em uma pesquisa<sup>1</sup> desenvolvida pelo Data Popular e pelo Instituto Patrícia Galvão sobre a

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://agenciapatriciagalvao.org.br/mulheres-de-olho/mulher-e-midia/pautas-midia/pesquisa-revela-que-maioria-nao-ve-as-mulheres-da-vida-real-nas-propagandas-na-tv/>

representação das mulheres nas propagandas desse meio, 59% das entrevistadas afirmaram não considerar que as mulheres apresentadas nesse nicho representam brasileiras reais.

O levantamento mostra ainda que 67% delas acreditam que o padrão de beleza das mulheres na TV está distante do real e que 61% concordam que essa má representação gera frustração nas mulheres que recebem esse conteúdo diariamente e que não conseguem se ver no padrão demonstrado. Esse modelo, para as entrevistadas, retrata, majoritariamente, jovens, magras, brancas, loiras e mulheres pertencentes à classe alta. No estudo, é possível perceber, ainda, que 57% entendem que as propagandas mostram a mulher como objeto sexual e que 84% concordam que o corpo da mulher é usado para a promoção da venda de produtos.

Como foram, por muito tempo, únicos detentores dos meios de produção, os homens é que primeiro se encarregaram de tecer o cenário que até hoje reflete na percepção que as mulheres têm de si mesmas. Para Virginia Woolf (1985), por conseguinte, quando construídas por uma ótica masculina, as peculiaridades que moldam a personalidade da mulher são apresentadas, quase sem exceção, dentro de suas relações com os homens.

É estranho pensar que todas as grandes mulheres da ficção tenham sido, até o advento de Jane Austen, não só retratadas pelo outro sexo, mas apenas de acordo com a sua relação com o outro sexo. E como é pequena essa parcela da vida de uma mulher, e como um homem pouco sabe até sobre isso, quando as observa através dos óculos pretos ou avermelhados que o sexo coloca sobre o nariz dele. (WOOLF, 2004, p.119)

Tanto na literatura, como no cinema, tais representações implicam na invisibilidade da pluralidade que temos e podemos ter no que diz respeito à mulher. O campo cinematográfico, como agente social, tem também o papel de explorar e dar voz às diversas multiplicidades que são a expressão de uma determinada sociedade e que devem ser, portanto, compreendidas, ou, no mínimo, enxergadas por ela. Mas como nos sentiremos devidamente representadas quando o número de mulheres que podem estreitar esse caminho ainda está longe do ideal?

De acordo com uma publicação da Agência Nacional do Cinema (Ancine)<sup>2</sup>, que apresenta dados de gênero por função técnica das obras com emissão de Certificado de Produto Brasileiro (CPB), as mulheres representaram apenas 20% do percentual de direção cinematográfica no Brasil em 2018. No roteiro, elas também foram minoria, com apenas 25% da participação total. Na direção de fotografia, a participação feminina foi ainda menor, representando um total de apenas 12%.

---

<sup>2</sup> Disponível em:  
[https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao\\_feminina\\_na\\_producao\\_audiovisual\\_brasileira\\_2018\\_0.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2018_0.pdf)

Ao voltarmos o olhar para a realidade do estado de Alagoas, ficamos às cegas quando se trata de saber dados sobre o assunto. Poucos são os incentivos por parte do poder público<sup>3</sup> para o fomento do fazer fílmico, poucos os espaços de exibição de filmes e de debates sobre a sétima arte e, por tabela, ainda são poucas as produções locais.

Nessas circunstâncias, fazer um recorte de gênero e entender como tem se dado a presença da mulher alagoana na produção cinematográfica é ainda mais difícil e ainda mais necessário. O fato de não termos documentos oficiais que registrem e estudem o comportamento do cinema em Alagoas, menos ainda com foco na questão de gênero, é um dos principais condutores deste trabalho, que tem o objetivo de jogar luz sobre a dinâmica da participação das diretoras alagoanas no setor e estimular que ainda mais pesquisas científicas sejam realizadas em torno da temática.

O intuito aqui, portanto, é construir um panorama do cinema dirigido por mulheres no estado, tendo como base os filmes participantes, até o ano de 2018, das edições da Mostra Sururu de Cinema Alagoano, do Festival de Cinema Universitário de Alagoas e do Festival do Cinema Brasileiro - ambos integrantes do Circuito Penedo de Cinema - e, por fim, da etapa regional alagoana da Mostra Sesc de Cinema. Tais eventos se apresentam, atualmente, como os mais relevantes para a cena cinematográfica local e, a partir deles, é possível obter uma amostragem significativa do cinema que é realizado em nossas terras.

Escolhida como metodologia desta pesquisa, a Análise de Conteúdo, proposta por Bardin (2011), além dar o subsídio necessário para a investigação de como tem se dado a participação das mulheres nas mostras e festivais citados, auxiliará a, entre outras coisas, fazer com que possamos apreender um pouco mais sobre as suas escolhas de temáticas, estudar quando elas estiveram mais ativas em suas produções, sobre que gênero cinematográfico elas costumam se debruçar com maior frequência e apurar, ainda, quais foram suas principais fontes de patrocínio no decorrer do tempo analisado.

Como proposto pelo método de Bardin (2011), faremos a pré-análise dos dados coletados, a exploração do material e, por fim, o tratamento dos resultados, bem como a inferência e interpretação destes. Após selecionar todos os filmes dirigidos por mulheres (sejam de direção mista ou não) e que fizeram parte dos festivais e mostras que compõem o *corpus*

---

<sup>3</sup> Em 2019, dois editais (estadual e municipal) foram anunciados e a expectativa é que deem suporte ao setor, fomentando não só a produção cinematográfica local de forma direta, por meio de incentivos financeiros, mas também através do financiamento de iniciativas que colaboram para um cenário mais promissor para a área.

deste trabalho, será construída uma tabela no Excel com indicadores – como o gênero da obra, sua temática, o tipo de financiamento que recebeu, se foi dirigida exclusivamente por mulheres ou não, o ano em que foi lançada, entre outros - que servirão para nortear a análise aqui proposta. Depois de parametrizar todos os dados, o intuito é organizá-los, por indicadores, em gráficos que melhor representem o material coletado e que facilitem o processo da análise de cada um deles.

Para tanto, será preciso, primordialmente, entendermos melhor, a partir do arcabouço conceitual de Beauvoir (2016), que estruturou muito do que se entende por feminismo, sobre o que implica ser mulher e, mais precisamente, sobre as particularidades de sua condição na sociedade.

Em seguida, os estudos de Mulvey (2011) e De Lauretis (1995) nos darão um norte para compreendermos a questão da mulher na sétima arte e, principalmente, como os papéis de gênero influenciam tanto no acesso que por muito tempo elas não tiveram no que se refere à esfera pública e aos espaços de produção cinematográfica, quanto na representação de uma suposta universalidade de ser mulher que ainda hoje resiste no imaginário coletivo e põe entraves a tantas outras possibilidades de existência – pontos em que também recorreremos aos trabalhos de Wolf (1992) para nos aprofundarmos. Além disso, junto a Debord (1997), reforçaremos certas definições para compreendermos os reflexos propiciados pelo cinema, enquanto meio de comunicação de massa, na sociedade.

Será necessário, em tempo, resgatar um pouco da memória do cinema no Brasil e das vozes de mulheres que fizeram e fazem história na área. Desta vez, autores como Amancio (2007), Gatti (2008), Autran (2009) e Nagib (2011) nos auxiliarão a entender melhor sobre o cenário brasileiro e demais entraves que também não fazem fácil a trajetória feminina no campo audiovisual.

Mais tarde, falaremos, com base nos estudos de Barros (2011), sobre as especificidades da história do cinema alagoano e, finalmente, entraremos nos pormenores da produção cinematográfica traçada pelas mulheres no estado, apresentando um panorama que retrata parte significativa de suas produções até aqui.

## **2 COMUNICAÇÃO, GÊNERO E CINEMA: A DINÂMICA E A IMPORTÂNCIA DA REPRESENTATIVIDADE NAS TELAS**

### **2.1 O que é ser mulher?**

Essa é uma das perguntas que a filósofa e escritora francesa Simone de Beauvoir tentou responder em vida. Em 1949, ela publicaria uma das principais e mais revolucionárias obras sobre a condição da mulher, analisada por meio de uma abordagem que leva em consideração aspectos sexuais, psicológicos, sociais e políticos. “O Segundo Sexo” iria, ao passar dos tempos, servir de base para o fortalecimento do movimento feminista e levantaria discussões sobre o que é ser mulher, mesmo muito tempo depois de seu lançamento, como acontece ainda nos dias de hoje.

Dividido em dois volumes, “Fatos e Mitos” e “A Experiência Vivida”, o livro aborda a dinâmica da vida da mulher desde a sua formação, com a infância, adolescência e iniciação sexual, passando pela sua situação, com o casamento, a maternidade e a velhice, por exemplo, e indo até o caminho para a libertação, ou o que seria a mulher em sua independência. Neste interim, Beauvoir resgata dados do materialismo histórico, psicanalíticos e biológicos tanto para desmistificar narrativas que servem ou serviram à sua inferiorização perante o homem, quanto para melhor compreender o porquê e como se chegou a esse status quo.

Economicamente, homens e mulheres constituem como que em duas castas; em igualdade de condições, os primeiros têm situações mais vantajosas, salários mais altos, maiores possibilidades de êxito do que suas concorrentes recém-chegadas. Ocupam, na indústria, na política etc., maior número de lugares e os postos mais importantes. Além dos poderes concretos que possuem, revestem-se de um prestígio cuja tradição a educação da criança mantém: o presente envolve o passado e, no passado, toda a história foi feita pelos homens. No momento em que as mulheres começaram a tomar parte na elaboração do mundo, esse mundo ainda é um mundo que pertence aos homens. (BEAUVOIR, 2016, p.17)

É a partir de entendimentos como este que Simone nos apresenta ao conceito que rege a sua obra e sua análise do ponto de vista das questões de gênero. Como o título do livro já denuncia, para a escritora, a mulher configura, na sociedade, o que seria o chamado Segundo Sexo, mais especificamente o Outro (BEAUVOIR, 2016).

Segundo Beauvoir (2016), a existência do homem se sustenta em si mesma. Ele é o Absoluto, o Um, o sujeito essencial. A existência da mulher, entretanto, estaria relacionada à do homem: precisaria, assim como Eva, de sua costela, de seu referencial, para ocupar espaço no mundo, para se compreender e se diferenciar. Não se bastaria por si mesma. “Está subentendido que o fato de ser um homem não é uma singularidade; um homem está em seu direito sendo homem, é a mulher que está errada” (BEAUVOIR, 2016, p.11).

Para ela, entretanto, o fato que justifica o porquê dessa submissão não estaria atrelado a uma resposta biológica, mas sim advindo, muito mais, do campo social. É por conta dessa convicção que logo no início do segundo volume da obra em questão, denominado *A Experiência Vivida*, nos deparamos com a célebre frase: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 2016, v.2, p.11).

Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro. (BEAUVOIR, 2016, v.2, p.11).

O corpo, segundo a autora, é sim fator significativo para a situação da mulher perante o meio social, mas não é, contudo, o que determina e define a sua condição em relação ao homem. O que se entende por gênero, na autora, não deriva do mesmo entendimento que se tem do sexo biológico, mas sim da compreensão do que é estabelecido pela sociedade.

Ao descreditar a biologia como resposta para a pergunta “por que a mulher é o Outro?”, Beauvoir passa a colaborar, de forma pungente, para a desnaturalização da opressão de gênero e faz refletir sobre as diversas faces misóginas utilizadas por meio da construção social para se fazer acreditar que a mulher é, essencialmente, menos que o seu opositor.

Não é enquanto corpo, é enquanto corpos submetidos a tabus, a leis, que o sujeito toma consciência de si mesmo e se realiza: é em nome de certos valores que ele se valoriza. E, diga-se mais uma vez, não é a fisiologia que pode criar valores. Os dados biológicos revestem o que o existente lhes confere. (BEAUVOIR, 2016, v.2, p.64).

Estabelecidos e reforçados ao longo de anos, esses tabus, valores e leis foram moldando a sociedade de tal forma que, a condição da mulher, ainda hoje, não pode ser considerada um tema superado. Muito do que Beauvoir escreveu sobre o assunto há 70 anos continua sendo a realidade das mulheres em diversos lugares do mundo. Com o recente fortalecimento de ondas que têm o ódio às minorias sociais como política, a sensação social é de que, apesar dos avanços, o caminho disponível para as mulheres é o que leva a um mundo cada vez mais regresso, inóspito e violento.

No Brasil, um estudo<sup>4</sup> produzido pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), em parceria com a ONU Mulheres, apresentou alguns dados sociais com indicadores de gênero e raça em séries históricas de 1995 a 2015. No que tange ao mercado de trabalho, por exemplo,

---

<sup>4</sup> Retrato das Desigualdades de Gênero e Raça – 20 Anos. Disponível em: [www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/170306\\_apresentacao\\_retrato.pdf](http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/170306_apresentacao_retrato.pdf)

é possível perceber que as mulheres são minoria na parcela da população que está trabalhando ou à procura de trabalho. Nos últimos 20 anos, a taxa de participação delas oscilou de modo simplista entre 54 e 55%, não chegando nunca aos 60%. Nesse mesmo período de análise, a participação masculina chegou a ser de 85%.

O levantamento aponta também que a quantidade de horas trabalhadas por semana pelas mulheres é 7,5 superior à dos homens e, também, que a proporção de mulheres que realizam atividades domésticas (90%) é alta em relação à deles (50%). Tais dados, segundo o estudo, quase não se alteraram na série histórica escolhida.

A conquista do espaço público, como podemos ver, não fez com que as mulheres deixassem de ocupar o posto de dona de casa. Ao contrário da maioria dos homens, elas acumulam ambas as funções, o que acarreta numa sobrecarga significativa. Essa acumulação de atividades deve dificultar, ainda mais, a sua participação ativa na esfera pública e o seu desenvolvimento profissional como um todo. A dupla jornada, que continua sendo um tema bastante atual, já era alvo de crítica para Beauvoir em 1949:

Um dos problemas essenciais que se colocam a respeito da mulher é, já o vimos, a conciliação de seu papel de reprodutora com seu trabalho produtor. A razão profunda que, na origem da história, vota a mulher ao trabalho doméstico e a impede de participar da construção do mundo é sua escravização à função geradora. (BEAUVOIR, 2016, v. 1, p. 153).

O assunto também é tratado pela jornalista Katrine Marçal em *O Lado Invisível da Economia*. O livro, que faz uma análise de como o patriarcado fundamentou o que são consideradas as bases da economia, reforça a problemática do trabalho do lar e, principalmente, a de como o seu impacto é invisibilizado nos modelos e índices econômicos padrões. “Nossos sistemas de bem-estar social, impostos e aposentadorias não foram estabelecidos para compensá-las por esse trabalho, nem mesmo para levá-lo em consideração” (MARÇAL, 2017, p.191).

Na obra, a autora também ressalta como esse trabalho doméstico foi (e ainda é) determinante para que, como supracitado, as mulheres percam espaço na esfera pública e, os homens, em detrimento disso, avancem para galgar cargos cada vez mais superiores e tenham mais possibilidades dentro do que o mercado de trabalho pode oferecer.

“É o homem que vem primeiro. Ele define o mundo e a mulher é a “outra”, tudo o que ele não é, mas também aquilo de que ele depende para poder ser quem é. Para poder ser importante. Assim como existe um “segundo sexo”, existe uma “segunda economia”. O trabalho tradicionalmente executado por homens é o que conta. Ele define a visão de mundo econômica. O trabalho da mulher é “o outro”. É tudo o que

ele não faz, mas de que depende para poder fazer o que faz. Para poder fazer as coisas importantes.” (MARÇAL, 2017, p.26)

Outro ponto que deixa claro o quanto ainda precisamos avançar na questão da condição da mulher na sociedade é o quanto as relações de poder, o quanto o patriarcado e o sexismo continuam colocando sua liberdade em cheque e sua vida em risco. Dados do 13º Anuário Brasileiro de Segurança Pública <sup>5</sup>, desenvolvido pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, mostram que foram registrados 1.206 casos de feminicídio em 2018. Dessas mulheres, 61% eram negras. O estudo traz à luz ainda que em 88,8% dos casos, o autor do crime foi cometido pelo companheiro ou ex-companheiro das mulheres e que 65,6% delas foram assassinadas em casa.

Também no ano de análise, o levantamento registrou 66.041 casos de violência sexual, o que equivale a 180 estupros por dia, o maior número já contabilizado pelo Anuário. Desses casos, 81,8% foram vítimas do sexo feminino, 50,9% eram negras e 53,8% tinham até 13 anos de idade.

Ainda no âmbito da violência doméstica, foram registrados 263.067 casos de lesão corporal dolosa no Brasil em 2018. O número representa que uma mulher a cada dois minutos sofreu violência no ano. É preciso levar em consideração, também, que muitos desses casos nem mesmo são denunciados e que, quando são, muitas vezes, o processo de denúncia desencoraja e descredibiliza a mulher que já está em situação de vulnerabilidade.

A problemática das relações conjugais e de que maneira elas refletem aqueles valores, leis e tabus sobre os quais falamos anteriormente também foi ponto de análise de Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo* e, de acordo com os dados, com os noticiários e com a realidade vivida, fica claro que a soberania masculina construída socialmente ao longo dos séculos impacta na situação da mulher, principalmente dentro de sua casa.

O casamento incita o homem a um imperialismo caprichoso: a tentação de dominar é a mais universal, a mais irresistível que existe; entregar o filho à mãe, entregar a mulher ao marido é cultivar a tirania na terra; muitas vezes não basta ao esposo ser aprovado, admirado, aconselhar, guiar: ele ordena, representa o papel de soberano. Todos os rancores acumulados em sua infância, durante sua vida, acumulados quotidianamente entre os outros homens cuja existência o freia e fere, ele descarrega em casa, acenando para a mulher com sua autoridade; mima a violência, a força, a intransigência: dá ordens com voz severa, ou grita, bate na mesa; essa comédia é para a mulher uma realidade quotidiana. Ele se acha tão convencido de seus direitos que a menor autonomia conservada pela mulher lhe parece uma rebeldia; gostaria de impedi-la de respirar sem ele. (BEAUVOIR, 2016, v. 2, p. 250).

---

<sup>5</sup> Disponível em: <http://www.forumseguranca.org.br/publicacoes/13-anuario-brasileiro-de-seguranca-publica/>

O fato é que ainda não se sabe o que é uma mulher e, segundo Virginia Woolf (1996), nunca se saberá até que ela se expresse de todas as formas possíveis às habilidades humanas. O que se sabe, entretanto, é que a construção social da mulher, que tem resistido aos tempos, ainda hoje dificulta o caminho para tal conhecimento, já que coloca inúmeras barreiras ao seu desenvolvimento. Para Beauvoir (2016, p.361), talvez, quando a igualdade “for universalmente reconhecida e concretamente realizada”, possamos chegar mais perto de uma resposta.

## **2.1 Obs-cena: os reflexos da representação da mulher no cinema**

Antes de falar sobre a história da mulher em cargos de direção, seja no Brasil, ou com um olhar mais específico para o estado de Alagoas, é preciso, primeiro, refletir sobre a importância da representatividade nas telas e sobre como os reflexos que uma única representação, reforçada de forma massiva e baseada em marcadores sociais já saturados, pode impactar na construção social.

É importante, pontuar também que, falar sobre cinema e mulher é falar sobre poder. É falar sobre os tantos homens que, por muito tempo (e ainda hoje) mediaram essa relação, ocupando um espaço central, significativo nesse processo, fazendo da mulher, por muitas vezes, instrumento manufaturado, carregado de um signo único e reproduzido da cultura misógina. Esse papel designado a elas, levando em conta, principalmente, a sociedade imagética em que estamos cada vez mais condicionados a viver, é imprescindível para entender como se tecem e se fortalecem os princípios do machismo e da invisibilidade das múltiplas personas femininas por meio da cultura e comunicação de massa vigentes.

Em *A Sociedade do Espetáculo*, o cineasta e filósofo Guy Debord já apontava, em 1967, a problemática da sociedade do consumo no sistema capitalista e o culto à imagem que, desde aquela época, era responsável por controlar e produzir as relações sociais, que, sob sua ótica, eram regidas em função do espetáculo.

O espetáculo é ao mesmo tempo parte da sociedade, a própria sociedade e seu instrumento de unificação. Enquanto parte da sociedade, o espetáculo concentra todo o olhar e toda a consciência. Por ser algo separado, ele é o foco do olhar iludido e da falsa consciência; a unificação que realiza não é outra senão a linguagem oficial da separação generalizada. O espetáculo não é só um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens. (DEBORD, 1967, p.14)

Ainda segundo Debord (1967, p.26), como instrumento de unificação, o espetáculo aliena o espectador de tal forma que “quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo”.

Bombardeadas por imagens a cada segundo, de forma inconsciente, acreditamos que o que é refletido nas telas configura a regra, ou o belo, e por tabela, nos vemos predispostos, inclinados, a nos adequar a ela. Por meio do espetáculo diário, rejeitamos nossa individualidade. Não nos enxergamos, e por não nos enxergamos, não aceitamos que também é possível a nossa existência assim como ela é. O que temos, ao final desse processo, é um conjunto de indivíduos que tenta se padronizar e se frustra por não conseguir, por estar distante daquilo o que se tem como o certo, daquilo o que não se é.

Quando se trata da representatividade das mulheres (principalmente das negras), a sociedade do espetáculo atua de forma ainda mais incisiva, afinal, é de interesse do capitalismo que elas continuem a acreditar que exista uma universalidade do ser mulher. Isso se deve, principalmente ao fato de que, para as que detêm algum tipo de poder econômico, essa insatisfação de não conseguir alcançar o ideal acaba sendo descarregada, muitas vezes, em consumo.

Tal carência de representação, ou de melhor assertividade na representação, é tão grande que até mesmo dentro dos estudos de gênero e do movimento feminista está presente a problemática de lutar pela libertação e empoderamento dos diversos tipos de mulheres e, ao mesmo tempo, tentar encontrar um sujeito uno em favor do qual o movimento se articula.

Com efeito, a insistência prematura num sujeito estável do feminismo, compreendido como uma categoria uma das mulheres gera, inevitavelmente, múltiplas recusas a aceitar essa categoria. Esses domínios de exclusão revelam as consequências coercitivas e reguladoras dessa construção, mesmo quando a construção é elaborada com propósitos emancipatórios. (BUTLER, 2013, p.22)

Nesse sentido, o papel da mídia e da comunicação, como um todo, não deve ser o de tentar uniformizar, mas de trazer à tona as possibilidades do ser mulher e toda a subjetividade e desconstruções inseridas nesse processo. Na prática, entretanto, não é o que acontece.

Em *O Mito da Beleza* (1992), Naomi Wolf discorre sobre a forma pela qual as imagens de beleza têm impacto na vida das mulheres e, por consequência, na estrutura social como um todo. No âmbito midiático, por exemplo, segundo a autora, a relação que uma mulher tinha, em outras épocas, com uma revista feminina, não era, nem de longe, a mesma que um homem mantinha com as revistas voltadas ao público masculino.

Uma mulher lendo *Glamour* está segurando nas mãos a cultura de massa orientada para a mulher. As mulheres são profundamente afetadas pelo que as suas revistas lhes dizem (ou pelo que acreditam que elas lhes dizem) porque essas publicações são tudo o que a maioria das mulheres tem como acesso à sua própria sensibilidade de massa (WOLF, 1992, n.p.).

De acordo com a autora, a sociedade está sempre a reinventar formas de aprisionar suas mulheres em ideologias que trabalham por evitar a revolução feminista. Para aprofundar o tema, ela cita como exemplo a Mística Feminina, conceito da pensadora Betty Friedan, que falava sobre como o sistema, tendo suas ideias reforçadas pela mídia, pressionava a mulher para cumprir o seu papel de dona de casa na sociedade e consumir insegura e desenfreadamente.

A Mística Feminina foi ferrenhamente criticada à época por Friedan, tanto que o mercado das donas de casa já não é tão lucrativo como outrora. Entretanto, os reflexos dessa ideologia ainda hoje se fazem presentes no cotidiano de todas as mulheres. Que mulher não ouve um “já dá para casar!” ao fazer muito bem alguma tarefa doméstica, por exemplo? Segundo Wolf, o Mito da Beleza veio para ocupar o lugar da Mística no mercado consumidor, resguardando da falência a mídia e seus anunciantes, as grandes empresas que vivem da baixa autoestima feminina.

Para a escritora, “o mito da beleza não tem absolutamente nada a ver com as mulheres. Ele diz respeito às instituições masculinas e ao poder institucional dos homens” (WOLF, 1992, n.p.). É importante frisar que esse poder institucional se estende nas mais variadas formas e afeta diretamente a maneira pelas qual as mulheres se veem (ou mais verdadeiramente não se veem) representadas na sociedade em que vivem. Ora, o interesse desse poder não é, de forma alguma, colaborar para o amor próprio e aceitação de si das mulheres, mas manter um mercado que, para consumir, precisa se sentir inseguro e invisível, precisa querer se aproximar ao máximo daquilo que se vê, antes nas revistas femininas, hoje na televisão, no cinema, ou mesmo nas redes sociais.

A professora e escritora Teresa de Lauretis explica, em *Através do Espelho – Mulher, Cinema e Linguagem* (1995), como o cinema, enquanto tecnologia social e grande veículo de comunicação de massa, por muito tempo configurou um dos grandes responsáveis pela manutenção dessas ideologias.

O cinema dominante delimita para a mulher uma ordem social e natural específica, define-lhe certas proposições de significado, fixa-a numa determinada identificação. Representada como o termo negativo da diferenciação sexual, fetiche e espetáculo ou imagem especular, de qualquer maneira obs-cena, a mulher é constituída como o substrato da representação, o espelho suspenso para o homem. (DE LAURETIS, 1995, p.99)

Ela pontua que a mulher é um ser social e que portanto “se constrói dia a dia como o ponto de articulação de formações ideológicas, um encontro sempre provisório entre sujeito e códigos na intersecção (sempre mutável) entre as formações sociais e sua história pessoal” (DE

LAURETIS, 1995, p. 99). É nesse contexto que o cinema figura como uma prática significadora e, não só isso, cara: que depende de materiais custosos para a sua produção e, portanto, não é acessível a todos, o que soma para tornar seus produtos enviesados e dificulta a possibilidade de multiplicidade de narrativas.

A problemática maior, segundo a professora, entretanto, é que essa capacidade produtiva de sentido não pode ser resumida a um filme em específico, mas envolve diversos aparatos de representação que estão entre a formação social, o espectador e o filme (DE LAURETIS, 1995, p.117).

Embora cada um deles (aparatos) possa ser descrito em sua materialidade de expressão ou condições sócio-econômicas de produção (por exemplo, as modalidades tecnológicas ou econômicas do cinema falado), a questão reside na possibilidade de dar conta de sua influência conjunta sobre o espectador e, portanto, na produção de sentidos para um sujeito e de um sujeito através de uma pluralidade de discursos. (DE LAURETIS, 1995, p.117)

Os homens, detentores institucionalizados do poder, sempre estiveram por trás da manutenção dos diversos aparatos de representação que moldaram a sociedade. Direta ou indiretamente, eles intermediaram a relação das mulheres com o cinema, tenham sido elas espectadoras ou participantes do processo de produção do filme. Na frente das câmeras, elas eram portadoras de significados e reforçavam estereótipos, influenciando o comportamento de diversas mulheres que as viam como única possibilidade ou aspiração de vida ideal.

Em seu ensaio *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1983), Laura Mulvey discute sobre a imagem da mulher no cinema por meio da análise do prazer erótico na sétima arte. No texto, a autora afirma que o cinema, institucionalmente masculino, atua, através do inconsciente, de forma a arquitetar as formas de ver e o prazer no olhar (MULVEY, 1983, p. 439).

Dialogando com as ideias de Debord, Mulvey reforça que as articulações primeiras da subjetividade são provenientes de imagens que constituem o imaginário e que ficam, para o espectador, como uma forma de identificação (1983, p. 442). Se olharmos para a construção das personagens femininas de até certo tempo, quando só os homens é que detinham o poder de fazê-la, quais as identificações possíveis para as mulheres que entravam em contato com a sétima arte?

Até certo tempo, segundo a autora, as mulheres figuravam nos filmes como a representação fetichista proveniente do olhar masculino que a fantasiava. Eram exibidas de modo a proporcionar impacto visual na narrativa, segurando o outro olhar, o do telespectador, e congelando o fluxo da história. As personagens, em sua essência, não detinham poder

simbólico, nem suas ações eram determinantes no conjunto da obra. Dessa forma, “ultrapassando o simples realce da qualidade de ser olhada, oferecida pela mulher, o cinema constrói o modo pelo qual ela deve ser olhada, dentro do próprio espetáculo”. (1983, p.452)

Nesse contexto, Mulvey defende a estrutura de um cinema alternativo, artesanal e que rompa com os moldes hollywoodianos, que é, em sua formação, ditado pela ordem dominante, masculina, e que, portanto, reflete a ideologia capitalista e patriarcal sobre a qual discutimos.

“O cinema alternativo por outro lado cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante. Não escrevo isto no sentido de uma rejeição moralista desse cinema, e sim para chamar a atenção para o modo como as preocupações formais desse cinema refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produziu, e, mais além, para ressaltar o fato de que o cinema alternativo deve começar especificamente pela reação contra essas obsessões e premissas.” (MULVEY, 1983, p.439)

É certo que, devido à maior facilidade de acesso de alguns dos meios de produção que viabilizam a cinematografia, e da ocupação feminina cada vez mais efetiva nos espaços públicos da sociedade, há, hoje, uma preocupação mais consistente em torno das possibilidades acerca da representação da mulher nas telas e, também, uma crítica feminista mais fortalecida e atenta no que diz respeito ao assunto.

Entretanto, também é certo que ainda hoje o cinema é formado pela ordem dominante. Apesar dos fatos e dos números, o cinema alternativo – aquele defendido por Laura Mulvey, que perpassa as várias realidades de nossas minorias invisíveis – batalha frame após frame para alcançar cada vez mais olhares, afinal de contas, “é o lugar do olhar e a possibilidade de variá-lo e de expô-lo que definem o cinema” (MULVEY, 1983, p.452).

## **2.2 O cinema brasileiro: das políticas públicas ao mercado exibidor**

O cinema que temos feito no país e as condições que estabelecem barreiras à produção - primeiramente a quem quer fazer cinema no Brasil, depois, a quem quer fazer cinema e se encaixa em algum tipo de minoria social, sendo esta uma grande parte da população – dizem muito sobre o espaço ocupado pela mulher na cinematografia brasileira.

O desenvolvimento do cinema alternativo sobre o qual Mulvey comenta é pautado numa série de fatores que convergem para a necessidade de antagonismo no processo fílmico. Esses fatores estão alinhados a um contexto político, social, econômico e cultural que precisa ser colocado em questão para que, depois de compreendido, possa ser desconstruído, direta ou indiretamente.

Para além do amor pelo cinema, é sabido que quem se mete a trabalhar com a sétima arte no Brasil tem, antes de qualquer coisa, de lidar ainda hoje com o estigma de que o cinema brasileiro não é bom, ou que o povo brasileiro não gosta do cinema que se faz aqui. De tanto se repetir, o estigma acaba virando verdade para muitos e pode refletir tanto na produção cinematográfica local quanto no próprio mercado consumidor.

Esse estigma pode ser atribuído a diversas vertentes, mas é importante frisar que o caminho que o filme brasileiro deve percorrer até e se conseguir chegar às salas de cinema do país não é o mesmo e nem tão facilitado quanto o que os filmes hollywoodianos percorrem. Portanto, antes de se falar sobre o caráter do cinema brasileiro, é preciso sempre ter consciência do nosso pano de fundo, e saber, principalmente, que a maioria dos filmes produzidos aqui não consegue ultrapassar as barreiras da indústria, nem ser reconhecida por ela, e, por isso, não pode nem mesmo ter a chance de ser julgada pelo povo brasileiro, pelo simples fato de que não chega até ele.

Ademais, não se pode refletir sobre o apreço que o Brasil tem por seus filmes sem antes fazer uma ponte sobre o fato de que a ida ao cinema, para uma grande parcela da população, ainda é um privilégio ao qual não se tem acesso.

“Tradicionalmente, na história do cinema brasileiro, o que sempre fez o sucesso dos grandes filmes brasileiros, sobretudo na época de ouro da relação do cinema brasileiro com o seu público, como na época das chanchadas, ou na época da Embrafilme, do final dos anos 70 até o início dos anos 80, o que fez o grande sucesso dos nossos filmes foi justamente o público popular, que não vai mais ao cinema não porque não gosta dos filmes, mas porque não tem mais dinheiro para ir ao cinema. Esse público nem entra num shopping center, quanto mais assiste aos filmes.” (BASSANESI, s.d., p. 92)

Para compreender melhor a relação que o país tem para com a sétima arte, entretanto, é preciso fazer um resgate e voltar, principalmente, aos anos de 1990, que representam um marco não só na história política do Brasil, mas também na cinematografia local, fortemente atingida pelas medidas administrativas da época.

Eleito democraticamente após o Golpe de 64, na década de 80, Fernando Collor de Mello iniciou, em seu mandato, um chamado processo de modernização e privatização do país e, para tanto, cortou de seu plano diversas instituições brasileiras, principalmente culturais, que vigoravam até então.

No âmbito da cinematografia, uma das maiores perdas foi a Empresa Brasileira de Filmes, conhecida como Embrafilme, uma estatal com foco inicial na cinematografia para vias mercadológicas, no intuito de promover os filmes no exterior, mas que, posteriormente, em

função da articulação dos cineastas, acabou por ser responsável pela co-produção e pelo plano de distribuição dos filmes dentro do país.

Segundo Amancio (2007), a política de Collor desmonta a capacidade produtiva e competitiva da cinematografia brasileira não só em terrenos estrangeiros, mas principalmente em nossas terras, levando a uma estagnação no que se refere à produção de longas, por exemplo. Para o autor, nesta época, o cinema passou de uma situação de estabelecimento da atividade a um recomeço que colocou o fazer cinematográfico à margem da sociedade.

A produção nacional, que atingira nos picos dos anos 1970 mais de 100 filmes por ano, com uma ocupação de mercado da faixa de um terço, vai voltar a níveis insignificantes, e nesse vácuo permitir a reconquista desse terreno pelo cinema americano. O cinema brasileiro perdeu suas agências financiadoras, sua capacidade de produção e de distribuição e finalmente seu público, embora isto se tenha dado também por conta da modernização tecnológica (TV a cores e homevideo), que mudou radicalmente o panorama do mercado de cinema. (AMANCIO, 2007, p.181)

Além do caso da Embrafilme, órgãos como o Conselho Nacional de Cinema (Concine) e a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB) também deixaram de existir nas mãos de Collor. É importante frisar aqui que, com a justificativa de corte de gastos, até mesmo o Ministério da Cultura foi rebaixado à Secretaria nesse período, como voltou a acontecer recentemente, durante o governo de Michel Temer.

A conhecida e polêmica Lei Rouanet, que instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), foi criada ainda no governo Collor, em 1991, como uma resposta para acalmar os ânimos do povo, que não aceitava os cortes no setor audiovisual e cultural como um todo. Mas, após o impeachment de Collor, o cenário para a cinematografia brasileira, assim como em outras esferas da sociedade, começa a, paulatinamente, se reestabelecer.

Em 1993, o então presidente do Brasil, Itamar Franco, aprova a Lei do Audiovisual, que possibilitaria o reaquecimento produtivo da área. Também no mesmo período, Itamar volta atrás com o Ministério da Cultura e cria a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, construindo uma conjuntura mais favorável aos cineastas que até então se viam sem incentivos no meio.

Fernando Henrique Cardoso, sucessor de Itamar na presidência, deu continuidade a esse processo de investimento cultural e otimizou a Lei do Audiovisual. É neste ponto da história que o cinema finalmente consegue se recuperar, tanto que o período fica conhecido como sendo a Retomada do Cinema Brasileiro, tendo como marco o filme de Carla Camurati, *Carlota*

*Joaquina*, que foi um sucesso de bilheteria e levou mais de um milhão de pessoas de volta às salas de cinema.

Mais tarde, nos anos 2000, após articulações da sociedade civil e do setor cinematográfico brasileiro, FHC criou o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, conhecido como Gedic, responsável pela idealização da Agência Nacional do Cinema – Ancine. Apesar de ter sido criada ainda no final do governo FHC, a Ancine, que passa a representar uma nova política pública de incentivo na área do audiovisual brasileiro, só veio se fortalecer no governo de seu sucessor, Luiz Inácio Lula da Silva.

Todo esse cenário de reformulações, por tabela, pôde ser constatado também pela ótica do mercado exibidor. Segundo André Gatti (2008, p.38), no período compreendido entre 1990 e 1999, o filme brasileiro contou com apenas 3.100.000 espectadores e registrou seus piores números. A melhora, de fato, só veio durante os anos 2000, mais precisamente em 2003, quando consegue ocupar 22,36% do mercado.

De modo geral, uma sensível melhoria no desempenho da exibição se dará a partir de 2000, com diminuição no número de assentos disponíveis por sala. Em contrapartida, neste curto período, houve elevação do preço médio do ingresso. Curiosamente, em média, os modernos centros múltiplex de exibição cinematográfica apresentam uma alta taxa de ocupação ao contrário dos velhos e tradicionais cinemas de galeria e de rua, que, economicamente deficitários, perderam em definitivo seu espaço. (GATTI, 2008, p.39)

Foi também no período de 2000 a 2003 que se observou um reestabelecimento em relação ao público e número de salas: foram 1.800 espaços de exibição com um público de mais de 100 milhões de pagantes. O feito foi a melhor marca alcançada pelo mercado desde a década de 1980 (Gatti, 2008, p. 40).

Para Autran (2009, p.124), é importante destacar que, entre a década de 1990 e os anos 2000, vários fatores, em conjunto, são decisivos para uma transformação do setor, entre eles, o aumento do preço do ingresso, a elitização do público das faixas mais abastadas da população, a forte presença das salas de exibição nos shoppings e, em contrapartida, o fechamento dos cinemas de bairro, a apropriação do modelo multiplex e a entrada no mercado brasileiro dos grupos transnacionais. É nesse contexto de reformulações que o filme brasileiro vai perdendo espaço. Torna-se cada vez mais difícil encontrar lugar para ele no novo caráter em que se configura o mercado exibidor.

[...] De maneira geral, o produto cinematográfico brasileiro depende integralmente das verbas públicas para sua realização, pois a legislação e a política cinematográfica estatal em vigor não possibilitam nem a capitalização dos produtores e nem o

estabelecimento de relações profundas da produção com a exibição em cinemas, na televisão ou no home video. (AUTRAN, 2009, p. 125)

De lá para cá, portanto, o filme brasileiro vem tentando reconquistar seu espaço dentro do próprio parque exibidor nacional. Dados do Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro<sup>6</sup> mostram que, de 2009 a 2017, por exemplo, os números não seguem em linha crescente no que se refere à participação de público dos filmes brasileiros frente ao número total alcançado pelas salas de cinema. Em 2009, a participação foi de 14,3%, já em 2017, foi de 9,6%.

Para se ter uma ideia do contraste entre o desempenho da distribuição nacional e da internacional nos cinemas do País, a Disney, sozinha, foi responsável por 18,6% da renda bruta gerada nas salas de exibição brasileiras em 2017, enquanto que as distribuidoras nacionais, juntas, tiveram participação de 20,1% do todo.

Agora que compreendemos melhor a problemática de se fazer, distribuir e consumir cinema no Brasil, podemos partir para um vislumbre das mulheres que se debruçaram sobre a sétima arte em tempos em que não se imaginava que cinema também era lugar de mulher.

### **2.3 Contando e fazendo história: a mulher no cinema brasileiro**

No Brasil, a entrada massiva das mulheres em cargos de peso no audiovisual, assim como outros marcos no percurso de luta de demais minorias, acompanha os períodos de transformações sociais que marcaram a trajetória histórica e política não só do país, como do mundo. E é justamente por isso que antes dos anos de 1970, que é quando a discussão sobre o feminismo ganha mais força no Brasil, são poucas as mulheres que atuaram na área de direção. Segundo Pessoa (1989), até a década de 1930, por exemplo, só se tem registro de apenas uma diretora de cinema brasileira, Cleo de Verberena (1909-1972).

Considerada a primeira mulher na direção de longas do País, Cleo se empenha para trazer da França equipamentos que materializem seu sonho de fazer cinema. E consegue. Junto ao marido, monta a Épica Film, e em 1930 dirige *O Mistério do Dominó Preto*, único filme de sua autoria, já que um segundo projeto em que começara a investir acaba sem conclusão.

Carmem Santos e Gilda de Abreu foram as brasileiras que deram continuidade ao processo da participação feminina na direção de filmes brasileiros, conhecidas por serem as únicas da década de 1940 (PESSOA, 1989). Carmem esteve presente em diversas funções na área cinematográfica do Brasil, foi atriz, diretora, roteirista e produtora, responsável, inclusive,

---

<sup>6</sup> Disponível em: [https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario\\_2017.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2017.pdf)

por uma empresa que simbolizou um marco na produção de filmes do país à época. Em seu filme, *Inconfidência Mineira* (1948), além de trabalhar como diretora, Carmem também desempenhou papel de atriz e produtora.

Gilda de Abreu (1904-1979) também era multitalento e foi responsável por um dos filmes que mais fizeram sucesso na história do cinema do Brasil. Seu primeiro longa, *O Ébrio*, foi lançado em 1946 e levou milhões de espectadores às salas de cinema. Além de trabalhar como atriz e roteirista em outros filmes, Gilda dirigiu mais dois: *Pinguinho de Gente* (1947) e *Coração Maternal* (1949).

Carla Civelli (1921-1977) e Maria Basaglia (1912-1998), apesar de italianas, também foram as duas únicas diretoras na década de 1950 no Brasil. Carla Civelli dirigiu a comédia *É Um Caso de Polícia* (1959), que só veio a ser exibida recentemente. Já Maria Basaglia dirigiu os filmes *O Pão que o Diabo Amassou* (1957) e *Macumba na Alta* (1958).

Os anos 60, por sua vez, chegaram ao cinema brasileiro marcados pelo movimento conhecido como Cinema Novo, que criticava o fazer cinematográfico hollywoodiano e buscava imprimir nos filmes brasileiros uma identidade própria, voltando a câmera para os problemas político-sociais enfrentados pelo país e refletidos diariamente no cotidiano da nossa gente, principalmente da população mais pobre, afetada pelos ecos da desigualdade social.

Apesar de revolucionar o cinema feito até então no Brasil, e trazer diversos nomes da cinematografia brasileira à tona, o movimento foi predominantemente masculino. Estudiosos apontam Helena Solberg como o único nome feminino do momento que, entretanto, não seguiu à risca os parâmetros do Cinema Novo e lançou, em 1966, o filme *A Entrevista*.

O primeiro filme de Helena Solberg investigou a condição da mulher de classe média, no Rio de Janeiro, no início da década de 1960. Equipada com um gravador Nagra que ela mesma operou, Helena Solberg entrevistou 70 mulheres entre 19 e 27 anos de idade, que haviam sido suas contemporâneas no colégio. As entrevistas foram gravadas ao longo do ano de 1964 e giraram em torno das aspirações dessas mulheres na adolescência e suas atitudes em relação a decisões importantes para as mulheres na época, como frequentar a universidade, casar, o significado da virgindade e a submissão ao marido. (TAVARES, 2011, p.38)

Durante o processo de produção desta pesquisa, todavia, outras duas personagens aparecem na época do Cinema Novo: Zélia Costa, com *As Testemunhas Não Condenam* (1962) e Sonia Shaw, com *Samba Sexy* (1963). Mas, é ainda nesse mesmo período do Cinema Novo que surge um nome bastante significativo para a história das mulheres brasileiras na cinematografia.

De acordo com Oliveira (2016), Adélia Sampaio, a primeira diretora negra do Brasil, começa a atuar no setor no final da década de 60, primeiro como produtora de mais de 70 filmes, depois como continuísta. Mais tarde, no início dos anos 80, passa iniciar sua carreira enquanto diretora de cinema e lança, em 1984, seu primeiro longa, *Amor Maldito*, um filme que fala sobre um relacionamento amoroso entre duas mulheres.

Diferentemente de Zózimo Bulbul, que ao menos dentre as novas gerações de cineastas negros do país constitui um verdadeiro ícone, Adélia Sampaio permanece desconhecida de grande parte do público. Seu pioneirismo não está somente no fato de ser a primeira mulher negra a fazer um filme de longa metragem, mas também no fato de, entre as mulheres diretoras no Brasil, figurar entre as pioneiras. (OLIVEIRA, 2016, p.3)

Para o contexto de transformações cinematográficas pelo qual o país passava, entretanto, a participação das mulheres, de qualquer forma e em qualquer setor, ainda era problemática. Essa conjuntura de exclusão, no entanto, começava a dar indícios de mudanças. No cenário global, especialmente por volta da década de 70, movimentos que lutavam pela visibilidade de grupos em desvantagem do ponto de vista da esfera social começavam a ganhar força, dentre eles estava o feminismo, que tomava adeptas e se articulava cada vez mais, pautando, entre outras coisas, a igualdade de direitos entre homens e mulheres.

Um grande número de realizadoras começa a atuar nesta época. Em 1971, Ana Carolina, Suzana Amaral e Tânia Savietto, entre outras, dirigiam curtas, enquanto Tereza Trautman assinava episódios dos longas *Deliciosas traições do amor e Fantasticon - os deuses do sexo*. Em 1973, tanto a atriz Vanja Orico, a Maria Bonita de *O cangaceiro* (1973), de Lima Barreto, quanto Lenita Perroy realizavam filmes de longa-metragem, respectivamente *O segredo da rosa* e *Mestiça, a escrava indomável*. (PESSOA, 1989, p. 5-6)

Em consequência do contexto de efervescência das temáticas que circundam a questão da mulher à época, instituições de peso começaram também a dar suporte à causa e, em 1975, a Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas (ONU) iniciou um processo ainda maior de debate sobre o assunto, declarando o ano em questão como sendo o Ano Internacional das Mulheres e, um ano depois, instaurando a decretação da Década da Mulher (1976-1985).

No Brasil, esse esforço conduziu a um exame aprofundado dos Códigos Civil e Penal e da CLT e contou com a colaboração de juristas (do sexo feminino), militantes ativas do movimento feminista, pesquisadoras e estudiosas da temática. Isso permitiu a introdução de artigos, nos projetos submetidos à discussão, cláusulas e parágrafos que expressam os interesses e as necessidades de mulheres que até então não haviam tido a oportunidade de tais interesses defendidos. (TABAK, 1985, p. 5)

Nessa mesma época, o país passava pelo período de redemocratização, e o clima instaurado de pós-ditadura militar começava a mobilizar a população no sentido de fazer ruir conceitos sociais que até então vigoravam e colocavam entraves às minorias do Brasil. As mulheres, por consequência, passaram a dialogar cada vez mais sobre a sua participação na

sociedade e a lutar pelo seu espaço tanto na esfera privada como, e principalmente, na pública, entrando, aos poucos, mas significativamente, na produção cultural brasileira.

Para se ter uma noção de como esse processo veio acontecer de modo tardio, é importante ressaltar que a participação feminina na direção de filmes brasileiros só consegue tomar corpo depois da extinção da Embrafilme e do Concine, instituições que, antes, tinham favorecido o desenvolvimento do auge do cinema brasileiro. Para estudiosos da área, somente no período que se conhece por “Retomada do Cinema Brasileiro” é que as mulheres, de fato, começam a fazer parte da cinematografia do país.

Neste ponto da trajetória do cinema brasileiro, como falamos anteriormente, “o governo Collor acaba, o Prêmio Resgate e a Lei de Audiovisual começam a gerar recursos e os projetos arquivados começam a sair da gaveta. O resultado: o crescimento acelerado da produção de filmes no Brasil.” (MASSA, 2005, p. 27). Para Nagib (2012), o período representou um aumento significativo na criatividade do cinema brasileiro, que posteriormente, catalisado pelo investimento de grandes empresas, começou a se caracterizar como sendo, muito mais, um fenômeno comercial.

É a esse boom criativo inicial, ocorrido no curto período da Retomada, que se deve relacionar a ascensão das mulheres à direção de filmes, e não ao fenômeno eminentemente comercial mais recente. A prova, em termos numéricos, está no fato de que entre 90 cineastas ativos entre 1994-98, 17 eram mulheres, isto é, aproximadamente 19%, um crescimento significativo quando comparado aos menos de 4% de presença feminina nos anos pré-Collor. (NAGIB, 2012, p.19)

Carla Camurati desponta nesse cenário, então, com o filme que seria o marco da Retomada. *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* (1995) começa a ganhar visibilidade devido à participação em diversos festivais de cinema, virando símbolo do processo de resgate da produção audiovisual do país.

Estrelado pela dupla Marieta Severo e Marco Nanini, o longa vem em forma de sátira e retrata um pouco da monarquia portuguesa por meio da vinda da infanta Carlota Joaquina, com sua corte e Dom João VI, ao Brasil. Na época, o filme consegue ultrapassar a venda de um milhão de ingressos, representando um respiro para os demais cineastas que, até pouco tempo, se viam desestimulados a fomentar a produção nacional. Além de ser um marco do cinema brasileiro, o filme de Camurati vai além em seu papel e pontua um momento importante no setor, principalmente, para todas as mulheres que queriam tomar as rédeas do cinema e alçar cargos de peso no audiovisual brasileiro.

### 2.3 Do novo cenário que elas constroem

O “boom” ocasionado no período da Retomada trouxe à luz o nome de diversas cineastas. É a partir daquele momento, por exemplo, que passamos a conhecer diretoras como Tata Amaral, premiada nacional e internacionalmente com seu longa de estreia *Um Céu de Estrelas* (1996). O filme conta a história de uma operária que tenta mudar de vida mas tem, antes, que enfrentar a fúria do marido, que entre outras coisas, a prende dentro de casa para impedi-la de ir atrás de seus sonhos. A temática feminista continua em outros filmes da diretora, como em *Através da Janela* (2000) e *Antônia* (2006), ambos abordando também arquétipos femininos presentes na nossa sociedade.

Laís Bodankzy também passou a ser conhecida a partir de então, mais precisamente em 2001, quando lança o longa *O Bicho de Sete Cabeças*, que aborda a temática do preconceito em torno do uso de drogas. Mas antes disso, em 1994, a diretora já falava sobre questões da mulher com o curta *Cartão Vermelho*, em que explora a sexualidade feminina na adolescência. Mais tarde, e alguns filmes depois, o universo da mulher volta à tona com o documentário *Mulheres Olímpicas* (2013), em *Chega de Saudade* (2008) e, agora mais recentemente, em *Como Nossos Pais* (2017), no qual aborda, entre outras questões, os conflitos geracionais entre mãe e filha.

Outra diretora que ficou conhecida depois da Retomada e que, atualmente, é uma das que mais fazem sucesso no Brasil é Anna Muylaert. Paulista assim como Bodankzy, Muylaert conquistou espaço com longas como *Durval Discos* (2002), *É Proibido Fumar* (2009) e *Chamada a Cobrar* (2012), mas alcançou outro patamar com o mais recente *Que Horas Ela Volta?* (2015), drama sobre desigualdade social premiado nacional e internacionalmente.

Eliane Fonseca, Sandra Werneck, Eliane Caffé, Mirella Martinelli, entre outras, são diretoras que também começam a figurar, com papéis centrais, na história da cinematografia brasileira a partir de então. Mais recentemente, alguns nomes de novas gerações vêm se fazendo presentes e promissores frente ao cinema que se está construindo hoje. Juliana Rojas, com *As Boas Maneiras* (2017), Petra Costa, com *Democracia em Vertigem* (2019), *Elena* (2012) e *O Olmo e a Gaivota* (2014), Anita Rocha da Silveira, com o suspense *Mate-me, Por Favor* (2015), Yasmin Thayná com *Kbela* (2015), Glenda Nicácio com *Café com Canela* (2017) e *A Ilha* (2018), Marina Person, com *Califórnia* (2015), Cristiane Oliveira e seu *Mulher do Pai* (2016) e Alice Riff, com *Meu Corpo É Político* (2017), são algumas de tantas delas.

Essa diversidade de sujeitos, até então não vista na produção do cinema feito dentro do país, converge para uma democratização cada vez maior da sétima arte. Apesar de não ser

garantia, nem moralmente obrigatório, que as mulheres, agora em posições de poder, tratem, necessariamente, de temáticas que trabalhem a questão de gênero ou assuntos marginais ao olhar masculino - que até então monopolizava os meios de produção - pode-se dizer que somente a presença delas já é significativa para possibilitar maior pluralidade no meio do fazer cinematográfico e, por ventura, no produto final que se leva às telas de cinema.

[...] Esta presença não garante que as mulheres tenham se eleito com plataformas feministas ou que sejam feministas. Mesmo assim é muito mais provável que as demandas por direitos das mulheres sejam defendidas por mulheres do que por homens, independente da posição política, ideológica e mesmo da inserção no movimento feminista. (PINTO, 2010, p 18)

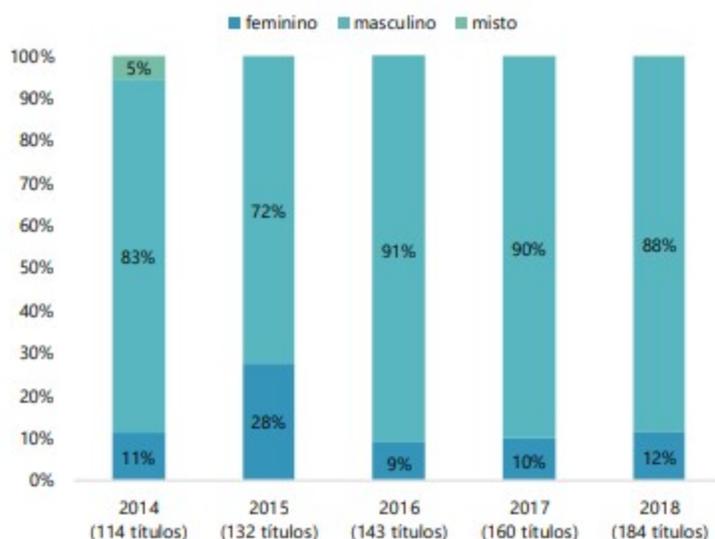
É importante frisar, entretanto, que, embora as mulheres venham ocupando as esferas públicas e empoderando outras a seguirem também caminhos semelhantes, uma pesquisa da Ancine<sup>7</sup> deixa claro que a construção desse cenário, iniciado lá atrás, ainda não foi forte o suficiente para garantir um espaço igualitário da mulher no cinema brasileiro mesmo nos dias atuais.

Os gráficos dos filmes lançados comercialmente do período de 2014 a 2018 mostram que estamos longe de alcançar a mesma predominância dos filmes dirigidos por homens e que são transmitidos em nossas salas de exibição. Nesse contexto, os anos de 2016 e 2018 foram os mais significativos na quantidade de filmes dirigidos por mulheres, quando a participação feminina alcançou 20% e 22%, respectivamente, do percentual total. No entanto, os dados mostram que, no período analisado, a cinematografia delas fez apenas 12% do público dos lançamentos no ano de 2018.

---

<sup>7</sup> Disponível em:  
[https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao\\_feminina\\_na\\_producao\\_audiovisual\\_brasileira\\_2018\\_0.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2018_0.pdf)

**FIGURA 1** – Percentual de Público dos Lançamentos por Gênero da Direção (2014 – 2018)



**FONTE:** Ancine (2019, p.12)

Uma outra pesquisa mostra que a situação fica ainda mais excludente para as mulheres quando se agrega o fator racial a esse cenário. Desenvolvido pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA)<sup>8</sup>, o estudo analisou a diversidade de raça e gênero de nove categorias do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro durante os anos de 2002 e 2017. Os dados mostram que as mulheres brancas somaram apenas 11,5% da participação entre os finalistas do prêmio de Melhor Direção e que a única pessoa não-branca a participar da categoria no período analisado foi homem: Jeferson De, com o filme *Bróder* (2009) – o que também reforça a baixa participação de homens negros na premiação.

Quando foi analisada a categoria dos melhores filmes de ficção, os homens brancos também predominam os pódios: eles são 81,9% dos finalistas e 75% de ganhadores. As mulheres brancas fazem 12,8% dos finalistas e vencem 25% dos prêmios, já as pretas ou pardas nem mesmo aparecem entre os números (GEMAA, 2017). Para a categoria dos melhores filmes de documentário, o cenário não teve grandes mudanças. Apenas 11,8% das vencedoras eram mulheres e somente 1% das finalistas à premiação era parda (GEMAA, 2017).

Os números, ainda desanimadores, reforçam o quanto precisamos caminhar em prol de um cinema mais representativo em seus moldes. No entanto, deve-se ter sempre em mente também que o processo de ocupação do espaço público pela mulher não ocorre num estalar de

<sup>8</sup> Disponível em: <http://gemma.iesp.uerj.br/boletins/boletim-gemaa-4/>

dedos. As muitas décadas em que elas estiveram restritas à esfera privada, sendo coibidas a fazer unicamente a manutenção de seu lar, ou trabalhando com salários muito abaixo da média e com acúmulo de funções dentro e fora de casa, deixaram marcas e impasses que ainda hoje reverberam na sociedade.

A consistência do debate acerca das questões de gênero, entretanto, vem se tornando uma forte aliada nos processos de desconstrução das amarras que, saudosas de um passado não tão distante, tentam impor limites e frear o avanço do dito “sexo frágil”. Como maneira de fomentar o debate, acompanhamos com cada vez mais frequência o desenvolvimento de mostras e festivais de cinema, ou até mesmo de congressos científicos, que abordam a temática e trazem à luz não somente o que as mulheres brasileiras têm produzido no meio, mas também suscitam rodas de conversa que funcionam de modo a colaborar com a discussão e a produção em torno do assunto.

Outro ponto importante a ser destacado é que, com o “boom” da internet, a temática vem sendo debatida de forma cada vez mais democrática e tem alcançado espaços diversos, para além do campo acadêmico, tornando-se mais acessível e didática. Um fruto positivo desse cenário é o desenvolvimento de uma articulação política feminina dentro do próprio meio cinematográfico, que vem fazendo uso dos diversos palcos que envolvem a sétima arte para fortalecer o apoio e o combate a problemas que ultrapassam as questões filmicas e afetam as mulheres como um todo.

Movimentos desencadeados em meados de 2017, como o #MeToo - que deu coro às denúncias de assédio sexual contra Harvey Weinstein, produtor de renome na cinematografia hollywoodiana - e o Time’s Up - que articula grandes mulheres do ramo no combate à violência sexual e à misoginia no ambiente de trabalho – foram essenciais para dimensionarmos a problemática do machismo e, também, para que se tome nota de como ele impõe impasses à vida das mulheres, até mesmo às das que vivem sob o aparente glamour proporcionado pela visibilidade que Hollywood pode gerar.

O que podemos inferir disso tudo é que temos, daqui em diante, um cenário cinematográfico ainda cheio de desigualdades entre homens e mulheres - que reverbera em todos os espaços da sociedade - mas, ao mesmo tempo, cada vez mais consciente dessa desigualdade e articulado para combatê-la, seja por meio dos próprios filmes, que levam a temática às telonas, seja por meio das realizadoras, que carregam consigo a bandeira da causa e vêm empoderando outras mulheres ao redor.

### 3 POR TRÁS DAS CÂMERAS: SOBRE MULHER, CINEMA E ALAGOAS

#### 3.1 Do cinema alagoano

Era dezembro de 1895 quando a relação entre o cinema e o estado de Alagoas começou a tomar corpo. Tudo teve início com a chegada de mais um dos inventos de Thomas Edison, o Kinetoscópio, aparelho que permitia, a um espectador por vez, assistir a fotos ou desenhos que ganhavam movimento dentro de uma caixa, ao girar de uma manivela.

Desde então, outros instrumentos de projeção interna foram chegando também à capital alagoana, “[...] como o Motoscópio, a 7 de julho de 1897, o Bioscópio, em 1902, no Teatro Maceioense, o Projectoscópio, no ano de 1907, no Teatro Jaraguá.” (BARROS, 2010, p.18).

Segundo Barros (2010), entretanto, a primeira sessão pública de cinema só veio a ser realizada no ano de 1908, num casarão localizado na Praça dos Martírios, também em Maceió, onde funcionava o Teatro Maceioense, que, posteriormente, com a chegada da cinematografia no Estado, ganhou nome de Cine-Teatro Delícia.

O pioneiro a realizar e rodar um filme seu no Estado não foi alagoano, e nem mesmo brasileiro. O italiano Guilherme Rogato desembarcou em Jaraguá por volta de 1919 e, com máquinas de cinema e vontade de produzir, desenvolveu dois curtas que foram exibidos publicamente em uma sessão no Cine-Teatro Floriano, em 7 de abril de 1921, sendo eles o *Carnaval de 1921* e *A Inauguração da Ponte de Cimento em Victória*.

A terceira filmagem do cinegrafista ainda aconteceu neste mesmo ano, quando em junho ele registrou em filme uma festa em homenagem ao então reeleito governador do Estado, José Fernandes de Barros Lima. No dia 11 do mês seguinte, o filme foi exibido, especialmente, para uma plateia de políticos, autoridades e jornalistas, no Cine Moderno. (BARROS, 2010, p. 21)

Depois de rodar mais filmes em cine-teatros da capital e em alguns municípios alagoanos, Rogato iria conhecer o pernambucano Edson Chagas, que tinha desembarcado em Maceió em novembro de 1930 e já carregava consigo uma significativa experiência cinematográfica resultante do *boom* que começava a construir as bases do cinema recifense que conhecemos hoje. Foi então a partir desse encontro e do entusiasmo local que crescia no estado que nasceu a Alagoas Film, empresa cinematográfica que contava com a presença de nomes como Aurélio Buarque de Holanda, Guedes de Miranda, Manuel Diegues Jr., Jaime de Altavila e José Lins do Rego (BARROS, 2010).

Apesar da expectativa que girava em torno da empresa pelo anseio por filmes de ficção, o primeiro de Edson nas terras alagoanas continuou com o caráter documental que já era

predominante na região e, quando lançado, o público pôde assistir à saída de espectadores do Cine-Capitólio, na tarde de 1º de janeiro de 1931.

No mês seguinte, *Alagoas Jornal n. 2*, o segundo trabalho do diretor em Alagoas, já circulava pelo estado e, na mesma época, o pernambucano, junto de Ernani Rocha Passos, escreveu a história que viria a resultar no que é considerado o primeiro longa alagoano: *Um Bravo do Nordeste*. Lançada também em 1931, a obra tinha como cenário o município de União dos Palmares e falava de um caso de amor e roubo no sertão.

Já em 3 de abril de 1933 seria lançado o segundo longa-metragem alagoano, produzido pela Gaudio-Film, empresa liderada por Guilherme Rogato. *Casamento é Negócio?* daria seguimento à necessidade de produção de filmes de ficção, impulsionada por Edson, que à época já deixava as terras maceioenses e voltava para Pernambuco. Depois de seu longa, que contava a história de um norte-americano que chegava à Maceió para destruir uma companhia petroleira, Rogato também daria uma extensa pausa no ramo cinematográfico e só voltaria passados vinte e um anos com *A Marca do Crime (1954)*, filme de direção coletiva que nem chegaria a ser exibido nos cinemas locais (BARROS, 2010).

Passada a trajetória trilhada pela Gaudio-Film, outra empresa cinematográfica que fez história em Alagoas foi a Caeté Filmes do Brasil. Liderado por José Wanderley Lopes, o empreendimento também se voltou para a área documental, mais especificamente tendo como foco eventos de cunho político e festivos. Ao mesmo tempo, surgia também a cultura do cineclubes e, ainda, um profissional que iria colaborar para o desenvolvimento da cinematografia alagoana, o crítico de cinema.

Regis do Amaral foi o primeiro. Depois, foram surgindo outros nomes, dentre os quais, Imanoel Caldas e Gildo Marçal Brandão. Os dois transmitiam pela Rádio Progresso, às 18 horas dos domingos, o programa de muito boa audiência, *No Mundo da Sétima Arte*. Gildo e Imanoel discutiam filmes, informavam sobre a programação dos cinemas na cidade e selecionavam temas musicais de filmes. (BARROS, 2010, p. 28)

Em 1971, em meio a esse contexto que favorecia o fomento e a valorização à área, a Caeté lançou o próximo longa alagoano. *A Volta Pela Estrada da Violência (1971)* falava sobre vingança e coronelismo no sertão do Estado e “teve um meritório reconhecimento do extinto Instituto Nacional do Cinema, que outorgou o troféu anual aos melhores do cinema brasileiro, concedendo o Coruja de Ouro à fotografia em preto e branco de José de Almeida” (BARROS, 2010, p. 29).

Nessa época de transição da fotografia em preto e branco para a colorida, o Super-8 começou a ser um dos favoritos para quem queria fazer cinema, principalmente em Alagoas, onde o custo-benefício e a praticidade do equipamento eram especificidades que tornavam o acesso à área cinematográfica relativamente mais democrático. Carlos Bezerra Brandão, que à época estudava Engenharia, foi um dos que aproveitou o embalo do superoitismo e dirigiu *A Busca* (1972) e, alguns anos depois, *Paisagem Brasileira* (1982).

Com a efervescência causada pelo movimento, veio junto o primeiro festival de cinema do Estado. O I Festival do Cinema Brasileiro de Penedo surgiu como uma oportunidade de salvar do esquecimento o município que é conhecido por ser um reduto de história e de arte e contou com oito edições seguidas, de 1975 até o ano de 1982. A partir de 1980, o evento começou a abrir as portas para realizadores dos demais estados brasileiros, recebendo filmes em Super-8, 16 e 35mm.

Nomes como o de Celso Brandão, José Maria Tenório Rocha, Mario Jorge Feijó, José Márcio Passos, Otávio Casado de Viveiros, Kleyner Cardoso Gomes, Carlos Hora Santos, Adelman Henrique da Silva, Júlio Simon, Denício Calixto, entre outros, começaram a se repetir, edição após edição do Festival de Penedo, contribuindo para o fortalecimento da cinematografia alagoana.

Dentre os destaques que passamos a conhecer depois do Festival, é impossível não falar primeiro em Celso Brandão, cineasta com a maior filmografia do estado e que continua produzindo ainda hoje. Celso foi premiado em várias edições do evento com filmes como *Reflexos* (1975), *Faramim*, *Iemanjá* (1976), *Alegrando* (1977), *Cerâmica Utilitária Cariri* (1978), *Ponto das Ervas* (1981) e *Enigmas Populares* (1981), tecendo muito do que hoje temos como acervo etnográfico alagoano e olhando com carinho, a cada filme, para as mais diversas manifestações culturais de nossa terra.

[...] a obra de Celso Brandão tem o brio e o decoro comum aos que possuem a perspicácia e a grandeza de sentir o valor profundo dos sentimentos nobres das manifestações populares. Seu cinema não só registra os fazeres e os saberes populares, como também descobre e capta a poesia que brota livre e limpidamente das criaturas humanas, revelando, por outro lado, uma câmera atenta. (BARROS, 2010, p.47).

José Maria Tenório Rocha é outro destaque que participou do Festival de Penedo com filmes como *São Gonçalo D'Água Branca* (1977), *Jornada* (1977), *Os Bandos* (1980), *E Eles Ainda Brincam* (1980) e *Folguedos e Danças de Alagoas* (1980). Professor universitário, Rocha buscou documentar a pluralidade do folclore alagoano em vários de seus filmes. Seja em salas

de aula, seja em telas de cinema, o alagoano também foi responsável por transmitir e perpetuar muitas das tradições de seu povo.

Pela importância de sua filmografia, também não se pode deixar de ressaltar o trabalho desenvolvido por José Márcio Passos desde que participou do evento. Filmes como *A Ilha* (1976), *Meu Nome É Miss Paripueira* (1977), *Alívio* (1978), *Taipa* (1978), *Sobre Viventes do Lixo* (1979), *Patrão* (1979) e *Linda Mascarenhas* (1981) fizeram história no cinema alagoano e, alguns, conseguiram até mesmo ultrapassar nossas fronteiras, sendo exibidos na França e Argentina, como foi o caso de *Casamento de Uma Maria* (1978).

A produção cinematográfica alagoana, que já não era tão numerosa se comparada a de outros estados, com o fim do Festival de Penedo foi se abatendo ainda mais. Mesmo assim, não deixou de existir. Em 1988, com o intuito de resgatar o cinema do Estado, a Mostra de Filmes Alagoanos, encabeçada pela Seculte/Teatro Lima Filho e com apoio do Cinesesc, exibiu filmes locais e reexibiu alguns dos participantes do antigo Festival de Penedo no Museu da Imagem e do Som. (BARROS, 2011, p.94)

Ainda segundo Barros (2011), a próxima mostra só viria a acontecer dez anos depois, no Teatro Jofre Soares. A iniciativa foi conjunta, uma parceria entre o Serviço Social do Comércio (Sesc), a produtora Queimando o Filme e a Associação de Videomakers de Alagoas. A I Mostra de Vídeos Competitivos Alagoanos premiou em primeiro lugar o documentário de Pedro da Rocha, *Em Nome do Pai, do Filho e da Folia*, e conferiu menção honrosa para o curta *O Sofá*, de Ana Rita Moura.

A partir de então, fora a força de vontade dos próprios realizadores, o incentivo de editais surgidos nos anos seguintes ajudou a não deixar o cinema alagoano cair totalmente no marasmo. O Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DOCTV) - realizado em Alagoas por meio do Instituto Zumbi dos Palmares (IZP) - foi um deles e contemplou, a partir de 2003, os filmes selecionados com investimento em dinheiro para a produção dos documentários, além de exibição dos filmes em horário nobre na TV Educativa.

No ano de 2004, outra iniciativa, agora por parte do Ministério da Cultura (Minc) em parceria com o Instituto Marlin Azul, também começou a agraciar a produção cinematográfica alagoana. O Revelando Brasis selecionava histórias inscritas no projeto e ofertava oficinas técnicas de cinema para seus autores, que depois tinham de converter o aprendizado num curta-metragem.

Em 2010, o Governo do Estado, por meio da Secretaria de Cultura (Secult), também passa a investir na cinematografia alagoana, contemplando roteiros e viabilizando a produção dos filmes selecionados através do Prêmio de Incentivo à Produção Audiovisual em Alagoas. A Prefeitura de Maceió, por sua vez, lançou, em 2013, o Prêmio Guilherme Rogato, que selecionou propostas de roteiro de filmes de longa, média e curta-metragem. Ambos os editais tiveram continuidade ao passar dos anos, mas não é incomum ver casos de atrasos de pagamento que tornaram a produção dos filmes participantes, no mínimo, conturbada e rodeada de incertezas.

Mais recentemente, em 2019, esse cenário passa a ficar um pouco mais promissor, já que tanto a prefeitura quanto o estado garantiram, ao todo, cerca de R\$ 14 milhões para editais e fomento em recursos voltados para o desenvolvimento do setor.

Apesar disso, no cenário geral de desvalorização da sétima arte, por parte, principalmente, deste poder público, é de se esperar a escassez de espaços, físicos ou simbólicos, para exibição e reflexão do cinema que insiste em se criar, contrariando todas as expectativas, em Alagoas. Para muitos dos realizadores atuais, o Circuito Penedo de Cinema, a Mostra Sururu de Cinema Alagoano e a mais recente Mostra Sesc de Cinema são os únicos aportes que estimulam a produção fílmica e que dão a oportunidade de se reconhecer a identidade do cinema local.

Desde 2009, a Mostra Sururu vem se colocando como um dos principais espaços de referência para quem quer fazer cinema no estado. Atualmente, o evento, que acontece no Centro Cultural Arte Pajuçara, seleciona curtas na mostra competitiva e abre espaço para que o público conheça mais do trabalho dos realizadores e de seus processos criativos ao final de cada dia de sessão. É passando primeiro por essa janela que muitos dos curtas feitos aqui, em Alagoas, buscaram ultrapassar nossas telas e chegaram a ser vistos por gente dos quatro cantos do país.

O Circuito Penedo de Cinema, por sua vez, resgata, desde 2016, o Festival do Cinema Brasileiro que, no passado, foi uma oportunidade para muitos dos realizadores locais e que, atualmente, é aberto para os cineastas de todo o Brasil. Além dele, o evento também congrega a Mostra Velho Chico de Cinema Ambiental, o Festival de Cinema Universitário de Alagoas e o Encontro de Cinema de Alagoas, fazendo com que o município relembre e reviva os anos em que era reduto forte da sétima arte no estado.

Já a Mostra Sesc de Cinema, que teve sua primeira edição em 2017, leva os filmes selecionados regionalmente – que recebem licenciamento para exibição pública - para representarem Alagoas na Mostra Nacional. Apesar de ser mais recente, o espaço já é também um dos que têm fortalecido a cena e incentivado a produção audiovisual no estado.

### **3.2 Ocupando espaços, produzindo significados: a mulher na cinematografia local**

Apesar de a relação de Alagoas com o cinema começar por volta do ano de 1895, só se tem registros do primeiro filme dirigido por uma mulher no estado depois de mais de cem anos da data, em 1979, quando Ana Severina Conceição lançou *A Prece do Mendigo*. Em todo esse tempo, o audiovisual alagoano foi sendo tecido por homens que, detentores dos meios de produção, eram os únicos a transmitir suas visões de mundo por meio das telas.

Ao revisitar a história dos primórdios do nosso cinema, é perceptível a ausência e o silenciamento da mulher àquele tempo. A elas, por um longo período, o único espaço possível de se ocupar era na frente das câmeras. Aos poucos, começa-se a notar sua presença, ainda tímida, no processo de produção dos filmes, mas até se chegar à direção, de fato, a estrada, para elas, foi longa.

Quando se fala em longa-metragem, por exemplo, o tempo histórico de marcos locais da cinematografia fica ainda mais distante para elas. Para se ter uma noção, o primeiro longa dirigido por homens no estado, como dito anteriormente, foi lançado lá atrás, em 1931. Até 2019, não tínhamos informações sobre um longa sequer dirigido por mulheres em terras alagoanas. Neste ano, entretanto, o roteiro de Laís Araújo é um dos contempladas no edital da Prefeitura de Maceió, em parceria com a Ancine, e *Marina*, que deve ser lançado em 2021, será o primeiro longa-metragem dirigido por mulher no estado. Além de vencer o edital local, o roteiro também foi o único brasileiro selecionado no holandês Hubert Bals Fund, um dos fundos mais relevantes na área.

Entre um longa e outro, como é possível notar, são quase 90 anos de diferença. Vazios como esses acontecerem de diversas formas, entretanto. Um outro grande exemplo deles é a ausência das diretoras nas primeiras edições do Festival de Penedo de Cinema, que ocorreram de 1975 até o ano de 1982, e cumpriram papel significativo no desenvolvimento da cinematografia alagoana. Nenhuma das oito edições do evento contou com a participação de um filme dirigido por uma mulher.

À época, como supracitado, o cinema no estado era baseado no fenômeno do superoitismo, que, por ser mais acessível, facilitou o processo de entrada dos alagoanos na

produção da sétima arte. Ao mesmo tempo, entretanto, o país enfrentava as barreiras impostas pela Ditadura Militar, que tornava todo o processo de ocupação feminina dos espaços públicos mais impraticável do que já era. Diante deste cenário político, a acessibilidade promovida pelo superoitismo - que fez com que a cinematografia alagoana se desenvolvesse para além de suas fronteiras, consolidou nomes de cineastas até hoje conhecidos e trouxe à luz a produção de outros tantos - chegou a Alagoas num período histórico que não permitiu às mulheres fazerem uso da ferramenta para produzir o seu cinema.

De lá para cá, a mulher foi conquistando seu espaço. Entretanto, esse espaço de que tanto falamos ainda não é tão democratizado quanto deveria ser. Isso pode ser visualizado rapidamente, quando paramos para analisar como se deu, até hoje, a participação feminina nos mais referenciais festivais e mostras do estado.

Em relação ao antigo Festival de Cinema de Penedo, por exemplo, a Mostra Sururu de Cinema Alagoano já traz consigo os sinais de que os tempos são outros para a produção cinematográfica feminina alagoana. No entanto, quando analisamos o número de filmes selecionados em cada edição, vemos que a quantidade dos que foram dirigidos por mulheres é quase sempre inferior à quantidade da produção masculina. Os delas, mesmo incluindo os que são fruto de direção coletiva, só chegam a ser metade do número total de filmes selecionados em cada edição da mostra nos anos de 2015 e 2016.

A primeira edição do evento, que ocorreu em 2009, não teve cunho competitivo e exibiu 28 filmes do estado. Desses, apenas oito foram dirigidos por mulheres: *Contos de Película*, de Larissa Lisboa, *Celso Brandão*, de Alice Jardim e Larissa Lisboa, *DJ do Agreste*, de Regina Célia Barbosa, *Anda, Zé Pequeno, Anda*, de Kátia Regina Sena, Cássia Rejane Sena e Bruna Rafaela, *Nas Margens*, de Súrya Namaskar e Tamires Pedrosa, *Mestre Benon, o Treme Terra*, de Nicolle Freire, *A Paisagem e o Movimento*, de Alice Jardim e *Areias que Falam*, de Arilene de Castro.

**FIGURA 2** – Frame do filme *Contos de Película* (2009)



**FONTE:** Site Alagoar

Já em 2011, a segunda edição da mostra acontece em formato competitivo, contando com 16 filmes selecionados. Entre eles, estão cinco que representam a produção feminina do ano, sendo eles *Um Vestido para Lia*, de Regina Barbosa e Hermano Figueiredo, que recebeu prêmio de Melhor Roteiro, *Aquarelas*, de Lucia Rocha, *Em Obra*, de Alice Jardim, que recebeu Menção Honrosa, *Cia do Chapéu*, de Larissa Lisboa, que ganhou como Melhor Montagem e *A Sós*, de Alice Jardim.

A terceira edição da mostra, que ocorreu no ano seguinte, em 2012, também contou com 16 filmes selecionados, mas apenas 4 foram de direção exclusivamente feminina, sendo três deles de Alice Jardim, uma das mulheres que mais produziu nesse segmento no estado. Naquele ano, Alice concorreu com dois documentários, *Barro do Muquém* e *Do Barro à Louça*, e com um filme experimental, o *Todavia*, pelo qual ganhou Menção Honrosa no evento. A Sururu contou ainda com *Um Filme que Passou em Minha Vida*, de Luciana Fonseca, e com *Rainha*, de direção coletiva e pelo qual Gabriela Miranda ganhou o prêmio de Melhor Direção de Arte.

Em 2013, a quantidade de filmes selecionados pelo júri para o evento cresceu, subindo para 22, mas a participação feminina na direção continuou não sendo responsável nem pela metade dos filmes selecionados. Alice Jardim seguiu produzindo e participando da mostra, desta vez, com o documentário *Rua das Árvores*, e com dois filmes experimentais que realizou em parceria com Lis Paim, sendo eles *Miss* e *Maré Viva*. Apesar de não estar na direção do

filme, é importante ressaltar que, na edição da mostra, Alice ganhou prêmio de Melhor Direção de Fotografia por *Mwany*, de Nivaldo Vasconcelos. Neste ano, tivemos ainda *Brêda*, de Trinny Alarcon, *Missi*, de Lays Calisto, *Diários*, com participação de Laura Nídia Simião na direção, e *Menina*, de Amanda Duarte e Maysa Reis, que ganhou prêmio de Melhor Roteiro e Melhor Desenho de Som na Mostra Sururu, recebeu Menção Honrosa no 4º Festival de Cinema Universitário de Alagoas e participou de diversas outras mostras e festivais pelo Brasil.

No ano de 2014, a quinta edição da Mostra Sururu trazia 24 filmes selecionados, dentre eles, apenas 9 incluindo mulheres na direção. *Entre Céus*, de Alice Jardim, foi um dos mais premiados no evento, levando o Prêmio Algás de Melhor Curta-Metragem em Documental, Melhor Fotografia e Melhor Montagem.

**FIGURA 3** – Frame do filme *Entre Céus* (2014)



**FONTE:** Site Alagoar

Neste ano, dois outros filmes dirigidos por mulheres também foram premiados, *Guerreiros*, de Arilene de Castro, levou o Prêmio Sesc do Júri Popular, e *Geração Z Rural*, de Mel Vasconcelos, que conquistou a Menção Honrosa no evento. *Aplausos* e *Diluída*, de Alice Jardim, *Cria de Ninguém*, de Amanda Duarte, *Metafilmagem*, do Coletivo Profanarte, *Escavacados*, de direção coletiva, e *Águas no Muquém*, também de direção coletiva, foram outros filmes com presença feminina na direção que participaram da mostra.

Na sexta edição da mostra, que ocorreu em 2015, o documentário *Cidade Líquida*, de Laís Araújo, levou para casa o Prêmio Algás de Melhor Curta-Metragem e o de Melhor Trilha

Sonora. Outros 9 filmes com mulheres fazendo parte da direção foram selecionados para o evento, sendo eles *Liberdade*, *Liberdade em Maceió*, de Fabiana de Paula e Wladymir Lima, *Para Ouvir*, de Renata Baracho, *Sandrinho: o culpado de todos os crimes*, de Manuela Felix, *Paralelo*, de Débora Dias, Helio Melo, Lucas Eduardo e Raphael Augusto, *Quem tem juízo resiste e luta*, de Marcos Ribeiro Mesquita e Simone Maria Huning, *Bumba Meu Jaraguá*, *Jayme Miranda*, *Maria da Chica* e *Monstro que Nada*, os quatro de direção coletiva.

**FIGURA 4** – Frame de *Isso Vale Um Filme* (2017)



**FONTE:** Site Alagoar

Em 2016, assim como no ano anterior, 10 filmes com mulheres na direção foram selecionados para a mostra, entre eles, *Sangue-Mulher*, de Mik Moreira, Minne Santos e Janderson Felipe, que ganhou o Prêmio Olhar Crítico, e *Metrópole do Futuro*, de direção coletiva, que conquistou Menção Honrosa. Além deles, também foram selecionados *Angelita*, de Jessica Patricia e Mare Gomes, *O Juremeiro de Xangô*, de Arilene de Castro, *Minha Palavra é a Cidade*, de Taynara Pretto, *Segunda-Feira*, de Olga Francisco, Iasmyn Sales, João Marcos Alves, Camila Alves e Leandro Alves, *Com-Posição*, *Filme do Filme*, *Roupa Qualquer* e *Isso Vale um Filme*, todos de direção coletiva.

Já na edição de 2017, dentre os 19 filmes selecionados pela Mostra, apenas 5 contam com mulheres na direção: *Cadê Minha Casa que Estava Sempre Aqui?*, de Renata Baracho, *Delas*, documentário de Karina Liliane que aborda a mulher no cinema alagoano, *Ressonância*, de Fabiana de Paula, *Tupi Or Not Tupi* e *Onde Você Mora?*, ambos de direção coletiva. O

evento contou também com a exibição do filme convidado *Entrerrio*, uma produção experimental de Larissa Lisboa. Nesta edição, nenhum filme dirigido por mulher esteve entre os premiados da Mostra.

Se a participação feminina na Mostra Sururu de Cinema Alagoano ainda precisa ser mais expressiva, os dados mostram que chegar em eventos como os que integram o Circuito Penedo de Cinema, que recebem filmes de todo o Brasil, é ainda mais complicado para elas, mesmo que eles ocorram em seu próprio estado.

Na primeira edição do Festival de Cinema Universitário, que ocorreu em 2011 e mais tarde veio fazer parte do Circuito, dos 17 filmes selecionados para a mostra competitiva, apenas 4 foram alagoanos e 2 com mulheres na direção: *A Sós*, de Alice Jardim, e *Sangue Suor e Magia*, de Synara Holanda e Rafael Alexandre Belo.

Na segunda edição do evento, ocorrida em 2012, três filmes do estado foram selecionados, mas nenhum deles dirigido por elas. Em 2013, o cenário se repete, sendo que, desta vez, são 4 filmes alagoanos selecionados e nenhuma mulher na direção.

Em 2014, quando acontece a quarta edição do festival, são 6 filmes alagoanos participando da mostra competitiva. Naquele ano, apenas *Centro Organismo Vivo*, de Paulo Luna e Laysa Menezes, e *Menina*, filme de Amanda Duarte e Maysa Reis, que conquistou Menção Honrosa no evento, têm mulheres na direção.

Já em 2015, a quinta edição do festival trouxe 24 filmes selecionados, deles, 5 foram alagoanos e 1 dirigido por mulher. Naquele ano, foi a vez de *Cidade Líquida*, de Lays Araújo, participar da mostra competitiva e levar para casa o Prêmio Velho Chico, do Júri Oficial.

Passando para 2016, no Circuito Penedo de Cinema, a participação da mulher alagoana na direção se faz por meio dos filmes *Bumba Meu Jaraguá*, de Ydá Pires, Roseane Monteiro e Lara Martiliano, e *Liberdade, Liberdade em Maceió*, de Fabiana de Paula e Wladymir Lima, ambos compondo o VI Festival de Cinema Universitário de Alagoas.

**FIGURA 5** – Frame do filme *Angelita* (2017)



**FONTE:** Site Alagoar

Já em 2017, participam do Circuito *Tupi or Not Tupi*, de Nara Normande, Renata Claus e Erivelto Souza, que integra o X Festival de Cinema Brasileiro de Penedo, e *Angelita*, dirigido por Jéssica Conceição e Mare Gomes e participante do VII Festival de Cinema Universitário de Alagoas.

Ainda neste ano, a etapa regional da Mostra Sesc de Cinema, realizada no mês de junho, traz 3 filmes (de 12 participantes) com mulheres na direção, sendo eles *Paralelo*, de Débora Dias, Helio Melo, Lucas Eduardo e Raphael Augusto, *Sangue-Mulher*, e *Cidade Líquida*. O filme de Laís Araújo é um dos 4 que ganham licenciamento pela instituição no evento e também leva para casa o Destaque de Montagem.

Em 2018, o número de filmes selecionados e que contam com mulheres na direção cai, passando para 2: *Ressonância*, de Fabiana de Paula e Liberdade, Liberdade em Maceió, também assinado pela diretora e por Wladimir Lima. Nenhum deles, entretanto, é licenciado pelo Sesc ou ganha destaque na Mostra.

Apesar de sabermos que as mostras e festivais, naturalmente, carregam em si um processo de seleção e que, por conta disto, há ainda produções que, sem visibilidade, se perdem ao passar dos tempos e dos estudos, sabemos, também, que por meio delas, já é possível visualizar todo um retrato do histórico da participação feminina no cinema do nosso estado.

Até o ano de 1982, quando do Festival de Cinema de Penedo, não tínhamos sequer uma mulher alagoana dirigindo e mostrando seu trabalho, sendo referência no maior palco e encontro de cinema de Alagoas. Com o tempo, essa realidade foi se transfigurando. É notável que ainda há muito a se caminhar, mas hoje, mesmo que em número baixo, as alagoanas estão deixando seu recado e vêm construindo, também, a identidade do nosso cinema.

#### 4 METODOLOGIA DA ANÁLISE

Antes de partirmos para os relatos acerca dos estudos que deram base a este trabalho e para a análise dos filmes que compõem o *corpus* da monografia, é preciso pontuarmos como e porquê se deu a construção dos materiais coletados para tanto. Neste ponto, cabe reforçar que o método utilizado para a estruturação deste trabalho foi a Análise de Conteúdo que, segundo Bardin (2011) configura

[...] um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando a obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens (BARDIN, 2011, p. 47).

A partir da metodologia proposta por Bardin, pretende-se fazer, aqui, uma análise da produção das mulheres no setor audiovisual alagoano, no intuito de obtermos um panorama desta cinematografia em específico. Utilizando os métodos propostos por Bardin (2011), na Análise de Conteúdo, passaremos por três fases que nos auxiliarão a inferir informações mais precisas do conteúdo coletado: 1) a pré-análise, 2) a exploração do material e, por fim, o 3) tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação.

A fase inicial, portanto, dispõe da organização do material e “tem por objectivo tornar operacionais e sistematizar as ideias iniciais, de maneira a conduzir a um esquema preciso do desenvolvimento das operações sucessivas, num plano de análise” (BARDIN, 2011, p. 95). Aqui, na pré-análise, levamos em conta o universo sobre o qual nos debruçaremos ao longo deste trabalho e começamos a estabelecer os parâmetros que devem nos guiar a uma melhor compreensão ao fim dele.

Para tanto, foi preciso, primordialmente, determinar o *corpus* sobre o qual trabalharíamos, que, segundo Bardin (2011), compreende os documentos escolhidos para serem analisados durante a pesquisa. Neste caso, o *corpus*, aqui, abraça os filmes alagoanos que foram dirigidos por mulheres, ou com direção mista, e que tenham participado das edições da Mostra Sururu de Cinema Alagoano, do Festival de Cinema Universitário de Alagoas e do Festival do Cinema Brasileiro de Penedo, ambos integrantes do Circuito Penedo de Cinema, e, ainda, da edição regional da Mostra Sesc de Cinema até o ano de 2018. Os eventos são, atualmente, os mais relevantes para a cena cinematográfica local e, a partir deles, é possível obter um retrato significativo do cinema realizado no estado. Apesar de também fazerem parte do Circuito Penedo, as duas edições competitivas que existem até então da Mostra Velho Chico de Cinema

Ambiental não contaram com filmes dirigidos por alagoanas e, por isso, não serão aprofundadas neste trabalho.

O intuito desta pesquisa, com isto, é, primordialmente, jogar luz sobre a realidade da produção feminina que temos em Alagoas, gerar dados sobre esta cinematografia para melhor compreendê-la e, por consequência, quem sabe, facilitar e incentivar o desenvolvimento de pesquisas posteriores voltadas para o assunto. A ideia é que, aos poucos e, por meio do conhecimento e da visibilidade ao cinema feito por elas, fomentemos um ambiente cada vez mais consciente e propício para as mulheres que produzem ou querem produzir no setor.

Tendo isto em mente, a busca pelos títulos que compõem este trabalho ocorreram nos próprios sites dos festivais e mostras<sup>9</sup> sobre os quais nos debruçaremos e, também, em canais alternativos que, com muita dedicação, constituem fontes ricas de informações acerca do cinema alagoano, como o Alagoar<sup>10</sup>, responsável pela catalogação mais atualizada do acervo do cinema local.

Após a pesquisa nos sítios que compõem o *corpus* deste trabalho, o próximo passo foi organizar o material coletado. Para tanto, os títulos dos filmes foram inseridos em uma tabela do Excel, no intuito de facilitar a análise proposta nesta monografia. Segundo Bardin (2011), também este procedimento de organização faz parte da pré-análise e é a partir dele que podemos formular hipóteses e elencar indicadores que devem auxiliar na compreensão final da pesquisa.

Na tabela, foram inseridos 68 filmes coletados nos sítios especificados acima. É importante ressaltar que a totalidade de obras dirigidas por mulheres no estado não deve ser resumida às que foram foco de análise neste trabalho e que a escolha do objeto deste estudo se deu não como forma de desmerecer as obras que não participaram dos festivais, mas sim como tentativa de otimizar a pesquisa e fornecer dados mais consistentes sobre o assunto tratado.

Em seguida, então, estabelecemos na tabela indicadores que poderiam acrescentar informações a um panorama sobre o cinema feito por mulheres em Alagoas e que auxiliariam a corroborar ou derrubar hipóteses sobre este cenário. O primeiro deles foi o indicador de *gênero* da obra. Com ele, pretende-se saber quais os gêneros mais produzidos por elas e abater ou sustentar a hipótese de que seria, pela cultura de produção cinematográfica que temos até hoje no estado, o de documentário.

---

<sup>9</sup> Disponíveis em <http://mostrasururu.com.br> e em <https://circuitopenedodecinema.com.br/>

<sup>10</sup> Disponível em <https://alagoar.com.br/>

Passando para o indicador de *Temática da Obra*, começamos a destrinchar sobre quais assuntos as diretoras mais se debruçavam e os catalogamos na tabela de acordo com o que a sinopse do filme indicava ou, quando não havia sinopse disponível, pelo que se podia apreender ao assistir ao filme. Aqui, poderemos investigar se elas necessariamente tratam, em grande maioria, de temáticas relacionadas ao universo feminino ou se isso não se aplica aos fatos.

A partir deste indicador, foi-se necessário elaborar uma tipologia que enquadrasse as obras em temas que auxiliassem no desenvolvimento do processo de categorização. Tal processo é importante para uma análise de conteúdo mais consistente e “tem como primeiro objetivo, fornecer, por condensação, uma representação simplificada dos dados brutos”. (BARDIN, 2011, p. 147-148). As temáticas foram: Biografia, Tradição, Memória Popular, Religiosidade, Meio Ambiente, Saúde, Arte, Questões Sócio-Políticas, Questões Étnicas, Gênero e Diversidade, Cidade e, por fim, Comportamento. É importante frisar que, por mais que uma mesma obra possa abranger diversas dessas temáticas, neste trabalho, buscou-se priorizar as que são centrais dentro da condução da narrativa de cada filme.

Em *Arte*, foram listados os filmes que tratam sobre a temática em suas mais variadas formas, seja em torno do cinema, por meio de uma metalinguagem, seja em torno da literatura, da música, da dança etc. Em *Tradição*, couberam as obras que refletem sobre costumes e aspectos culturais de um determinado povo. Já em *Memória Popular*, foram dispostos os filmes que relembram episódios, lugares ou acontecimentos que, de tão corriqueiros ou de tão marcantes, acabaram se consolidando no imaginário da população. Em *Religiosidade*, estão os que versam sobre a fé e as atividades relacionadas a ela, tão fortes e presentes no Nordeste. Em *Cidade*, por outro lado, estão inseridos os que dialogam acerca de pontos geográficos específicos de um local e seu impacto dentro da sociedade ou que conversam sobre a cidade como um todo, do ponto de vista da urbanização e dos assuntos que a circundam.

Em *Comportamento*, buscou-se reunir os filmes que dialogam sobre os sujeitos em cena, suas subjetividades, seus processos de autoconhecimento e/ou desenvolvimento durante a construção da narrativa. Em *Biografia*, os que refletem sobre a trajetória de vida de um personagem ou grupo. Em *Meio Ambiente*, estão catalogados os filmes que tratam sobre a questão de forma direta ou subjetiva, sua relação com o homem e os conflitos com o espaço urbano.

Em *Questões Sócio-políticas* estão os que tratam sobre temáticas que estão inseridas nas duas áreas e, por conta do objeto de estudo deste trabalho, sentiu-se a necessidade de fazer

também um recorte na temática de *Gênero e Diversidade* para melhor estudá-la e refletir sobre como está sendo tratada dentro do cinema alagoano. Por fim, também fez-se necessário separar as obras que tinham em comum as temáticas de *Saúde* ou *Questões Étnicas*.

Outro indicador elaborado foi o de *Ano de Lançamento* da Obra, importante para a pesquisa já que a análise dos filmes, aqui, se desenvolveu levando em consideração o contexto histórico em que eles foram realizados. Além de saber, com o indicador, o período, dentro deste *corpus*, em que houve maior produção por parte das mulheres ao longo dos festivais, é possível, também, a partir do cruzamento dos dados do ano do filme com a temática, extrair, de forma subjetiva ou direta, que debates circundavam aquela época e se tiveram impacto na cinematografia do Estado.

Posteriormente, o indicador *Mulheres Negras na Direção* foi implementado no trabalho com o intuito de, para além do recorte de gênero, termos um panorama que também exponha os dados sob um viés racial. É importante ressaltar que, nesta monografia, o termo raça deve ser entendido como “conceito sociológico analítico, e que permite apreender como, em diferentes contextos históricos, as pessoas operam classificações sociais hierarquizadas com base em atributos considerados raciais” (ROCHA; ROSEMBERG, 2007, p.792).

A ideia, com este indicador, é compreender, principalmente, como tem se dado a participação de mulheres negras na cinematografia local, já que, como vimos anteriormente, elas não são maioria no cinema nacional e este ainda está longe de garantir, ao menos, paridade de representatividade neste quesito.

As informações raciais das diretoras foram coletadas por meio do método de autodeclaração e, quando não foi possível contato com as diretoras, optou-se pelo método de heteroclassificação. Para este último, a classificação se deu por meio da análise de fotografias encontradas em redes sociais ou na internet como um todo. O processo foi feito com base nas categorias “branco”, “pardo”, “preto”, “amarelo” ou “indígena”, utilizadas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Como forma de não reproduzir o branqueamento das diretoras,<sup>11</sup> quando houve dúvida na classificação, foi escolhida a cor mais escura, com vistas a não subestimar a presença de mulheres negras na amostragem em questão.

Além disso, temos os indicadores de *dirigido por mulher e direção mista*, nos quais podemos dimensionar se a quantidade de filmes dirigidos unicamente por mulheres é maior ou

---

<sup>11</sup> Metodologia também utilizada pelo Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa (GEMAA).

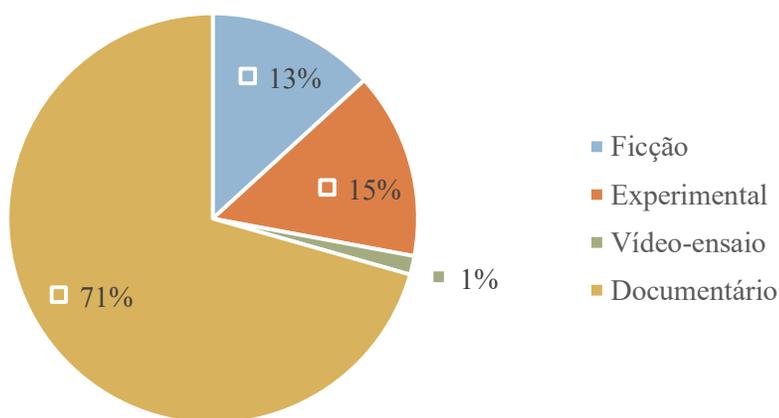
menor do que a de filmes em que elas dividem a direção com homens. Por último, inserimos a categoria *fonte de patrocínio*. O intuito, a partir dela, é mapear a quantidade de filmes que receberam *financiamento público*, no caso dos que receberam incentivos provenientes da máquina pública, os de *financiamento privado*, que receberam apoio ou patrocínio de empresas privadas e, finalmente, os *independentes*, que não contaram com nenhum tipo de financiamento, a não ser os recursos próprios das realizadoras.

## 5 ANÁLISE DA PARTICIPAÇÃO DOS FILMES DIRIGIDOS POR MULHERES EM MOSTRAS E FESTIVAIS ALAGOANOS

Segundo Bardin (2011), o tratamento dos resultados brutos, a inferência e a interpretação dos dados são peças fundamentais da análise de conteúdo. Portanto, neste capítulo, nos debruçaremos sobre os dados dos filmes que foram catalogados de acordo com o *corpus* deste trabalho. Por meio das 68 obras analisadas que seguem esse universo e que foram dirigidas, exclusivamente ou não, por mulheres alagoanas, foi possível elencar alguns gráficos e, a partir deles, obter uma maior percepção sobre a dinâmica do cinema feito por elas no estado.

O primeiro a ser analisado, aqui, é o que dispõe do gênero dos filmes dirigidos por mulheres. A partir da coleta realizada, verificou-se, como apresenta o gráfico abaixo, que mais de 70% dos filmes registrados são documentários, o que confirma a hipótese levantada anteriormente. Os filmes experimentais, nesse contexto, ficam em segundo lugar, com 15% da produção e, em terceiro, com 13% das obras catalogadas, temos os filmes de ficção.

**Gráfico 1** – Gênero do filme



**FONTE:** a autora.

É importante ressaltar que, enquanto gênero fílmico, o documentário segue alguns padrões já conhecidos, como a “relação de grande proximidade com a realidade, respeitando um determinado conjunto de convenções: registro in loco, não direção de atores, uso de cenários naturais, imagens de arquivo etc.” (MELO, 2002), mas, ao mesmo tempo vai se reinventando ao longo dos anos, muito em função das evoluções tecnológicas, e dialogando com tantos outros gêneros audiovisuais que o fazem, muitas vezes, transcender rótulos. Embora a aproximação

com a realidade seja algo que ainda referencia fortemente o gênero, também ela pode ser colocada em questão, já que

É pelo fato de estabelecer um olhar próprio e subjetivo sobre determinado assunto, que um filme nunca é uma mera reprodução do mundo. É impossível ao documentarista apagar-se. Ele existe no mundo e interage com os outros, inegavelmente. O fim último é apresentar sua visão sobre determinada realidade, seja uma visão própria ou imposta por determinado mecanismo do poder. Acima de tudo, um documentário transmite-nos, não a realidade, mesmo nos louváveis esforços em transmitir a realidade “tal qual” ela é, mas, essencialmente, o relacionamento que o documentarista estabelece com um tema. (RODRIGUES, 2010, p.63)

O dado refletido no gráfico, portanto, retrata muito da percepção do cinema como possibilidade de expressão da dimensão da realidade das realizadoras, da marcação de seus pontos de vistas, bem como da viabilidade de fazer ressoar a voz a outras pessoas, para que elas sejam também narradoras de suas próprias trajetórias.

A partir da análise conjunta deste aspecto em específico, combinado com a categoria que investiga a temática dos filmes coletados, e que trataremos aqui em breve, vê-se logo que, de fato, a maioria das obras fala de algo que é próximo às realizadoras, algo que se pode caracterizar como sendo a sua realidade: elas visualizam, no documentário, a possibilidade de aprofundar assuntos ou aspectos de personalidades locais que as circundam e que, muitas vezes, são pautados de forma superficial pela mídia ou, até mesmo, esquecidos por ela, propositalmente ou não.

Os fatores que podem indicar esse número expressivo obtido são muitos, mas, no contexto de Alagoas, é interessante pontuar alguns em específico. O primeiro deles, o orçamento que é necessário para o desenvolvimento de um filme. No caso do documentário, seu, em geral, baixo custo de produção, quando comparado aos recursos relacionados aos filmes de ficção, é um dos grandes atrativos para quem quer fazer cinema. Faria (2013) explica que, esse fator, por exemplo, foi um dos responsáveis pelo modo como o cinema documental conseguiu se manter em melhor forma durante a crise de 1990 - quando houve a queda da Embrafilme aliada à extinção dos incentivos fiscais – quando comparado aos filmes de ficção.

O incentivo à produção documental nunca foi tão grande quanto à ficcional, dessa forma, quando o cinema de ficção se viu desestruturado pela falta de apoio do governo, o cinema documental já estava acostumado a caminhar sozinho. Apesar de sua importância para a cinematografia brasileira, o documentário sempre esteve em uma posição secundária. (FARIA, 2013, p. 47-48)

Essa falta de incentivo, que sempre foi uma constante em Alagoas, também pode ser uma das razões pelas quais há escassez na produção de outros gêneros audiovisuais no estado e que fez com que a cena local tivesse sempre de se reinventar e se manter às suas próprias

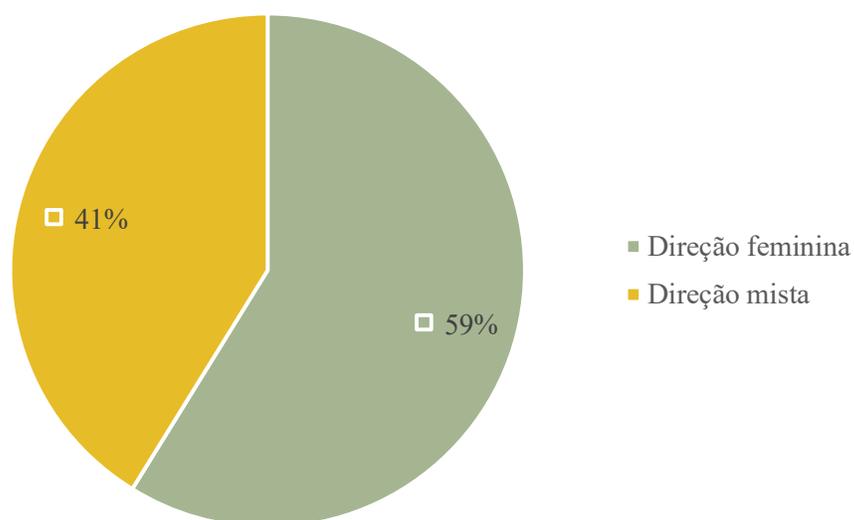
custas. Os dois fatores, aliados à ausência de uma escola de cinema no estado e também à complexidade técnica que envolve com mais rigor os filmes de ficção, por exemplo, refletem também muito do porquê de as alagoanas optarem pelo gênero documental em detrimento de outros ao contarem uma história.

Como já citado anteriormente, em todas as oito edições do Festival de Penedo de Cinema, por exemplo, elas não estiveram presentes enquanto diretoras. Àquela época, o cinema era feito por homens, que eram, em sua maioria, os detentores do capital vigente e dos meios de produção necessários ao fazer cinematográfico. Às mulheres, por consequência, o lugar-comum disponível era o que havia em frente às câmeras. Ao passar dos tempos e do barateamento dos equipamentos, elas foram ocupando os espaços públicos, produzindo e mostrando seus trabalhos enquanto diretoras. Considerando esse contexto, e atentando para o cenário de desvalorização do cinema local que temos, o documentário, principalmente devido a seu baixo custo, se apresenta, portanto, como uma das melhores opções a elas.

Apesar de a maioria dos filmes analisados seguir o padrão jornalístico, com os personagens colocados em frente à câmera, a narrar suas experiências, outros tantos buscam meios diversos de abordar o tema trabalhado, se utilizando de construções narrativas que brincam com a fotografia para ambientar e estimular a imaginação de quem está do outro lado da tela. Um bom exemplo disso é *Miss*, documentário de 2013 que conta um pouco da vida de Ambrosina Maria da Conceição, imortalizada como Miss Paripueira. Dirigido por Alice Jardim e Lis Paim, o curta dá luz à personagem por meio da narração de pessoas que a conheceram ou, devido à memória popular, ouviram falar na figura. Na obra, ao mesmo tempo em que as vozes dão o tom sobre quem era Ambrosina, as imagens vão tecendo mosaicos coloridos de adereços que ajudavam a construir a personalidade que, ainda hoje, com suas cores e colares extravagantes, perduram no imaginário coletivo de Alagoas.

Outro dado destrinchado no decorrer da pesquisa foi o que diz respeito à direção por gênero. Como posto no gráfico a seguir, notou-se que, dos filmes analisados, 59% são de direção exclusivamente feminina, sejam elas compostas por uma ou mais mulheres.

**Gráfico 2** – Direção por gênero

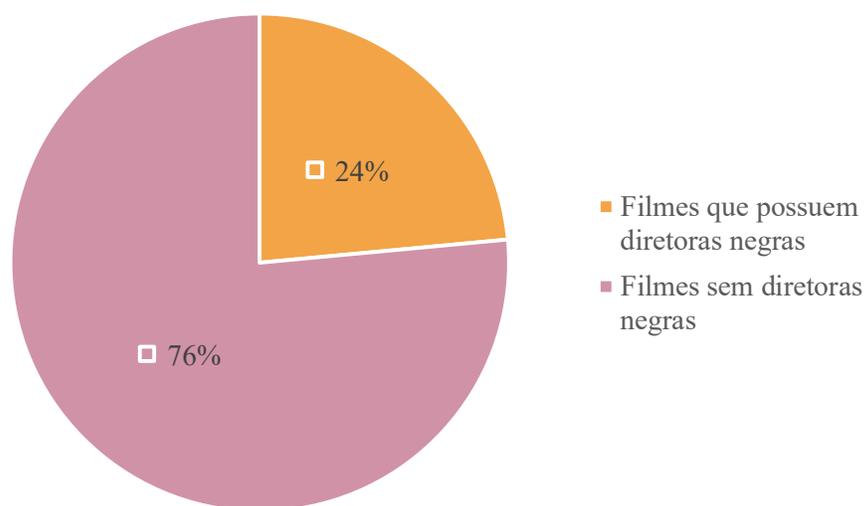


**FONTE:** a autora.

No trabalho, também foram analisados os filmes em que as mulheres dividem a direção com homens e que rotulamos como sendo de direção mista. Estes somam 41% das obras que fazem parte do *corpus* desta pesquisa, um número alto e que faz refletir como o cenário e a participação nos festivais e mostras especificados neste estudo ficariam ainda menores para elas se considerássemos somente os filmes assinados exclusivamente por mulheres.

A partir da análise foi possível perceber, ainda, como tem se dado a participação de diretoras negras na cinematografia alagoana. O gráfico a seguir aponta que, quando fazemos um recorte racial nos dados coletados, o cenário é ainda mais preocupante. Os filmes com mulheres negras nos cargos de direção representam apenas 24% do total das obras que foram selecionadas nos festivais e mostras de cinema do estado. Se a paridade de gênero no fazer fílmico, aqui, ainda não é uma realidade, a de gênero, combinada à de raça, está distante do ideal pelo qual se tem lutado.

**Gráfico 3** – Filmes que possuem diretoras negras



**FONTE:** a autora.

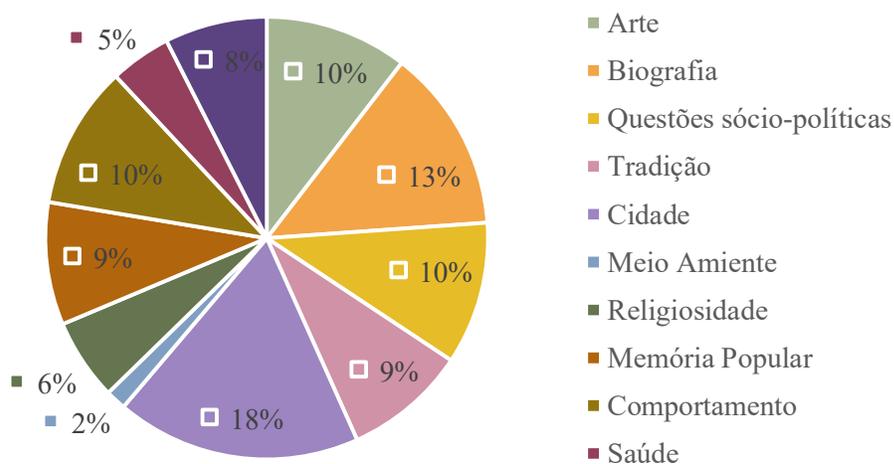
No artigo *Formas de Visibilidade e (Re)Existência no Cinema de Mulheres Negras*, disponível no livro *Feminino e Plural: Mulheres no Cinema Brasileiro*, Ceiza Ferreira e Edileuza Penha de Souza (2017) comentam sobre a importância, inclusive, da utilização de parâmetros que não se prendam a filmes de grandes bilheteiras no que tange à análise da atuação das mulheres negras na área. Elas reforçam a necessidade da valorização do cinema de curta-metragem nesse contexto, que tem possibilitado o fazer fílmico em diversas formas e ressaltam que a cinematografia que constitui o cinema negro no feminino é relevante, principalmente, porque

[...] significa a oportunidade de construir um cinema de subversão e combate às visões preestabelecidas e, sobretudo, consolidar uma produção focada na pluralidade, na consciência dos múltiplos eixos de opressão e no exercício de afirmação identitária que seus filmes instigam. Ao ocupar a posição de sujeito na construção das narrativas audiovisuais, as cineastas negras assumem o lugar de comando das câmeras, da produção, da direção e constroem seu próprio protagonismo no cinema. (FERREIRA; SOUZA, 2017, p.178)

Um outro gráfico que foi possível depreender a partir dos dados coletados é o que faz menção à temática das obras analisadas aqui. É importante reforçar que as divisões foram feitas a partir da sinopse dos filmes e/ou do que se pôde inferir após assisti-los. Os temas aqui presentes, portanto, não pretendem reduzir as obras em quaisquer limites possíveis, mas sim auxiliar, por meio da análise, numa melhor compreensão de um panorama da cinematografia alagoana feita por mulheres, trazendo à luz as semelhanças ou diferenças de temáticas que podem ser encontradas nas obras que dela fazem parte.

Faz-se necessário ressaltar também que muitos dos filmes dialogam com mais de um dos temas listados nesta monografia, mas, também, como forma de otimizar este estudo, optou-se por escolher aquele sobre o qual a obra mais se debruça, aquele que entrelaça todas as possíveis discussões desenlaçadas durante a película.

**Gráfico 4** – Temáticas abordadas nos filmes



**FONTE:** a autora.

É interessante notar que essa conversa existente entre várias das temáticas abordadas em um mesmo filme contribui para que não haja uma supremacia de um mote em específico. Como se pode constatar, o tema de Cidade é o mais recorrente entre os filmes, com 18% do total analisado, mas, logo atrás dele, estão assuntos como Biografia (13%), Arte (10%), Questões Sócio-políticas (10%), Comportamento (10%), Tradição (9%) e outros.

Como explicitado anteriormente, a temática de Cidade, aqui, compreende os filmes que tratam de pontos específicos de um local e seus reflexos dentro da sociedade ou, ainda, sobre a cidade como um todo e seus estreitamentos com relação à urbanização.

Graduada em Arquitetura e Urbanismo, Alice Jardim é uma das diretoras alagoanas que mais produziram obras nesta categoria em específico. Filmes como *A Paisagem e o Movimento* (2007), *A Sós* (2010), *Todavia* (2012), *Rua das Árvores* (2013), *Maré Viva* (2013) e *Diluída* (2012) são alguns exemplos que fazem jus ao grupo em questão. Em suas obras, ela reflete a poesia que reside nas paisagens urbanas, busca observar a cidade, em toda a sua grandeza, sobre outras perspectivas e as formas com as quais ela dialoga com a sociedade contemporânea. O

espaço, seja ele macro ou micro, é personagem rotineiro em seu cinema, quando não protagonista, coadjuvante.

Algo a pontuar, ainda sobre o tópico das categorias, é que a relacionada à Gênero e Diversidade não configura uma das que mais regem os filmes analisados. A partir da pesquisa, nota-se que a temática passa a aparecer de forma mais explícita em 2016, com filmes como *Roupa Qualquer*, *À Espera* e *Sangue-Mulher*, que discutem, respectivamente, a questão da roupa sem gênero, dos casamentos prematuros em Moçambique e da violência contra a mulher.

Na mesma época, acredita-se surgir um novo momento para o feminismo, é quando o debate sobre o tema é reacendido mais fortemente em função da greve iniciada pelas mulheres polonesas, em outubro do mesmo ano, contra a proibição do aborto no país.

No fim do mês, a ressurgência dessa recusa radical já havia atravessado o oceano e chegado à Argentina, onde mulheres grevistas enfrentaram o perverso assassinato de Lucía Pérez com o grito combativo “*Ni una menos*”, que logo se espalhou por países como Itália, Espanha, Brasil, Turquia, Peru, Estados Unidos, México, Chile e dezenas de outros. A partir das ruas, o movimento cresceu em locais de trabalho e escolas, tomando conta da indústria do entretenimento, da mídia e da política. (ARRUZZA, BHATTACHARYA, FRASER, 2019, p.31)

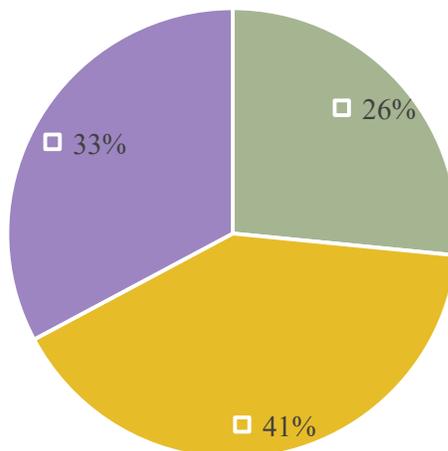
Segundo Aruzza, Bhattacharya e Fraser (2019, p.32), mais tarde, em 8 de março de 2017, organizadoras de todo o mundo entram em greve novamente, juntas, e voltam a politizar o Dia Internacional das Mulheres. Essa movimentação transnacional acaba por reconfigurar o mapa político e levanta discussões relacionadas às questões de gênero, especialmente voltadas para a mulher, nas mais diversas áreas, algo que, supõe-se, influencia também, direta ou indiretamente, o mote da produção audiovisual alagoana.

Outro ponto importante a se destacar nesta análise é o das fontes de patrocínio dos filmes em questão. Os dados, que são importantes para se compreender um pouco mais da dinâmica da cinematografia no estado, foram coletados a partir dos créditos dos filmes, de informações retiradas da internet e/ou de conversas com as diretoras.

No gráfico a seguir, percebe-se que 59% das obras analisadas contaram com algum tipo de patrocínio, um dado que, à primeira vista, pode impressionar diante do cenário que temos localmente quando o assunto é incentivo financeiro. Entretanto, é preciso lembrar que a quantidade de filmes que fazem parte deste corpus (e que representam grande parcela da produção das mulheres) não é tão expressiva como poderia ser e, ainda, que as fontes e formas de patrocínio, muitas vezes, não são diretas.

**Gráfico 5** – Fontes de patrocínio

■ Patrocínio público ■ Independente ■ Patrocínio privado



**FONTE:** a autora.

Nele, é possível perceber que 41% das obras deste trabalho tiveram uma produção independente, um cenário já esperado e que foi se sustentando e tomando corpo ao longo dos tempos devido à constante escassez de incentivos públicos e à vontade maior das realizadoras em produzir, mesmo que muitas vezes sem recursos para tanto.

As obras dirigidas por mulheres e que contaram com algum tipo de financiamento privado estão em segundo lugar, com 33%. Em geral, elas são frutos de iniciativas desenvolvidas no estado e que visam estimular o processo de fortalecimento da cinematografia alagoana. Uma das que têm cumprido este papel desde o ano de 2009 é o Ateliê Sesc de Cinema, um espaço ofertado pelo Serviço Social do Comércio (Sesc) que proporciona aulas voltadas para a produção, montagem, roteiro, direção e filmagem. Ao término de cada edição, as participantes saem da vivência com um curta-metragem, desenvolvido no decorrer do curso.

O projeto, que já é referência no estado, tem feito com que a população estreite laços e se insira cada vez mais no contexto da sétima arte, desde o processo de criação do filme até, muitas vezes, ao de exibição. *Onde Você Mora?* (2017), *Isso Vale um Filme* (2016), *Brêda* (2013), *Rainha* (2011), *Diários* (2012), *Escavacados* (2014), *Bumba Meu Jaraguá* (2015), *Monstro Que Nada* (2015) e *Centro Organismo Vivo* (2013) foram algumas das obras produzidas durante o Ateliê, que contam com mulheres na direção e que participaram de mostras e festivais locais.

Além do Ateliê, outras iniciativas como o Olhar Circular, projeto do grupo artístico Saudáveis Subversivos, também se fizeram presentes e auxiliaram a reforçar esse cenário. Realizado em 2008, no município de Marechal Deodoro, o projeto foi um dos contemplados no edital de 2007 da Oi Novos Brasis e também ofertou aulas e oficinas para estudantes deodorenses com foco na produção de documentários. Após a vivência, o grupo realizou, juntamente com o Fórum pela Vida e pela Paz, o Festival Olhar Circular de Cultura Livre, que exibiu os filmes: dentre eles, *Anda, Zé Pequeno, Anda* (2008), de Kátia Regina Sena, Cássia Rejane e Bruna Rafaela e *Nas Margens* (2008), de Súrya Namaskar e Tamires Pedrosa.

De acordo com o gráfico, apenas 26% dos filmes analisados foram contemplados com patrocínio público, dado que reforça o cenário desvalorizado da cinematografia alagoana aos olhos do poder público sobre o qual falamos anteriormente.

Para Reis (2009), o envolvimento do Estado e de empresas privadas no financiamento de produtos culturais se dá por diferentes motivos. Entretanto, cabe à máquina pública fomentar o processo de desenvolvimento e difusão cultural sem que haja um direcionamento comercial em praças de interesse.

O governo apresenta papel primordial em um sistema misto de promoção cultural, assegurando a diversidade estética, o acesso público às artes, a preservação da identidade nacional, enquanto o setor privado (salvo a parcela direcionada ao mecenato puro) tem objetivos de mercado e, em última instância, necessita de uma justificativa comercial para investir em um determinado projeto e apresentá-lo em uma região específica. (REIS, Ana, 2009, p. 180)

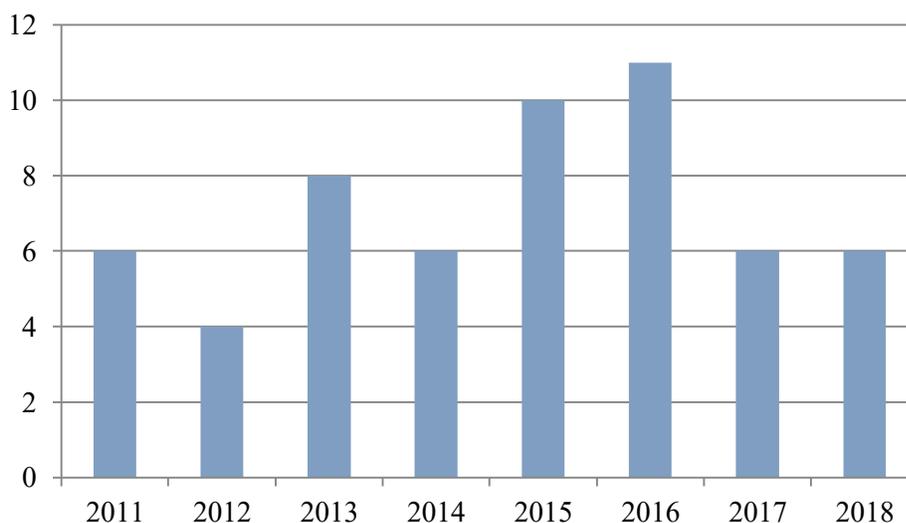
Como vimos, foram poucos os editais com incentivos para a produção audiovisual na história do cinema alagoano como um todo até então. *Areias que Falam* (2009), de Arilene de Castro, foi um dos contemplados com o investimento de um deles, o Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DOCTV) - realizado no estado por meio do Instituto Zumbi dos Palmares (IZP). O filme é um dos primeiros contemplados em edital a serem dirigidos por mulher em Alagoas.

Já em 2010, o projeto do documentário *Aquarelas* (2011), de Lucia Rocha, saiu do papel por meio do Prêmio de Incentivo à Produção Audiovisual em Alagoas, realizado pelo Governo do Estado, por meio da Secretaria de Cultura (Secult) que, em 2013, contempla Arilene de Castro com o curta *Guerreiros* (2014). Ainda em 2013, no âmbito municipal, o Prêmio Guilherme Rogato, da Prefeitura de Maceió, incentivou cinco propostas de roteiros, dentre elas, *Rua das Árvores* (2013), de Alice Jardim.

Outro ponto que se soma a esse contexto é o de filmes realizados em oficinas de cinema desenvolvidas por pontos de cultura que contam com apoio dos cofres públicos, como é o caso da recente Oficina Nós, a Comunidade e o Cinema, do Instituto Ação de Desenvolvimento para a Cidadania (IADEC), que deu vida a filmes como *Coração Sem Freio* (2018) e *No Outro Dia* (2018) e das oficinas promovidas pelo Núcleo Audiovisual de Arapiraca (Navi), que resultaram, por exemplo, no curta *Leve A'mar* (2018), todos eles participantes da Mostra Sururu de Cinema Alagoano.

A expectativa é que a porcentagem aqui explicitada comece a subir, já que a Secult garantiu, em 2019, mais de R\$ 8 milhões para o audiovisual do estado por meio de edital da Agência Nacional de Cinema (Ancine). Um outro edital, desta vez da Prefeitura de Maceió, também em parceria com a Ancine, deve se fazer somar a esse contexto no ano. Com ele, serão mais R\$ 6 milhões de recursos para o setor. Além de incentivar a produção de forma direta, os montantes também se destinarão ao fomento de projetos que tenham como intuito o desenvolvimento do fazer cinematográfico em Alagoas.

**Gráfico 6** – Anos com maior quantidade de filmes dirigidos por mulheres



**FONTE:** a autora.

A partir dos dados coletados foi possível saber, ainda, os anos em que mais tivemos mulheres dirigindo filmes no setor. No gráfico acima, estão ilustrados os oito anos com maior produção ativa delas até então. Nesse contexto, os anos de 2013, 2015 e 2016 foram os que mais contaram com mulheres na direção das obras realizadas em Alagoas, períodos que contaram com a presença do Ateliê Sesc de Cinema, com grupos de estudos também realizados

pelo Sesc e voltados para a produção na área e, mais especificamente em 2013, com o Prêmio Guilherme Rogato, como falamos anteriormente.

Com os recursos garantidos a nível estadual e municipal para a área, o que se espera é que as realizadoras se sintam mais estimuladas a produzir e que tenhamos, ainda em 2020 uma crescente da participação delas na cinematografia alagoana.

Os investimentos, que são mais do que esperados dentro do meio audiovisual local, devem impactar diretamente também no fortalecimento das mostras e festivais que temos hoje. E para que possamos dar este passo à frente, é preciso, antes, refletir sobre a ocupação das mulheres também nesses espaços. O intuito, aqui, é saber se há paridade no número de filmes selecionados para tais, se há representatividade feminina no número de obras presentes nestes espaços, se há possibilidade de identificar uma sensibilidade da curadoria quanto a essas questões e se há transformações pungentes no cenário ao decorrer dos anos.

Como vimos, o processo de inserção das mulheres na cinematografia, é cheio de percalços e se dá de forma ainda mais dificultada no cenário brasileiro, no qual o incentivo à sétima arte é precário e acontece, muitas vezes, aos trancos e barrancos. O fato de não termos contato, historicamente, com a representatividade necessária dessas mulheres na direção dos filmes que vimos é refletido nos mais diversos mecanismos que fazem parte da dinâmica da indústria, mas fica ainda mais visível no escopo dos festivais, mostras e premiações de cinema, que são importantes engrenagens da cinematografia.

A baixa participação das mulheres nesses espaços, entretanto (e considerando todo o histórico de opressão delas), não é exclusividade do cenário brasileiro. O Oscar (The Academy Awards), a mais famosa premiação cinematográfica, é também conhecida por reforçar o estereótipo branco, masculino, heterossexual e privilegiado, endossado como padrão pela sociedade.

Para se ter uma ideia, desde maio de 1929, quando do início da premiação, apenas cinco mulheres (todas brancas), num universo de 350 nomeados, figuram na lista de indicadas à categoria de Melhor Direção. Nesse seleto grupo, apenas uma delas, Kathryn Bigelow, conseguiu o feito, em 2010, de levar a famosa estatueta para casa.

No Festival de Cannes, que teve sua primeira edição em 1946, o cenário não é diferente. Nas 71 edições da premiação, apenas 82 diretoras concorreram à Palma de Ouro, contra um universo de mais de 1680 homens indicados ao prêmio. Apesar de se comprometer, em 2018,

a trabalhar pela paridade de gênero, na edição de 2019, dos 21 filmes que concorreram à Palma, a principal premiação do festival, apenas quatro levaram a assinatura de mulheres na direção.

De acordo com a autora e estudiosa dos festivais de cinema do Brasil, Miriam Alencar (1978, p. 52), os festivais tiveram forte peso no processo de difusão e promoção não só do cinema brasileiro dentro da indústria do próprio país, mas também contribuíram para a entrada deste nos mercados do exterior.

[...] Foi a partir da repercussão obtida em Cannes que o cinema brasileiro conseguiu penetrar no mercado mundial. E, mais ainda, foi a boa acolhida ou premiação a filmes como Deus e o Diabo na Terra do Sol, Vidas Secas, O Desafio, O Dragão da Maldade que auxiliaram a promoção dessas produções no mercado brasileiro.

Por configurarem vitrines que impulsionam a difusão dos filmes, os festivais cumprem papel significativo na indústria cinematográfica. Mesmo após o “boom” tecnológico e com o impacto que as redes sociais têm feito nesse processo em específico, ainda é por meio deles que a maioria das obras passam a ganhar visibilidade e notoriedade frente ao grande público e ao mercado como um todo.

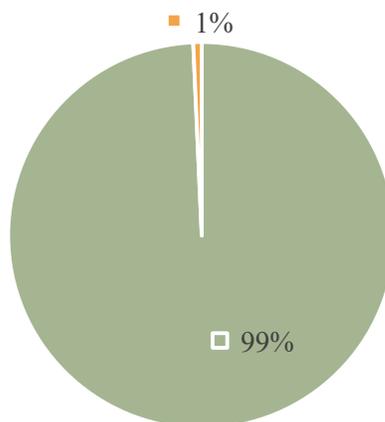
Em Alagoas, dada a falta de incentivos por parte do poder público na indústria cinematográfica, estes espaços têm ganhado ainda mais valor, tanto para os que fazem cinema, como para os que o consomem e esperam esses momentos para conhecer o que se está produzindo localmente e para partilhar momentos de trocas com os realizadores.

Partindo para a análise dos dados coletados, é importante ressaltar que, como o Circuito Penedo de Cinema converge três eventos em um só, e que estes não só já aconteciam antes da junção, como tinham suas dinâmicas próprias e contextos históricos diferentes, optou-se por analisá-los de forma individual. O mais antigo deles é o Festival do Cinema Brasileiro, que teve início em janeiro de 1975, seguiu até 1982 e depois só veio ser resgatado em 2016, já dentro do Circuito.

Como se pode constatar no gráfico a seguir, dos 141 filmes que passaram pelo festival, em todas as suas edições, apenas um alagoano leva mulheres na direção, sendo ele Tupi or Not Tupi, realizado em 2016, na Oficina de Cinema de Animação do Cine Sesi Cultural e assinado por Nara Normande, Renata Claus e Erivelto Souza. O filme, que participou do Festival de Cinema Brasileiro em 2017, faz uma revisão histórica sobre o episódio de antropofagia que relatam ter acontecido por parte dos índios caetés quando Dom Pero Fernandes Sardinha veio ao nordeste brasileiro.

**Gráfico 7** – Participação no Festival do Cinema Brasileiro

■ Demais filmes selecionados ■ Filmes alagoanos dirigidos por mulheres



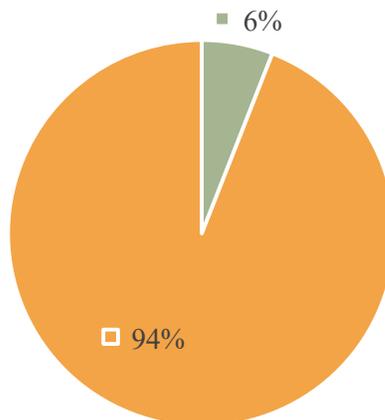
**FONTE:** a autora.

Antes de ser nacional, o festival em questão teve cinco edições que só recebiam filmes alagoanos em Super-8 e, mesmo com a restrição local, as mulheres do estado ainda não detinham meios ou estrutura social favorável para chegar às telas de cinema como diretoras àquela época. Ao passo que foi resgatado para o Circuito Penedo de Cinema, depois de o festival já ter incorporado um caráter nacional, nota-se que, mesmo com a maior ocupação das mulheres na esfera pública, ainda é preocupante a falta de presença das alagoanas no festival em específico. É importante ressaltar que não há, sequer, uma paridade de gênero dentre os filmes locais selecionados, já que dos seis que figuram na lista de participantes após a integração no Circuito, há apenas Tupi or Not Tupi com mulheres na direção.

O cenário no Festival de Cinema Universitário de Alagoas, que também integra o Circuito, mostrou-se um pouco diferente, mas ainda assim, não há participação expressiva das mulheres alagoanas na direção dos filmes selecionados. O Festival, que teve sua primeira edição em 2011, quase três décadas após a última do Festival de Cinema de Penedo, contou, até o momento desta pesquisa, com 168 filmes selecionados. Destes, 31 são alagoanos, mas apenas 10 deles contam com mulheres na direção, o que representa apenas 6% de participação no festival.

**Gráfico 8** – Participação no Festival de Cinema Universitário de Alagoas

■ Filmes alagoanos dirigidos por mulheres ■ Demais filmes selecionados



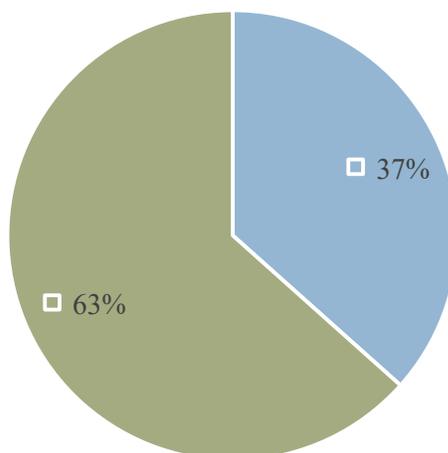
**FONTE:** a autora.

Apesar de ter se iniciado em tempos mais favoráveis para a ocupação da mulher nos espaços públicos, diferente do que acontecia no antigo Festival de Cinema de Penedo, e de contar com um cenário divergente do daquela época, a participação das diretoras alagoanas na Mostra Sururu de Cinema Alagoano não foi tão expressiva ao longo de suas edições quanto se poderia imaginar. Dos 153 filmes que participaram do evento na modalidade competitiva, apenas 56 contaram com mulheres na direção, o que representa uma participação de 37% na mostra, porcentagem ainda pequena perante os 63% de participação masculina que o evento carrega. Outro fato a destacar, como falamos anteriormente, é que, na mostra, a quantidade de filmes dirigidos por mulheres (incluindo os de direção mista) só chega à metade da quantidade total de filmes selecionados no evento nos anos de 2015 e 2016.

Outro ponto importante a se destacar nesse âmbito é que, até o momento de finalização desta pesquisa, nenhuma mulher chegou a ganhar o prêmio de Melhor Direção, que fez parte da Mostra até o ano de 2014.

**Gráfico 9** – Participação na Mostra Sururu de Cinema Alagoano

■ Filmes dirigidos por mulheres ■ Demais filmes selecionados

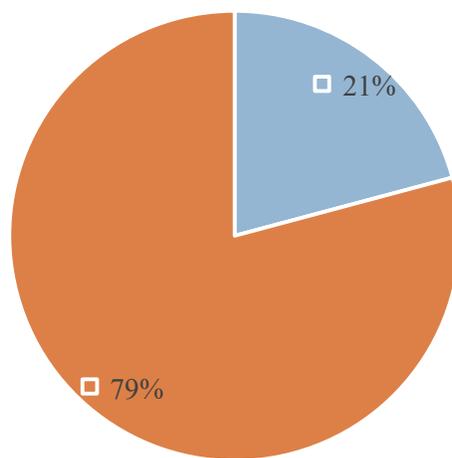


**FONTE:** a autora.

Com sua primeira edição em 2017, a Mostra Sesc de Cinema também não está próxima da paridade de gênero nos filmes que foram selecionados para compô-la. Das 24 obras que, até então, fazem parte das edições competitivas do evento, apenas cinco delas têm mulheres na direção e representam uma participação de 21% na mostra.

**Gráfico 10** – Participação na Mostra Sesc de Cinema

■ Filmes dirigidos por mulheres ■ Demais filmes selecionados



**FONTE:** a autora.

Em cada edição da Mostra, quatro filmes são licenciados pelo Sesc e passam a representar o estado na edição nacional do evento. Dos selecionados para receber o

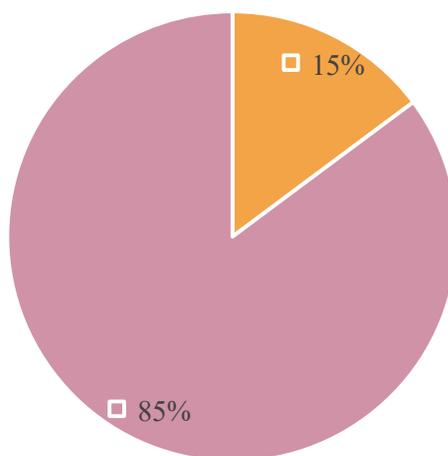
licenciamento nos dois anos da Mostra, apenas um é dirigido por mulher: *Cidade Líquida*, de Laís Araújo.

O filme de Laís também é o único nesse quesito a figurar entre as obras que ganharam algum destaque dentre as categorias Direção, Direção de Arte, Roteiro, Desenho de Som, Direção de Atores, Direção de Fotografia e Montagem, levando esta última no ano de 2017.

Por fim, é importante ressaltar ainda como tem se dado a participação das diretoras alagoanas nas mostras e festivais analisados como um todo. De acordo com a análise das informações, e como mostra o gráfico abaixo, os filmes dirigidos por elas, incluindo os que têm assinatura mista na direção, somam apenas 15% de participação dentre mais de 480 filmes que integram esses eventos.

**Gráfico 11** – Participação geral nas mostras e festivais analisados

■ Filmes alagoanos dirigidos por mulheres ■ Demais filmes selecionados



**FONTE:** a autora.

O número reflete todo o histórico de ausência da mulher alagoana na cinematografia do estado, principalmente nos primeiros anos dela, e reforça o quanto ainda temos de caminhar para que estejamos cada vez mais presentes e ativas também nesse espaço. Há também que se cobrar um olhar mais atento à importância da paridade de gênero tanto no que se refere à composição do quadro de curadores e júri desses eventos, quanto em relação à própria atuação dos profissionais no ato de suas atribuições.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pudemos acompanhar ao longo deste trabalho, o cinema alagoano vem conseguindo se manter, desde o seu início, primordialmente, em função dos esforços individuais e/ou coletivos dos realizadores locais. Algumas iniciativas apoiadas por instituições privadas também têm contribuído para que a cinematografia alagoana não se mantenha estagnada, num marasmo que veio tomando corpo após o primeiro entusiasmo gerado pelo movimento superoitista, na década de 70, e, mais especificamente, quando findas as primeiras cinco edições do Festival do Cinema Brasileiro de Penedo.

Mesmo com uma constante falta de incentivos públicos, a produção audiovisual no estado veio, aos trancos e barrancos, se sustentando e fortalecendo, aos poucos, a identidade de um cinema que tem, sobretudo, em seu povo a razão de existir. Seja no então Circuito Penedo de Cinema, que resgata o antigo Festival do Cinema Brasileiro e reúne mais três outros eventos em sua programação, seja na Mostra Sururu de Cinema Alagoano, ou até mesmo na mais recente Mostra Sesc de Cinema, os realizadores, veteranos ou novos, vêm estreitando laços, dialogando e unindo forças em prol de uma produção que é, acima de tudo, resistência.

Ao passo que os cineastas locais vão tentando fomentar novos espaços de produção e discussão sobre o cinema no estado no decorrer desses últimos anos, a sociedade vai convergindo para uma agenda pública de mobilização pautada por temáticas e lutas como as do movimento feminista, que voltam à tona, ganham força e buscam ocupar ambientes antes majoritariamente excludentes. É nesse contexto que começamos a nos debruçar sobre a importância das diferentes vozes também nas produções alagoanas e que nos questionamos sobre que espaço as mulheres, todas elas, têm conquistado na nossa cinematografia.

A partir desta pesquisa e voltando o olhar para os filmes que participaram das principais mostras e festivais do estado, pudemos perceber que essa mobilização vem se materializando ao modo do próprio cinema alagoano, aos poucos, mas que, assim como no panorama geral, não só brasileiro, ainda temos muito o que caminhar para atingirmos, ao menos, uma paridade no que se refere à ocupação da mulher nesses espaços.

Como pudemos inferir a partir dos dados coletados dentro do *corpus* deste trabalho, grande parte (41%) dos filmes produzidos por elas são desenvolvidos de forma independente, com recursos próprios, o que reforça a falta de incentivos por parte do poder público e também de editais que tenham um olhar mais atento às formas de garantir mais diversidade e representatividade nas produções locais. O dado pode ainda esclarecer muito do porquê o

gênero predominantemente utilizado por elas seja o de documentário (71%), que geralmente requer menos recursos que o de ficção, ainda pouco explorado (13%) pelas diretoras locais.

Outro dado importante que pudemos apreender é que 41% dos filmes considerados por esta pesquisa são compostos por uma direção mista, ou seja, se fôssemos analisar somente os filmes dirigidos exclusivamente por mulheres, os dados obtidos seriam ainda mais contrastantes dentro do cenário cinematográfico alagoano como um todo. Quando olhamos para as questões raciais, percebemos que o panorama para as mulheres negras é ainda mais preocupante, já que os filmes dirigidos por elas representam apenas 24% do total de obras selecionadas nos festivais e mostras locais.

Nesse contexto, também foi possível notar que, ao contrário do que talvez se espere, as temáticas mais abordadas pelas mulheres não estão necessariamente ligadas às questões de gênero, mas sim a assuntos que circundam o espaço físico em que estão inseridas, à vida de personagens importantes para o estado ou para elas, à arte e a outras pautas que dialogam com questões sócio-políticas.

Passando, finalmente, para a participação dessas mulheres no cenário local de difusão do cinema, foi possível confirmar que a presença das diretoras alagoanas ainda está abaixo do que se espera. O Festival do Cinema Brasileiro de Penedo, que resgata o realizado na década de 70, traz apenas 1% de participação dos filmes alagoanos dirigidos por mulheres. Suas oito primeiras edições foram marcadas pela total ausência de diretoras.

No Festival de Cinema Universitário de Alagoas, que assim como o anterior, acontece dentro do Circuito Penedo de Cinema, o maior evento do setor no estado, o cenário não é tão diferente. Dentre os 168 filmes que já integraram a programação, apenas 6% foram dirigidos por mulheres alagoanas.

Diferentemente dos dois festivais supracitados, a Mostra Sururu de Cinema Alagoano só recebe, até então, produções locais. Ainda assim, o evento não se aproxima de uma paridade de gênero no que se refere aos filmes selecionados, já que apenas 37% das mais de 150 obras que integram a mostra são dirigidos por mulheres. O mesmo tem acontecido com a mais recente Mostra Sesc de Cinema Alagoano, que tem somente cinco produções dirigidas também por mulheres num universo de 24 filmes selecionados.

A partir destes dados, fica clara a importância de se desenvolver iniciativas e mecanismos mais direcionados e que não só fortaleçam as mulheres que já produzem no setor,

mas que também se voltem para o estímulo e capacitação de outras tantas que, por quaisquer que sejam os motivos, ainda não tiveram a oportunidade de contribuir também com suas vozes e vivências para a pluralidade e desenvolvimento da cinematografia alagoana.

Além disso, quer-se reforçar aqui, ainda, que as contribuições feitas por esta monografia ao cenário analisado têm o intuito de ampliar a produção do conhecimento não só sobre o cinema alagoano, mas principalmente sobre as mulheres que o fazem e, assim, minimizar a escassez de pesquisas voltadas para este ponto da nossa história.

Meu desejo é que as próximas estudantes de Jornalismo que se debruçam sobre esta área já não encontrem tantas dificuldades como eu encontrei, pela falta de informações e de trabalhos acadêmicos que abordem o assunto, que expandam esse tema em todas as suas particularidades, que investiguem os maiores entraves encontrados pelas mulheres do audiovisual alagoano em suas trajetórias, que revirem as poeiras da nossa memória e que deem continuidade aos trabalhos feitos por Elinaldo Barros e Larrisa Lisboa e construam um outro catálogo dos filmes produzidos no estado, desta vez, com foco nelas.

Como vimos no capítulo dois desta monografia, o cinema, enquanto meio de comunicação de massa, pode ser responsável tanto por perpetuar, como por desconstruir padrões estabelecidos pela sociedade. Num mundo em que as mulheres foram por muitos anos proibidas de ter participação ativa na esfera pública e nos processos de tomadas de decisões, num mundo em que ondas extremistas voltam a ganhar força política e apoio popular, o cinema cumpre papel ainda mais significativo como agente social capaz de reconfigurar e ressignificar vidas.

Para isto, entretanto, é preciso que a sociedade, em toda a sua pluralidade, esteja inserida nesse processo. É preciso que essa mesma sociedade, em toda a sua subjetividade, consiga se enxergar nas telas. É preciso democratizar o cinema, reinventando-o de dentro para fora. Abrir espaço para outras narrativas e transformar Alagoas, o Brasil, o mundo, frame a frame, em lugares melhores, possíveis a todas e todos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGÊNCIA Patrícia Galvão. Disponível em: <[www.agenciapatriciagalvao.org.br](http://www.agenciapatriciagalvao.org.br)> Acesso em: 07/06/2019.

ALAGOAR. Disponível em: <<https://alagoar.com.br/>> Acesso em: 09/03/2018.

ALENCAR, Miriam: **O Cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil**. Artenova/Embrafilme. 1978.

AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro - v.8 - n.15 - p. 173 a 184 - jul./dez. 2007

ANUÁRIO Estatístico do Cinema Brasileiro. Disponível em: <[https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario\\_2017.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2017.pdf)> Acesso em: 27/07/2018

Anuário Brasileiro de Segurança Pública. Disponível em: <<http://www.forumseguranca.org.br/publicacoes/13-anuario-brasileiro-de-seguranca-publica/>> Acesso em: 29/06/2019

ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. **Feminismo Para os 99%: Um Manifesto**. Rio de Janeiro: Boitempo, 2019.

AUTRAN, A. O cinema brasileiro contemporâneo diante do público e do mercado exibidor. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 36, n. 32, p. 119-135, 23 dez. 2009.

BARDIN. L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Editora Edições 70, 2011.

BARROS, Elinaldo. **Panorama do cinema alagoano**. Maceió: EDUFAL, 2010.

BASSANESI, Consuelo (ed.). sd. Discussões e resoluções do 3º Congresso Brasileiro de Cinema. [Porto Alegre]: Fundacine.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos – volume 1**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2016a.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: a experiência vivida** – volume 2. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2016b.

BEDASEE, Raimunda. Simone de Beauvoir e a crítica feminista. In: MOTTA, Alda Britto da; SARDENBERG, Cecília; GOMES, Marcia (Org.). Um diálogo com Simone de Beauvoir e outras falas. Salvador: NEIM/UFBA, 2000.

BOLETIM Gemaa 4: Raça e Gênero No “Grande Prêmio do Cinema Brasileiro” (2002-2017). Disponível em: <<http://gemaa.iesp.uerj.br/boletins/boletim-gemaa-4/>> Acesso em: 13/08/2018.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CIRCUITO Penedo de Cinema. Disponível em: <<http://circuitopenedo.iecps.com.br/>>. Acesso em: 04/08/2018.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1967.

FERREIRA, Ceiza; SOUZA, Edileuza Penha de. Formas de Visibilidade e (Re)Existência no Cinema de Mulheres Negras. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Mariana Cavalcanti. (Orgs). **Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro**. 1. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2017.

FARIA, Marina Sartório. **A participação feminina na direção do cinema documentário brasileiro**. Dissertação (Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências) - Universidade Federal Da Bahia, Salvador, 2013.

FRIEDAN, Betty. **Mística Feminina**. Petrópolis: Vozes, 1971.

GATTI, André Piero (2007), **A exibição cinematográfica: ontem, hoje e amanhã**, São Paulo: Centro Cultural São Paulo (cadernos de pesquisa; v. 8).80 p.

GUIMARÃES, Maira. **O universo feminino à luz de Simone de Beauvoir: vida, ficção e teoria**. Dissertação (Pós-Graduação em Estudos Linguísticos) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LAURETIS, Teresa de. **Através do espelho: mulher, cinema e linguagem. Estudos Feministas**. V. 1, Florianópolis, 1995.

MARÇAL, Katrine. **O Lado Invisível da Economia**: uma visão feminista. São Paulo. Alaúde Editorial, 2017.

MASSA, Eduardo Stefani. **A retomada do cinema brasileiro** – políticas públicas para a área de audiovisual. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2005. 50 folhas. Monografia (Graduação em Comunicação Social Habilitação em Jornalismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MELO, Cristina Teixeira Vieira de. O documentário como gênero audiovisual. **Revista Comunicação e Informação**, v. 5, n.1/2, p. 25-40, jan./dez., 2002. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/ci/article/viewFile/24168/14059>>. Acesso em: 05/06/201

MOSTRA Sururu de Cinema Alagoano. Disponível em: <<http://mostrasururu.com.br>>. Acesso em: 07/09/2018

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail (org) **A Experiência do Cinema**: Antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

NAGIB, Lucia. Além da diferença: A Mulher no Cinema da Retomada. In: **DEVIRES**, BELO HORIZONTE, V. 9, N. 1, P. 14-29, JAN/JUN 2012.

OLIVEIRA, Janaína. Kbelá e Cinzas: O cinema negro no feminino do 'Dogma Feijoadá' aos dias de hoje. **Avança Cinema: Conferência Internacional**, 2016.

PARTICIPAÇÃO feminina na produção audiovisual brasileira. Disponível em: <[https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao\\_feminina\\_na\\_producao\\_audiovisual\\_brasileira\\_2018\\_0.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2018_0.pdf)> Acesso em: 23/05/2019

PESSOA, Ana. Por trás das câmeras. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). **Realizadoras de cinema no Brasil**: (1930/1988). Rio de Janeiro: CIEC, 1989, 133 p.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, história e poder. Curitiba: **Revista de Sociologia e Política**, v. 17, n. 36, p. 15-23, jun. 2010

REIS, Ana Carla Fonseca. **Marketing cultural e financiamento da cultura**: teoria e prática em um estudo internacional comparado. São Paulo: Cengage Learning, 2009.

RESPOSTA das Mulheres: Nosso Corpo, Nosso Sexo. Agnès Varda. 1975. França.

RETRATO das Desigualdades de Gênero e Raça – 20 Anos. Disponível em: <[www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/170306\\_apresentacao\\_retrato.pdf](http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/170306_apresentacao_retrato.pdf)> Acesso em: 19/06/2019

ROCHA, E. J.; ROSEMBERG, F. **Autodeclaração de cor e/ou raça entre escolares paulistanos**. São Paulo, 2005. Dissert. (mestr.) Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

RODRIGUES, Flávia Lima. Uma breve história sobre o cinema documentário brasileiro. In: **CES Revista**, v. 24. Juiz de Fora, 2010.

SODRÉ, Muniz. Por um conceito de minoria. In: PAIVA, Raquel e BARBALHO, Alexandre (orgs). **Comunicação e cultura das minorias**. São Paulo: Paulus, 2005.

TABAK, Fanny. A década da mulher como forma de participação e pressão política - Avaliação e Balanço. In: **Encontro Anual da Ancops**, 9,1985. Rio de Janeiro, 1985. (mimeo).

TAVARES, Mariana Ribeiro da Silva. **Helena Solberg, trajetória de uma documentarista brasileira**. (Tese de Doutorado). Escola de Belas Artes – UFMG. Orientação: Prof. Dr. Evandro Lemos da Cunha. 2011.

WOOLF, Naomi. (1992). **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco.

WOOLF, Virginia. **Profissões para Mulheres**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.

WOOLF, Virginia. **Um Teto Todo Seu**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.