

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

MARIA FERNANDA CAVASSANI

PLANOS E CONTRAPLANOS:

Uma cartografia das cineastas brasileiras nas duas primeiras décadas do século XXI

São Paulo
2024

MARIA FERNANDA CAVASSANI

PLANOS E CONTRAPLANOS:

Uma cartografia das cineastas brasileiras nas duas primeiras décadas do século XXI

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Educação, Arte e História da Cultura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Suzana Ramos Coutinho

São Paulo
2024

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da Mackenzie com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C377p Cavassani, Maria Fernanda.
Planos e contraplanos [recurso eletrônico] : uma cartografia das cineastas brasileiras no cinema nas duas primeiras décadas do século XXI / Maria Fernanda Cavassani.
155 f. : il.

Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2024.
Orientador (a): Suzana Ramos Coutinho.
Referências bibliográficas: f. 141-147

1. Gênero. 2. Audiovisual. 3. Cartografia. 4. Cinema feminino. 5. Festivais de cinema. I. Coutinho, Suzana Ramos. *orientador (a)*. II. Título.

Bibliotecário(a) Responsável: Marcela da Silva Matos – CRB 8/10691

Folha de Identificação da Agência de Financiamento

Autor: Maria Fernanda Cavassani

Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Educação, Arte e História da Cultura

Título do Trabalho: PLANOS E CONTRAPLANOS: Uma cartografia das cineastas brasileiras nas duas primeiras décadas do século XXI

O presente trabalho foi realizado com o apoio de ¹:

- CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
- Instituto Presbiteriano Mackenzie/Isenção integral de Mensalidades e Taxas
- MACKPESQUISA - Fundo Mackenzie de Pesquisa
- Empresa/Indústria:
- Outro:

¹ **Observação:** caso tenha usufruído mais de um apoio ou benefício, selecione-os.

MARIA FERNANDA CAVASSANI

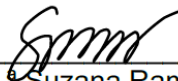
PLANOS E CONTRAPLANOS:

Uma cartografia das cineastas brasileiras nas duas primeiras décadas do século XXI

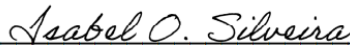
Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Educação, Arte e História da Cultura.

Aprovada em 10 de agosto de 2024.

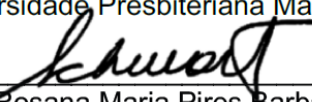
BANCA EXAMINADORA



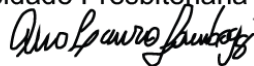
Prof.ª Dr.ª Suzana Ramos Coutinho
Universidade Presbiteriana Mackenzie




Prof.ª Dr.ª Isabel Orestes Silveira
Universidade Presbiteriana Mackenzie



Prof.ª Dr.ª Rosana Maria Pires Barbato Schwartz
Universidade Presbiteriana Mackenzie



Prof.ª Dr.ª Ana Laura Maria Gamboggi Taddei
Centro Universitário SENAC

Documento assinado digitalmente
 MIRIAM CRISTINA CARLOS SILVA
Data: 23/09/2024 09:40:01-0300
Verifique em <https://validar.jti.gov.br>

Prof.ª Dr.ª Miriam Cristina Carlos Silva
Universidade de Sorocaba

Para Carol, minha irmã.
De novo e sempre.
Para ela que é minha travessia
e minha chegada.

AGRADECIMENTOS

Primeiro, às minhas Marias.

À Maria de Lourdes, minha mãe, que acredita imensamente nas minhas escolhas de vida; que tem a generosidade e a alegria de comemorar comigo os passos dados, os obstáculos superados e esse título, que é nosso e de nossa família: “Se eu não fosse sua filha, a acharia de alguma maneira, porque meu pleno existir só é possível porque você existe desse jeito tão bonito e com a leveza de viver de quem sabe que tudo encontra um jeito de dar certo.”

À Maria Carolina, minha irmã, com quem eu divido grandes e pequenas moradas, com quem eu partilho experiências diversas, universais e, ao mesmo tempo, tão particularmente nossas, a minha pessoa no mundo, a minha primeira lembrança da vida: “Ser sua irmã, Carol, é um privilégio sem fim, tê-la também como amiga é a certeza que não poderíamos estar, senão aqui, uma ao lado da outra.”

À Maria Bernadete, minha tia e madrinha, que nem por um dia sequer deixou de acreditar em mim, que sempre vibrou e torceu genuinamente para que hoje esse estudo possa ser lido. Ter uma madrinha significa ter uma segunda mãe, e ela faz valer essa definição desde o dia em que cheguei nesse mundo: “Obrigada por tanto!”

À Professora Suzana, minha orientadora, que topou o desafio de construir essa pesquisa junto a mim quando percalços atravessaram meu caminho; que abraçou essa tese com um carinho e um cuidado que só as pessoas sublimes têm. “Professora, não tenho palavras que deem conta da minha gratidão por sua participação ímpar neste trabalho. Minha admiração, respeito e afeto por você são infinitos.”

À Professora Jane, que me acompanhou nos primeiros anos e nas primeiras linhas desta pesquisa e que me apresentou um audiovisual diverso, intrigante e criativo. “Espero que possamos trabalhar mais vezes juntas e obrigada pelos conselhos e sessões de cinema.”

À Professora Miriam que me fez pesquisadora no mestrado e que aceitou, com todo cuidado e apreço, estar aqui, compondo a banca e avaliando minha tese de doutorado. “Professora, muito do que sou enquanto acadêmica é porque você me guiou, incentivou e cuidou, todo meu carinho, amor e – sempre – saudade de nossos dias juntas.”

À Professora Ana Laura, que leu o meu trabalho com olhar atento, fazendo apontamentos valiosos com cuidado e – pude sentir – carinho. Ter essa pesquisadora

potente presente em minha pesquisa foi daquelas surpresas lindas.

À Professora Isabel, pesquisadora latino-americana que me mostrou, durante as aulas, o quanto nosso continente é pulsante, vivo e diverso. “Professora, obrigada por avaliar este trabalho e por me fazer amar e ter ainda mais orgulho de ser parte deste lado da linha do equador.”

À Professora Rosana, coordenadora do PPGEAHC e pesquisadora valiosa para os estudos de gênero no Brasil. “Agradeço-lhe tanto pelas correções e pelo modo como me ensinou em todos esses anos; admiro-a academicamente e pessoalmente.”

À Vanessa, amiga-irmã de dias incontáveis, por todo apoio, conversas, escritas e revisão: “Você foi fundamental para que essas palavras e reflexões ganhassem o mundo. Agradeço por cultivar comigo, com tanta diligência, essa nossa amizade.”

À Marcela, parceria para a vida, que me ouve todos os dias de manhã e com quem eu compartilho uma amizade linda de tantos anos. “Gratidão por tudo, principalmente pelo privilégio de ser madrinha de seus filhos Fati e Chico.”

Às minhas quatro – porque somos cinco: a elas que acompanham o meu viver há tanto tempo, e conhecem cada gesto e jeito que me fazem ser assim. “A vocês, Dayane, Lívia, Sol e Vanessa, que repartem comigo uma existência tão intensa, grandiosa, infinita, aqui é só – e muito – amor.”

À Lilian, pelo reencontro no outro lado do oceano; por ter sido a primeira pessoa que conheci e me vinculei na faculdade e que – depois de um hiato – retornou para a minha vida de um jeito tão lindo. “Minha gratidão por você também ser parte desse trabalho, principalmente nas revisões em língua inglesa.”

À Natália, amiga, irmã, forasteira de dentro e de fora. Minha italiana, minha inspiração na luta por um mundo mais justo para todas as pessoas; nosso encontro na vida é prova de que há – sempre – a possibilidade de ver além do que está na superfície.

À Simone, por quem eu tive o privilégio de me aproximar nos últimos anos e que foi meu pontinho de luz e de apoio nos diferentes momentos desafiadores que antecederam este trabalho. “Ter sua companhia nos meus dias têm sido muito especial; quero você sempre por perto.”

Às minhas amigas que são os pilares da minha existência: Camila, Bisi, Juliana, Maria Laura, Patrícia e a toda minha rede de apoio feminino que é meu céu e meu chão. “Se há uma tese para ser lida é porque há todas vocês que nunca soltaram minhas mãos ou negaram um abraço apertado e um colo de acolhimento.”

Ao meu cunhado, Wallace que, junto à minha irmã, me acolheu em uma das ocasiões mais difíceis dos últimos meses. “W, você é uma pessoa fundamental na minha vida e de minha família. Agradeço-lhe pela imensidão dessa parceria; um dia irei retribuir-lhe.”

Aos que me têm como amiga (não irei nomeá-los para não cometer o equívoco de esquecer alguém), que trocam comigo e tanto me ensinam, que mostram que nada pode ser melhor do que a gente junto. “Vocês nem imaginam o quanto estão presentes aqui, nas linhas e reflexões deste trabalho... De fato, é impossível – e eu também não quero – ser feliz sozinha.”

À Universidade Presbiteriana Mackenzie, aos professores, às professoras, aos funcionários e funcionárias e aos colegas do Programa em Educação, Arte e História da Cultura por absolutamente todos os ensinamentos, diálogos e apoio; estimo e guardo cada um em meu coração.

À CAPES por me conceder a bolsa que possibilitou a concretização deste sonho.

Às pesquisadoras desse país, às trabalhadoras que, assim como eu, acumulam funções para viabilizar essas investigações; às mães acadêmicas, às que estão passando por qualquer tipo de dificuldade para concluir este processo tão penoso, ainda que gratificante. A todas vocês minha mais profunda admiração, respeito e absoluto carinho, meu desejo e minha luta é que possamos pesquisar sem ter nosso existir enquanto mulheres como obstáculo.

Mais uma vez, a todas que vieram antes e abriram caminhos.

“Pesquise como uma garota!”

O tempo é irrealizável.

Provisoriamente o tempo parou para mim.

Provisoriamente.

Mas eu não ignoro as ameaças que o futuro encerra, como também não ignoro que é o meu passado que define a minha abertura para o futuro.

O meu passado é a referência que me projeta e que eu devo ultrapassar.

Portanto, ao meu passado, eu devo o meu saber e a minha ignorância, as minhas necessidades, as minhas relações, a minha cultura e o meu corpo.

Hoje, que espaço o meu passado deixa para a minha liberdade?

Não sou escrava dele.

O que eu sempre quis foi comunicar unicamente da maneira mais direta o sabor da minha vida.

Unicamente o sabor da minha vida.

Acredito que eu consegui fazê-lo.

Vivi num mundo de homens, guardando em mim o melhor da minha feminilidade.

Não desejei e nem desejo nada mais do que viver sem tempos mortos.

(Simone de Beauvoir)

RESUMO

A presente pesquisa realizou uma cartografia da produção cinematográfica feminina no Brasil durante as duas primeiras décadas do século XXI, utilizando como referência dois dos mais importantes eventos do audiovisual nacional: o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e o Festival de Cinema de Gramado. Este estudo se destaca por uma abordagem que, fundamentada em dados recentes, examinou as produções tanto em termos quantitativos quanto qualitativos, incluindo dimensões como gênero, oportunidades, e a recepção crítica e do público. Além disso, investigou-se as escolhas narrativas e a coerência interna das representações do feminino, tanto diante quanto por trás das câmeras. A metodologia cartográfica, aliada às teorias de Estudos Culturais (Stuart Hall), de Gênero (Simone de Beauvoir) e de Cinema (Robert Stam e Jacques Aumont), constituiu o alicerce conceitual aos estudos desenvolvidos. Foram também consideradas fontes acadêmicas, *sítes* e obras literárias que contribuíram para as questões levantadas por esta pesquisa, como a maneira pela qual as cineastas refletem, de forma explícita ou implícita, questões relacionadas ao universo feminino por meio de elementos cinematográficos, bem como sua postura ideológica frente a essas temáticas. Durante o estudo, observaram-se mudanças temáticas ao longo do tempo, especialmente em função das diversas formas de expressão da identidade feminina no contexto da realização cinematográfica. Assim, a elaboração interdisciplinar de uma cartografia das cineastas brasileiras nas duas primeiras décadas do século XXI revelou-se uma tarefa promissora, pois ofereceu novas perspectivas de análise que ultrapassaram o âmbito estritamente cinematográfico, considerando que essas produções estão entrelaçadas com a realidade social e cultural. Ademais, a tese possui relevância social, ao contribuir para o avanço da igualdade de gênero, destacando e refletindo sobre o papel das mulheres na cinematografia brasileira. Os dados e conclusões obtidos por meio deste estudo também podem ser utilizados para fomentar ações que promovam maior equidade de oportunidades para as mulheres no cinema nacional.

Palavras-chave: Gênero. Audiovisual. Cartografia. Cinema Feminino. Festivais de Cinema.

ABSTRACT

The present research conducted a cartography of female cinematic production in Brazil during the first two decades of the 21st century, using as reference two of the most important audiovisual events in the country: the Brasília Festival of Brazilian Cinema and the Gramado Film Festival. This study stands out for its approach, which, based on recent data, examined the productions both quantitatively and qualitatively, encompassing dimensions such as gender, opportunities, and critical and public reception. Furthermore, it investigated the narrative choices and internal coherence of female representations, both in front of and behind the cameras. The cartographic methodology, combined with the theories of Cultural Studies (Stuart Hall), Gender (Simone de Beauvoir), and Cinema (Robert Stam and Jacques Aumont), constituted the conceptual foundation for the developed studies. Academic sources, websites, and literary works that contributed to the questions raised by this research were also considered, such as the way in which female filmmakers explicitly or implicitly reflect issues related to the female universe through cinematic elements, as well as their ideological stance on these themes. Throughout the study, thematic shifts were observed over time, particularly due to the various forms of expressing female identity in the context of film production. Thus, the interdisciplinary development of a cartography of Brazilian female filmmakers in the first two decades of the 21st century proved to be a relevant task, as it offered new perspectives of analysis that went beyond the strictly cinematic realm, considering that these productions are intertwined with social and cultural reality. Moreover, the thesis holds social relevance, as it contributes to the advancement of gender equality by highlighting and reflecting on the role of women in Brazilian cinema. The data and conclusions obtained through this study can also be used to foster actions that promote greater equity of opportunities for women in national cinema.

Keywords: Gender. Audiovisual. Cartography. Women's Cinema. Film Festivals.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Gráfico de percentuais de gênero	79
Figura 2 – É proibido fumar (Ana Muylaert, 2009)	108
Figura 3 – Hoje (Tata Amaral, 2011)	109
Figura 4 – Exilados do Vulcão (Paula Gaitán, 2013)	110
Figura 5 – A cidade onde envelheço (Marília Rocha, 2016)	112
Figura 6 – A Febre (Maya Da-Rin, 2019)	114
Figura 7 – Durval Discos (Anna Muylaert, 2002)	123
Figura 8 – Vida de Menina (Helena Solberg, 2004)	124
Figura 9 – Gaijin: Ama-me Como Sou (Tizuka Yamasaki, 2005)	126
Figura 10 – Uma Longa Viagem (Lúcia Murat, 2011)	127
Figura 11 – Como Nossos Pais (Laís Bodanzky, 2017)	129

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Livros iniciais para composição do Estado da Arte.....	29
Tabela 2 - Artigos selecionados para a composição do Estado da Arte	30
Tabela 3 - Teses e dissertações selecionadas para a composição do Estado da Arte	33
Tabela 4 - Informações sobre os filmes vencedores do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro entre 2001 e 2020 na categoria Melhor Filme da Mostra Competitiva	105
Tabela 5 - Filmes dirigidos por mulheres vencedores na categoria Melhor Filme do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro	107
Tabela 6 - Informações sobre os filmes vencedores do Festival de Cinema de Gramado entre 2001 e 2020 na categoria Melhor Filme da categoria Melhor Filme Brasileiro.....	121
Tabela 7 - Filmes dirigidos por mulheres vencedores na categoria Melhor Filme no Festival de Cinema de Gramado	122

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	16
1.1 METODOLOGIA: TERRITÓRIOS CINEMATOGRAFICOS. O MAPA ENQUANTO METODOLOGIA ANALÍTICA.....	22
1.2 PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS SOBRE O CINEMA DE MULHERES: UM OLHAR ATUALIZADO DO ESTADO DA ARTE	28
2 ESTUDOS CULTURAIS, GÊNERO E CINEMA.....	38
2.1 INTERSEÇÕES E RUPTURAS: OS ESTUDOS CULTURAIS SOB A ÓTICA DE STUART HALL	38
2.2 SOB A ÓTICA DE SIMONE DE BEAUVOIR E JUDITH BUTLER: O <i>ESTAR MULHER</i>	44
2.3 CINEMATOGRAFIA: POSSÍVEIS REFLEXÕES HISTÓRICAS E TEÓRICAS ...	53
3 OLHARES FEMININOS: SOBRE AS MULHERES DE CINEMA.....	62
3.1 CINEMA, CONTROLE E QUESTÕES DE GÊNERO: DADOS E ALGUMAS REFLEXÕES	62
3.2 ALICE GUY BLACHÉ E AS PIONEIRAS DO CINEMA	70
3.3 O CINEMA FEMININO CONTEMPORÂNEO	74
3.4 CINEMA FEMININO BRASILEIRO: DADOS E PERSPECTIVAS.....	78
4 TECENDO A SÉTIMA ARTE: UMA JORNADA DE CINEMA	82
4.1 QUESTÕES LUMINOSAS: REFLEXÕES SOBRE OS FESTIVAIS DE CINEMA.....	82
4.2 REFLEXOS CINEMATOGRAFICOS BRASILEIROS: UM PANORAMA DOS FESTIVAIS DE CINEMA NACIONAIS	90
4.3 FESTIVAIS DE CINEMA NO BRASIL: BREVES PONDERAÇÕES ATRAVÉS DE CINCO EXEMPLOS.....	93
5 O FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO E O FESTIVAL DE CINEMA DE GRAMADO: A PRESENÇA FEMININA NAS DUAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XXI	99
5.1 O FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO	99
5.2 O FESTIVAL DE CINEMA DE GRAMADO.....	115
5.3 PARALELOS E CONTRAPONTO: CONCEPÇÕES DE UM CINEMA FEMININO REALIZADO NAS DUAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XXI ATRAVÉS DE	

DEZ OBRAS PREMIADAS	130
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	137
REFERÊNCIAS	143
APÊNDICE A – TABELA DOS FILMES SELECIONADOS PARA CONCORRER NA CATEGORIA MELHOR LONGA DA MOSTRA COMPETITIVA DO FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO ENTRE 2001 E 2020.....	150
APÊNDICE B – TABELA DOS FILMES SELECIONADOS PARA CONCORRER NA CATEGORIA MELHOR LONGA NACIONAL DA MOSTRA COMPETITIVA DO FESTIVAL DE CINEMA DE GRAMADO ENTRE 2001 E 2020	154

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa acadêmica no audiovisual, especialmente a realizada por estudiosas, tem, em diversos trabalhos, programas e linhas de pesquisa, se debruçado sobre as questões de gênero. Esses estudos são fundamentais para promover representações mais equitativas e inclusivas das mulheres nessa área, destacando a contribuição histórica de cineastas, fotógrafas, produtoras e roteiristas, que, muitas vezes, foram relegadas a um plano secundário, tanto na academia, quanto nos *sets*. A estrutura social é moldada por uma perspectiva que favorece os homens em termos de poder, conferindo-lhes privilégios que promovem uma compreensão predominantemente masculina do mundo. Como resultado, elas têm poucas oportunidades para expressar suas próprias visões e experiências porque

[...] mesmo que essas mulheres estejam ocupando novos e promissores espaços de trabalho, nos quais as características da sua inserção são bastante similares à dos homens, elas permanecem submetidas a uma desigualdade de gênero presente em todos os escalões do mercado de trabalho no que tange aos rendimentos: ganham menos do que seus colegas de profissão do sexo masculino (BRUSCHINI; LOMBARDI, 2011, p. 100).

Essa desigualdade é resultado de estruturas sociais que colocam as mulheres em posições de desvantagem e com acesso limitado a oportunidades, apesar dos avanços observados no mercado de trabalho feminino. A trajetória profissional das realizadoras de cinema, assim como a de muitas outras trabalhadoras, é marcada pela necessidade de superar obstáculos adicionais para alcançar sucesso em suas empreitadas a partir de um contexto laboral desigual e permeado por estereótipos de gênero. Quando se discute a presença das mulheres no meio audiovisual, é comum que se pense primariamente nas atrizes, uma vez que, por um longo período, essa foi praticamente a única função disponível para elas. Assim, para aquelas que almejavam desempenhar outras funções dentro do cinema, seria necessário transpor uma série de obstáculos, muitas vezes dependendo da "ajuda" de homens para ingressarem em áreas predominantemente masculinas, como direção e fotografia, entre outras. Essa dinâmica nos bastidores cinematográficos não apenas evidencia a disparidade de oportunidades entre elas e eles, mas também ressalta o papel das mulheres no cinema como receptoras, em vez de produtoras ativas de significado.

A intelectual americana Laura Mulvey (1973) discute o papel formativo do olhar

masculino na criação de narrativas cinematográficas com um viés erótico sobre o feminino, sugerindo que o cinema é produzido por e para homens. Segundo a autora, o patriarcado entende que a existência feminina só é possível a partir da masculina e, considerando que o cinema é, também, um meio de retratar a realidade de forma objetiva e/ou subjetiva, pode-se afirmar que os filmes refletem as perspectivas de seus produtores. Homens e mulheres experienciam o mundo de formas diferentes, portanto, faz sentido que produzam obras com abordagens também dissemelhantes. Compreendendo a situação feminina no cinema, esse estudo construiu uma cartografia das realizações de cineastas mulheres no Brasil entre 2001 e 2020.¹

Há, com certeza, trabalhos anteriores bastante significativos acerca da temática, entretanto, essa pesquisa diferencia-se de outras porque – a partir de dados atualizados – observou as produções em termos quantitativos e qualitativos, descrevendo e questionando os filmes a respeito de escolhas cinematográficas e de coerência interna em relação ao posicionamento do feminino nas narrativas. Para isso, foram levantados dados de dois dos mais importantes festivais nacionais: o *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro* e o *Festival de Cinema de Gramado*. Também são levados em consideração bancos de dados acadêmicos, *sites* e livros que poderiam ajudar a responder às indagações principais dessa pesquisa:

1. A ausência de premiações para mulheres cineastas resulta da baixa representatividade delas em festivais ou da sua falta de participação efetiva, decorrente da sensação de não reconhecimento?
2. As mulheres cineastas, a partir de suas escolhas cinematográficas, refletem – explícita ou implicitamente – as questões do feminino?

Ainda que não seja possível responder com precisão ou fazer comparações exatas entre épocas, afinal essa pesquisa tem um recorte de duas décadas, observou-se algum deslocamento de posicionamento das temáticas, sobretudo porque existem muitas formas de se colocar enquanto mulher cineasta, em alguns casos, evidenciado nos enredos dos filmes, em outros, aparecendo em elementos estéticos, por exemplo.

¹ Devido à vasta produção cinematográfica entre 2001 e 2020, bem como à diversidade de contextos culturais, sociais e econômicos em que essas obras foram realizadas, uma análise abrangente de todas as cineastas desse período se mostra inviável. A multiplicidade de gêneros, estilos e registros disponíveis, aliada à falta de documentação completa sobre cineastas emergentes e independentes, impõe limitações a qualquer tentativa de abrangência. Assim, a presente tese, reconhecendo as restrições de tempo e espaço, optou por um recorte representativo das cineastas brasileiras a partir de dois festivais de cinema.

Portanto, produzir uma cartografia das cineastas brasileiras nas duas primeiras décadas do século XXI proporcionou perspectivas interessantes de observação e de análise, pois foi possível produzir reflexões para além dos filmes, uma vez que estes são parte da realidade e da experiência de cada indivíduo. Logo, acredita-se que essa seja, de certa forma, uma pesquisa inédita nos estudos brasileiros sobre gênero e cinema, uma vez que não foram encontradas teses ou dissertações que se assemelham de forma tão direta com o objeto aqui posto.

Após o levantamento do Estado da Arte, de pesquisas sobre o tema, buscas preliminares em repositórios e Google Acadêmico, aprofundamento nos eventos de cinema e acesso a diversos *sites* sobre o assunto, constatou-se a existência de uma demanda ainda não explorada sobre a situação das cineastas brasileiras nas duas primeiras décadas do século XXI. A tese torna-se relevante ao somar-se a outras publicações com vieses aproximados que procuram dar visibilidade às trabalhadoras de cinema. Ao mapear as produções cinematográficas femininas, debatê-las, descrevê-las e refletir a partir delas, com maior clareza, buscando compreender como esses filmes foram realizados, quais as dificuldades encontradas, quais temáticas foram abordadas e qual o perfil da mulher cineasta daquele momento; chegou-se a algumas conclusões e possíveis caminhos.

Ao analisar os dados coletados nessa pesquisa a partir de dois dos mais prestigiados festivais de cinema brasileiros, notou-se que apenas 24,39% dos filmes vencedores na categoria de Melhor Filme entre 2001 e 2010 tiveram direção feminina. Isso indica a existência de um grande desafio nos *sets* de filmagem e em relação às oportunidades de exibição e de reconhecimento dessas profissionais. Há uma convergência desses resultados com a pesquisa da ANCINE (2018), afinal, se há poucos filmes dirigidos por mulheres, elas têm poucas chances de vencer nos festivais.

As informações apresentadas no chamado “Estado da Arte” e no levantamento dos festivais embasaram as questões que fundamentam a pesquisa da tese: a produção de filmes brasileiros feitos por mulheres, a contemporaneidade desse material, as relações entre o crescimento – que é perceptível – da participação feminina e as temáticas selecionadas por elas, focando no modo como o feminino é abordado por elas. Essa tese aspirou somar-se aos estudos que reivindicam a igualdade de oportunidades entre mulheres e homens na direção de filmes. Tendo os longas-metragens brasileiros ficcionais e produzidos entre 2001 e 2020 como objeto

de estudo e, como lócus da pesquisa, dois dos festivais mais importantes do Brasil, e sem qualquer pretensão de resolver a questão, mas com o desejo de apontar possíveis caminhos, o estudo produziu um panorama sobre quem são/foram essas diretoras, quais tipos de filmes produziram, suas características e particularidades, eventualmente – e quando necessário – comparando com aquilo que foi realizado no cinema brasileiro anteriormente.

Entende-se que as principais teorias que respaldam essa pesquisa são parte dos Estudos Culturais, campo conceitual que não se resume a uma matéria de estudo, mas a uma rede “interdisciplinar onde certas preocupações e métodos convergem; a utilidade dessa convergência é que ela nos propicia entender fenômenos e relações que não são acessíveis através das disciplinas existentes” (TURNER, 1990, p. 11), mas que, ao juntá-las, possibilitam interpretações e análises consistentes, uma vez que os estudos sobre cultura envolvem uma gama de objetos de diversas áreas dentro das Humanidades, carregando particularidades desafiantes já que se trata de contestar e compreender a cultura – ou as culturas – de um povo e seus desdobramentos sociais, ou seja, “abarcam discursos múltiplos, bem como numerosas histórias distintas. Compreendem um conjunto de formações, com as suas diferentes conjunturas e momentos no passado” (HALL, 2013, p. 201).

Por seu caráter subjetivo, a pesquisa, nesse campo, tem elementos analíticos complexos, necessitando de métodos empíricos e bases teóricas que sustentem e validem os resultados encontrados. Observa-se também que é necessário clareza e objetividade porque “não sendo uma disciplina, os estudos culturais não têm os mesmos tipos de padrões de controle” (MCCARTHY, 2014, p. 83) próprios de outras áreas mais severas; por outro lado, esse campo de pesquisa, por ser novo, supre necessidades desse tempo e espaço, conseguindo uma boa resposta a demandas sociais atuais, logo, o pesquisador, possuindo bons instrumentos teóricos e metodológicos, é capaz de tornar o subjetivo passível de análise objetiva, chegando a conclusões sólidas.

Dentro do campo dos Estudos Culturais, para este trabalho, as teorias sobre cartografia, cinema e gênero estiveram em primeiro plano e foram alicerces que o fundamentaram. Observa-se que uma cartografia explica ao mesmo tempo que analisa determinado objeto, não sendo uma metodologia estática e inerte, mas uma atitude interdisciplinar, podendo ser aplicada a diversos contextos porque é um “saber socialmente construído; portanto, uma forma manipulada do saber. São imagens

carregadas de julgamentos de valor. Não há nada de inerte e passivo em seus registros” (MARTINELLI, 2005, p. 02), ou seja, são apontamentos repletos de significados, buscando “rastrear exatamente como os particulares se tornam universais” (DE LAET, 2001, p. 101). Acredita-se que explicar fenômenos sociais a partir de um reordenamento que permite observar com mais clareza o que é abstrato, pode ultrapassar determinados limites iniciais na direção de uma investigação mais profunda. De acordo com Kastrup, (2009, p. 30), para os Estudos Culturais, a cartografia é uma maneira de conhecer e manipular determinado objeto, aplicando conceitos, propondo um mapa temático e uma organização espacial do subjetivo para, então, abordá-lo.

O audiovisual é “um meio sinestésico e composto por uma multiplicidade de registros [...] o cinema torna quase imprescindível o uso de múltiplas molduras teóricas para a sua compreensão” (STAM, 2003, p. 15), fazendo parte, também, dos Estudos Culturais pois tem como característica uma relação intrínseca com o social e, conseqüentemente, com suas manifestações. A narrativa – também a cinematográfica – é uma maneira de experienciar o mundo e

[...] se configura, então, a partir de uma complexidade de vozes: a singularidade vivida pelo eu; a coletividade construída pelos pares; as outras narrativas de que já fomos e somos fruidores; a vida imediata, o cotidiano; a pós-vida criada pela consciência da morte; as vidas desejadas e possíveis apenas pela fruição do que é narrado. (SILVA; CAVASSANI; SILVA, 2019, p. 142)

Por seu caráter que particulariza e ao mesmo tempo torna comum, o filme é capaz de explorar múltiplas situações e vivências, tanto pessoais, quanto coletivas. Nessa pesquisa, o cinema foi compreendido como mídia passível de ser espelho para o mundo porque “aparece como um dos mais realistas, pois tem capacidade de reproduzir o movimento e a duração e restituir o ambiente sonoro de uma ação ou de um lugar” (AUMONT, 1995, p. 134), tal qual a experiência humana real. Tendo o cinema, a aptidão para exibir interpretações de mundo, faz sentido que as indagações coletivas estejam nas telas e sejam discutidas a partir dos filmes, entre elas, as questões sobre o feminino e o masculino.

A compreensão sobre o que significa ser homem ou mulher é assimilada nesse estudo enquanto um processo social, ou seja, uma construção coletiva que se transforma de tempos em tempos de acordo com as necessidades, desejos e objetivos da sociedade. Tal percepção foi defendida por filósofos fundamentais para

os estudos sobre esse assunto e, conseqüentemente, sobre a condição da mulher, como Simone de Beauvoir e Judith Butler. Beauvoir, ao afirmar que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (2019, p. 11) quer dizer que os papéis assumidos são artificiais e não naturais, ou seja, o gênero não é uma questão biológica, mas cultural; isto posto, o poderio masculino não se justifica, ou seja, é como se a mulher existisse a partir do homem e não em uma relação de reciprocidade. Ainda que mulheres criem condições de sustento, estudo, trabalho e algum tipo de controle dos próprios corpos, essa perspectiva de superioridade masculina impera e se faz presente em todas as esferas sociais, predominando uma ideia de gênero binária e simplista, que ignora sua complexidade, que é plural, variável e múltipla; portanto, “um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes” (BUTLER, 2017, p. 29).

Grande parte das pesquisadoras, filósofas e acadêmicas contemporâneas à Beauvoir mantém a concepção social de gênero, acrescentando um traço paradoxal que não cabe na binaridade que prevalece há tanto tempo, ou seja,

as construções das identidades femininas e masculinas são referências culturais, sociais, econômicas e políticas, produzidas por símbolos, representações e relações de poder construídas no tempo e no espaço, e não por oposições binárias de homem e mulher, fixas e generalizantes” (SCHWARTZ, 2005, p. 3).

Não sendo, portanto, uma condição biológica, mas sim social, o gênero é “*performativamente* produzido e imposto pelas práticas regulatórias” (BUTLER, 2017, p. 56), ou seja, uma performance em que a maioria dos indivíduos atua de acordo com as exigências sociais. As mulheres – assim como outras minorias – buscam ocupar espaços exatamente por não mais aceitarem performar de acordo com o que é socialmente estabelecido, pleiteando posições que olhem, também, para suas necessidades, desejos e escolhas.

Inicialmente, apresentou-se o Estado da Arte, que justificou a elaboração desta tese e, simultaneamente, somou-se a outros trabalhos acadêmicos que têm o gênero como temática central. A metodologia e as teorias foram expostas em seguida, funcionando como fundamentos para as reflexões realizadas a partir de diferentes campos de estudo. O primeiro capítulo, intitulado *Olhares Femininos: sobre as mulheres no cinema brasileiro*, ofereceu um panorama histórico e analítico das mulheres que contribuíram e continuam a contribuir para o audiovisual no Brasil. O

segundo capítulo, *Tecendo a Sétima Arte: uma jornada de cinema*, propôs reflexões sobre os festivais de audiovisual enquanto eventos que vão além da exibição de filmes, sendo, também, movimentos culturais e sociais que mobilizam múltiplas pessoas e acontecimentos. O capítulo de análises, *O Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e o Festival de Cinema de Gramado: a presença feminina nas duas primeiras décadas do século XXI*, examinou as produções vencedoras na categoria de Melhor Filme nos eventos mencionados, observando como o feminino se manifestou na linguagem fílmica.

Por fim, as Considerações Finais apresentaram propostas para mitigar as desigualdades de gênero no setor audiovisual, além de fazer uma breve comparação com outras áreas. Ademais, ofereceram uma crítica às insuficientes iniciativas brasileiras voltadas para a promoção da equidade de gênero, não apenas no âmbito cinematográfico, mas em todas as esferas sociais. Concluiu-se que a superação dessas desigualdades requer um esforço coletivo e contínuo, que envolva políticas públicas eficazes, compromisso institucional e uma mudança cultural profunda que valorize a diversidade e a inclusão em todos os níveis da sociedade.

1.1 METODOLOGIA: TERRITÓRIOS CINEMATOGRAFICOS. O MAPA ENQUANTO METODOLOGIA ANALÍTICA

O significado da palavra "mapear", de acordo com o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, consiste em "traçar contornos geográficos de uma região ou relacionar um conjunto de itens de dados". Por outro lado, "cartografia" refere-se a estudos, operações científicas, técnicas e artísticas que orientam a elaboração de cartas geográficas, sendo também uma descrição ou tratado sobre mapas. Ambos os termos buscam estabelecer conexões, seja de forma objetiva – ao traçar linhas geográficas –, seja de maneira subjetiva – ao relacionar conceitos e teorias. Além disso, o verbo "descrever" serve como ponto de partida para delimitar, organizar e destacar algo que se deseja observar com mais clareza. Segundo Lemos e Oliveira (2017, p. 3), embora a origem desses termos esteja mais comumente relacionada a aspectos geográficos, a cartografia também pode ser compreendida como um método de pesquisa, auxiliando o pesquisador a encontrar seu caminho enquanto absorve e é absorvido pelas circunstâncias. Assim como num mapa a ser desenhado, o

pesquisador pode seguir um percurso sem um final claramente definido, e as interações dessa paisagem se conectam e geram significados para a investigação:

O cartógrafo, aqui assumido enquanto pesquisador, atua diretamente sobre a matéria a ser cartografada. No entanto, ele nunca sabe de antemão os efeitos e itinerários a serem percorridos. Na força dos encontros gerados, nas dobras produzidas na medida em que habita e percorre os territórios, é que sua pesquisa ganha corpo. (COSTA, 2014, p. 67)

O pensador Gilles Deleuze, com o auxílio de Félix Guattari, na obra *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* (1995), propõe uma abordagem não linear e não hierárquica para observar e analisar o mundo e as relações entre os elementos que o constituem. Os filósofos usam o termo “cartografia” para descrever um método de mapeamento que não se baseia em uma representação fixa ou definitiva da realidade, mas sim em processos mutáveis que são capazes de explorar as multiplicidades entre diferentes territórios, sejam eles físicos, mentais, sociais ou políticos. Um mapeamento é, portanto, uma possibilidade de análise múltipla e flexível:

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21)

Essa abordagem cartográfica busca capturar conexões e rupturas que escapam às estruturas rígidas e hierárquicas do pensamento tradicional, ou seja, as representações do mundo não são estáticas e definitivas. Para Deleuze, a cartografia apresenta-se, portanto, como uma ferramenta conceitual que permite análises dinâmicas e fluídas, levando em consideração as transformações que operam cotidianamente, ou seja, um estudo deve ser “inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21).

A cartografia como método implica criar parâmetros analíticos que garantam consistência nas observações de fenômenos subjetivos enquanto processos que se transformam continuamente, ou seja, é uma maneira de investigar sem ter a obrigação de chegar a uma conclusão definitiva porque entende-se que a pesquisa nas humanidades acompanha as relações entre espaço e tempo, e que pode mudar a qualquer momento de acordo com os movimentos e dinâmicas dos sujeitos e grupos

sociais. A etimologia da palavra *metodologia* a define como regras estabelecidas e que devem ser seguidas, entretanto, a cartografia subverte essa compreensão, consistindo “numa aposta na experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude. Com isso, não se abre mão do rigor, mas este é ressignificado” (KASTRUP; PASSOS; ESCÓSSIA, 2009, p. 11).

Dentro da metodologia cartográfica, existe a chamada pesquisa-intervenção, uma abordagem que combina elementos provenientes da academia com ações práticas da realidade estudada, buscando não apenas compreender os fenômenos sociais, culturais ou individuais, mas também intervir de maneira ativa e transformadora nesses contextos. Uma das ideias centrais desse método é que o pesquisador não se limita a observar passivamente o objeto de estudo, ele também participa ativamente na construção e na transformação desse objeto, o que implica em que o estudo vá além do exercício teórico, chegando a uma prática engajada, capaz de gerar mudanças concretas:

Considerando que objeto, sujeito e conhecimento são efeitos coemergentes do processo de pesquisar, não se pode orientar a pesquisa pelo que se suporia saber de antemão acerca da realidade: o *know what* da pesquisa. Mergulhados na experiência do pesquisar, não havendo nenhuma garantia ou ponto de referência exterior a esse plano, apoiamos a investigação no seu modo de fazer: o *know how* da pesquisa. O ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer (KASTRUP; PASSOS; ESCÓSSIA, 2009, p. 18).

Nesse contexto, a cartografia é vista como uma prática de pesquisa-intervenção que visa potencializar os processos de transformação e produção de subjetividades pelas quais os sujeitos constroem e vivenciam suas identidades, experiências e formas de existir no mundo. Há, então, sensibilidade e reflexividade na prática cartográfica para que haja abertura às múltiplas perspectivas, interpretações e criticidades acerca do próprio processo de investigação, além do comprometimento ético com a transformação social a partir da participação e da democratização da produção de conhecimento. Um importante ponto a ser considerado sobre a pesquisa cartográfica é o fato de que o pesquisador se entende como um sujeito de opinião, ciente de que sua visão de mundo irá transparecer – em maior ou menor grau – na investigação:

A cartografia se ocupa dos caminhos errantes, estando suscetível a

contaminações e variações produzidas durante o próprio processo de pesquisa. A cartografia exige do pesquisador posturas singulares. Não coleta dados; ele o produz. Não julga; ele coloca em questão as forças que pedem julgamento. A cartografia ocupa-se de planos moventes, de campos que estão em contínuo movimento na medida em que o pesquisador se movimenta. Cartografar exige como condição primordial estar implicado no próprio movimento de pesquisa (COSTA, 2014, p. 71).

A apreensão da pesquisa sob a ótica da multiplicidade, viabilizada pela metodologia cartográfica, implica em abordagens analíticas que não demandam a relativização nem a ocultação de um determinado ponto de vista, antes, a aceitação da arbitrariedade inerente à investigação como um meio para instigar debates em torno do objeto em estudo. É um equívoco considerar que a cartografia seja uma metodologia simples ou fácil devido à sua natureza mais flexível. Pelo contrário, o pesquisador deve estar particularmente atento e curioso, pois à medida que investiga, descobre novas formas de interação que impendem “qualquer pretensão à neutralidade ou à suposição de um sujeito e de um objeto cognoscentes prévios à relação que os liga” (KASTRUP; PASSOS; ESCÓSSIA, 2009, p. 30). Identificar características, organizar conceitos e elementos proporciona ao pesquisador descobrir o que está nas entrelinhas, sendo, também, uma oportunidade de ver além do objeto e do que está evidente sobre ele, “então, o que é mapeamento? É uma revisão que busca identificar, não resultados, mas vínculos”² (COOPER, 2016, p. 76). O pesquisador-cartógrafo pode ser proveniente de qualquer área do conhecimento porque consegue adaptar seu propósito a fim de construir um mapa analítico que seja capaz de dialogar com diferentes concepções e conceitos acadêmicos. A pesquisa fundamentada na cartografia demanda elementos sociais, dialógicos e abrangentes para sua concepção; contudo, para elucidar as questões fundamentais deste estudo, é imperativo compreender, também, a maneira pela qual se utiliza a cartografia.

Ao empregar uma metodologia analítica, é comum que se espere um delineamento estruturado, fundamentado em etapas definidas, refletindo a tendência à linearidade observacional característica do meio acadêmico. Nesse contexto, os pesquisadores, muitas vezes, se veem limitados pela rigidez do percurso metodológico, o que sugere que a academia, em sua busca por rigor, pode representar um ambiente propenso à manutenção de trajetórias convencionais de investigação,

² Do original: *So, what is mapping? It is a review that seeks to identify, not results, but linkages.*

impedindo, por vezes, abordagens mais flexíveis e criativas. A metodologia cartográfica, em contraste, diverge desse modelo ao sugerir uma abordagem não linear e não prescritiva. Uma das características distintivas da cartografia é a ausência de um esquema pré-determinado a ser rigidamente seguido. Ao invés disso, permite que o pesquisador siga um caminho mais flexível e adaptável, moldando sua trajetória de acordo com os processos emergentes ao longo da investigação. Tal abordagem reconhece que a pesquisa é um empreendimento dinâmico, permeado pela necessidade de explorar o campo, participar ativamente dos processos, experimentar diferentes abordagens, mergulhar na experiência prática, refinar a percepção, modificar perspectivas e engajar-se no ato de escrita, propondo uma observação não-linear e processual na prática da cartografia como metodologia de pesquisa.

Neste estudo, reconhece-se que a temática feminina no cinema oferece uma ampla gama de possibilidades para investigação, promovendo a interseção de informações, conceitos e visões de mundo que possibilitam uma pluralidade de análises e interpretações. Essas características fundamentam a pertinência da aplicação da metodologia cartográfica, visto que, ao mapear as produções cinematográficas brasileiras realizadas por mulheres entre 2001 e 2020, a partir de dois dos maiores festivais de cinema nacionais, o estudo almejou obter resultados quantitativos e facilitar a organização desses dados, e, também, promover uma reflexão crítica, questionando premissas estabelecidas, estimulando debates e interpretando os significados subjacentes a essas informações. Isso posto, vale ressaltar que a prática da cartografia como metodologia permite a combinação de características distintas com o intuito de estabelecer conexões entre os filmes analisados e as vivências cotidianas das pessoas porque:

“[...] cartografar o subjetivo tem a ver com atender às conexões que ele estabelece com o mundo no presente. Nessa perspectiva, uma pesquisa não desenha um mapa fixo ou histórico, mas estuda as relações, os encontros com o mundo, as forças em movimento desprendidas nesses encontros, enquanto eles acontecem” (FARINA, 2008, p. 10).

Esta tese mantém estreita relação com a metodologia adotada, o que se evidenciou desde o próprio título – *Cartografia das Mulheres Brasileiras no Cinema: as duas primeiras décadas do século XXI* – até a percepção da cartografia também enquanto um conceito dinâmico e abrangente. No entanto, é imperativo esclarecer os

parâmetros metodológicos que norteiam esta pesquisa, considerando a intenção de mapear as produções cinematográficas brasileiras realizadas por mulheres entre os anos de 2001 e 2020, a partir da análise de dois importantes eventos do audiovisual nacional: o *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro* e o *Festival de Cinema de Gramado*. Vale ressaltar que outras produções de relevância foram realizadas em território nacional, sem necessariamente serem submetidas a esses eventos. Dessa forma, ao elaborar um levantamento dos filmes apresentados nesses festivais durante o período especificado, produziu-se uma amostragem representativa e que apresenta uma dimensão numérica considerável, em consonância com metodologias que contemplam o conceito de escalabilidade, como abordado por Manovich (2020) em *Cultural Analytics*. Assim, as inferências decorrentes dos resultados deste trabalho sobre a produção cinematográfica realizada por mulheres ao longo de vinte anos podem, possivelmente, ser extrapoladas para um escopo mais abrangente.

A pesquisa iniciou com a proposição de mapear cinco festivais cinematográficos brasileiros. Contudo, um espaço tão grande não permitiria uma análise aprofundada que pudesse instigar reflexões e diálogos capazes de contribuir para o entendimento da participação feminina no cenário do cinema nacional. Portanto, os critérios de seleção dos festivais foram estabelecidos com base, principalmente, nos seguintes parâmetros: 1) relevância e consolidação no circuito cinematográfico; 2) estabilidade e longevidade do evento; 3) periodicidade; 4) diversidade de gêneros apresentados e 5) projeção midiática, o que resultou na escolha de dois eventos. No que tange a cada festival, foram destacadas informações como ano de realização e premiação concedida ao melhor filme e/ou documentário, bem como diretores e diretoras envolvidos. A seleção desses dados fundamenta-se na necessidade de delimitar um período observacional, especificamente as duas primeiras décadas dos anos 2000, e pelo fato de que o prêmio de melhor filme é amplamente reconhecido, conferindo notoriedade aos realizadores por trás da obra vencedora. Tais elementos forneceram indícios cruciais sobre as dinâmicas estabelecidas e, conseqüentemente, o contexto laboral das cineastas mulheres, sendo este o cerne da investigação em questão.

Com os dados em mãos, iniciou-se o delineamento da cartografia das mulheres brasileiras no cinema, juntamente com as análises correspondentes. Através da articulação de diversas camadas de significado, da conexão entre as produções cinematográficas e as vivências cotidianas, a metodologia cartográfica ofereceu uma

perspectiva multifacetada para a análise proposta. Nesse contexto, esta pesquisa traçou um panorama abrangente das obras realizadas por mulheres nos festivais cinematográficos selecionados e fomentou um diálogo crítico e reflexivo que contribuiu para uma compreensão mais profunda das condições de trabalho, dos desafios enfrentados e das conquistas alcançadas pelas cineastas brasileiras ao longo das duas primeiras décadas do século XXI.

1.2 PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS SOBRE O CINEMA DE MULHERES: UM OLHAR ATUALIZADO DO ESTADO DA ARTE

O Estado da Arte é um componente introdutório, não apenas porque contextualiza o tema dentro do panorama acadêmico e científico, mas, também, por situar a pesquisa junto ao conhecimento existente. Ao examinar as produções e descobertas mais recentes, percebe-se que fazer o levantamento deste material torna-se um processo que permite identificar lacunas e estabelecer diálogos críticos com outros trabalhos, além de fornecer base sólida para que a pesquisa contribua para o campo de estudo em questão.

O presente Estado da Arte está inserido em uma investigação de múltiplas camadas e perspectivas diversas, evidenciando a complexidade do cinema feminino que ainda demanda uma extensa gama de estudos para ser percebido de maneira mais ampla. Compreendeu-se, portanto, que o levantamento desses dados constituiu um processo contínuo, de certa forma, no qual a adição de informações, por vezes, suscitou novas indagações, refletindo um movimento dinâmico na produção de conhecimento em sintonia com as demandas do momento. Assim, não se definiu o cerne da questão em si sem que houvesse diálogo com outros trabalhos que compartilham inquietações similares, visando contribuir para a resolução das demandas contemporâneas que atingem as mulheres de cinema.

Esta foi uma pesquisa que começou a tomar forma em meados de 2019 e 2020, durante a finalização do mestrado em Comunicação e Cultura pela Universidade de Sorocaba (UNISO). Na ocasião, a própria dissertação de mestrado instigou perguntas sobre a direção feminina no cinema brasileiro, tornando a busca por palavras-chave como *cinema*, *mulher*, *diretora*, *direção cinematográfica*, entre outras, cotidiana em repositórios e Google Acadêmico, consultando uma profusão de artigos científicos,

teses, dissertações e ensaios que dessem respostas às indagações do estudo, perguntas relacionadas a um objetivo em comum que é compreender a produção cinematográfica feminina realizada no Brasil nas duas primeiras décadas do século XXI.

Se em um primeiro momento a pesquisa foi feita a partir de leituras flutuantes, na sequência, houve um aprofundamento, chegando a livros, capítulos, artigos, *sites*, catálogos de festivais, teses e dissertações que se aproximam do recorte desse trabalho. Esses textos tiveram como objetivo refletir sobre o papel e a atuação das mulheres no cinema brasileiro, demonstrando uma preocupação e provocando reflexões importantes. Abaixo, uma tabela com as obras encontradas e as leituras feitas para se compreender o Estado da Arte da pesquisa sobre mulheres no cinema, a partir do Brasil:

Tabela 1 - Livros iniciais para composição do Estado da Arte

Título	Autoria/Organização	Editora	Ano
Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro	Karla Holanda Marina Cavalcanti Tedesco	Papirus Editora	2017
Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018	Luiza Lusvarghi Camila Vieira da Silva	Estação Liberdade	2019
Mulheres de cinema	Karla Holanda	Numa	2019
Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção	Marina Cavalcanti Tedesco	NAU Editora	2021

Fonte: Elaborado pela autora (2024).

O primeiro livro, *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro* (HOLANDA; TEDESCO, 2017), reúne textos de diferentes autorias, com temáticas que vão desde o panorama sobre determinada cineasta a análises de cunho estético, psicológico ou social. Também há textos que buscam discutir as questões raciais e de gênero nas produções cinematográficas brasileiras. Dois anos depois são lançados *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018* (LUSVARGHI; SILVA, 2019) e *Mulheres de cinema* (HOLANDA, 2019), com os mesmos pressupostos da primeira obra desse Estado da Arte: apresentar textos que tenham o feminino como temática principal dialogando com diversas demandas sociais contemporâneas, discutindo o fazer cinematográfico sob a ótica das mulheres.

E, o mais recente, *Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da*

direção (TEDESCO, 2021), reúne textos que abordam atuações femininas em outras frentes do cinema que não a direção; são artigos sobre fotógrafas, diretoras de arte, roteiristas, montadoras, produtoras etc., propondo reflexões sobre áreas do audiovisual em que as mulheres têm ainda menos visibilidade. Todos os textos presentes nos livros dialogam, em maior ou menor grau, com essa pesquisa; entretanto, alguns deles deram pistas mais claras acerca da importância de se discutir a atuação feminina no cinema. Para tanto, dentre os diversos textos disponíveis, foram separados dez capítulos escritos em coletâneas no Brasil que se propõem abordar essa temática:

Tabela 2 - Artigos selecionados para a composição do Estado da Arte

Capítulo	Autoria	Coletânea
Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina	Karla Holanda	Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro
Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980	Érica Sarmet Marina Cavalcanti Tedesco	Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro
Pioneiras na realização cinematográfica no Brasil	Neusa Barbosa	Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018
Documentários (e afins) feitos por elas: um painel	Karla Holanda	Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018
Trajetórias femininas no cinema experimental brasileiro	Iomana Rocha Nina Velasco e Cruz	Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018
O outro lado da lua no cinema brasileiro	Karla Holanda	Mulheres de cinema
Notas sobre os estudos da espectralidade feminina: percorrendo caminhos e chaves de análise	Letícia Moreira Regina Gomes	Mulheres de cinema
A presença do “feminino” na direção de arte no cinema brasileiro	India Mara Martins Tainá Xavier	Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção
Montadoras brasileiras entre 1900 – 1980	Elianne Ivo Barroso Natalia Teles Fróes	Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção
A exibição cinematográfica: procurando rastros de mulheres na etapa final da cadeira do cinema	Cíntia Langie Lívia Cabrera	Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção

Fonte: Elaborado pela autora (2024).

Cinema Brasileiro (Moderno) de Autoria Feminina (HOLANDA, 2017) realiza um recorte temporal específico, abrangendo o período entre 1960 e 1970, para destacar a inovação no audiovisual promovida por mulheres cineastas, muitas vezes à frente de seu tempo, apesar das escassas oportunidades e das abundantes dificuldades. Um ponto textual a ser considerado é a maneira como as mulheres encontraram no gênero documentário uma plataforma para destacar seus trabalhos, uma realidade que perdura até os dias atuais. Karla Holanda, em outro texto presente nesse levantamento, continua o debate acerca da presença de mulheres no cinema não-ficcional. Em *Documentários (e afins) Feitos Por Elas: Um Painel* (2019), a pesquisadora aprofunda a análise e apresenta um panorama com nomes femininos importantes para a cena documental nacional. Esses textos vão ao encontro dos dados da ANCINE, publicados em 2018, que relevam maior presença delas na direção de não-ficção; em 2016, elas fizeram 29,5% de filmes do gênero, enquanto dirigiram apenas 15,5% do total de produções ficcionais.

Mapear e catalogar o cinema feminino nacional têm sido atividades centrais em muitas pesquisas que se dedicam ao estudo do audiovisual produzido por mulheres. É na academia que se encontram discussões aprofundadas, abordagens consolidadas e um levantamento preciso sobre esse tema, que é sistematicamente ignorado desde o momento em que a primeira cineasta empunhou uma câmera. Portanto, é compreensível e absolutamente necessário que haja levantamentos com recortes temporais e espaciais específicos sobre as trabalhadoras de cinema. Os textos *O Outro Lado da Lua*, de Karla Holanda, *Articulações Feministas no Cinema Brasileiro nas Décadas de 1970 e 1980*, de Érica Sarmet e Marina Cavalcanti Tedesco, *Pioneiras na Realização Cinematográfica no Brasil*, de Neusa Barbosa e *Montadoras Brasileiras Entre 1900–1980*, de Eliane Ivo Barroso e Natália Teles Fróes, compõem este Estado da Arte por convergir com o estudo no que se refere à preocupação em abordar o passado para pensar o presente e o futuro.

Holanda (2019) abre, em *O Outro Lado da Lua*, o debate para pensar as mulheres enquanto realizadoras de cinema, apresentando dados e opiniões a fim de refletir sobre a situação feminina no audiovisual. No artigo de Sarmet e Tedesco (2017), as autoras abordam uma década específica para discorrer sobre como os ideais feministas se manifestaram de forma explícita no cinema, estabelecendo uma linha historiográfica que aprofunda o entendimento das realizadoras e suas visões de mundo e obras, e ainda promove uma reflexão sobre como iniciativas bem-sucedidas

do passado podem servir de exemplo para o presente. O texto de Neusa Barbosa sobre as pioneiras do audiovisual brasileiro (2017) produz uma cronologia sobre mulheres que fizeram cinema entre 1920 e 1930, momento em que o país era “atrasado, agrário, pré-industrial” (p. 18) e havia saído há pouco dos anos de escravidão.

O levantamento de dados da pesquisadora traz informações fundamentais sobre as primeiras cineastas, colaborando para a construção da historiografia das mulheres brasileiras no cinema. Ainda nessa perspectiva, o *artigo Montadoras Brasileiras Entre 1900–1980*, de Barroso e Fróes (2021), apresenta dados consistentes sobre uma função significativa no processo de realização de um filme, mas pouco debatida: a montagem. A conclusão das autoras é que há escassez de mulheres nesse posto, além da dificuldade que é encontrar informações, ou seja, há uma emergência de pesquisas que produzam dados sobre a atuação feminina em toda a cadeia cinematográfica.

O texto *A Exibição Cinematográfica: procurando rastros de mulheres na etapa final da cadeia do cinema*, de Cíntia Langie e Lívia Cabrera (2021), foi escolhido pela relevância e porque pouco se estuda – a partir da perspectiva de gênero – as etapas de distribuição dos filmes, ponto fundamental para o êxito de qualquer produção. Nesse artigo, as autoras discorrem a respeito das dificuldades de encontrar material acadêmico sobre o processo de exibição e de participação feminina. Tendo os festivais de cinema como lócus dessa pesquisa, esse artigo escolhido para compor o Estado da Arte dialoga intrinsecamente com a tese e apresenta dados importantes para aprofundar o assunto.

Mesmo que as temáticas e subjetividades dos filmes não estejam em primeiro plano nesse trabalho, esses pontos são fundamentais e indissociáveis da atuação feminina no cinema contemporâneo. *Trajetórias Femininas no Cinema Experimental Brasileiro* (2019), de Iomana Rocha e Nina Velasco e Cruz, *Notas Sobre os Estudos da Espectatorialidade Feminina: percorrendo caminhos e chaves de análise* (2019), de Letícia Moreira e Regina Gomes e o artigo *A Presença do “Feminino” na Direção de Arte no Cinema Brasileiro* (2021), de India Mara Martins e Tainá Xavier são textos sedimentados na reflexão e no debate teórico em suas análises. O primeiro, traz um levantamento historiográfico das mulheres que realizaram um cinema inovador, demonstrando o interesse feminino em um audiovisual experimental. O segundo apresenta convergências entre psicanálise e semiótica para debater as

representações femininas e suas implicações. Por último, o texto de Martins e Xavier (2021) apresenta questões objetivas e subjetivas para pensar como a direção de arte influencia não somente na estética, mas nas ideias e ideais do filme, demonstrando que essa é uma atividade que vai além da imagem por si só.

As produções citadas têm, portanto, uma relação particular com essa pesquisa, levantando questionamentos que aqui são fundamentais. A escolha de alguns desses textos se deu pela proximidade de tema e/ou referenciais teóricos, outros pela metodologia analítica aplicada. Na combinação entre cinema e mulher, com recorte acadêmico, chama a atenção o fato de que esses trabalhos foram realizados por mulheres, aparentemente as mais interessadas nas questões de gênero no audiovisual.

O protagonismo feminino na produção cinematográfica também é tema de teses e dissertações; tais trabalhos levantam informações e ajudam a trazer luz para o assunto, delineando caminhos ainda pouco explorados. Para tanto, foram selecionadas onze produções realizadas na última década, ou seja, são pesquisas contemporâneas e atuais que permitem observar por quais caminhos estão seguindo as indagações sobre gênero e cinema.

Na seleção, foram separadas quatro teses e sete dissertações, entre 2013 e 2021, feitas em diferentes universidades nacionais – públicas e particulares – de várias regiões do Brasil. Parte das pesquisas selecionadas apresenta análises de narrativas cinematográficas sob a ótica do feminino; outras, um panorama das mulheres no cinema, com recortes em atrizes, diretoras e outras profissionais do audiovisual. Independentemente das especificidades de cada dissertação ou tese, todas as produções vão abordar cinema e gênero; logo, fica claro que há uma vontade de compreender como se dão esses desdobramentos.

Tabela 3 - Teses e dissertações selecionadas para a composição do Estado da Arte

Tipo	Título	Autoria	Instituição	Ano
Dissertação	A participação feminina na direção do cinema documentário brasileiro	Marina Sartório Faria	UFBA	2013
Tese	Corpos visíveis: matéria e performance no cinema de mulheres	Daiany Ferreira Dantas	UFPE	2015
Tese	Sob o risco do gênero: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com	Carla Ludmila Maia Martins	UFMG	2015

Tipo	Título	Autoria	Instituição	Ano
	mulheres			
Dissertação	O que porra é cinema de mulher? A mostra de cinema de mulher e o desvelar do machismo no audiovisual pernambucano	Natália Lopes Wanderley	UFPE	2016
Dissertação	Mulheres à frente e atrás das câmeras: uma leitura do protagonismo feminino em <i>A Árvore da Marcação</i> , de Jussara Queiroz	Luana Araújo de França	UFRN	2017
Dissertação	A mulher e o cinema: representação feminina no mercado cinematográfico brasileiro	Thais Botrel Reis	UFMG	2017
Tese	A temática feminista no cinema contemporâneo brasileiro em filmes dirigidos por mulheres	Mara Lucia Salla	UNISUL	2018
Dissertação	Cinema sob mulheres: experiência feminina no cinema brasileiro durante a ditadura militar	Luísa Reami Vieira Girardi	USP	2018
Dissertação	Sobre as (in)visibilidades e os silêncios: as mulheres nos processos criativos de produção cinematográfica no Rio Grande do Sul	Priscila Rigoni	PUCRS	2020
Dissertação	Cinema e Mulher: os femininos nas composições das narrativas cinematográficas de Laís Bodanzky	Maria Fernanda Cavassani	UNISO	2020
Tese	Câmera na mão! Protagonismo de mulheres no cinema brasileiro contemporâneo	Lady Dayana Silva de Oliveira	UFRN	2021

Fonte: Elaborado pela autora (2024).

A dissertação *A participação feminina na direção do cinema documentário brasileiro* (UFBA, 2013), de Marina Sartório Faria, investiga a função de diretora em documentários no Brasil partindo de cinco festivais, em cinco regiões e em um período de cinco anos (2007 – 2011). Esse texto é presença importante nessa pesquisa

porque liga-se a ela de diferentes maneiras – lócus, estudos de gênero e cinema – fornecendo análises e dados que condizem com os alcançados aqui. Na sequência, há a tese *Corpos visíveis: matéria e performance no cinema de mulheres* (UFPE, 2015), de Daiany Ferreira Dantas, que foi selecionada por apresentar perspectivas contemporâneas sobre a concepção de corpo e como elas são apresentadas em um cinema de autoria feminina, o que transforma consideravelmente as representações. O terceiro trabalho escolhido foi a tese *Sob o risco do gênero: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres* (UFMG, 2015), de Carla Martins, porque analisa a presença feminina no cinema através de dois movimentos: elas atrás e em frente às câmeras. As percepções sobre construção de gênero, representações do “ser mulher” (aqui substantivo), o olhar feminino sobre outros femininos na direção, tudo isso é trabalhado pela autora de modo a deixar claro que o “ser mulher” (aqui verbo) está em permanente construção.

O quarto trabalho selecionado para análise é a dissertação intitulada *O que porra é cinema de mulher? A mostra de cinema de mulher e o desvelar do machismo no audiovisual pernambucano* (UFPE, 2016), de autoria de Natália Lopes Wanderley. A própria designação do título sugere um enfoque provocativo sobre as percepções das diretoras/realizadoras no contexto da produção cinematográfica em meio a uma estrutura predominantemente machista. Além disso, a escolha do tema e a abordagem da pesquisa desvelam uma afinidade com o contexto apresentado neste Estado da Arte, notadamente devido ao fato de a investigação se concentrar em um festival de cinema. Na sequência, a dissertação *Mulheres à frente e atrás das câmeras: uma leitura do protagonismo feminino em A Árvore da Marcação*, de Jussara Queiroz (UFRN, 2017), de Luana Araújo de França, que aborda aquela que vê e aquela que é vista. Nesse trabalho, a pesquisadora considera também a trajetória da diretora, Jussara Queiroz, que foi a primeira mulher a dirigir filmes no Rio de Janeiro, debatendo a direção e o protagonismo femininos.

A mulher e o cinema: representação feminina no mercado cinematográfico brasileiro (UFMG, 2017), de Thais Botrel Reis, é uma dissertação com enfoque na representação feminina presente nas telas. Discorre sobre as relações de poder, misoginia e abordagem sobre as esferas públicas e privadas naquilo que compete ao debate sobre gênero. A pesquisa *A temática feminista no cinema contemporâneo brasileiro em filmes dirigidos por mulheres* (UNISUL, 2018), de Mara Lucia Salla, faz uma análise sobre como temas que são caros às feministas surgem em um

audiovisual dirigido por mulheres, sendo uma pesquisa qualitativa que reflete sobre diretoras e suas obras. O próximo trabalho a ser mencionado foi escolhido porque apresenta pontos e contrapontos principalmente no âmbito político, relacionando questões de gênero, cinema e ditadura militar. A dissertação *Cinema sob mulheres: experiência feminina no cinema brasileiro durante a ditadura militar* (USP, 2018), de Luísa Reami Vieira Girardi, a partir do recorte de dois filmes dirigidos por mulheres, faz uma análise da experiência feminina naquele momento conturbado. A tese *Sobre as (in)visibilidades e os silêncios: as mulheres nos processos criativos de produção cinematográfica no Rio Grande do Sul* (PUCRS, 2020), de Priscila Rigoni, soma-se a este Estado da Arte por ter metodologia e temática semelhantes ao trabalho aqui realizado, tornando-se um material de consulta e de exemplo de pesquisa quantitativa.

As duas últimas dissertações selecionadas relacionam-se entre si e são base para que esse estudo começasse a ser realizado. O décimo trabalho, *Cinema e Mulher: os femininos nas composições das narrativas cinematográficas de Laís Bodanzky* (UNISO, 2020), de Maria Fernanda Cavassani – de mesma autoria desta tese – foi fundamental para delinear a temática do lócus da investigação aqui realizada. Durante o processo de escrita da dissertação, outras indagações e interesses surgiram, criando novas possibilidades de pesquisa. E, por fim, a dissertação de Lady Dayana Silva de Oliveira – *Câmera na Mão! Protagonismo no cinema brasileiro contemporâneo* (UFRN, 2021) – trouxe contribuições sobre mulheres fazendo cinema na contemporaneidade e, também, acerca dos debates teóricos e metodológicos atuais.

Dedicar-se a esse levantamento minucioso foi imprescindível porque ele ofereceu suporte temático, metodológico, teórico e analítico sobre um assunto que possui diversas vertentes reflexivas e interpretativas. O que foi pesquisado para compor o Estado da Arte a respeito da produção feminina no cinema brasileiro nas primeiras décadas do século XXI e um aprofundamento acerca dos festivais de cinema brasileiros foram substanciais ao demonstrarem que as hipóteses desse trabalho estão condizentes com outros estudos sobre cinema e gênero, e que, de fato, a academia se preocupa com esses debates que são fundamentais na consolidação da equidade entre homens e mulheres no audiovisual. As pesquisas, juntamente com artigos e livros, proporcionaram uma observação dentro da academia; entretanto, outros espaços midiáticos também têm levantado discussões acerca da presença feminina no audiovisual: *sites*, festivais de cinema, perfis em redes sociais e coletivos

são, também, fontes interessantes de investigação; sendo assim, no decorrer desse material, os bancos de dados – acadêmicos ou não – são considerados. A reunião e a leitura de parte daquilo que já foi pesquisado sobre a situação das mulheres brasileiras no cinema apontam para algumas conclusões: há uma clara demanda em refletir e questionar a situação das mulheres no audiovisual; os trabalhos demonstram isso e buscam suprir tal necessidade. Outro ponto é a busca por uma valorização das trabalhadoras do cinema; não apenas das atrizes, mas, também, de outras funções pouco faladas.

O levantamento desse Estado da Arte justificou, portanto, a relevância dessa que é uma pesquisa que mapeou quem são as trabalhadoras do audiovisual brasileiro, refletindo sobre a situação de atuação dessas mulheres, desde as dificuldades enfrentadas até as temáticas mais recorrentes. O procedimento também se repetiu em banco de dados internacionais, para que fosse avaliado o Estado da Arte das pesquisas feitas em outras partes do mundo. Artigos como *The Film Festival and Film Culture's Transnational Essence* (Dina Iordanova), *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (Laura Mulvey), *The Celluloid Ceiling: Employment of Behind-the-Scenes Women on Top Grossing U.S. Films in 2022* (Martha M. Lauzen), compõem, para essa pesquisa, ampla visão e, dessa maneira, boas perspectivas de análise ao juntarem-se a outros textos.

2 ESTUDOS CULTURAIS, GÊNERO E CINEMA

2.1 INTERSEÇÕES E RUPTURAS: OS ESTUDOS CULTURAIS SOB A ÓTICA DE STUART HALL

Comumente, “presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através de parentesco e da linhagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior” (HALL, 2013, p. 30), entretanto, essa é uma ideia que não considera o indivíduo enquanto um ser atravessado pelo social, ou seja, pelas visões do mundo em que vive e sendo constantemente influenciado por diversas perspectivas. Ou seja, se sob a ótica naturalizada de que a identidade cultural, “é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando o passado, o futuro e o presente numa linha ininterrupta” (HALL, 2013, p. 32), a artificial vai no sentido oposto, compreendendo que não há linearidade ou justificativas que deem conta de compreender a cultura como algo inerente e irrevogável desde o nascimento de um ser humano.

Para a presente investigação, a adoção da perspectiva teórica de Hall (2013) em relação aos Estudos Culturais é justificada, visto que proporciona uma base sólida para a reflexão sobre as metamorfoses enfrentadas pelos sujeitos no curso da modernidade e dos processos diaspóricos, bem como a relevância substancial dessas transformações em relação às identidades ancestrais que historicamente conferiam coesão e estabilidade aos indivíduos. Segundo o autor, os Estudos Culturais representam uma ruptura epistemológica com abordagens convencionais que tendiam a adotar uma visão reducionista da cultura, posto que “os Estudos Culturais, como problemática distinta, emergem de um momento desses [de ruptura], nos meados da década de 1950” (p. 144), corroborando com o fato de que, sob a luz da experiência diaspórica, as “identidades se tornam múltiplas” (2013, p. 29), e

[...] irrevogavelmente uma questão histórica. Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas. Aqueles aos quais originalmente a terra pertencia, em geral, pereceram há muito tempo – dizimados pelo trabalho pesado e a doença. A terra não pode ser “sagrada”, pois foi “violada” - não vazia, mas esvaziada. Todos que estão aqui pertenciam originalmente a outro lugar (HALL, 2013, p. 33).

A descontinuidade em relação aos nossos legados e, por extensão, a

consequente ausência de um “sentido de si mesmo” estável, dá lugar ao conceito de “identidade descentrada”, enfatizando que os sujeitos não possuem apenas uma, singular e estática, mas sim múltiplas identidades, influenciadas por diversos contextos sociais, culturais e históricos. A distinção de nossa cultura é manifestadamente o resultado do maior entrelaçamento e fusão, na fornalha da sociedade colonial, de diferentes elementos culturais de todas as partes do mundo, ou seja, as culturas sempre se “recusaram a ser perfeitamente encurraladas dentro das fronteiras nacionais. Elas transgridem os limites políticos” (p. 39), apresentando-se, através da perspectiva diaspórica, como subversiva aos modelos tradicionais:

[...] como outros processos globalizantes, a globalização cultural é desterritorializante em seus efeitos. Suas compressões espaço-temporais, impulsionadas pelas novas tecnologias, afrouxam laços entre a cultura e o “lugar”. Disjunturas patentes de tempo e espaço são abruptamente convocadas, sem obliterar seus ritmos e tempos diferenciais. As culturas, é claro, têm seus “locais”. Porém não é mais tão fácil dizer de onde elas se originam (HALL, 2013, p. 40).

Desse modo, as identidades, outrora concebidas e estabelecidas como estáveis, no contexto contemporâneo, estão “nafragando nos rochedos de uma diferenciação que prolifera” (2013, p. 49), marcando também disparidades de poder e o final da era moderna a partir de uma visão ocidental (HALL, 2013, p. 50), tornando o cenário da globalização passível de novas possibilidades de identidades culturais diversificadas nas entidades fragmentadas de coexistência social a partir de dois processos presentes na contemporaneidade – os simultâneos e os antagônicos:

Existem as forças dominantes de homogeneização cultural, pelas quais, por causa de sua ascendência no mercado cultural e de seu domínio do capital, dos ‘fluxos’ cultural e tecnológico, a cultura ocidental, mais especificamente, a cultura americana, ameaça subjugar todas as que aparecem, impondo uma mesmice cultural homogeneizante – o que tem sido chamado de ‘McDonaldização’ ou ‘Nike-zação’ de tudo. [...], mas bem junto a isso estão os processos que vagarosa e sutilmente estão descentrando os modelos ocidentais, levando a uma disseminação da diferença cultural em todo o globo. [...] Essas ‘outras’ tendências não têm (ainda) o poder de confrontar e repelir as anteriores. Mas têm a capacidade, em todo lugar, de subverter e ‘traduzir’, negociar e fazer com que se assimile o assalto cultural global sobre as culturas mais fracas. E já que o novo mercado consumidor global depende precisamente de sua assimilação para ser eficaz, há certa vantagem naquilo que pode parecer a princípio como meramente ‘local’. Hoje em dia, o ‘meramente’ local e o global estão atados um ao outro, não porque este último seja o manejo local dos efeitos essencialmente globais, mas porque cada um é a condição de existência do outro (HALL, 2013, p. 50-51).

O que é sustentado por Hall (2013) é que a cultura não é desprovida de história ou passado, sofrendo transformações, não podendo ser, portanto, estáveis e lineares. Sendo assim, a identidade cultural será sempre um processo contínuo e, com relação a isso, a globalização tem desempenhado um papel crucial, uma vez que se percebe que os modelos culturais estão em mútua destruição e reconstrução por diversas razões. À luz desta perspectiva, a identidade cultural sob a experiência da diáspora, como pretende o autor, não é definida pela pureza ou essência, mas

[...] pelo reconhecimento de uma diversidade e heterogeneidade necessárias; por uma concepção de 'identidade' que vive com e através, não a despeito da diferença; por hibridização. Identidades de diáspora são as que estão constantemente produzindo-se e reproduzindo-se novas, através da transformação e da diferença (HALL, 2013, p. 75).

Outro termo cunhado pelo autor dentro dos Estudos Culturais é o “hibridismo”, que ele explica ser um processo em que as múltiplas experiências culturais são transacionais, moldando identidades ao mesmo tempo em que as transformam, elementos esses presentes também no audiovisual, lócus dessa tese.

Ao estudar cinema, não é possível desconsiderar uma de suas características mais inerentes: trata-se de uma mídia que – em maior ou menor grau – aborda a sociedade e suas experiências dentro de um espaço e tempo, e a partir de um contexto. As perspectivas dos Estudos Culturais tornam-se, portanto, uma possibilidade analítica que atenta para toda a complexidade do debate dentro de um ambiente multidisciplinar que revela uma ambiguidade: de um lado, sua fase inicial não é definitiva e; de outro, sua continuidade não permanece inalterada. Sendo assim, “não basta o interminável desdobramento da tradição, tão caro à história das ideias, nem tampouco o absolutismo da ‘ruptura epistemológica’. [...] Ao invés disso, o que se percebe é um desenvolvimento desordenado, porém regular” (HALL, 2013, p. 143). Nesse contexto e em paralelo ao cinema, os estudos culturais emergem da interseção entre tradição e modernidade, onde se desdobram os aspectos culturais tradicionais que, ao serem experimentados, flexibilizam-se, gerando novas subjetividades no que diz respeito à forma de ser, pensar, agir e perceber. Essas transformações são facilitadas por meio de ferramentas sutis e plurais, dispersas no tecido social. Além disso, os estudos culturais também abordam a problemática associada à preservação desses elementos tradicionais em face das mudanças contemporâneas. Conforme

Hall,

O que importa são as *rupturas* significativas – em que velhas correntes de pensamento são rompidas, velhas constelações deslocadas, e elementos novos e velhos são reagrupados ao redor de uma nova gama de premissas e temas. Mudanças em uma problemática transformam significativamente a natureza das questões propostas, as formas como são propostas e a maneira como podem ser adequadamente respondidas. Tais mudanças de perspectiva refletem não só os resultados do próprio trabalho intelectual, mas também a maneira como os desenvolvimentos e as verdadeiras transformações históricas são apropriados no pensamento e fornecem ao pensamento, não sua garantia de “correção”, mas suas orientações fundamentais, suas condições de existência. É por causa dessa articulação complexa entre pensamento e realidade histórica, refletida nas categorias sociais do pensamento e na contínua dialética entre “poder” e “conhecimento” que tais rupturas são dignas de registro (2013, p. 143-144).

Ao destacar as "rupturas significativas", o pensador ilumina a importância e os benefícios desse processo de suspensão – no qual pensamentos teóricos e antigas perspectivas são substituídos por novos contornos intelectuais e novas maneiras de conceber a cultura, bem como as transformações visíveis na história que ocorrem por meio da agência do sujeito e da dinâmica de suas interações e relações. Esse processo é influenciado por uma série de fatores que abrangem mudanças econômicas, políticas e sociais, conforme concebido por Hall (2013) em sua compreensão da formação da cultura e das identidades culturais. Sob essa ótica, o autor ressalta que, ideologicamente, os Estudos Culturais não se propõem a oferecer respostas definitivas, mas sim a provocar novas perguntas e reflexões sobre os diversos discursos que passaram a ganhar espaço:

Nunca foi possível no campo teórico dos estudos culturais – seja este concebido em termos de textos e contextos, de intertextualidade, ou de formações históricas nas quais as práticas culturais se encontram arraigadas – dar conta teoricamente das relações da cultura e dos seus efeitos. (...) Isso define os estudos culturais como projeto. Seja no contexto britânico, seja no americano, os estudos culturais têm chamado a atenção não apenas devido ao seu desenvolvimento interno teórico por vezes estonteante, mas por manter questões políticas e teóricas numa tensão não resolvida e permanente. Os estudos culturais permitem que essas questões se irrite, se perturbem e se incomodem reciprocamente, sem insistir numa clausura teórica final. (HALL, 2013, p. 234-235)

Esse projeto visa desvincular a cultura de uma perspectiva singular e expandir a compreensão para abarcar setores que anteriormente eram marginalizados e que

se desviam dos padrões predominantes, tradicionais e/ou universalizados. Essa abordagem enfatiza que o foco não está mais na visão positivista que valoriza apenas o oficial e preserva a tradição. Em vez disso, o objeto de estudo passa a ser a vida cotidiana humana em suas diversas manifestações, destacando uma cultura popular viva e orgânica. Nesse sentido, o caráter popular da cultura rejeita tanto um "programa cultural essencialmente elitista" quanto os "binarismos rígidos do debate em torno da 'cultura de massa'". Conforme exposto pelo autor,

[...] foi a categoria do “popular” que efetivamente cortou o nó gordiano, não através de uma celebração populista acrítica, tão comum em alguns círculos, mas por haver perturbado os contornos estabelecidos e – precisamente – transgredido as fronteiras da classificação cultural. Desde o advento do modernismo, e mesmo na era do “pós-modernismo”, tem sido impossível manter o alto e o baixo cuidadosamente segregados em seus próprios locais no esquema de classificação. Tentamos encontrar uma saída para o dilema binário, repensando o ‘popular’ não em termos de qualidades ou conteúdos fixos, mas *relacionalmente* – como aquelas formas e práticas excluídas do ‘valorizado’ ou do ‘cânone’, ou opostas a estes, pelo funcionamento das práticas simbólicas de exclusão e fechamento (HALL, 2013, p. 251).

Desse modo, essa nova compreensão acerca da cultura não se limita ao tradicionalismo daquilo que já foi consagrado, mas inclui formas complexas, excêntricas, e uma variedade de figuras híbridas, que, por sua abrangência, deixam de ser excludentes. Será essa nova percepção, inclusive, a representar “uma ‘virada’ absolutamente fundamental na teoria cultural, mapeável em diversos campos. Sob essa perspectiva, “aquilo que é socialmente periférico, pode ser simbolicamente central” (HALL, 2013, p. 266). Os Estudos Culturais passam a ocupar espaços cada vez mais abrangentes, expandindo-se por diversas áreas até se depararem, novamente, com desdobramentos capazes de transformar as formas pelas quais a cultura é debatida. Esses desdobramentos estão relacionados às questões de gênero, classe e raça que são concebidas enquanto construtos sociais:

A identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida. Mas é justamente por resultar de formações históricas específicas, de histórias e repertórios culturais de enunciação muito específicos, que ela pode constituir um “posicionamento”, ao qual nós podemos chamar, provisoriamente de identidade. [...] Cada uma dessas histórias de identidade está inscrita nas posições que assumimos e com as quais nos identificamos. (HALL, 2013, p. 479)

Compreender que as identidades não são inatas, mas fluídas e impermanentes

a partir de acordos sociais e culturais, e de experiências que vão se moldando conforme as necessidades, escolhas e contextos, rejeita a ideia de simplificação e de rigidez que busca classificar os indivíduos, deixando de lado o fato de que cada pessoa é carregada de complexidades individuais e coletivas. A perspectiva de hibridismo defendida por Stuart Hall vai ao encontro da concepção de gênero desse trabalho que percebe o quanto os conceitos de homem e de mulher são triviais frente a todas as possibilidades de vivências – no plural – das identidades. Ou seja, os indivíduos identificam-se de maneiras diversas e, neste sentido, as fronteiras entre categorias de gênero são permeáveis:

A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu “trabalho produtivo”. Depende de um conhecimento da tradição enquanto “o mesmo em mutação” e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse “desvio através de seus passados” faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar (HALL, 2013, p. 49).

A citação atribuída a Stuart Hall, ao afirmar que "nós todos nos produzimos a nós mesmos", articula uma visão da sociedade como um campo dinâmico de interações culturais, na qual os indivíduos são atores ativos na percepção e na negociação de suas identidades. Nessa concepção, tanto os processos individuais quanto os coletivos estão imersos em uma teia de relações sociais que abarcam diversas questões, incluindo aquelas relacionadas ao gênero. A perspectiva delineada sugere que embora a sexualidade possa ser considerada um atributo inato, sua interpretação e expressão – a identidade – são fortemente influenciadas pelo contexto cultural e social. Ademais, a análise atribui especial importância à questão de gênero, especialmente sob a lente do feminismo, no contexto dos Estudos Culturais.

O feminismo é visto como uma força crítica que desafia as estruturas de poder estabelecidas, tanto no âmbito político, quanto no social. Ao questionar e subverter as normas de gênero tradicionais, o feminismo propõe uma reconfiguração das relações de poder e uma promoção da igualdade de gênero. Nessa medida, o feminismo emerge como um agente transformador que influencia as discussões e análises dentro dos Estudos Culturais, ao provocar uma reflexão sobre as hierarquias de poder subjacentes às representações culturais e às práticas sociais. Hall (2013) aponta que

o movimento de mulheres por igualdade de gênero é responsável por promover uma ruptura nessas estruturas em diversos aspectos, subvertendo as normas dominantes, desejando se pronunciar, compartilhando suas perspectivas, rompendo a hegemonia masculina e, entre outros anseios, rompendo paradigmas e trazendo à luz todas as resistências a um "poder patriarcal plenamente instalado" (Hall, 2013, p. 231).

A partir das concepções de Hall sobre os Estudos Culturais, fica evidente que esse é um campo que tem desempenhado um papel fundamental nas análises e nas representações de gênero em diferentes lugares, inclusive no cinema. A interseção entre cultura, poder e identidade é tema recorrente nas telas e evidencia a perpetuação de normas dominantes e excludentes na sociedade. Diversos estereótipos de gênero são reforçados nas produções que, muitas vezes, servem aos detentores da narrativa, como há, também, filmes que têm explorado formas de resistência e de subversão. De todo modo, o audiovisual mostra-se como um espaço de cultura imprescindível para a reflexão e para o debate sobre gênero, oferecendo críticas sobre as dinâmicas de poder e possibilidades de transformações.

2.2 SOB A ÓTICA DE SIMONE DE BEAUVOIR E JUDITH BUTLER: O *ESTAR* MULHER

No âmbito da abordagem sobre gênero enquanto construção social, particularmente sob a perspectiva da influência política do movimento feminista, destacam-se duas filósofas fundamentais para este estudo, são elas: Simone de Beauvoir³, cuja contribuição é exemplificada em sua obra seminal *O Segundo Sexo* (2019), e as teorias de Judith Butler, notadamente exploradas em seu livro *Problemas de Gênero: Feminismo e a Subversão da Identidade* (2017). Nesse trabalho, as concepções das duas autoras são base para as análises sobre a presença de

³ Esta pesquisa fundamenta-se, também, no conceito de "Longa Duração" de Fernand Braudel (1902 – 1985) para embasar a inclusão das perspectivas de Simone de Beauvoir (1908 – 1986) sobre gênero, oriundas do século XX, nesta tese. Segundo Braudel (2007, p. 49), algumas "estruturas tornam-se elementos estáveis de uma infinidade de gerações", revelando-se contínuas e resistentes às transformações históricas. Nesse sentido, é possível afirmar que a percepção das mulheres como seres menos importantes ou capazes do que os homens persiste no presente século, assim como esteve presente em épocas anteriores. A relevância dos conceitos de Simone de Beauvoir permanece evidente, pois estes desafiam a noção de um determinismo biológico como justificativa para os comportamentos e papéis de gênero.

mulheres no cinema e as implicações de gênero nessas relações; ambas defendem que o gênero é, acima de tudo, um construto social e artificial que se transforma conforme o contexto e o momento. *“Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”* (BEAUVOIR, 2019, p. 11). A partir dessa frase, ela consolidou sua obra como uma das mais pertinentes teorias feministas do século XX, perseguindo, obstinadamente, as respostas para uma questão existencial: *o que é uma mulher?* Ideias que viriam a ser, mais tarde, uma das bases para os conceitos de gênero.

Butler, por sua vez, aborda diversas demandas apontadas pelo existencialismo francês e por Simone Beauvoir, especialmente, em torno da sentença mais celebre da pensadora francesa. Por sua vez, a estudiosa estadunidense buscou desvendar os significados implícitos na obra de Beauvoir e, a partir disso, organizou suas teorias, dentre as quais aponta a identidade como base da atuação política do feminismo. O segundo volume da obra *O Segundo Sexo – Experiência Vivida* (2019), aborda a condição feminina sob inúmeras dimensões: psicológica, sexual, social e política e, respectivamente, os caminhos que, possivelmente, levariam a uma espécie de libertação de mulheres e homens:

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 [...] O corpo é, primeiramente, a irradiação de uma subjetividade, o instrumento que efetua a compreensão do mundo: é através dos olhos, das mãos e não das partes sexuais que aprendem o Universo. (BEAUVOIR, 2019, v2, p. 12)

Sob essa ótica, o corpo da mulher é um dos elementos fundamentais da conjuntura que ela ocupa no mundo, mas não é o suficiente para defini-la, haja vista que “ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade” (BEAUVOIR, 2019, p. 70). Há, evidentemente, a compreensão acerca da distinção biológica do sexo, contudo, esse fato não é suficiente e as diferenças socialmente construídas são mais determinantes do que as naturais. O corpo “não é uma coisa, é uma situação: é a nossa tomada de posse do mundo e o esboço de nossos projetos” (BEAUVOIR, 2019, p. 67), logo, o que define a condição feminina é a vivência compartilhada entre as mulheres, que são constantemente vistas como uma versão secundária e incompleta, subordinada e inferior ao homem. Através dessa perspectiva, compreende-se que Beauvoir

discrimina a construção do gênero e do “sexo dado” e, a partir dessa distinção, contribui de forma fundamental para refutar a concepção freudiana de que a anatomia é destino. O gênero está, então, relacionado à forma e ao significado cultural adquirido por um dado corpo, conforme os múltiplos modos da aculturação. Assim, se é social a construção do gênero, as normas e expectativas sociais a ele relacionadas, não são fixas. Pois, a biologia não rege o destino:

Tampouco ele [o corpo] basta para defini-la [a mulher]; esse corpo não tem realidade vivida, mas na medida em que é assumido pela consciência através de suas ações e no interior de uma sociedade; a biologia não é suficiente para prover uma resposta à pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o Outro? Se trata de saber de que forma a Natureza permaneceu nela no transcorrer da história; se trata de saber o que a humanidade fez da fêmea humana (BEAUVOIR, 2019, p. 60).

Isso porque, conforme argumenta Beauvoir, no momento de constituírem-se os humanos como sujeitos, apenas uma parte deles [os homens] é que consegue fazê-lo com pleno reconhecimento. Acrescenta que essa limitação, dentre outros aspectos, se produz por nascimento, portanto, nascer mulher implica uma série de prescrições que limitam e recortam sua possibilidade de estabelecer-se como sujeito pleno e de alcançar, enquanto tal, sua transcendência. Desse modo, o sexo como fundamento biológico não remete a uma ocorrência irrelevante na história dos seres humanos, tal como ela própria reconhece com relação a si mesma, contudo, determina a inscrição sociopolítica das mulheres, com todas as suas implicações. É por esse motivo que Beauvoir refere-se frequentemente ao sexo, não meramente como um fato biológico, mas sim como “sexo vivido” e experienciado sempre culturalmente (BEAUVOIR, 2019).

Para Beauvoir, as diferenças biológicas exercem determinado papel na percepção de inferioridade feminina, contudo, a importância social que se dá a essas diferenças é incomparavelmente determinante para a opressão a que as mulheres estão sujeitas. Nesse sentido, ser mulher, não se refere apenas ao nascer com um determinado sexo, mas é, sobretudo, ser inferiorizada, classificada de forma negativa pela sociedade. O drama da mulher é o conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito que se põe sempre como o essencial e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial. Como pode realizar-se um ser humano dentro da condição feminina? (BEAUVOIR, 2019). A mulher deve, dessa maneira, persistir no reconhecimento de sua posição no mundo para que seja capaz de entender o modo

como a diferença de gênero atua a partir de uma estrutura hierárquica nas relações sociais e que excluem o feminino de tornar-se sujeito:

Libertar a mulher é recusar encerrá-la nas relações que mantém com o homem, mas não as negar; ainda que ela se ponha para si, não deixará de existir também para ele: reconhecendo-se mutuamente como sujeito, cada um permanecerá, entretanto um outro para o outro. É dentro de um mundo dado que cabe ao homem fazer triunfar o reino da liberdade; para alcançar essa suprema vitória é, entre outras coisas, necessário que, para além de suas diferenciações naturais, homens e mulheres afirmem sem equívoco sua fraternidade (BEAUVOIR, 2019, v. 2, p. 500).

Todavia, cabe ressaltar que Beauvoir, quando emprega as palavras “mulher” ou “feminino”, não se refere a nenhum arquétipo, a nenhuma essência imutável, mas sim, ao que corresponda ao estado atual da educação e dos costumes. O papel desempenhado pelo sexo feminino na sociedade não está ancorado a qualquer relação com seu órgão sexual, ou outro fator biologicamente determinante, mas sim, com as caracterizações culturais e uma série de definições construídas socialmente, através do desenvolvimento histórico, o sexo da mulher não produz seu destino:

É pela maternidade que a mulher realiza integralmente seu destino fisiológico; é a maternidade sua vocação “natural”, porquanto todo o seu organismo se acha voltado para perpetuação da espécie. Mas já se disse que a sociedade humana nunca é abandonada à natureza... há um século, mais ou menos, a função reprodutora não é mais comandada pelo simples acaso biológico: é controlada pela vontade (BEAUVOIR, 2019, v. 2, p. 248).

Conforme os pensamentos de Beauvoir, não há quaisquer explicações que garantam que o “ser” que se torna mulher seja, necessariamente, fêmea. Sob esta mesma perspectiva, Butler afirma que “o corpo é em si mesmo uma construção (...) aparece como meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como o instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesma” (BUTLER, 2017, p. 29-30). De acordo com a filósofa, é possível constatar que as manifestações de gênero são orientadas por uma influência cultural determinista, baseada em uma premissa naturalista, já que o sexo antecede o gênero, isto é, as expressões relativas ao gênero têm suas bases conceituais fortemente ligadas à definição cultural dos termos feminino e masculino. Segundo Butler (2017), o elemento fundamental e imutável do gênero continua sendo o fator decisivo, embora possa haver algumas variações. Nesse contexto,

[...] já está claro que colocar a dualidade do sexo num domínio pré-discursivo é uma das maneiras pelas quais a estabilidade interna e a estrutura binária do sexo são eficazmente asseguradas. Essa produção do sexo como pré-discursivo deve ser compreendida como efeito do aparato de construção cultural que designamos como gênero. [...] Em algumas explicações, a ideia de que gênero é construído sugere um certo determinismo de significados do gênero, inscrito em corpos anatomicamente diferenciados, sendo esses corpos compreendidos como recipientes passivos de uma lei cultural inexorável. Quando a “cultura” relevante que “constrói” o gênero é compreendida nos termos dessa lei ou conjunto de leis, tem-se a impressão de que o gênero é tão determinado e fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. Neste caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino (BUTLER, 2017, p. 29).

Assim, a utilização feminista do termo “gênero” como a representação cultural do sexo não é adequada para promover uma completa desestruturação das ideias de feminilidade e masculinidade. De acordo com Butler (2017, p. 36), “nada na natureza determina uma certa ordem social”; nesse sentido, quando Beauvoir (2019) diz que mulher é um “tornar-se”, afirma sempre sob uma compulsão cultural de fazê-lo e que, claramente, não está relacionada ao “sexo”, tal como afirma ela, “o corpo é uma situação” (BEAUVOIR, 2019, p. 38). Sob a perspectiva da teoria social do gênero, o que o sujeito “é” – e a rigor, o que o gênero “é” – está relacionado às relações construídas, nas quais é determinado como fenômeno contextual; o gênero não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações cultural e historicamente convergentes:

O gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada. Uma coalizão aberta, portanto, afirmaria identidades alternativamente instituídas e abandonadas, segundo as propostas em curso; tratar-se-á de uma assembleia que permita múltiplas convergências e divergências, sem obediência a um telos normativo e definidor (BUTLER, 2017, p. 42).

Nos debates contemporâneos da teoria feminista, as ideias de Beauvoir marcaram o ponto de partida para a teoria de gênero, que considera o sexo como algo determinado pela biologia do corpo e visto como uma estrutura que se constrói baseada em concepções binárias atribuídas a determinados sexos. Algumas teóricas feministas, argumentam ser,

O gênero “uma relação”, aliás um conjunto de relações, e não um atributo individual. Outras na senda de Beauvoir, argumentam que somente o gênero feminino é marcado, que a pessoa universal e o gênero masculino se fundem em um só gênero, definindo com isso as

mulheres nos termos do sexo deles e enaltecendo os homens como portadores de uma personalidade universal que transcende o corpo (BUTLER, 2017, p. 31).

Judith Butler, acrescenta que o gênero é aspecto fundamental da identidade adquirida gradualmente, concebendo o “faz-se” como “faz-se mulher”, em um sentido fortemente voluntarista (BUTLER, 2017, p. 36), sob o qual “há um agente, um cogito que de algum modo assume ou se apropria desse gênero, podendo, em princípio, assumir algum outro” (BUTLER, 2017, p. 53). Comportando, portanto, uma dimensão de escolha e ação por parte do indivíduo, sob a qual é possível tornar-se ou vir a ser qualquer coisa que não esteja previamente definida:

Se o “corpo é uma situação”, como afirma [Beauvoir], não se pode aludir a um corpo que não haja sido desde sempre interpretado mediante significados culturais; portanto, o sexo poderia não cumprir os requisitos de uma facticidade anatômica pré-discursiva. De fato, se demonstrará que o sexo, por definição, sempre foi gênero (BUTLER, 2017, p. 57).

A leitura de Butler sugere direções que apontam não apenas para transcender a designação anatômica, mas também para distinguir entre sexo e gênero. Para a filósofa, é possível admitir que, embora o sexo esteja ligado aos elementos concretos do corpo, o gênero está relacionado às construções sociais que um corpo incorpora. Dessa forma, assumir a identidade de mulher implica que, se há algo de biológico, esse algo é o sexo, sendo que o gênero representa a reunião de conceitos estabelecidos ao longo da história. À vista disso, Butler confere à Beauvoir o mérito pelo reconhecimento de que não é a anatomia e/ou a biologia que define como podemos ser e, a princípio, é a interpretação cultural dos traços anatômicos que estabelece a distinção entre os gêneros e, conseqüentemente, seus espaços na sociedade. Butler assevera que a sexualidade é um atributo necessário ao humano. Não há indivíduos não sexuais, haja vista que, “ser sexuado e ser humano são condições coextensivas e simultâneas” (BUTLER, 2003, p. 163). É fundamental entender que o gênero não é determinado pelo sexo, portanto, não se refere apenas a uma representação reflexa do sexo; logo, é um erro restringir o gênero como algo imutável.

O gênero, segundo Butler, “estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas” (BUTLER, 2017, p. 21). É indissociável, portanto, a noção de “gênero” das interseções

políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida. Como em outros dramas sociais rituais, a ação do gênero requer uma performance repetida e essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; sendo a forma mundana e ritualizada de sua legitimação. Embora existam corpos individuais que encenam essas significações estilizando-se em formas do gênero, essa 'ação' é uma ação pública. (BUTLER, 2017, p. 200). Sob essa perspectiva teórica, o preceito inicial para a construção das identidades de gênero é a imposição da heteronormatividade, que de acordo com a filósofa, não está relacionada apenas ao universo íntimo da sexualidade, outrossim, exige também a conformidade pública com padrões de comportamento reconhecidamente heterossexuais. Desse modo, a aceitação social para com um indivíduo como homem ou mulher estará condicionada à comprovação pública de comportamentos associados à feminilidade e à masculinidade. Nesse contexto, Butler expõe sua teoria acerca da performatividade do gênero, argumentando que ele é moldado por ações identificadas como características inerentes ao masculino ou ao feminino. A recorrência desses padrões de comportamentos é que criaria, desse modo, a falsa impressão de que essa origem está em uma essência instintiva, natural e que precede e transcende a vida social (BUTLER, 2017, p. 12).

O gênero não trata do que um indivíduo é ou de algo que possui, mas sim “um aparato pelo qual a produção e a normalização do masculino e do feminino se manifestam junto com as formas físicas e performativas que o gênero assume” (BUTLER, 2017, p. 129). De acordo com a filósofa, “não há como recorrer a um corpo que já não tenha sido sempre interpretado por meio de significados culturais” (BUTLER, 2017, p. 27). As crianças, por exemplo, apenas compreendem o mundo através de um conjunto de subjetividades apresentadas, às vezes, logo na primeira infância, ela [menina] apresenta-se como sexualmente especificada, mas isso não ocorre pura e simplesmente por instinto, mas sim porque “a intervenção de outrem na vida da criança é quase original e desde seus primeiros anos sua vocação lhe é imperiosamente insuflada” (BEAUVOIR, 2019, v. 1, p. 10).

A presença dos pais, da linguagem, das imagens e de todas as experiências que uma criança vivencia para se integrar à cultura acabam por estabelecer a diferença entre os sexos como algo natural; é aquilo que ela conhece desde sempre, o que a leva a acreditar que existe um motivo intrínseco e, por assim dizer, absolutamente natural, para a divisão entre os gêneros. Segundo Butler, “o gênero é

culturalmente construído: conseqüentemente, não é nem o resultado casual do sexo nem tampouco aparentemente fixo quanto o sexo” (BUTLER, 2017, p. 26), como se vê:

Se os gêneros são significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra de um sexo desta ou daquela maneira. Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. Supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de “homens” se aplique exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo “mulheres” interprete somente corpos femininos. (BUTLER, 2017, p. 26)

Nesse sentido, o gênero aparece como uma probabilidade de múltiplas interpretações, isto é, para além do binarismo, e é fundamentada nessas considerações que a filósofa passa a expor sua leitura de gênero e de sexo como performativos:

A hipótese de um sistema binário de gêneros encerra implicitamente a crença numa relação mimética entre gênero e sexo, na qual o gênero reflete o sexo ou é por ele restrito. Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino quanto um feminino. (BUTLER, 2017, p. 26).

A autora ainda infere que,

[...] gênero é uma construção que oculta normalmente sua gênese; o acordo coletivo tácito de exercer, produzir e sustentar gêneros distintos e polarizados como ficções culturais é obscurecido pela credibilidade dessas produções - e pelas punições que penalizam a recusa a acreditar neles; a construção “obriga” nossa crença em sua necessidade e naturalidade (BUTLER, 2017, p. 241).

Não há, dessa maneira, identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados. A teoria do gênero performativo de Butler leva a uma abordagem crítica também performativa. Ao considerarmos que não existe um lugar fora do domínio do poder, a crítica das identidades de gênero é inevitavelmente moldada por esse contexto. Contudo, a performance crítica ideal não busca simplesmente reafirmar as normas de feminilidade e de masculinidade, mas sim questioná-las, ou seja, são ações que indagam a consistência entre comportamento,

orientação sexual e identidade de gênero.

Quando um corpo biologicamente identificado como masculino cumpre as normas sociais da feminilidade, a expectativa de coerência entre a dimensão prescritiva da identidade de gênero e sua realização é frustrada. Essa é uma performance que abala a certeza de que a feminilidade é um atributo natural de corpos anatomicamente femininos. De acordo com Butler, a performance está relacionada à ação, ao modo como agimos, expressando-nos através do gênero que representamos no mundo. Ao afirmar que determinada coisa é performativa, afirma-se também algo na produção de sentidos, tais como: agir, falar, portar-se, de modo que o reconhecimento seja possível - “esse é um homem”, “essa é uma mulher”. E, por meio da ideia de performatividade, percebe-se que a noção de substância e/ou essência ligadas ao gênero como parte intrínseca do sujeito não possui uma fundação sólida. Isso evidencia que o gênero é algo que o sujeito interpreta ativamente. Para a filósofa, o sujeito se forma através de suas ações, do que realiza e recria diariamente, sendo influenciado pela repetição de normas ou padrões estabelecidos:

Se é possível falar de um “homem” com um atributo masculino e compreender esse atributo como um traço feliz, mas acidental de um “homem”, também é possível falar de um “homem” com um atributo feminino, qualquer que seja, mas continuar a preservar a integridade do gênero. Porém, se dispensarmos a prioridade de “homem” e “mulher” como substâncias permanentes, não será mais possível subordinar traços dissonantes de gênero como características secundárias ou acidentais de uma ontologia do gênero que permanece fundamentalmente inata. Se a noção de uma substância permanente é uma construção fictícia, produzida pela ordenação compulsória de atributos em sequências de gênero coerentes, então o gênero como substância, a viabilidade de homem e mulher como substantivos, se vê questionado pelo jogo dissonante de atributos que não se conformam aos modelos sequenciais ou causais de inteligibilidade (BUTLER, 2018, p. 55).

Por meio de seu caráter performativo, a identidade de gênero atinge a capacidade de questionar a sua condição objetificada, e é por meio desse conceito que Butler reavalia a identidade de gênero para além da perspectiva metafísica da substância, uma vez que:

Se o corpo não é um ser, mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia de gênero e da heterossexualidade compulsória então, que linguagem resta para compreender essa representação corporal, esse gênero que constitui sua significação “interna” em sua superfície? (BUTLER, 2017, p. 240)

Essa “representação corporal” do gênero pode ser compreendida no contexto da dinâmica social, como um recurso que determina as possibilidades de realização do indivíduo. Nesse sentido, para além da lógica binária da heteronormatividade, a forma como os gêneros se expressam e revelam suas nuances performativas estabelece codificações que, gradualmente, determinam o significado sobre o que é ter um corpo de um gênero específico. À vista disso, as performances de gênero fundamentam no consciente social coletivo premissas de “modos de uso” de gênero, isto é, as formas como os indivíduos se comportam, se vestem, atuam e fazem uso das linguagens performativas corporais. “O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural do ser” (BUTLER, 2017, p. 69). Por meio do corpo experienciamos as reverberações que as relações político-sociais nos causam e produzimos reflexos subjetivos que impactam direta ou indiretamente neste meio coletivo.

É necessário, portanto, conceber as noções de gênero de modo plástico, com uma capacidade conceitual e uma prática expansiva, as quais não se limitam às fronteiras daquilo que foi universalmente constituído pelo patriarcado; mesmo que ainda exista um sistema de gêneros, que ele não se limite a um conceito fechado e cristalizado. Os ideais de gênero permeiam os diversos estratos da sociedade e são perpetuados por meio de variadas formas de comunicação midiática, as quais compartilham e reiteram tais idealizações. Nesse contexto, o cinema emerge como um instrumento particularmente influente, pois, enquanto produto cultural, reflete e molda as percepções e concepções sociais predominantes em um determinado contexto temporal e espacial. Como tal, torna-se um espaço significativo para a análise e observação dessas representações, proporcionando uma visão ampla das ideias e expectativas enraizadas na sociedade em relação aos papéis masculinos e femininos.

2.3 CINEMATOGRAFIA: POSSÍVEIS REFLEXÕES HISTÓRICAS E TEÓRICAS

A perspectiva do cinema enquanto uma descoberta não consegue contemplar a complexidade em chegar ao cinematógrafo a partir de um conjunto de experimentos

que tornaram possível a projeção de imagens em movimento. Os irmãos Lumière são tidos como os inventores do cinema, entretanto, não se pode atribuir apenas a eles tal feito, uma vez que muitos cientistas, em vários lugares do mundo, buscavam sobrepor imagens com o objetivo de gerar a ilusão de movimento:

Uma conjunção de circunstâncias técnicas aconteceu quando, no final do século XIX, vários inventores passaram a mostrar os resultados de suas pesquisas na busca da projeção de imagens em movimento: o aperfeiçoamento nas técnicas fotográficas, a invenção do celuloide (o primeiro suporte fotográfico flexível, que permitia a passagem por câmeras e projetores) e a aplicação de técnicas de maior precisão na construção dos aparatos de projeção (MASCARELLO, 2006, p. 18).

Havia, nos primórdios cinematográficos, uma questão científica em relação ao cinema; depois, aos poucos, as projeções foram tomando outros rumos e chegaram aos circos, parques de diversão etc. E, envolto em outras tantas manifestações populares, o cinema passou a estar em ambientes de entretenimento, até que, com as transformações que foram ocorrendo, tornou-se evidente que se tratava de uma tecnologia eficiente para além de divertir as pessoas também propagar visões de mundo.

O cinema – tal qual conhecemos hoje – é muito diferente daquele primeiro. Não havia uma linguagem cinematográfica e outras convenções que atualmente caracterizam os filmes, ou seja, houve um longo processo que envolveu muitas invenções, mudanças materiais e subjetivas que possibilitaram a construção dessa que é uma das mídias mais populares e difundidas pelo mundo. Os primeiros filmes foram exibidos, de maneira pública, a partir de um aparelho chamado quinetoscópio, criado pelos irmãos Lumière e popularizado pelo empresário Thomas A. Edison:

O quinetoscópio possuía um visor individual através do qual se podia assistir, mediante a inserção de uma moeda, à exibição de uma pequena tira de filme em *looping*, na qual apareciam imagens em movimento de números cômicos, animais amestrados e bailarinas (MASCARELLO, 2006, p. 19).

Esses filmes curtos eram produzidos e distribuídos em todo o mundo, tornando-se uma mídia lucrativa. As programações dos teatros de variedades tinham os filmes enquanto uma das atrações, entretanto, eles eram compostos – em sua maioria – por apenas uma tomada e, eventualmente, tinham algum tipo de sequência narrativa. Naquele instante, a própria família Lumière converteu-se na maior produtora de cinema, vendendo uma tecnologia inovadora e que despertava interesse na sociedade

como um todo; depois deles, outros tantos vendedores surgiram e o mercado de máquinas fotográficas (e demais itens necessários para produzir os filmes) cresceu exponencialmente. Esse cinema ‘preliminar’ pode parecer demasiadamente simples, em comparação ao que se conhece atualmente; entretanto, sem as experimentações iniciais, os inúmeros deslocamentos e a insistência dos pioneiros, talvez não teria sido possível chegar em como o audiovisual é compreendido atualmente.

Apesar de alguns teóricos, historiadores e pesquisadores afirmarem que existe uma evolução cinematográfica como se houvesse alguma possibilidade comparativa, este trabalho prefere compreender o audiovisual como um produto midiático que se transforma de acordo com a própria sociedade, atendendo aos interesses dela, que faz dos filmes uma vitrine para visões de mundo. Pontuar essa perspectiva é fundamental porque explica a relação entre o produto, o sujeito atuante e o momento vivido. Se no início “os primeiros cineastas estavam preocupados com cada plano individual” (MASCARELLO, 2006, p. 24), depois, a ideia de produzir uma sequência narrativa – também por conta dos aparelhos que ficaram mais sofisticados – começou a surgir na mesma proporção em que os filmes ficavam mais longos. A ficção torna-se, portanto, possível e histórias passam a ser construídas e encenadas com atrizes e atores, cenografia, começo, meio e fim; tal transformação não aconteceu de maneira abrupta, mas gradual, em um processo heterogêneo e diverso. Os filmes que ligavam planos em uma cadeia narrativa passam a ser comuns a partir de 1902, tornando-os mais estruturados a partir de elementos como ação, foco narrativo, enredo, personagens, espaço e tempo. A produção fílmica em escala industrial começa a se organizar em 1907; este é um período de profusão tecnológica para o cinema, começando a ter uma demanda para espaços físicos permanentes de exibição, além do mais:

Com a especialização da produção de filmes, as convenções de linguagem vão se codificando mais e mais. As empresas produtoras procuram satisfazer também as pressões do Estado e de grupos organizados quanto a certos temas e maneiras de abordá-los, estabelecendo processos de autocensura e moralização de enredos e formatos (MASCARELLO, 2006, p. 38).

Fica claro que o cinema, desde suas primeiras décadas, foi percebido como um canal potente de compartilhamento de ideologias, perspectivas de mundo e modos de viver, fato esse que pode ter auxiliado no crescimento vertiginoso e rápido da indústria cinematográfica. Com isso, funções ligadas ao cinema surgiram e uma gama

extensa de profissionais foram necessários para trabalhar. Houve, então, um movimento em que “o sistema colaborativo de produção de filmes foi sendo substituído por uma crescente divisão do trabalho e especialização de funções” (MARCARELLO, 2006, p. 40).

O processo de feitura de um filme toma grandes proporções e exige racionalização e organização das etapas, transformando a indústria cinematográfica em um conglomerado de estúdios, trabalhadores, dinheiro e negociações que envolve muitas pessoas e interesses. Após esse momento transitório e de consolidação do cinema enquanto uma mídia que atendia a inúmeros grupos e com a sofisticação de produções, enquadramentos, iluminações e atuações etc., começam a despontar múltiplos e diferentes estilos para contar as histórias. Se o cinema, de início, tem na afetação e na inverossimilhança uma primeira maneira para contar histórias, dificultando – muitas vezes – a compreensão do público, foram inseridos os intertítulos e os diferentes enquadramentos, entre outros elementos, que auxiliaram na realização de filmes mais realistas:

O período de transição, entre 1907 e 1913-1915, verá o desenvolvimento das técnicas de filmagem, atuação, iluminação, enquadramento e montagem no sentido de tornar mais claras para o espectador as ações narrativas. Com atuações menos afetadas e o uso mais frequente de intertítulos, são criados personagens mais verossímeis, mais próximos da literatura e do teatro realistas do que os personagens histriônicos do cinema de atrações. O uso mais frequente da montagem e a diminuição da distância entre a câmera e os atores diferenciam o período de transição do cinema de atrações (MARCARELLO, 2006, p. 40).

A inserção de letreiros foi um dos primeiros movimentos para tornar as histórias mais coerentes e sequenciais – uma vez que naquele momento não havia som e todo o filme era construído visualmente – favorecendo a subjetividade e as expressões psicológicas. Depois, o enquadramento tornou-se mais complexo, naturalizando os movimentos das personagens, mudando perspectivas quando necessário e experimentando diferentes posicionamentos da câmera. A montagem também se tornou um elemento significativo para a construção das narrativas cinematográficas, conectando os planos e construindo a história sem a necessidade de as filmagens serem realizadas sequencialmente, podendo ser trabalhadas posteriormente.

Com o crescimento exponencial da Indústria cinematográfica, usando

tecnologias de ponta para a época, e outros investimentos, as histórias tornaram-se mais complexas, necessitando de mais tempo para se desenvolverem, logo, a necessidade de produções longas ficou evidente, sedimentando um cinema parecido com o que existe atualmente. Todos esses avanços dos primeiros anos do cinema formaram base para o que viria a seguir, tornando essa uma mídia amplamente difundida, servindo ao entretenimento, aos interesses políticos e à sociedade como um todo, transformando definitivamente como as pessoas lidam com as imagens.

Em 1920, com o cinema já consolidado, começaram a aparecer vertentes cinematográficas em diferentes lugares e com diversos estilos. O Expressionismo Alemão, com o lançamento do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), inaugurou um cinema diferente de tudo o que havia sido realizado até então, provocando diálogos entre audiovisual, artes plásticas, psicologia e academia, levando às exibições pessoas que até aquele momento não davam importância às narrativas cinematográficas. O Expressionismo Alemão leva esse nome porque explorou intensamente as emoções humanas e as experiências subjetivas que até então não eram o foco do cinema.

Na sequência, os franceses também produziram o próprio expressionismo cinematográfico seguindo preceitos parecidos com os dos alemães. Buscando fazer um contraponto à indústria americana, “a França tenta reformar a sua produção e imprimir às imagens fílmicas um poder de expressão que só se realizará na forma de arte” (MARCARELLO, 2006, p. 89), ou seja, o cinema deveria ser elevado a um status artístico e não ser compreendido apenas como entretenimento, surgindo, com isso, revistas, cineclubes, rodas e debates, palestras e tudo o mais que tornasse essa a “sétima arte”.

Naquela mesma época, na União Soviética, as produções cinematográficas serviam para diferentes fins, um deles era o de criar filmes que dialogassem com os ideais socialistas a partir de uma abordagem não apenas artística, mas política e que servisse aos interesses ideológicos e estéticos da revolução. Esse período fez surgir a Montagem Soviética e a realização de um cinema intelectualizado que consiste na possibilidade de as telas serem porta-vozes de conceitos, fazendo da montagem “uma atitude epistemológica e política, uma decodificação do mundo diante do mundo” (MARCARELLO, 2006, p. 139).

O estilo que finaliza as vanguardas dos anos 1920 é o Surrealismo, gênero cinematográfico que tinha como entendimento a existência de “uma realidade

superior, à qual se chega por associações de coisas aparentemente desconexas ou, então, pelos chamados processos oníricos, ou seja, da decifração dos significados enigmáticos que se elaboram nos sonhos” (MASCARELLO, 2006, p. 143). Os surrealistas foram experimentais e fizeram um uso inovador da linguagem, desconsiderando a estrutura tradicional e atribuindo novos sistemas simbólicos e, por vezes, subversivos.

Todas essas vertentes cinematográficas que permaneceram durante as quatro primeiras décadas do século XX dividiram espaço com os gêneros hollywoodianos que tinham uma proposta e uma compreensão diferente sobre o cinema. Assim como os europeus e soviéticos, os norte-americanos também foram produtores de filmes desde os primórdios da sétima arte, tornando Hollywood um dos locais mais significativos para a indústria. A criação de imensos estúdios e contratação de grande capital humano fez (e faz) com que os filmes hollywoodianos sejam amplamente assistidos.

Estima-se que sejam lançados mais de 700 filmes por ano em língua inglesa, apenas em território americano (UNESCO, 2017), superando a imensa maioria dos países, ou seja, não há como falar na história do cinema sem falar das produções estadunidenses. O Cinema Clássico e a Era Dourada de Hollywood – entre os anos 1917 e 1960 – foram fundamentais para popularizar os filmes e criar uma estética e uma forma de fazer filmes facilmente reconhecidas. Entretanto, engana-se quem entende o cinema norte-americano como sendo apenas Hollywood ou filmes considerados *mainstream*; há uma produção plural e dinâmica que dialoga com diferentes vertentes cinematográficas. Os filmes de faroeste, ou *Western*, são considerados o grande gênero do cinema proveniente dos Estados Unidos, influenciando outras produções pelo mundo e criando uma linguagem própria:

Sua influência não foi menor dentro das fronteiras nacionais, espalhando seus motivos e convenções por praticamente todos os gêneros hollywoodianos, invadindo da comédia ao musical, do filme de gangster ao filme de terror, da ficção científica ao filme de autor. E, não bastasse todo esse pedigree, o *Western* inventou o Velho Oeste, fusão de diferentes épocas e diferentes regiões dos Estados Unidos em um único lugar mítico e atemporal, já comparado ao universo mitológico da Grécia antiga, que espalhou seu imaginário pelo mundo afora (MASCARELLO, 2006, p. 159).

A partir do exemplo do gênero norte-americano *Western*, fica claro que o cinema passa a tomar rumos mais livres e diversificados, conectando diferentes

elementos e vieses, tornando possível uma certa liberdade de criação. Após os clássicos – principalmente europeus e estadunidenses – chega o audiovisual moderno que foi inovador nos aspectos estéticos, técnicos e narrativos. O Neorealismo italiano, a *Nouvelle Vague* francesa, a disseminação de documentários, o Cinema Novo Brasileiro e Alemão e tantos outros movimentos criaram diferentes roupagens para os filmes, tornando-os mais universais, ao mesmo tempo em que abordavam características culturais dos lugares que eram rodados. O mundo se transformava social, econômica e politicamente e o cinema acompanhava essas transformações, fazendo da tela uma janela de observação para ideias, ideais e comportamentos cada vez mais heterogêneos e multifacetados.

Ao final do século XX e início do XXI, o audiovisual entrou na era contemporânea e uma infinidade de possibilidades fílmicas foram e são vislumbradas, principalmente porque as tecnologias se tornam cada vez mais sofisticadas. A popularização massiva dos *smartphones*, plataformas de filmes e a internet fizeram o cinema estar na palma das mãos, mudando as relações estabelecidas entre público e obra, em toda a cadeia produtiva e distributiva dos filmes.

A compreensão sucinta da historiografia do cinema global é essencial para destacar a estreita interligação do audiovisual com fenômenos sociais, eventos mundiais, necessidades, desejos e realidade. Nessa perspectiva, o cinema se revela como uma forma narrativa que nos permite vivenciar situações que dificilmente experimentaríamos, em locais distantes, em contextos sociais diversos e em relacionamentos imprevistos, proporcionando, assim, um meio de conexão com o incomum. A partir de uma sucessão de imagens em movimento que se sobressaem, o cinema concebe representações visuais e sonoras que apresenta aquilo que Aumont (1995) afirma ser um emaranhado de elementos perceptivos, o que gera a impressão de realidade e, apesar do espectador ter consciência de que está em um cinema e de que o filme não é um acontecimento do tempo presente, há um pacto estabelecido entre as partes – quem vê e quem mostra – e uma suspensão espacial e temporal que permite a renúncia momentânea do factual: “Entre todas as artes ou todos os modos de representação, o cinema aparece como um dos mais realistas, pois tem capacidade de reproduzir o movimento e a duração e restituir o ambiente sonoro de uma ação ou de um lugar” (AUMONT, 1995, p. 134).

Seja por meio de suas imagens em movimento, elementos sonoros ou temáticas abordadas, frequentemente, os filmes apresentam um elevado grau de

realismo, refletindo aspectos da vida que ressoam com o público. Dessa forma, os filmes são essencialmente histórias a serem compartilhadas, pois emergem da necessidade de expressão de seus criadores e da disposição do espectador para absorver suas mensagens. Essas narrativas cinematográficas não se encontram isoladas, ao contrário, estão intrinsecamente relacionadas com o mundo e com as vivências humanas, oportunizando uma espécie de janela para diferentes perspectivas, culturas e realidades. Assim, o cinema se estabelece como um meio poderoso de entretenimento, reflexão, diálogo e compreensão mútua. Em outras palavras, há interconexões e interseções em todas as histórias, uma vez que

[...] a experiência, mesmo a mais breve, de assistir a um filme, basta para demonstrar que reagimos diante dessa imagem plana como se víssemos de fato uma porção de espaço de três dimensões análogo ao espaço real no qual vivemos. Apesar de suas limitações (presença do quadro, ausência de cor etc.), essa analogia é vivenciada com muita força e provoca uma “impressão de realidade” específica do cinema, que se manifesta principalmente na ilusão de movimento e na ilusão de profundidade (AUMONT, 1995, p. 21).

A verossimilhança emerge como um aspecto significativo, não apenas em alguns, mas na maioria dos filmes, associando-se a outra característica preponderante nas produções cinematográficas: o ato de narrar. A narrativa consiste em uma sucessão de eventos interligados e mutáveis, representando uma imagem em constante transformação que ilustra a transição de um estado da coisa representada para outro (AUMONT, 1995). Nesse sentido, a questão do tempo se entrelaça com a do movimento, sendo este último o elemento distintivo que diferencia um filme de uma fotografia. Embora um registro fotográfico possa contar uma história, são nos eventos que se desdobram os aspectos narrativos mais evidentes, permitindo a criação de uma ficção completa com relação às características fundamentais de uma narrativa: enredo, personagens, foco narrativo, espaço e tempo. A combinação desses elementos fundamenta a linguagem cinematográfica, que se distingue das linguagens teatral e circense, entre outras, devido ao seu conjunto de características particulares.

A fusão de imagem e movimento faz do filme uma forma ficcional viável, convertendo-o em um produto midiático que partilha elementos universais com outros filmes, de modo que todos sejam reconhecidos como pertencentes ao cinema, ao mesmo tempo em que mantêm uma heterogeneidade que os diferencia, conferindo a cada produção cinematográfica sua singularidade. O cinema, em sua natureza

universal e singular, permite que o espectador estabeleça tanto proximidades quanto distanciamentos em relação à obra, facilitando identificações psicológicas, emocionais e sociais que tornam o audiovisual um produto intrínseco à nossa cultura. Como mencionado anteriormente, o audiovisual se insere de diversas formas e para diferentes propósitos na vida de cada indivíduo. Walter Benjamin (1994) argumenta que as narrativas representam possibilidades de experimentar a realidade. O registro da humanidade e o acúmulo de cultura estão presentes em diferentes mídias que contam a história do mundo:

A narrativa é tanto produto como produtora de cultura, pois nasce de um universo simbólico partilhado, ao mesmo tempo em que constrói mundos imaginados. É também um produto e um processo comunicacional, por sua capacidade de mediação dos fenômenos por meio de diferentes formatos e plataformas: nasce na interlocução entre corpos; depois, transforma-se em superfície, nas imagens e nos textos; por último, perpassa todas as mídias em convergência, que vão do eletrônico da TV à película do cinema e às redes digitais (SILVA; CAVASSANI; SILVA, 2019, p. 152).

Com o avanço e a ampla disseminação da tecnologia, as narrativas cinematográficas estão agora acessíveis em múltiplas plataformas, literalmente na palma das mãos, de uma maneira sem precedentes. O cinema é tanto um participante objetivo quanto subjetivo desse processo, pois serve como um veículo para disseminar as histórias das pessoas e do mundo. A escolha de ter o audiovisual como o lócus desta pesquisa foi motivada pelo fato de que o cinema pode funcionar como uma janela de investigação da sociedade e, mais especificamente, da participação das mulheres na direção cinematográfica. Para tanto, a metodologia cartográfica de pesquisa interdisciplinar permitiu que se levantasse dados e se produzisse um mapeamento com dados quantitativos para uma análise qualitativa acerca da presença feminina na direção de filmes a partir do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e do Festival de Cinema de Gramado.

3 OLHARES FEMININOS: SOBRE AS MULHERES DE CINEMA

3.1 CINEMA, CONTROLE E QUESTÕES DE GÊNERO: DADOS E ALGUMAS REFLEXÕES

Em meados do século XIX, a história do cinema se funde, em certa medida, à história da Revolução Industrial e da ascensão do capitalismo. Apesar de haver relatos de experimentos audiovisuais anteriores, o cinematógrafo é o que marca o advento da fotografia em movimento, mudando para sempre a maneira como consumimos e interagimos com as imagens. Entre 1895 e 1915, em seus primeiros vinte anos, o “cinema testemunhou uma série de reorganizações sucessivas em sua produção, distribuição e exibição” (MASCARELLO, 2006, p. 17). As transformações ocorridas, as invenções tecnológicas e as descobertas científicas foram incorporadas ao dia a dia das pessoas, moldando comportamentos, formas de trabalho e relações interpessoais, tudo isso visando uma sociedade capaz de consumir bens produzidos de forma massificada em grandes linhas de montagem. O cinema nunca foi apenas um mecanismo de entretenimento; desde a criação do cinematógrafo percebeu-se que era possível propagar ideias e ideais através das imagens em movimento e as sociedades ditas desenvolvidas, servindo a perspectivas eurocentristas hegemônicas, não perderam a oportunidade:

[...] os países produtores cinematográficos mais prolíferos do período mudo – Grã-Bretanha, França, Estados Unidos e Alemanha – também “aconteciam” de estar entre os países de maior poder imperial, tendo claro interesse em enaltecer o empreendimento colonial (STAM, 2013, p. 34).

Não é coincidência o interesse desses países em uma nova mídia que se espalhava rapidamente. Através do cinema, os colonizadores contavam suas histórias partindo de um ponto de vista que os colocava como heróis de suas colônias, controlando a narrativa de maneira estratégica, combinando

[...] narrativa e espetáculo para narrar a história do colonialismo do ponto de vista do colonizador. Ou seja, o cinema dominante falou pelos “vencedores” da história, em uma filmografia que idealizava a empresa colonial como uma missão civilizatória filantrópica motivada pelo desejo de avançar sobre as fronteiras da ignorância, da tirania e da doença. As representações

programaticamente negativas das colônias ajudavam a racionalizar os custos humanos do empreendimento imperialista (STAM, 2013, p. 34).

Leve e portátil, o cinematógrafo era carregado para diferentes partes do mundo, captando imagens das colônias, de outras culturas e modos de vida, com o objetivo de mostrar às plateias europeias a maneira como outras civilizações viviam. Esses filmes faziam bastante sucesso e dividiam espaço com outros tipos de entretenimento, como feiras, circos e teatros, porém, o diferencial do cinema era a capacidade de mostrar um mundo distante e desconhecido, o cinema era capaz de:

[...] produzir um mapa do mundo, como o cartógrafo; de contar histórias e fazer crônicas de acontecimentos [...] os meios audiovisuais, em suma, estavam à disposição como instrumentos para o despojamento intelectual das culturas não europeias (STAM, 2013, p. 35).

O cinema tornou-se, então, um instrumento potente de contar histórias e propagar pontos de vista de um determinado tempo e espaço. Apesar da insistência de alguns em colocar o audiovisual apenas no campo do entretenimento, sabe-se que os filmes são carregados de nuances, valores e significados enviesados e pouco ou nada ingênuos. Compreender a narrativa cinematográfica enquanto produtora de conceitos e sentidos é fundamental para atribuir-lhe responsabilidades e conseguir analisá-la criticamente, uma vez que existe ali, nas imagens em movimento, reproduções de concepções estruturadas na sociedade:

[...] o cinema, ao produzir imagens, marca posições e papéis sociais, exprimindo e impondo crenças em um quadro imaginário da coletividade. Neste sentido, a imagem é categoria fundamental para compreender a potencialidade do cinema, ao conferir sentido e significado de valor, as próprias imagens produzidas (TEIXEIRA FILHO; ANACLETO, 2013, p. 577).

As narrativas cinematográficas são atravessadas – diretamente – pelos olhares daqueles que as produzem, e – indiretamente – por visões de mundo vigentes em determinado tempo e espaço. Basta comparar histórias amplamente difundidas e inúmeras vezes adaptadas para o cinema, como por exemplo *Alice no País das Maravilhas* (Lewis Carroll, 1865). A história da menina que cai na toca do coelho já foi elucidada de diferentes maneiras e sob diversos pontos de

vista. Existe, portanto, um caráter interpretativo presente, em maior ou menor grau, em qualquer filme. Esse imperativo reúne um complexo conjunto de elementos que dialogam com a sociedade que, por sua vez, atribui e percebe o filme dentro de contextos heterogêneos, ou seja, se o cinema não é ingênuo, sua audiência tampouco é,

[...] os meios de comunicação de massa formam uma complexa rede de signos ideológicos situados no interior de ambientes múltiplos – o ambiente dos meios de comunicação, o ambiente ideológico mais amplo e o ambiente socioeconômico – cada qual com suas especificidades (STAM, 2006, p. 340).

A arbitrariedade é uma característica do cinema; não é de se espantar, portanto, que ele seja utilizado, desde sempre, para cativar, emocionar e controlar a narrativa, direcionando-a para onde melhor convém a um determinado grupo de pessoas. Logo, não é possível dissociar as produções audiovisuais dos objetivos daqueles que as produzem, pois a perspectiva do controle está presente nas narrativas audiovisuais. Cada vez mais as imagens são utilizadas não somente para passar uma mensagem, e sim, também para vigiar, exercendo poder e possibilitando que um grupo social consiga influenciar outro:

O poder é a capacidade relacional que permite que um ator social influencie assimetricamente as decisões de outros atores sociais de forma a favorecer a vontade, os interesses e os valores do ator capacitado. O poder é exercido por meio da coerção (ou a possibilidade dela) e/ou pela construção do significado com base nos discursos através dos quais os atores sociais orientam sua ação. Os relacionamentos de poder são enquadrados pela dominação, que é o poder que está incorporado nas instituições da sociedade. A capacidade relacional do poder é condicionada, mas não determinada, pela capacidade estrutural de dominação (CASTELLS, 2009, p.10).

Essa relação de poder não é estática e não é linear. Existem diversas forças operando e se contrapondo a fim de desestabilizar o *status quo* e transformar uma realidade que talvez não seja interessante a um determinado grupo social; logo, aqueles que buscam que suas ideias imperem precisam estar em evidência. Castells (2009) discute a importância da reciprocidade, ou seja, os que desejam transmitir sua mensagem precisam cativar e convencer. Entretanto, tal influência não é exata, estando condicionada a múltiplos fatores e contextos que nem mesmo os sujeitos de poder controlam; posto isso, torna-

se evidente a necessidade de encontrar mecanismos que viabilizem essas relações, uma vez que não são exatas.

A capacidade relacional significa que o poder não é um atributo, mas um relacionamento. Não pode ser abstraído da relação específica entre os sujeitos do poder, aqueles que são capacitados e aqueles que estão sujeitos a tal empoderamento em um determinado contexto. Assimetricamente, significa que enquanto a influência em um relacionamento é sempre recíproca, nas relações de poder sempre há maior influência de um ator sobre o outro. No entanto, nunca existe o poder absoluto, um grau de influência zero dos sujeitos ao poder em relação aos que estão em posições de poder. Existe sempre a possibilidade de resistência que questiona a relação de poder (CASTELLS, 2009, p. 11).

Se não há, conforme o autor afirma, um poder absoluto, é esperado que surjam vozes questionando, colocando-se e pleiteando seus interesses. Essas indagações surgem nas esferas sociais, provocam embates e transformações que almejam, a tomada de poder ou o equilíbrio entre as forças operantes. Sendo o cinema um instrumento para propagar concepções de mundo que não são homogêneas, tornam-se inúmeras as possibilidades de criação dentro do audiovisual. Era de se esperar que as narrativas cinematográficas tivessem como uma das principais características a pluralidade, porém, não é isso que ocorre. Assim como todas as relações de dominação, determinado grupo tem mais poder e instrumentos do que outros. O cinema está enraizado dentro de uma lógica machista que subjuga mulheres e outras minorias, ou seja, são os homens que controlam a narrativa e espalham suas concepções sobre como o mundo deve ser. Tal recorte de gênero é fundamental para compreender como o audiovisual carrega majoritariamente uma percepção proveniente do masculino, da ideia de superioridade do homem branco; isso significa que o olhar deles prevaleceu (e ainda prevalece) em detrimento de todas as outras vozes existentes. Mas se o poder não é absoluto e há contraforças, é possível observar que a cada dia a preeminência masculina tem sofrido questionamentos em todas as esferas sociais, inclusive no cinema. Diferentes grupos questionam um mundo feito por homens brancos para homens brancos, requerendo espaço e voz.

Com a entrada, ainda que gradual, das mulheres no mercado de trabalho, os campos de atuação feminina se expandiram, espalhando-se por diferentes

segmentos, entretanto, esse é um avanço que não alcança todas as mulheres de maneira uniforme. As desigualdades persistem, especialmente em termos de acesso a oportunidades, remuneração e reconhecimento profissional. Muitos setores ainda enfrentam resistências culturais e estruturais que limitam a plena participação feminina. Além disso, as mulheres continuam a lidar com desafios como a dupla jornada de trabalho, preconceitos de gênero e a falta de representatividade em posições de liderança. Tal disparidade entre os gêneros é fruto de movimentações sociais que as colocam em posições desfavoráveis e com menos oportunidades e, mesmo que seja justo afirmar que o mercado de trabalho para as mulheres melhorou consideravelmente há, ainda, um longo caminho a ser percorrido, uma vez que a atuação feminina carrega estigmas e preconceitos de gênero. Dentro desse contexto trabalhista desigual, as realizadoras de cinema, assim como tantas outras trabalhadoras, precisam se desdobrar para ter êxito em suas produções.

O cinema feito por mulheres atravessa obstáculos relacionados às questões de gênero desde seu início, perpassando aspectos socioculturais, raciais, históricos, políticos e econômicos que ocasionam o silenciamento de vozes femininas dentro do audiovisual. Essa constatação não ficou no passado, pelo contrário, mantém-se atual, ainda que haja algum incentivo para que mais mulheres estejam inseridas na realização de filmes.

Compreendendo o cinema enquanto um produto social e dialógico, torna-se complexa uma definição absoluta que englobe todas as cineastas brasileiras e seja capaz de definir um cinema feminino, entretanto, “se trata de um amplo espectro de possibilidades de expressões, que há diferenças entre as mulheres, mas entende que estão reunidas sob experiências, até certo ponto, comuns” (HOLANDA; TEDESCO, 2017, p. 45). Esta é, portanto, uma pesquisa que escolheu focar nesses pontos em comum, que as autoras defendem existir, sobretudo porque toda mulher está – com mais ou menos privilégios – incluída socialmente em um contexto de discurso hegemônico masculino em todas as esferas de suas vidas.

Outra observação feita por Holanda e Tedesco que vale ser destacada é a de que o audiovisual feminino se torna político mesmo quando ele não tem a intenção de ser (2017, p. 45), isso porque há percalços enfrentados pelas mulheres que estão atrelados intrinsecamente a sua condição de gênero. Essas

são questões passíveis de debates pois nem todo filme realizado por uma cineasta é feminista ou feminino e, muitas vezes, não existe qualquer debate político, aliás, muitas produções mantêm discursos reforçadores misóginos e o *status quo* predominante. Entretanto, apenas o fato de uma cineasta dirigir e conseguir distribuir sua obra é suficiente para mudar – mesmo que minimamente – a cadeia produtiva cinematográfica. A autora Barbara Zecchi propõe até mesmo um outro termo para tratar desse dilema porque

[...] se nem todo cinema dirigido por mulheres é feminista, todos os filmes dirigidos por mulheres pertencem ao *gynocine*, porque todas as mulheres - incluindo as que se demarcam explicitamente feministas e/ou as que têm adentrado no mundo da direção em condições aparentemente mais favoráveis - pertencem a um sistema social marcado por relações de gênero (um “sex-gender system” para usar a expressão de Rubin, 1975) do qual não se pode prescindir (2013, p. 15).⁴

Assim sendo, considera-se complexa a discussão em torno das definições, uma vez que um cinema feminino pode ser aquele que aborda questões relacionadas ao universo da mulher e que não necessariamente irá tratar diretamente de debates políticos, enquanto o cinema feminista trará de maneira explícita discussões ideológicas e ideais bem delimitados no que diz respeito às perspectivas de mundo da diretora. Contudo, há muitas obras feitas por mulheres que não se encaixam totalmente em nenhum dos dois conceitos, o que torna a designação *gynocine* apropriada ao debater a nomeação do tipo de cinema feito por mulheres, o que não quer dizer que – apesar de adequado – seja consensual. A própria autora discorre sobre esse paradigma, e, para se ter uma ideia da dificuldade que é nomear o audiovisual realizado por elas, basta pensar que não se fala em “cinema de homem” ou “cinema masculino”, independentemente da temática de determinado filme empreendido por um cineasta, em nenhum momento seu gênero está em destaque ou é intimamente relacionado à obra.

⁴ Do original: “(...) si no todo el cine dirigido por mujeres es feminista, todas las películas dirigidas por mujeres pertenecen al *gynocine*, porque todas las mujeres – incluyendo las que se desmarcan explícitamente del feminismo y/o las que han entrado em el mundo de la dirección em las condiciones aparentemente más favorables – pertenecen a um sistema social marcado por las relaciones de género (un “sex-gender system”) para usar la expresión de Gayle Rubin, 1975) del cual no se puede prescindir.”

Provavelmente, a necessidade de definições se dê no âmbito de afirmações sociais, já que as mulheres fazem parte de uma minoria que ainda luta por direitos básicos, ou seja, a “operação de nomear é necessária tanto para o feminismo como para o cinema, já que sem nomes corremos o risco de perder significados e deixar de existir” (ZECCHI, 2013, p. 17)⁵.

Uma questão que parece simples num primeiro momento – a obra é “feminina” ou “feminista”? – torna-se complexa e ambígua porque pode inferir várias possibilidades interpretativas sobre qualquer filme. Sem dúvida, o fato de ser dirigido por uma mulher é levado em consideração; entretanto, para as análises aqui realizadas, esses termos são manifestados enquanto meio e não fim, logo, entende-se que o cinema feito por mulheres tem muito mais a oferecer do que apenas as questões que competem à identidade de gênero, o que é evidenciado desde o início do cinema, quando as primeiras cineastas alcançaram o posto de diretoras (e trouxeram debates universais em suas produções) em um momento em que a única possibilidade de atuação no cinema para elas era em frente às câmeras e não atrás.

Quando se fala em mulheres no audiovisual, pensa-se, principalmente, em atrizes. Logo, se elas almejavam outros postos no cinema, precisavam transpor obstáculos de todos os tipos e, quase sempre, ter “ajuda” de homens para dirigir, fotografar ou exercer outras funções majoritariamente masculinas. Essa realidade dentro dos sets cinematográficos descortina o abismo de oportunidades entre os gêneros, e, também, o fato de que as mulheres no cinema são entendidas enquanto portadoras e não produtoras de significados. A intelectual americana, Laura Mulvey fala do papel modelizante e do olhar masculino enquanto responsável por criar narrativas com viés erótico sobre o feminino, ou seja, o cinema é feito por e para homens. A autora afirma que a mulher

[...] existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões (...) impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado (MULVEY, 1989, p. 438).

⁵ Do original: “(...) *operación de nomear es necesaria para el feminismo (y para el cine), puesto que sin nombres se corre el riesgo de perder significados y dejar de existir.*”

A ideia de feminino que aparece nas telas não é, portanto, construída por mulheres, mas por homens que têm interesse na continuação de estruturas sociais que mantenham seus privilégios. Sendo, então, o cinema uma maneira de retratar realidades e afirmar pontos de vista, é possível dizer que o filme carrega, também, as perspectivas de seu produtor, logo, o cinema realizado por homens pode divergir em vários aspectos do realizado por mulheres, uma vez que experienciam o mundo de formas diferentes. Como a subordinação feminina é consolidada em pilares sociais que subjagam e oprimem mulheres dentro de todos os núcleos sociais, desde o ambiente familiar e religioso, até os espaços de trabalho e política, não seria diferente no cinema; portanto, romper com esse horizonte de desigualdades e alcançar algum tipo de equilíbrio entre os gêneros é fundamental para produzir um cinema mais igualitário e que também promova representações femininas mais subjetivantes e menos objetivantes. Livros essenciais para os estudos sobre audiovisual como *História do Cinema Mundial* (2006) organizado por Fernando Mascarello e *Introdução à Teoria do Cinema* (2003) de Robert Stam não abordam de maneira consistente a inserção e a atuação feminina no meio cinematográfico, não dando atenção, por exemplo, às cineastas pioneiras do começo do cinema; sendo assim, pesquisar a atuação dessas e outras mulheres no audiovisual é uma maneira de trazer à tona a complexa e incompleta consolidação delas nessa área que desde sempre questionou suas concepções, competências e capacidades em criar narrativas cinematográficas.

As mulheres têm se destacado ao reivindicar um espaço maior para também difundir ideologias, pontos de vista e percepções de mundo. Junto a outras minorias, elas buscam mostrar que o audiovisual pode ser mais inclusivo e igualitário, menos machista, transfóbico, racista e misógino. Mesmo que o cinema feminino venha conquistando mais espaço, a discrepância em relação à realização masculina é considerável. Apesar das dificuldades, as mulheres disputam posições, exigem direitos e questionam a supremacia dos homens. Destaca-se que o cinema feminino nasce praticamente junto ao cinematógrafo, mesmo que o audiovisual tenha sido dificultado a elas. Compreender a história das mulheres no cinema, proporciona pistas interpretativas que podem responder a algumas indagações.

3.2 ALICE GUY BLACHÉ E AS PIONEIRAS DO CINEMA

Apesar dos irmãos Lumière serem lembrados como os grandes inventores do cinema, pesquisadores de várias partes do mundo também faziam experimentos audiovisuais, viabilizando equipamentos que permitissem que as imagens se movimentassem. Ou seja, não há um momento de descoberta cinematográfica, mas uma confluência de situações que criaram uma mídia,

[...] não existiu um único descobridor do cinema, e os aparatos que a invenção envolve não surgiram repentinamente num único lugar. Uma conjunção de circunstâncias técnicas aconteceu quando, no final do século XIX, vários inventores passaram a mostrar os resultados de suas pesquisas na busca da projeção de imagens em movimento (MASCARELLO, 2006, p. 18).

O audiovisual teve uma ascensão rápida e intensa, sofrendo transformações constantes até estabilizar-se com o cinema hollywoodiano. Inúmeras pessoas começaram a trabalhar com produção, captação de imagem, direção cinematográfica, entre outras ocupações, tornando o campo de atuação rentável e promissor, entretanto, as pessoas que faziam o cinema acontecer tinham uma característica em comum: eram homens.

As mulheres foram sistematicamente excluídas do fazer cinematográfico, se não fossem atrizes, dificilmente conseguiam trabalhar em funções técnicas dentro do audiovisual, uma vez que o papel feminino nas telas era o de servir como objeto de prazer para o olhar masculino (MULVEY, 1973). Se as mulheres eram compreendidas como ornamentos para observação, logo, o que elas tinham para expressar era irrelevante. Dessa forma, o cinema acabou por excluir o feminino e suas histórias, deixando a cargo dos homens a função de expor opiniões,

as mulheres artistas passam pela história como meras sombras, isoladas umas às outras. Dado que seus feitos e criações ficaram em sua maioria sem efeito, com raras exceções absorvidas pela tradição masculina, não é possível construir retrospectivamente uma contra tradição independente (BOVENSCHEN; OVENSCHEN; ECKER, 1985, p. 32).

Mas, como nenhum poder é absoluto, desde o início do audiovisual as mulheres buscaram espaço para produzir, dirigir e estar presentes para além da

posição de atrizes. As pioneiras do cinema exerceram múltiplas tarefas, enfrentaram uma indústria misógina e pouco aberta ao olhar feminino.

Alice Guy Blaché, nascida em 1873 na França, é a primeira cineasta que se tem notícias. Ela atuou como secretária para a *Société de photographie France*, o que facilitou seu contato com o cinema, ainda que isso não signifique que essa inserção no audiovisual tenha sido fácil para ela. Por trabalhar na companhia, esteve na apresentação dos irmãos Lumière, no dia 28 de dezembro de 1895. Ela conta, em depoimento, que naquele instante percebeu a importância do cinematógrafo e o quanto o aparelho tinha potencial para mudar a maneira como se lidava com as imagens (LEPAGE, 1995). Interessada no equipamento que acabara de conhecer, Alice pede a Léon Gaumont, engenheiro da companhia, para filmar algumas cenas, o que ele aceita com certa relutância. Um ano depois, a cineasta roda seu primeiro vídeo *A Fada do Repolho* (1896), com roteiro e certa linearidade no enredo. Sem perceber, Blaché inicia o gênero “ficção”, distanciando-se do cinema de atrações que até então prevalecia (MASCARELLO, 2006). Alice Guy Blaché produziu mais de mil filmes, trabalhando como roteirista, produtora e diretora. Nos Estados Unidos, junto ao marido Robert Blaché, fundou a companhia Solax, tornando-se cada vez mais importante para o audiovisual mundial; a diretora teve papel fundamental na atuação feminina dentro dos sets de filmagem.

À frente de seu tempo, Blaché abordou temáticas caras ao debate de gênero, tanto nos seus filmes, quanto na sua vida particular. Não há comprovações de que ela fosse feminista declarada, mas, a partir de suas produções, é possível observar que igualdade de direitos e emancipação feminina são temáticas recorrentes em suas obras (LEPAGE, 1995). Percebe-se, dessa maneira, que o cinema de Alice foi pioneiro, por diversos motivos: por confrontar homens poderosos da indústria cinematográfica, por abordar temáticas caras ao universo feminino, por criar o gênero ficção que até hoje é o mais recorrente nas telas, por ser a primeira diretora de comédias e dramas (antes ainda de Charlie Chaplin, por exemplo) e por trabalhar em prol da inclusão de mais mulheres no audiovisual.

Ainda que a cineasta tenha construído uma carreira sólida, ela precisou procurar diferentes estudiosos, intelectuais e escritores para pedir que seu nome fosse incluído na história do cinema. Ela até foi citada, mas como secretária da

companhia, tendo alguns de seus filmes creditados a um assistente. A história de Alice Guy Blaché, mesmo dois séculos depois, é também a de muitas mulheres cineastas. Seu nome não consta na maioria dos livros e é ignorado nos estudos sobre audiovisual. Recuperar os feitos de Blaché e de outras pioneiras é fundamental para compreender a importância das mulheres no fazer cinematográfico.

Encontrar informações sobre as primeiras mulheres que trabalharam com cinema no mundo é uma tarefa árdua. Primeiramente, porque os principais livros e estudos sobre o tema ignoram os nomes e as realizações dessas cineastas, depois, porque os dados disponíveis estão espalhados por fontes diversas que, por vezes, são pouco confiáveis. Apenas esse fato inicial já sinaliza a importância de recuperar os feitos dessas mulheres, além de denunciar o quanto a indústria foi negligente e machista com elas e suas produções. Reconstruir a história do cinema incluindo mulheres é não apenas uma maneira de provocar uma reparação, mas, também, uma forma de criar mecanismos para que apagamentos desse tipo não se repitam, dado que

[...] as cineastas exploram o problema da definição do feminino numa situação onde as mulheres não têm voz ativa, não tem discurso, não tem lugar de onde possam falar, e examinam os mecanismos através dos quais as mulheres são relegadas à ausência, ao silêncio e à marginalidade, tanto da cultura como nos textos clássicos e no discurso dominante (KAPLAN; PESSOA, 1995, p. 27).

Alice Guy Blaché foi a primeira, mas não a única cineasta que surgiu junto ao cinematógrafo. Imediatamente após Blaché, outras mulheres começaram a atuar em diferentes funções do audiovisual, em um contexto nada favorável, com poucos direitos e inúmeros deveres domésticos, conjugais e familiares somados ao estigma de que elas não seriam capazes de criar e produzir filmes. Lois Weber (1879–1939) e Germaine Dulac (1882–1942) foram, também, precursoras femininas – e igualmente esquecidas –; a primeira, diretora, produtora, roteirista e atriz estadunidense de cinema mundo, fez filmes notáveis como *Hypocrites* (1915) que tem um nu frontal feminino logo na primeira cena e *Where Are My Children?* (1916), narrativa polêmica que discutiu contracepção e aborto em um momento em que as mulheres nos EUA sequer tinham direito ao voto. A segunda, produtora, diretora e roteirista francesa que, com a ajuda do

marido e uma amiga, cria uma produtora, dirigindo filmes comerciais, surrealistas e impressionistas. Apesar de ter a carreira estagnada com o advento do cinema falado, Germaine consolidou-se na indústria cinematográfica francesa por suas contribuições.

O início do cinema falado, que terminou com a carreira de muitos profissionais ligados ao cinema mudo e foi um momento de transição, teve como única diretora de estúdio em Hollywood a americana Dorothy Arzner. Além dela, Mary Pickford, que era atriz, diretora e uma das precursoras ao fundar um estúdio de audiovisual nos Estados Unidos. Essas mulheres não apenas abriram caminhos para outras cineastas, mas também contribuíram para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, desafiaram as normas de gênero em uma época em que o cinema era, ainda mais, um espaço masculino.

Dentro do contexto brasileiro, algumas mulheres se destacaram ao encontrarem maneiras de atuar em cinema predominantemente sexista. Embora não reconhecidas, as profissionais de cinema atuam desde o início do século XX, tendo nomes de peso como Carmen Santos (1904–1952) e Alice Gonzaga (1934) que, junto a outras, sofreram para transpor os padrões da indústria cinematográfica, deixando um legado duradouro para o cinema brasileiro e para as profissionais que vieram depois, contribuindo efetivamente para o desenvolvimento e a diversificação de um audiovisual monopolizado por homens. Carmen Santos foi, sem dúvida, pioneira e visionária, cujo trabalho deixou um legado considerável para a indústria cinematográfica nacional, criando histórias com abordagens inovadoras e autênticas, capturando a essência cultural e social brasileira num contexto em que as mulheres não tinham voz. Notável, por sua contribuição enquanto produtora e empresária, fundadora de uma das primeiras companhias de produção fílmica no Brasil, Alice Gonzaga tem um papel fundamental na consolidação da indústria cinematográfica nacional, não apenas porque as obras de sua produtora auxiliaram na promoção de uma identidade brasileira, mas, também, por ter criado um polo de inovação criativa e técnica, para os moldes da época.

No Brasil e no mundo, as cineastas têm um papel essencial ao longo da história do cinema, enfrentando obstáculos que vão desde a escassez de recursos até a persistente discriminação de gênero nos bastidores das produções. Não obstante, há a invisibilidade e a falta de representatividade atrás

das câmeras, principalmente em postos de destaque, como direção e direção de fotografia. Essas dificuldades chegam juntamente com cinema e permanecem; todavia, o contexto vem mudando, o cinema feminino contemporâneo tem mostrado isso.

3.3 O CINEMA FEMININO CONTEMPORÂNEO

O audiovisual realizado por mulheres reflete – em grande medida – os desafios, as demandas e as transformações vividas por elas na sociedade atual. No contexto da contemporaneidade, esse cinema emerge como uma forma de expressão questionadora, ampliando as narrativas e representações de suas experiências sob uma ótica feminina que tem questões interseccionais, de identidade, sexualidade, violência de gênero, entre outras, ainda em aberto. E, se essas obras refletem o momento presente, faz-se necessário compreender o próprio conceito de contemporaneidade que possa fornecer pistas que desvelem caminhos interpretativos acerca de um cinema feminino que ainda requer posturas combativas por parte de suas cineastas.

O contemporâneo tem no verbo “estar”, talvez, uma de suas melhores definições, porque significa aquilo que é pertinente à atualidade. É evidente que, o que acontece hoje, tem relações intrínsecas com o passado e, também, com o futuro; entretanto, ao observar a atualidade, pode-se compreender modos de existir em um mundo que se modifica constantemente e de maneira cada vez mais fluída; aliás, muitos filósofos debruçaram-se sobre as demandas da contemporaneidade para tentar compreendê-la e explicá-la. Zygmunt Bauman (1920–2017), pensador polonês, argumentou que este é um momento de estruturas sociais e institucionais menos estáveis, em que as pessoas são incentivadas a buscar sua individualidade e autonomia, o que gera desconexões com o mundo, isolamento e falta de laços sociais duradouros:

A passagem da fase "sólida" da modernidade para a "líquida" - ou seja, para uma condição em que as organizações sociais (estruturas que limitam as escolhas individuais, instituições que asseguram a repetição de rotinas, padrões de comportamento aceitável) não podem mais manter sua forma por muito tempo (nem se espera que o façam), pois se decompõem e se

dissolvem mais rápido que o tempo que leva para moldá-las e, uma vez reorganizadas, para que se estabeleçam (BAUMAN, 2007, p. 7).

A perspectiva de Bauman coloca o indivíduo enquanto agente ativo e praticamente o único responsável por atribuir sentido à existência e à vida, o que exige o estado e a sociedade de construir o bem-estar comum e, na verdade, esperando e incentivando diligências individuais para problemas coletivos. Em suma, todos são parte de um corpo social que se torna cada vez mais particular, ou seja, vive-se em um momento em que não é preciso lidar com o diferente, basta permanecer em contato com os iguais. Mesmo na certeza de existir tantas outras concepções sobre contemporaneidade, as definições do filósofo polonês encaixam-se neste trabalho, porque percebem que o individual, acima do coletivo, é uma realidade a ser debatida, fazendo com que as pessoas precisem encontrar saídas para seus problemas, ainda que essas adversidades pertençam a muitos e não apenas a um. As cineastas contemporâneas enfrentam os desafios presentes em um contexto social e cultural caracterizado pela complexidade e pelo individualismo, conforme observado por Bauman (2007), e tais características permeiam inevitavelmente suas obras e suas visões do mundo.

O cinema produzido por mulheres revela-se, assim, como um campo tensionado em nuances, perspectivas e tentativas de ocupar espaços, muitas vezes contrastando com as próprias imposições de gênero às quais estão sujeitas. Esse processo acontece não apenas no audiovisual, mas no mercado de trabalho como um todo, tendo sua guinada, como já debatido nesse trabalho, no século XX, o que explica até mesmo as temáticas que foram – e ainda são – recorrentes nos filmes dirigidos por mulheres. A necessidade de reivindicar o abandono do ideal doméstico de cuidadora e ter que enfrentar um mundo laboral que não foi criado pensando nelas, fez surgir nas telas múltiplas representações de um feminino que se aproximam e se distanciam constantemente. Conforme Liz e Tedesco (2020), citando McDowell (1999):

Não por acaso, em diferentes filmes produzidos nos anos 1960 e 1970, vemos nas telas mulheres que flanam, trabalham ou lutam pela sua sobrevivência nas ruas de diferentes cidades. O espaço natural, muitas vezes usado como metáfora para a condição feminina, porque imbuído de valores tradicionalmente associados às mulheres, como pureza, emoção e

irracionalidade, torna-se também espaço de contestação. As mulheres ocupam ao mesmo tempo os espaços de representação e de produção do cinema (MCDOWELL, 1999 p. 18 *apud* LIZ; TEDESCO, p. 63, 2020).

É basilar destacar que desde o início as cineastas criam um cinema que, sendo ambivalente, ora refuta muitos dos ideais de feminino socialmente impostos, ora reafirma padrões e comportamentos e, nem de longe, a dicotomia no audiovisual feminino é um problema; na verdade é, como todo produto cultural, a representação de um tempo e um espaço que existe, por si só, dubiamente, em constante embate e buscando legitimação. Tendo que lidar com tantas demandas, há também esta última, a de que existem pontos e contrapontos debatidos em um cinema feito por mulheres porque elas ainda precisam lidar com várias pautas ao mesmo tempo e não podem – ou não querem – deixar de lado inquietações particulares ao universo feminino. Essas características que são, em verdade, complicadores para a realização plena de um audiovisual feito por mulheres, não é um cenário apenas brasileiro; em todo o mundo, as trabalhadoras de cinema passam por situações em que seu gênero é, também, um elemento a ser considerado no contexto laboral.

As especificidades que permeiam o cinema feito por mulheres na contemporaneidade são essenciais para uma observação mais clara e objetiva de uma situação que se estende a elas mundo afora. Há, atualmente – e como houve também no passado – o interesse de alguns atores sociais em manter privilégios de gênero que são e foram aceitos e reproduzidos com a prerrogativa de existir uma superioridade masculina natural, o que não faz sentido, uma vez que a ideia de gênero é um artifício cultural (BEAUVOIR, 2009); entretanto, diversas cineastas (juntamente a outros grupos minoritários) buscam, através de seus filmes, que a figura feminina deixe de ser representada de forma estereotipada e esteja mais próxima de uma mulher desse tempo. Não é simples quebrar com um ciclo que permanece sem alterações há décadas, ainda que haja muitas iniciativas para mudar esse cenário; todavia, as diretoras e demais trabalhadoras do audiovisual têm lutado por isso, como mostram os dados disponíveis neste trabalho.

Um estudo realizado pelo *Center For The Study Of Women in Television & Film* da *San Diego State University* (EUA) apresenta informações a serem consideradas. O resumo, disponível no site do Centro (2022), esclarece que

[...] a longo prazo, a porcentagem de mulheres trabalhando como diretoras, roteiristas, produtoras, produtoras executivas, editoras e cinegrafistas aumentou apenas 7 pontos percentuais, de 17% em 1998 para 24% em 2022. Isso representa uma queda de 1 ponto percentual de 25% em 2021. Por função, as mulheres representavam 18% dos diretores, 19% dos roteiristas, 25% dos produtores executivos, 31% dos produtores, 21% dos editores e 7% dos diretores de fotografia no ano passado. Filmes com pelo menos uma diretora emprega substancialmente mais mulheres em outros papéis importantes nos bastidores do que filmes com diretores exclusivamente masculinos (LAUZEN, 2022, n./p.)⁶.

Os resultados da pesquisa estão inseridos no contexto norte-americano, país que engloba uma das maiores indústrias cinematográficas do mundo, ou seja, se nos Estados Unidos a situação é alarmante, provavelmente em outros países não seja diferente.

Trabalhos que exploram as representações do feminino, textos que refletem sobre as várias funções do fazer cinematográfico, grupos de estudo dispostos a discutir gênero nas telas – somados a políticas públicas e outras iniciativas – são fundamentais para amenizar as desigualdades que envolvem a produção de um filme. Ainda que não seja possível responder com precisão ou fazer uma comparação exata entre épocas, afinal essa pesquisa tem um recorte de duas décadas, em dois festivais de um país, é possível observar algum deslocamento de posicionamento das temáticas, sobretudo porque existem muitas formas de se colocar enquanto mulher cineasta, em alguns casos, evidenciado nas tônicas dos filmes, em outros através de elementos estéticos, por exemplo.

Dessa forma, é necessário ter um olhar atento que leve em consideração a complexidade e a vastidão do cinema feminino. Dentro do contexto nacional, as brasileiras têm exercido ações importantes ao introduzirem no circuito interno perspectivas distintas – seja através, à frente ou atrás das câmeras – que expressam um audiovisual enraizado em questões não apenas narrativas ou

⁶ Do original: “*Taking the long view, the percentage of women working as directors, writers, producers, executive producers, editors, and cinematographers increased a scant 7 percentage points from 17% in 1998 to 24% in 2022. This represents a decline of 1 percentage point from 25% in 2021. By role, women comprised 18% of directors, 19% of writers, 25% of executive producers, 31% of producers, 21% of editors, and 7% of cinematographers last year. Films with at least one woman director employed substantially more women in other key behind-the-scenes roles than films with exclusively male directors. The report also includes the percentages of women working on the top 100 grossing films*”.

estéticas, mas, também, sociais e políticas. Nessa investigação, propõe-se uma análise dessas realizações, dos desafios e impactos de um cinema feito por mulheres no século XXI.

3.4 CINEMA FEMININO BRASILEIRO: DADOS E PERSPECTIVAS

Carmen Santos (1904-1952) e Alice Gonzaga (1934) desempenharam papéis fundamentais na inserção das mulheres no cinema brasileiro, abrindo caminhos para as cineastas que as sucederam. Durante o movimento do Cinema Novo (1950-1960), um dos mais significativos da história da arte brasileira, Helena Ignez (1942) destacou-se como uma figura central, participando ativamente de diversas etapas da realização cinematográfica, rompendo com as convenções tradicionais e contribuindo para a construção de uma nova estética cinematográfica feminina. A partir dos anos 1970, as mulheres começaram a ocupar posições de destaque na direção e produção cinematográfica e, nesse contexto, Ana Carolina Teixeira Soares e Suzana Amaral emergiram como diretoras que centraram suas obras no universo feminino, oferecendo narrativas que exploravam a complexidade das experiências das mulheres. Na contemporaneidade, cineastas como Anna Muylaert, Petra Costa e Laís Bodanzky, apesar das persistentes barreiras de gênero, alcançaram reconhecimento significativo tanto no cenário nacional quanto internacional. No entanto, esse reconhecimento permanece restrito, sendo um privilégio que muitas outras cineastas brasileiras ainda não desfrutam, especialmente quando se consideram recortes de raça e classe social.

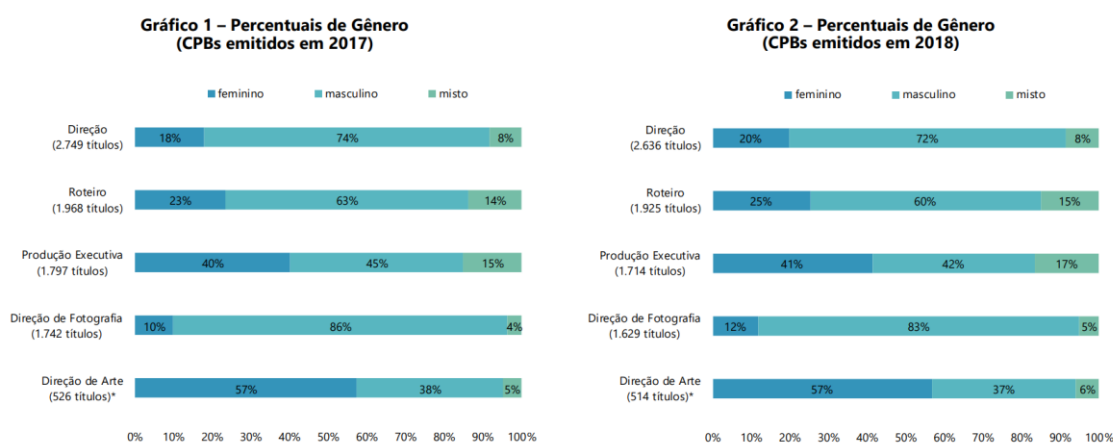
As trabalhadoras de cinema vivem contextos de crises desde que adentraram no audiovisual brasileiro e, quando há um momento socialmente crítico, são as primeiras dentro da cadeia produtiva a sofrerem as consequências, fato que demonstra a condição ainda fragilizada dessas profissionais. As atrizes – como debatido anteriormente – tiveram mais oportunidades e êxito dentro da indústria cinematográfica, o que não foi, e não é, uma realidade para cineastas, fotógrafas, roteiristas e demais ocupações femininas.

Conforme observação dos últimos dados disponibilizados pela ANCINE –

Agência Nacional do Cinema, essa situação fica evidente. O relatório mais recente sobre diversidade, gênero e raça no cinema brasileiro data de 2018 e, por si só, descortina o abismo entre homens e mulheres e deixa claro a necessidade de pensar e agir para um audiovisual mais igualitário. Apesar de funções como Direção de Arte e Produção Executiva estarem equilibradas, outras ocupações possuem uma evidente disparidade entre homens e mulheres. Direção, Roteiro e Direção de Fotografia são postos que possuem grande responsabilidade com a mensagem que o filme “vai passar”, ou seja, trabalhar nesses cargos é, também, ter a possibilidade de construir a narrativa. Pode-se considerar que quem dirige um filme direciona o olhar, apresenta um ponto de vista e se propõe a convencer o espectador.

Abaixo, os percentuais de gênero referentes a 2017 e 2018:

Figura 1 – Gráfico de percentuais de gênero



Fonte: ANCINE. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/ancine-apresenta-estudo-sobre-diversidade-de-genero-e-raca-no-mercado-audiovisual>>. Acesso em: 04 mar. 2023.

Mesmo que outras funções dentro da cadeia cinematográfica tenham importância incontestável, acredita-se que o papel de direção seja primordial no processo fílmico, sobretudo porque exerce uma posição de decisão; o desequilíbrio entre homens e mulheres nessa função é preocupante, uma vez que retira das cineastas a possibilidade de promover suas visões de mundo. Ao ampliar os dados brasileiros disponíveis na pesquisa realizada pela ANCINE (2018), observa-se que minorias como homens negros e mulheres negras têm

ainda menos possibilidades de atuação no audiovisual já que

[...] o mercado cinematográfico brasileiro é uma indústria protagonizada por homens brancos. Levantamento da Agência Nacional do Cinema - ANCINE tendo como base os 142 longas-metragens brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição no ano de 2016 mostra que são dos homens brancos a direção de 75,4% dos longas. As mulheres brancas assinam a direção de 19,7% dos filmes, enquanto apenas 2,1% foram dirigidos por homens negros. Nenhum filme em 2016 foi dirigido ou roteirizado por uma mulher negra (ANCINE, 2018).

O fato de nenhuma mulher negra ter dirigido uma narrativa cinematográfica em 2016 dá uma dimensão ainda maior sobre a situação dessas cineastas. Mesmo que a pesquisa não tenha um recorte de raça, chama a atenção a situação das mulheres negras no audiovisual e as problemáticas envolvidas com tamanho apagamento. Todos esses dados corroboram com a necessidade de construir mecanismos de equidade entre homens e mulheres no audiovisual, principalmente quando se observa que a questão de gênero é atravessada também por outros recortes como raça, localidade e classe social e essa problemática tem aparecido na academia de diferentes maneiras⁷.

Esses dados da ANCINE estão defasados, o que é preocupante porque torna o fomento de políticas públicas para o audiovisual feminino um trabalho difícil de mensurar quanto à efetividade, uma vez que não há clareza da situação atual dessas trabalhadoras. Dessa forma, é equivocado – e até mesmo um tanto ingênuo – acreditar que essas informações abarcam todo o universo de produções audiovisuais realizadas por mulheres no Brasil, tornando necessários outros mecanismos que ajudem a esclarecer a situação atual, como pesquisas acadêmicas, coletivos culturais, *sites*, grupos de estudos, artigos etc. Sinalizar a ausência de dados oficiais e governamentais atualizados é fundamental em dois sentidos: primeiro, porque evidencia um desmonte na área da cultura nos últimos anos, principalmente entre 2019 e 2022, na gestão de Jair Bolsonaro que extinguiu o Ministério da Cultura, congelou verbas e dificultou o acesso a editais

⁷ Faz-se necessário destacar que, em função das limitações impostas a esta pesquisa, não foi possível realizar uma análise aprofundada sobre a atuação das cineastas negras no audiovisual brasileiro, no período de 2001 a 2020, nos dois festivais selecionados para esta tese. Todavia, não se pode ignorar o impacto profundo que as questões raciais exercem sobre as trajetórias pessoais e profissionais dessas diretoras.

de incentivo a produções nacionais; e, segundo, diz respeito ao obscurantismo que impede a consolidação de iniciativas fundamentais para tornar o audiovisual brasileiro mais equilibrado e inclusivo.

Esses dados e reflexões evidenciam uma realidade em que as mulheres cineastas, embora tenham progredido e conquistado espaço em comparação com períodos históricos anteriores, ainda enfrentam desafios significativos quando comparadas aos realizadores masculinos. Apesar dos avanços, a disparidade de oportunidades e de reconhecimento permanecem evidentes, destacando que as mulheres continuam a ocupar posição menos favorecida no contexto das produções audiovisuais brasileiras. Além disso, a escassez de dados confiáveis pode ser atribuída, em parte, à não inclusão de filmes realizados por mulheres de forma independente e experimental, o que contribui para uma subnotificação dos feitos femininos na indústria cinematográfica.

A fim de enfrentar a escassez de dados e, ao menos, construir trajetórias de análise mais robustas, a pesquisa optou por investigar festivais de cinema, que podem ser interpretados, metaforicamente, como vitrines privilegiadas da produção audiovisual contemporânea. Esses eventos desempenham um papel crucial não apenas ao evidenciar as tendências narrativas emergentes, mas também ao refletir as abordagens discursivas, as visões de mundo e as possibilidades cinematográficas em constante transformação. Os festivais de cinema, ao reunirem e promoverem obras diversas, atuam como espaços de visibilidade, contribuindo para o estabelecimento de novos paradigmas estéticos e ideológicos, ao mesmo tempo em que revelam as dinâmicas de inclusão e exclusão que permeiam o campo audiovisual. Portanto, a análise desses festivais oferece uma oportunidade singular para compreender os rumos da produção cinematográfica e as interações complexas entre cultura, política e sociedade no contexto do cinema.

4 TECENDO A SÉTIMA ARTE: UMA JORNADA DE CINEMA

4.1 QUESTÕES LUMINOSAS: REFLEXÕES SOBRE OS FESTIVAIS DE CINEMA

Os festivais de cinema surgiram no início do século XX e ganharam importância como expressões artísticas, culturais e sociais. O primeiro evento conhecido é o *Festival Internacional de Cinema de Veneza*, criado em 1932 como parte da *Bienal de Veneza*. Esse festival foi fundamental para promover o cinema italiano e se tornou um espaço de encontro para diferentes vertentes e profissionais do audiovisual. O segundo evento foi o *Festival de Cinema de Cannes*, na França, lançado em 1939 como uma resposta à *Mostra de Veneza* que, na época, estava sendo influenciada por ideais fascistas. O *Festival de Cannes* foi interrompido durante a Segunda Guerra Mundial, mas retomou em 1946, com o objetivo de reintegrar o cinema na agenda cultural francesa. Esses dois primeiros festivais foram fundamentais por terem servido como vitrines para obras inovadoras e contribuíram para a consolidação do cinema. Atualmente, muitos outros eventos acontecem ao redor do mundo, abordando diversas temáticas e formatos, o que mostra a força cultural do audiovisual.

Entre 6 e 21 de agosto de 1932, no hotel Excelsior em Veneza, foi realizado o primeiro *Festival Internacional de Cinema de Veneza*, fundado por Giuseppe Volpi, inicialmente chamado de *Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica*. Em 1935, o evento introduziu o prêmio *Volpi Cup* e, em 1936, teve seu primeiro júri internacional. No entanto, entre 1934 e 1942, o festival foi dominado por fascistas e nazistas, que usaram a Mostra como ferramenta de propaganda política. Nesse período, criaram até uma premiação em homenagem ao ditador Benito Mussolini, chamada *Coppa Mussolini*, e exibiam apenas filmes de países aliados ou favoráveis a esse regime. Cineastas que se opunham ao fascismo italiano enfrentaram repressão, com seus filmes censurados e restrições de acesso a produções estrangeiras não alinhadas às ideias fascistas e nazistas. Após a Segunda Guerra Mundial, o Festival de Veneza, junto ao de Cannes, em 1946, conseguiu se renovar, adotando uma abordagem mais plural e democrática, exibindo filmes de diversas partes do mundo. Em 1950, o festival introduziu o Leão de Ouro, seu principal prêmio.

Apesar de muitos desafios ao longo dos anos, o Festival de Veneza se mantém como um dos mais respeitados do mundo.

No final da década de 1930, foi criado o Festival de Cinema de Cannes. No entanto, devido ao contexto político da época, com o fascismo na Itália e o nazismo se espalhando pela Europa, o evento foi abruptamente interrompido, prejudicando sua estrutura e inviabilizando a exibição de filmes e outras atividades. Quando o festival foi retomado em 1946, o Regulamento Oficial destacou que “o objetivo do festival é encorajar o desenvolvimento da arte cinematográfica em todas as suas formas e estabelecer um espírito de colaboração entre os países produtores de filmes”. Essa declaração reafirmou a perspectiva cosmopolita e internacional do evento, que contou com delegações estrangeiras de 19 países e exibiu filmes de diversas partes do mundo. Apesar dos desafios, incluindo consensos e contrassensos, guerras e outros obstáculos, Cannes se consolidou como um dos festivais de cinema mais importantes do globo, não apenas por sua programação cinematográfica, mas também por seu papel no fomento de outras manifestações artísticas.

O espalhamento de festivais por vários lugares tornou necessária a criação de órgãos reguladores. Surge, portanto, o primeiro deles: a Federação Internacional de Produtores de Filmes (FIAPF – *Fédération Internationale de Producteurs de Films*), organização sem fins lucrativos que busca defender os interesses da indústria cinematográfica, bem como promover a colaboração em escala mundial. Os eventos passaram a ser credenciados a partir do primeiro Festival de Berlim, em 1951, e desde então, a FIAPF estabelece padrões e critérios classificatórios, fornece certificados àqueles que cumprem as exigências do órgão e regulamenta a atuação desses festivais. Apesar de o Brasil possuir eventos de audiovisual com relevância global, não há nenhum encontro brasileiro credenciado pela FIAPF, o que gera vários questionamentos e dúvidas sobre como acontece a inserção de festivais na associação. Haver arbitrariedade na escolha de quais eventos entram ou não na FIAPF reforça o fato de os festivais de cinema serem espaços em disputa, ou seja, não são ambientes neutros, pelo contrário, estão carregados de perspectivas e opiniões.

Após o surgimento dos festivais de Veneza e Cannes, e da criação da FIAPF, diversos outros eventos cinematográficos foram estabelecidos, refletindo uma variedade de concepções sobre o que caracteriza um festival de cinema. A

definição desse termo é complexa e multifacetada, variando entre interpretações. Para alguns, os festivais são vistos como ocasiões de prestígio, lazer e celebração associadas à alta sociedade. Para outros, representam espaços de debate, questionamento e expressão de demandas sociais, políticas e artísticas. De fato, os festivais de cinema transcendem a mera exibição de filmes e assumem outros significados. Segundo De Valk (2016), eles são "relevantes para a sociedade, desempenhando um papel significativo na vida das pessoas que os frequentam, ao oferecer um ambiente social no qual se pode sentir parte de uma comunidade" (p. 1). Portanto, dado o caráter social e o sentimento de coletividade inerentes a esses eventos, torna-se difícil e pouco eficaz buscar uma definição única que englobe todos os festivais ao redor do mundo. A grande diversidade de encontros, suas ideias e ideais variados, e o contexto específico em que se realizam, contribuem para a complexidade e a multiplicidade de formas que esses eventos podem assumir. Para compreender com maior clareza os festivais de cinema, é preciso ter em mente que cada um tem suas próprias características; são, então, "necessários quadros que possam ser utilizados para expor os diferentes mecanismos que operam dentro e através dos festivais, bem como parâmetros que nos permitam diferenciá-los" (DE VALK, p. 1, 2016)⁸.

A variabilidade entre os festivais de cinema pode ser observada em diversos aspectos, incluindo a localização do evento (país, estado, região, cidade, bairro, universidade, entre outros), o número de produções exibidas, o volume de visitantes e o orçamento disponível. Existe uma percepção generalizada de que festivais de cinema maiores são superiores; no entanto, essa noção tem sido contestada, pois grandes eventos frequentemente enfrentam desafios relacionados à crítica e à qualidade. Um dos principais desafios para os festivais de cinema é encontrar um equilíbrio entre tamanho e profundidade crítica. A localização do evento é um fator significativo, pois metrópoles, cidades com atrações turísticas, bairros centrais e universidades tendem a oferecer melhores condições para o desenvolvimento bem-sucedido de um festival. Esses locais geralmente têm maior capacidade de atrair público

⁸ Do original: "(...) needed instead are frames that can be utilized to expose the different mechanisms operating within and through festivals, as well as parameters that allow us to differentiate between them."

e possibilitam um aumento mais substancial nos investimentos financeiros. É importante considerar esses elementos de diferenciação com atenção, pois, enquanto o tamanho de um festival pode, frequentemente, estar associado a prestígio e reconhecimento, há festivais que não buscam esse *status*, operando com objetivos diferentes. Eventos de grandes proporções exigem esforços maiores, o que influencia o alcance e o impacto desses encontros.

Os festivais de cinema mais renomados globalmente possuem um caráter internacionalista e frequentemente dependem de uma série de serviços auxiliares que não são essenciais para eventos de menor escala. Isso inclui equipes robustas de relações públicas, assessoria de imprensa e logística para gerenciar exposições, eventos paralelos, pessoal e público, entre outras demandas. Embora não haja objeção em aspirar a ser um evento de grandes dimensões, o valor e o reconhecimento de um festival de cinema não estão exclusivamente ligados ao seu tamanho. Eles também dependem do seu impacto sobre o público-alvo, da relevância de sua proposta, da qualidade das produções exibidas e dos debates e encontros promovidos. É imprescindível observar que a comparação entre festivais de grande e de pequeno porte não deve ser feita em termos de superioridade, mas sim em reconhecimento das particularidades de cada evento. Desmistificar a ideia de que um festival de cinema só é significativo se ocorrer em grandes metrópoles, contar com diretores e artistas de renome mundial e dispuser de orçamentos generosos, é essencial para uma avaliação mais equitativa e abrangente dos festivais.

Inclusive, inúmeros eventos têm apenas aspirações locais que, por vezes, se relacionam com aquele lugar, promovendo de maneira indireta uma cadeia social e econômica que gira em torno do festival, uma vez que pessoas de proximidades se deslocam até determinada região, cidade, bairro para participar do evento. Ainda que haja um público de fora, esses festivais são tidos como locais porque abraçam as características culturais daquele território, fortalecendo os costumes dali e ampliando o horizonte de quem visita. De Valck (2016, p. 3) afirma que essa é uma diferença crucial entre os eventos internacionais e os locais, enquanto os primeiros têm característica mercadológica, os últimos são voltados à comunidade, às questões culturais da região e à exploração do turismo.

Outro elemento de distinção entre os festivais de cinema é a temática. Se

os grandes eventos são – na maior parte dos casos – abrangentes no que diz respeito ao tema das produções cinematográficas, outros dirigem-se a grupos específicos, como festivais de cinema de mulheres, de produções LGBTQIA+, de cinema periférico, entre outros incontáveis. São, portanto, encontros baseados nas preferências e escolhas identitárias, sobretudo “porque a seleção temática dos filmes exibidos nestes festivais é feita com interesse explícito em envolver questões de identidade e de representação que dizem respeito a comunidades e grupos específicos” (DE VALCK, 2016, p. 3)⁹.

Há outro caminho de exploração dos festivais em que é possível diferenciá-los: os filmes. Vários eventos optam por focar em apenas um gênero, como animação, filmes universitários, curtas-metragens, ficção científica, entre tantos outros, tendo o documentário como um dos gêneros com mais eventos de nicho, logo, o principal ponto da curadoria é a escolha dos filmes; no entanto, essa delimitação pode ser ambígua, já que muitas vezes a seleção das produções está ligada, também, ao seu alcance:

E o *Galway African Film Festival* (2008), um festival na Irlanda que exhibe cinema africano? Tal como muitos festivais que se centram na produção cinematográfica nacional ou regional, esse interesse temático é estimulado pelo desejo de promover a compreensão de certas culturas (cinematográficas), mas muitas vezes anda de mãos dadas com o objetivo de alcançar as comunidades étnicas locais. (DE VALCK, 2016, p. 4)¹⁰

Esse festival irlandês sobre cinema africano demonstra que os eventos – mesmo os de nicho – preocupam-se com o alcance e a abrangência de seus filmes. Existem também os aspectos sociais e políticos que evidenciam não se tratar apenas de exibir histórias, mas de sensibilizar, engajar e aproximar as produções e os espectadores, sendo assim, a programação é que vai delimitar os parâmetros entre todos os aspectos que envolvem a realização de um festival de cinema, alinhando as necessidades, as expectativas do público, os filmes, os

⁹ Do original: “because the thematic selection of films programmed for these festivals is made with explicit interest in engaging identity questions and representational issues that concern specific communities and groups.”

¹⁰ Do original: “And what about the *Galway African Film Festival* (2008), a festival in Ireland that screens African cinema? Like many festivals that focus on national or regional film production such thematic interest is spurred by the wish to advance understanding of certain (film) cultures, but often goes hand in hand with the aim of reaching local ethnic communities.”

debates etc. Essas questões sociais e políticas, aliás, estão presentes em muitos eventos que De Valck (2016) chama de Cinema Ativista¹¹, em que a programação é voltada a demandas do público presente, incluindo direitos humanos, meio ambiente, minorias étnicas, entre outros temas importantes para determinado grupo de pessoas que deseja ver, ouvir e debater sobre problemáticas presentes na sociedade.

O público, juntamente com os fatores mencionados, é um dos principais elementos que contribuem para que um festival de cinema se configure como um evento social e dialógico. Existe uma relação simbólica entre o festival e os espectadores que vai além do simples ato de assistir a filmes, influenciando diretamente a dinâmica do evento e, conseqüentemente, o seu sucesso, que pode ser avaliado pela quantidade de participantes. Como discutido anteriormente, um festival de cinema não precisa necessariamente de uma grande quantidade de espectadores para ser bem-sucedido; o que é essencial é a presença de um público engajado e interessado que promova e sustente as perspectivas do encontro. A relação entre o festival e o público envolve uma dinâmica de poder, na qual, a audiência desempenha papel essencial na validação e na promoção dos filmes, bem como no respaldo – ou na falta dele – das obras exibidas, determinando seu êxito ou fracasso.

Os eventos descentralizados são fundamentais na disseminação de narrativas cinematográficas que, de outra forma, poderiam não alcançar regiões remotas. Nesse processo, o público atua de forma ativa na promoção e na democratização de obras que não têm a oportunidade de serem exibidas nas salas de cinema comerciais, valorizando e contribuindo para a preservação cultural contra "os efeitos desenraizantes do capitalismo global" (HARBORD, 2016, p. 70), que ameaçam a manutenção das tradições e costumes locais. Além de sua relevância geopolítica, os festivais de cinema também são eventos temporais que, apesar de serem únicos em cada edição, ocorrem de forma periódica. Claude Lévi-Strauss (1962) define como "sincrônicas" as situações ocorridas de maneira simultânea e "diacrônicas" aquelas ocorridas cronologicamente, conceitos estes que podem ser aplicados ao estabelecer uma ideia sobre festivais de cinema:

¹¹ Do original: *Activist Film*.

Como eventos anuais, os festivais de cinema produzem um sentido de calendário cíclico, sustentado por rituais que transformam eventos em estruturas. Por outro lado, enquanto estruturas que contêm acontecimentos singulares e irrepetíveis, tais como aqueles criados por contingências climáticas, acidentes ou explosões, os festivais de cinema estão abertos à transformação de suas estruturas. Se o primeiro tende a absorver todos os eventos ao longo do tempo em uma continuidade histórica e alojado sob o nome do festival como um porta-estandarte, então o último desintegra a estrutura em fragmentos individuais (HARBORD, 2016, p. 70)¹².

Embora os festivais de cinema sejam suscetíveis a eventos imprevistos que podem alterar significativamente a cada edição, eles preservam estruturas que asseguram certa estabilidade. Esses festivais, por um lado, possuem uma continuidade histórica, enquanto, por outro, estão abertos a mudanças, refletindo a dualidade entre repetição e inovação. Em síntese, os festivais de cinema representam a interseção entre o efêmero e o duradouro, mantendo-se como experiências que são simultaneamente enraizadas e momentâneas. Esses eventos estão inseridos no tecido cultural, desafiando a padronização global e celebrando a pluralidade da expressão cinematográfica. Isso se deve ao fato de que os festivais são compreendidos como eventos variados e multifacetados. Entender os festivais de cinema como ambientes diversos, que proliferam diferentes visões de mundo, implica abandonar a ideia de que há uma harmonia e concordância universal, e reconhecer que eles vão além da valorização e do reconhecimento das obras cinematográficas, isto significa entender que os eventos de cinema são:

[...] uma rede difusa em que os interesses de diversos agentes se encontram, muitas vezes de formas conflitantes. Desse modo, arte e comércio, cultura e turismo, política governamental e publicidade privada, cinema e sociedade se entrecruzam como parte formadora dessa rede. (IKEDA, 2022, p. 185)

Isso posto, torna-se evidente que há uma cadeia produtiva que se forma

¹² Do original: *“As annual events, film festivals are productive of a sense of cyclical calendar time sustained through rites that transform events into structures. Conversely, as structures that contain happenings that are singular and unrepeatable, such as those created by contingencies of weather, accident, or explosive commentary, film festivals are open to the transformation of structure into events. If the former tends to absorb all events into a historical continuity, lodged under the festival name as a standard bearer across time, then the latter crumbles the structure into individual fragments as events.”*

ao redor dos festivais, não sendo apenas lugares de exposições, ideias e debates, mas que funciona também como um mecanismo da indústria cinematográfica que prevê lucrar com as obras após os eventos, promovendo atividades dentro dos festivais voltadas especialmente para produtores, agentes, distribuidores e demais profissionais envolvidos na venda e compra de filmes. O cinema contemporâneo inserido na lógica capitalista precisa de investidores, portanto, os festivais servem – também – a esse propósito que perpassa a própria função primeira que é a de promover sessões de cinema; existem outras demandas e interesses influenciando na execução desses eventos que funcionam como um circuito interligado a partir de uma série de situações.

Ikeda (2022) instiga a refletir sobre outra característica dos festivais que é a de consolidar aquilo que ele chama de “estética global”, ou seja, os filmes que trazem temas com valores universais e/ou são premiados têm facilitadas suas distribuições e alcance, mesmo as produções tidas como alternativas ou consideradas “cinema de autor”, ao estarem em grandes eventos cinematográficos, aproximam-se consideravelmente dos filmes de massa. O pesquisador expõe um paradoxo presente no circuito de festivais: ora contribui à padronização do cinema, ora é capaz de apresentar produções esteticamente interessantes, com qualidade artística elevada e que não são compreendidos como *blockbusters*.

É fundamental para essa pesquisa compreender os festivais de cinema enquanto eventos carregados de nuances, interesses e complexidades que envolvem uma quantidade expressiva de pessoas e, portanto, de pontos de vista. O cinema é um produto social e dinâmico, seus festivais também são; logo, o impacto desses encontros vai além das salas de exibição, pois eles influenciam a indústria cinematográfica e o público, criam tendências, promovem histórias, envolvem questões políticas, econômicas, geográficas e artísticas numa profusão de convergências e divergências que condiz com uma sociedade heterogênea e diversa. Assim, ao considerar os festivais de cinema como elementos-chave na interseção entre arte, cultura e indústria, é possível reconhecer a variedade de funções que desempenham em diferentes contextos globais. No entanto, ao focar no cenário brasileiro, torna-se fundamental analisar como esses eventos se manifestam em um contexto local, que tem características e desafios específicos.

4.2 REFLEXOS CINEMATOGRAFICOS BRASILEIROS: UM PANORAMA DOS FESTIVAIS DE CINEMA NACIONAIS

A história dos festivais de cinema no Brasil é particularizada por uma trajetória que inclui diversas manifestações culturais nacionais, com o objetivo de estabelecer uma identidade e valorizar um cinema variado. A criação do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, por Paulo Emílio Salles Gomes, em 1965, marcou o início de um aumento significativo de eventos cinematográficos no país. Entre 1999 e 2009, o número de festivais cresceu de 38 para 243 (LEAL; MATTOS, 2011, p. 22), e, em 2021, havia pelo menos 377 festivais, tanto presenciais quanto online (CORRÊA, 2022, p. 10). A criação da ANCINE – Agência Nacional do Cinema, o avanço das tecnologias digitais, a redução de custos e a ampliação dos investimentos no mercado audiovisual e na formação profissional contribuíram para a expansão dos festivais de cinema no Brasil, especialmente no início dos anos 2000, quando diversas políticas de fomento, acesso e distribuição foram implementadas.

Os festivais nacionais servem como canal para a exibição de filmes, desempenhando um papel primordial na promoção da diversidade narrativa e estilística do cinema nacional. O Brasil possui uma ampla diversidade de eventos cinematográficos, com distintas temáticas, históricos, perfis e tamanhos econômicos, espalhados por todo o território nacional. Esses festivais proporcionam ao público acesso a filmes que muitas vezes não são exibidos nas salas de cinema comerciais, as quais estão presentes em apenas 8% dos municípios brasileiros (LEAL; MATTOS, 2011, p. 09). A importância dos festivais de cinema na divulgação da produção cinematográfica brasileira, na formação de plateias e na promoção cultural e de vínculos sociais não deve ser subestimada. Como eventos de caráter "fundamentalmente acontecimental", os festivais permitem abordagens metodológicas que consideram o cinema como um "fato social total" (CESAR; COSTA, 2021, p. 152), justificando a multiplicação de festivais com enfoques específicos. A disseminação desses eventos pelo território nacional possibilita que os espectadores tenham contato com realidades e práticas culturais além do cinema comercial, predominantemente concentrado nos grandes centros urbanos, destacando produções nacionais que, de outra forma, poderiam ter alcance e popularização limitados.

Com muitos eventos, o Brasil, embora não tenha festivais registrados pela FIAPF (*Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films*), se estabelece como um dos países mais relevantes no circuito de encontros audiovisuais, com mostras de importância nacional e internacional e reconhecimento global. Isso indica que os encontros de cinema no país têm um papel significativo. O artigo *Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros* (2013), de Tetê Mattos, fornece informações sobre os eventos de cinema em um contexto nacional e propõe reflexões sobre um cenário local com realidades e necessidades específicas. A autora observa que o Brasil promove eventos audiovisuais destinados a exibição e difusão, sendo esses encontros essenciais para apresentar filmes brasileiros, formar plateias, promover obras e profissionais envolvidos, e movimentar a mídia, gerando debates e notícias (MATTOS, 2013, p. 119). Essas observações destacam a dependência do audiovisual brasileiro dos festivais para a disseminação e a democratização do acesso a filmes nacionais, incluindo aqueles fora do circuito comercial, além de abordar aspectos relacionados a formação, preservação e questões sociais.

Cursos, oficinas, palestras, mesas redondas e outras atividades são comuns na maioria dos festivais brasileiros, indicando um processo de capacitação do público, que ao participar dessas formações, se apropria da linguagem cinematográfica. No que se refere à preservação, os festivais no Brasil têm restaurado obras que provavelmente seriam encontradas apenas em universidades, cineclubes, museus ou outros locais de difícil acesso. Há uma busca por valorizar o cinema nacional, revisando a história e reconhecendo as contribuições essenciais para o audiovisual brasileiro; existem festivais dedicados exclusivamente à preservação de filmes, como o CineOP, realizado em Ouro Preto, Minas Gerais, e o Festival Internacional de Cinema de Arquivo (Recine), que aborda a memória e a importância dos acervos (MATTOS, 2013, p. 120). Os eventos cinematográficos são, portanto, uma ferramenta eficaz, pois atendem a duas iniciativas principais: à difusão do audiovisual e à exibição de questões socialmente importantes. Festivais que abordam as demandas das minorias são uma realidade no Brasil; a idealizadora do CachoeiraDoc: Festival de Documentários de Cachoeira, realizado desde 2010 em Cachoeira/BA, reflete sobre o aspecto social dos filmes, especialmente documentários, e afirma a

necessidade de considerar o audiovisual em sua conexão com a vida e com contextos extracinematográficos (CESAR, 2017b, n./p.).

Compreender os eventos como acontecimentos comunitários e de vínculos é essencial para captar a complexidade desses encontros, que têm nas sessões de cinema apenas o início de suas atividades. Muitos cineastas prosseguiram com suas produções devido ao incentivo e reconhecimento proporcionados por festivais, que conferiram valor às suas obras. No contexto brasileiro, essa dinâmica não é distinta; a pesquisadora Miriam Alencar, no final dos anos 1970, afirmou que:

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. (ALENCAR, 1978, p. 52)

Quando Alencar fez a citação acima, o Brasil não possuía o número de eventos que tem atualmente, nem as tecnologias disponíveis no mundo moderno; assim, os festivais eram essenciais para garantir a distribuição e o alcance dos filmes. Com a expansão dos cinemas em grandes centros comerciais, o surgimento de videolocadoras e, mais recentemente, a introdução de serviços de *streaming*, os festivais se adaptaram e mantiveram sua importância. Apesar das mudanças, esses eventos demonstram a capacidade de se ajustar conforme necessário. Com o tempo, os encontros de cinema no Brasil se tornaram mais variados, refletindo as transformações da sociedade.

Para atender às demandas coletivas presentes nas telas de cinema, os festivais abordam temáticas que consideram relevantes e, muitas vezes, organizam-se em categorias com base em características semelhantes. Essas divisões facilitam a compreensão e a análise dos eventos, e podem incluir mais de um grupo, servindo mais como um instrumento de reflexão do que como uma tentativa de definição rígida. Considerando o contexto brasileiro, Mattos (2013, p. 123) propõe quatro categorias para abranger esses eventos: Festivais de Estética, Festivais de Política, Festivais de Mercado e Festivais de Região.

Os Festivais de Estética têm a questão artística como principal; a forma é mais importante do que o conteúdo. Já os Festivais de Política abordam as temáticas relacionadas ao coletivo e seus desdobramentos; há militância e

defesa de pautas identitárias. Os Festivais de Mercado têm como foco a comercialização e divulgação dos filmes, visando lucro e entretenimento para os espectadores. Por último, os Festivais de Região que se concentram em produções locais, procuram valorizar a cultura e os costumes de determinado lugar.

As classificações propostas por Tetê Mattos (2013) esclarecem sobre as múltiplas possibilidades de se fazer festivais de cinema no Brasil; há diversos interesses envolvidos e muitas camadas a serem debatidas; o cinema nacional tem relevância sociopolítica, artística e “um caráter estratégico no mundo contemporâneo de circulação de filmes dada às características inerentes a este tipo de manifestação cultural” (MATTOS, 2013, p. 130).

Ao refletirmos sobre a intrincada dinâmica que permeia os festivais de cinema em âmbito nacional, revela-se prudente, para os propósitos desta pesquisa, uma investigação mais aprofundada sobre alguns deles. Como era de se antever, certos critérios foram eleitos como fundamentais para as análises abaixo: a notoriedade no circuito de festivais, o reconhecimento entre os pares e a longevidade do evento.

4.3 FESTIVAIS DE CINEMA NO BRASIL: BREVES PONDERAÇÕES ATRAVÉS DE CINCO EXEMPLOS

No panorama cinematográfico brasileiro, os festivais de cinema desempenham um papel fundamental na promoção, exibição e discussão da produção audiovisual nacional. Nesse contexto, uma reflexão sobre cinco renomados festivais se revela farta porque, ao explorar eventos audiovisuais como o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, o Festival de Cinema de Gramado, o Festival do Rio, a Mostra de Cinema de Tiradentes, e o Festival É Tudo Verdade, é possível identificar abordagens distintas, propósitos e relevâncias dentro do cenário cinematográfico nacional. Cada um desses eventos possui características peculiares que refletem não apenas as particularidades das regiões onde são sediados, mas também as tendências, desafios e potencialidades do cinema no Brasil como um todo.

O Festival de Brasília do Cinema Brasileiro foi o primeiro a ser realizado

no país, em 1965, no icônico Cine Brasília projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, a competição é realizada com filmes inéditos, premiando com o Troféu Calango várias categorias, entre elas, a de melhor filme. O Festbrasil se consolidou como um dos festivais de cinema mais importantes do país, tanto por sua curadoria, quanto por sua história. Criado por professores da UNB – Universidade de Brasília, em meio ao regime militar, o Festival – principalmente nas primeiras edições – era um espaço em que artistas, cineastas, produtores e espectadores podiam se expressar sem censura em meio à turbulência política que se instalou no Brasil, o que muda em 1968, quando o Ato Institucional nº 5 (AI-5) proibiu muitas obras de circularem e serem exibidas, chegando ao ponto de o Festival ter três edições canceladas: 1972, 1973 e 1974, no auge da repressão no Brasil. O evento é retomado em 1975 tornando-se um dos mais importantes do país no que diz respeito à produção cinematográfica nacional. A partir da categorização criada por Mattos (2013), observa-se que este possa ser um evento que se encaixe em dois grupos: Festivais de Política e Festivais de Região.

O FestBrasil, desde sua criação, está intrinsecamente envolvido com as questões políticas e culturais do país, não apenas porque surge pouco depois do próprio Distrito Federal, mas, também, porque sua origem está ligada a um momento intenso de repressão ditatorial, e o festival torna-se – junto a outros movimentos – uma força de resistência política através do cinema. Assim como há questões de ordem política, existem também ideais de valorização cultural do Brasil como um todo, privilegiando produções identitárias do país. É claro – e mais adiante esse aspecto será discutido – que outros interesses e posicionamentos estão presentes no Festival de Brasília, entretanto, são nessas duas categorias que o evento melhor se encaixa, diferentemente do Festival de Cinema de Gramado que se firmou como o mais famoso e em consonância com os festivais internacionais.

Em 1973 o Festival de Cinema de Gramado é oficializado pelo INC – Instituto Nacional de Cinema, e torna-se parte do circuito de eventos cinematográficos brasileiros. Assim como o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, o de Gramado resistiu a momentos difíceis, como a censura e a repressão, entretanto, com o decorrer dos anos e das edições, o encontro passou a ter uma característica mais mercadológica e glamourosa. Conta com

diversas premiações, não apenas para filmes nacionais, mas, também, internacionais, proporcionando um estreitamento entre vários países que têm o Festival de Cinema de Gramado como um dos mais respeitados. O Kikito, premiação máxima do evento, é distribuído em diversas categorias, sendo as principais o Prêmio de Melhor Filme Latino e o Prêmio de Melhor Filme Brasileiro.

Sendo, possivelmente, um dos eventos mais voltados para o mercado em território brasileiro, o Festival de Cinema de Gramado tem características bastante alinhadas com os eventos internacionais. Com enorme cobertura midiática, presença de celebridades nacionais e estrangeiras, exhibições de uma quantidade considerável de filmes e comparecimento massivo de público, este evento tem a capacidade de promover e consagrar várias obras que, muitas vezes, concorrem a premiações fora do Brasil. O encontro também se alinha com os códigos – tapete vermelho, roupas de gala, coquetéis e festas, fotos de celebridades em vários veículos de comunicação, coletivas de imprensa, entre outros – que trazem a ele um aspecto de glamour e ostentação; é, portanto, um Festival de Mercado, sobretudo porque o evento possibilita encontros de negócios, investimentos e acordos que refletem diretamente no cenário audiovisual nacional e sul-americano.

O Festival do Rio também se preocupa com o mercado, como o de Gramado, assim como também considera a estética cinematográfica e o valor artístico das obras. Criado em 1999, o Festival do Rio tornou-se um dos mais prestigiados não só para o Brasil, mas, também, para o mundo. Consolidado no circuito cultural, o evento já trouxe grandes nomes do cinema mundial, firmando-se como umas das mostras de cinema mais aguardadas do país, contando com a exibição de centenas de filmes em diversos espaços do Rio de Janeiro, democratizando o acesso e incentivando as pessoas a irem ao cinema. O Festival possui uma mostra competitiva com onze categorias, além das menções honrosas e narrativas cinematográficas que são exibidas sem competirem, oportunizando que o público conheça histórias para além da disputa.

O Festival do Rio pode ser incluído em duas categorias: o Festival de Mercado e o Festival Estético. Apesar compreendidas, muitas vezes, como opostas, essas classificações são pertinentes para este evento que apela para a comercialização de filmes, porém não deixa de lado produções artísticas, aquilo que se entende como “Cinema de Autor”. Isso significa que o encontro

carioca consegue unir nomes e filmes populares e massificados, ao mesmo tempo em que preza por dar espaço a produções que talvez não cheguem ao grande público e a nomes pouco conhecidos do cenário audiovisual. Outro aspecto desse festival é o fato de que ele acontece de maneira descentralizada, em vários espaços espalhados pela cidade, o que facilita consideravelmente o acesso dos espectadores, tornando a formação de plateia mais efetiva. Um último ponto a ser levantado é o fato de que a cidade do Rio de Janeiro é um dos polos cinematográficos mais importantes do Brasil, facilitando o alcance e o sucesso do festival, o que não é a realidade de cidades menores e fora do circuito, porque a manutenção de eventos desse porte é mais complexa; entretanto, há muitas delas que conseguem perpassar os obstáculos e se firmarem, como é o caso de Tiradentes que sedia um festival já bastante consolidado e prolífero.

Desde 1998 a Mostra de Cinema de Tiradentes é realizada na cidade histórica mineira de mesmo nome. Com uma programação cultural abrangente, o evento não se limita apenas a exibição e competição de filmes, mas, também, oferece uma grande variedade de atividades artísticas, shows, oficinas, debates, mesas temáticas e uma série de encontros entre os realizadores e profissionais de audiovisual brasileiro. O festival se tornou um dos mais proeminentes do país porque conseguiu unir ao cinema outras manifestações culturais, mantendo constante diálogo com os fazedores de filmes e com o público em geral. O impacto da Mostra de Cinema de Tiradentes aparece nos números, de acordo com o *site* do evento: desde 1998, quase 7000 alunos já participaram do Programa de Formação em mais de 250 oficinas ministradas, além dos muitos filmes brasileiros exibidos no evento.

Este é um Festival de Estética, porque coloca a arte como foco principal e, mesmo que tenha uma preocupação com a formação de profissionais e difusão do audiovisual – elementos que também o caracterizam dentro dos Festivais de Mercado – as propriedades artísticas se destacam e tornam a Mostra de Cinema de Tiradentes relevante para o cenário nacional. Esse é, inclusive, um exemplo de festival longe de grandes metrópoles – acontece em Tiradentes, cidade mineira com aproximadamente 7.744 pessoas (IBGE, 2022) – e que consegue manter-se significativo para o circuito de eventos brasileiros, sem deixar de mencionar sua atuação efetiva para o fomento de filmes no Brasil.

Outro festival importante para o circuito nacional é o *É Tudo Verdade*, que coloca os documentários brasileiros em destaque. Um dos maiores eventos do gênero da América Latina, o Festival *É Tudo Verdade* exhibe documentários brasileiros. Realizado simultaneamente em São Paulo e no Rio de Janeiro, o festival conta com curtas, médias e longas-metragens, promovendo o cinema documental nacional. Conseguindo preencher uma lacuna em relação aos festivais de cinema do país, o *É Tudo Verdade* recupera a historicidade das narrativas documentais, desenvolvendo ações de fomento e exibição dos filmes, articulando passado, presente e futuro.

Premiando diferentes categorias, o evento foca em diversos públicos e produções, levando o gênero documentário para um lugar de destaque no audiovisual, com especial atenção aos filmes selecionados pela curadoria. Outros festivais que celebram o gênero documental foram criados no país, entretanto, o *É Tudo Verdade* se consolidou enquanto um cânone nacional, tendo reconhecimento e valor também internacionalmente.

Esse evento diferencia-se dos outros quatro porque abarca apenas um gênero cinematográfico que é o documentário, em outros termos, é um festival de nicho. Mesmo que o evento aceite apenas um tipo de filmes, consegue, concomitantemente, incorporar todas as categorias em maior ou menor grau: filmes estéticos, políticos e regionais estão presentes com um forte direcionamento mercadológico. Uma característica notável é a consolidação do festival como um dos mais proeminentes no cenário cinematográfico brasileiro. Vale destacar que, embora o gênero documentário geralmente tenha um consumo limitado por parte do público, esse evento se destaca pelo êxito em termos de alcance, divulgação e produção cinematográfica. Muitas demandas sociais importantes surgem em obras documentais, o que faz com o festival traga essas pautas espontaneamente, tornando a identificação com o público ainda mais evidente.

Ao observar esses eventos de maneira mais analítica, percebe-se, portanto, que há convergências e divergências que ora os unem, ora os afastam, o que afirma as teorias sobre a heterogeneidade dos eventos sobre cinema, cada qual com seus objetivos, debates e interesses. Os cinco exemplos nacionais deixam claro que há muitas questões complexas que envolvem a produção e a realização destes encontros ligados a uma série de lugares, contextos e

circunstâncias plurais.

A diversidade dos festivais cinematográficos brasileiros constitui um elemento evidente no cenário nacional, refletindo não apenas a variação regional, mas também as múltiplas expressões artísticas e temáticas presentes nos eventos sobre cinema. Desde festivais pioneiros, como o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, surgido em um contexto político de instabilidade, até eventos contemporâneos como o Festival É Tudo Verdade, voltado exclusivamente para o cinema documental, a gama de propostas e abordagens é ampla. Além disso, a descentralização geográfica, com eventos ocorrendo em diferentes localidades e estados, contribui para ampliar o acesso à cultura e para fomentar a inclusão de diversos grupos sociais. A diversidade dos festivais brasileiros engloba as obras exibidas, a programação cultural, os debates realizados e as oportunidades oferecidas a cineastas emergentes e estabelecidos. Essa multiplicidade de experiências e perspectivas enriquece o panorama cinematográfico nacional, fortalecendo a identidade cultural do Brasil e promovendo o intercâmbio entre diferentes segmentos da sociedade.

Reconhecendo as limitações desta pesquisa e visando um desenvolvimento mais robusto, optou-se por uma análise aprofundada de somente dois eventos: o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e o Festival de Cinema de Gramado. Essa escolha se justifica pela relevância nacional de ambos no contexto cinematográfico brasileiro e, ao concentrar a investigação nesses dois festivais, a pesquisa busca proporcionar uma análise mais detalhada sobre o impacto e a influência que exercem na produção audiovisual brasileira, garantindo a pertinência e a relevância dos resultados obtidos.

5 O FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO E O FESTIVAL DE CINEMA DE GRAMADO: A PRESENÇA FEMININA NAS DUAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XXI

5.1 O FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO

No dia 15 de novembro de 1965 ocorreu a estreia do *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro – FBCB*, no icônico Cine Brasília, projetado pelo renomado arquiteto Oscar Niemeyer; na ocasião, o evento era denominado *Semana do Cinema Brasileiro*, tendo adotado o nome atual somente em 1967. A responsabilidade pela criação desse pioneiro e duradouro festival de cinema no Brasil recai principalmente sobre Paulo Emílio Salles Gomes (1916–1977), figura modernista de destaque que atuou como professor, crítico de cinema, roteirista e escritor. Em 1964, Salles Gomes desempenhou um papel fundamental na criação do curso de cinema na UnB – Universidade de Brasília e na realização do festival de cinema do Brasil, no Distrito Federal (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2022), dedicando-se à promoção do audiovisual nacional e à valorização da cultura brasileira por meio do cinema. Ele foi um crítico incisivo da influência exercida por Hollywood sobre a sétima arte nacional, argumentando que essa "mercadoria importada" detinha um domínio significativo sobre a sociedade. Foi, também, um grande entusiasta do cinema brasileiro, defendendo que mesmo os filmes nacionais considerados de menor qualidade eram superiores a qualquer produção internacional (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2022, s/n). Essa dedicação ao FBCB por parte de Salles Gomes foi fundamental para a promoção do evento cultural, política e socialmente:

O sucesso do Festival de Brasília se deve muito ao prestígio de Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977), um homem que tinha grande amor pelo cinema brasileiro e presidiu a Comissão Coordenadora para criação da Primeira Semana do Cinema Brasileiro. “O evento nasce daí”, recapitula hoje, no auge de seus 91 anos, o baiano Walter Albuquerque Mello, integrante do Comitê de 1965 (AGÊNCIA BRASÍLIA, 2020, s/n).

Intellectual e ligado aos partidos de esquerda, Paulo Emílio chegou a ser preso por seus ideais e convicções progressistas em meio a uma ditadura

conservadora e anticultural. Foi coordenador do curso de cinema da UnB, fez do audiovisual um dos pilares de sua vida e teve sua biografia entrelaçada ao Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Não havia maneira, portanto, de escrever sobre o FBCB sem citar seu fundador e responsável por incluir o Brasil no mapa dos festivais de cinema. Juntaram-se a Paulo Emílio outros professores da UnB – Universidade de Brasília, para realizar o evento que teve suas primeiras edições em meio ao regime militar, reunindo cineastas, artistas, produtores, espectadores e entusiastas do audiovisual tornando-se, também, um espaço livre de expressão. Entretanto, quando o Ato Institucional nº 5 (AI-5) foi decretado em 1968, o festival sofreu com censura e proibições, tendo três edições canceladas: 1972, 1973 e 1974, auge da repressão no Brasil. Retomado em 1975, o evento nunca mais parou e é uma das mais importantes mostras de cinema do país, com seus filmes aclamados pelo público e pela crítica.

No decorrer de suas cinquenta e seis edições até 2023, o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro premiou diversas produções nacionais, com representantes de todas as regiões brasileiras; muitos movimentos cinematográficos foram impulsionados pelo evento – caso do Cinema Novo – que consolidou as vertentes nacionais de um audiovisual com características culturais próprias do Brasil, além de uma busca incessante para popularizar as produções e com uma composição de júri que vai além dos especialistas. Paulo Emílio Salles Gomes (2016) afirmou que “o cinema é interessante demais para ficar à mercê de seus críticos”. O evento teve – e tem – importância para além das questões cinematográficas porque debates sociais e políticos sempre permearam o FBCB, desde sua primeira edição, como uma atividade que não está desvinculada da sociedade; o próprio festival sofreu e sofre protestos e questionamentos, como no exemplo abaixo:

Em 2011, o FBCB sofre uma interpelação política de Adirley Queirós (1970), um dos realizadores mais premiados na história do festival, junto ao coletivo Ceicine, de realizadores periféricos da cidade satélite Ceilândia. Com uma carta aberta, o grupo anuncia a retirada de *A cidade é uma só?* (2011) da seleção oficial do evento. Denuncia-se a ausência de ações contundentes de democratização do acesso à programação do festival para o público periférico. Esse acontecimento mostra como, a partir da década de 2010, abrem-se novas perspectivas acerca do cinema brasileiro (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2024, s/n).

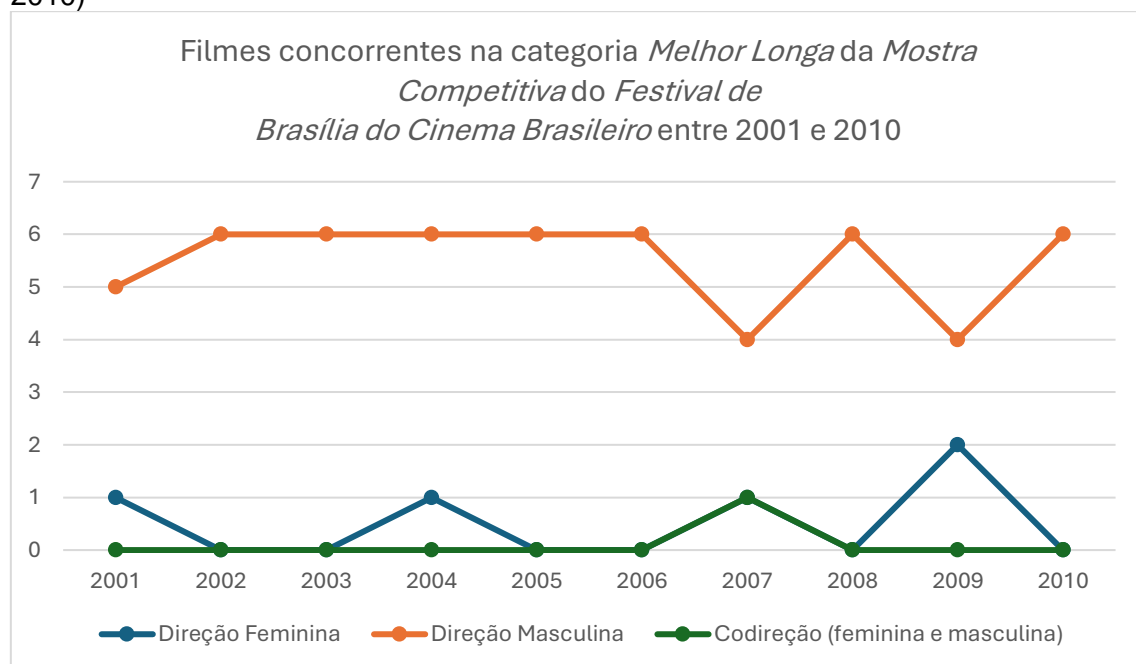
Este incidente de 2011 reflete uma série de ocorrências ao longo das mais de cinco décadas de existência do evento. A falta de representatividade tem sido uma constante desde a inauguração do festival, indicando a necessidade de conscientização, implementação de políticas públicas e mudanças de paradigmas que verdadeiramente incluam as minorias em todos os estágios da realização do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Algumas administrações do Ministério da Cultura, como as lideradas por Gilberto Gil (1942) e Juca Ferreira (1949), investiram no setor audiovisual e buscaram descentralizar o domínio tradicional do eixo Rio de Janeiro – São Paulo, ampliando a visibilidade de mulheres, pessoas não brancas, indígenas e comunidade LGBTQIA+. Contudo, essas iniciativas não se mostraram suficientes para mitigar de maneira efetiva as disparidades; uma situação exacerbada durante a gestão de Jair Messias Bolsonaro (2019 – 2022), que se caracterizou por uma postura contrária à promoção cultural, resultou em significativos cortes orçamentários para o setor. A compreensão do audiovisual e dos festivais de cinema como eventos também sociais e políticos é essencial para reconhecer a importância de promover o cinema e de destacá-lo como uma ferramenta de observação do mundo, fatos esses que no FBCB são bem ilustrados.

Sem ser apenas uma forma de arte, mas também uma expressão cultural que reflete e influencia os valores, questões e dinâmicas sociais e políticas de uma sociedade, o cinema e os festivais são espaços privilegiados onde essas expressões e debates são possíveis de ocorrer de forma intensa. Por meio deles, pode-se capturar diferentes perspectivas, narrativas e realidades que muitas vezes não são abordadas em outros contextos. O audiovisual pode informar e provocar reflexões sobre temáticas importantes, como questões de identidade, justiça social, direitos humanos e diversidade cultural. Além disso, os eventos de cinema são plataformas capazes de promover o diálogo intercultural, possibilitando o intercâmbio entre cineastas, artistas e o público, sendo assim, o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro “se torna um espaço crucial para compreender as inovações da linguagem cinematográfica nacional, bem como se revela como fonte importante para perceber as mudanças sociais que marcam a história do país” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2024, s/p).

Devido à ampla visibilidade nacional, o Festival de Brasília do Cinema

Brasileiro tornou-se uma plataforma de projeção para as produções cinematográficas do Brasil, assim como outros eventos similares, promovendo filmes que normalmente não têm oportunidades de projeção, nem no Brasil, nem no exterior, o que proporciona visibilidade para todos os envolvidos, especialmente para os profissionais em cargos de destaque na mídia, como diretores e atores. Nesse contexto, uma análise das questões de gênero, focando especificamente na direção feminina durante as edições do festival entre 2001 e 2020, pode trazer à tona debates sociais caros a este estudo, buscando investigar a participação e o impacto das diretoras no FBCB ao longo das últimas duas décadas. As breves descrições e análises dos filmes durante esse período permitem examinar a representatividade feminina no campo da direção cinematográfica e, também, questões mais amplas relacionadas à igualdade de gênero e à presença das mulheres na indústria do cinema brasileiro, lançando luz sobre desafios enfrentados pelas diretoras, conquistas alcançadas e o impacto de suas obras no panorama cinematográfico brasileiro e internacional. Os dois gráficos abaixo – um referente à primeira década do século XXI e outro à segunda – mostram com clareza aquilo que às vezes não é tão evidente com, apenas, os números:

Gráfico 1 – Filmes apresentados no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2001 a 2010)

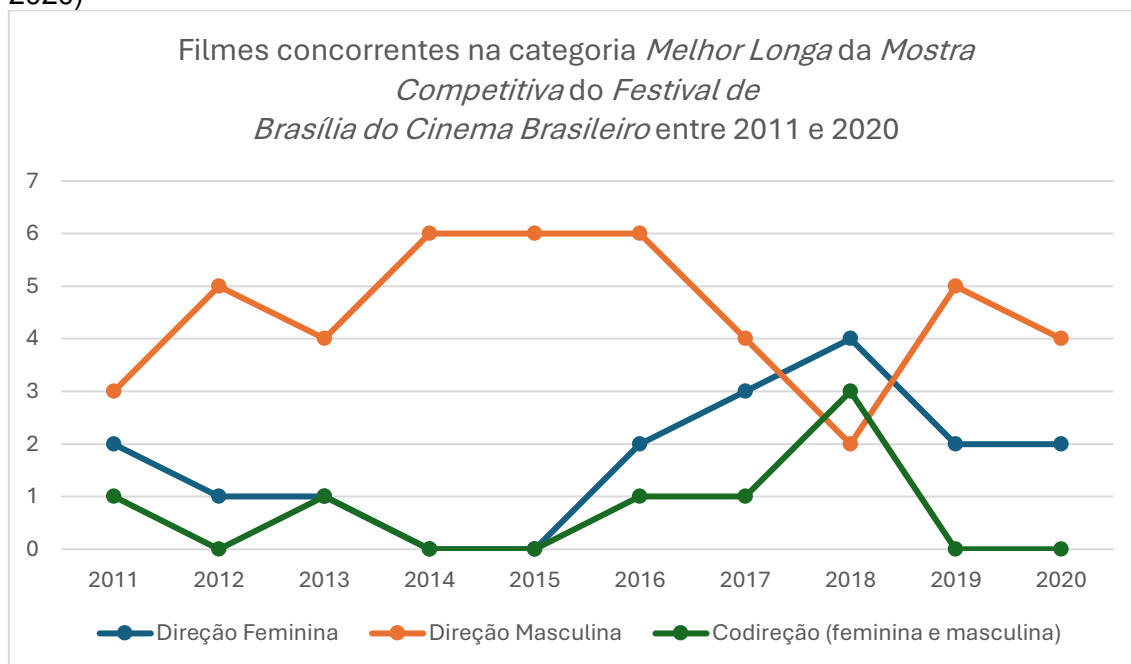


Fonte: Elaborado pela autora (2024).

O gráfico examina a distribuição dos filmes concorrentes na categoria "Melhor Longa", da Mostra Competitiva do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro entre os anos de 2001 e 2010, categorizados por direção feminina, direção masculina e codireção (feminina e masculina). Ao longo do período analisado, observa-se uma clara predominância de filmes dirigidos por homens. O número de produções com direção masculina se manteve relativamente estável, variando entre 5 e 6 filmes por ano, com exceção de 2007, quando houve uma queda para 4 filmes. Em contraste, os filmes dirigidos por mulheres aparecem em número menor, com apenas um filme em 2001, 2004 e 2010. Nos outros anos (2002, 2003, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009), não houve registros de filmes dirigidos exclusivamente por mulheres.

A codireção, realizada por equipes mistas de homens e mulheres, é observada de maneira esporádica, com um filme em 2004 e outro em 2007. Nos demais anos, não houve filmes nessa categoria. Esses dados revelam disparidade na representação de gêneros entre diretores no festival. A direção masculina domina amplamente, enquanto a participação feminina, seja em direção exclusiva ou codireção, é limitada e irregular. A estabilidade no número de filmes dirigidos por homens ao longo da década contrasta com a presença flutuante de filmes dirigidos e codirigidos por mulheres, sugerindo que, entre 2001 e 2010, o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro manteve uma predominância masculina na categoria de direção cinematográfica. Na década seguinte, entre 2011 e 2020, a situação passa por uma transformação, como expõe o gráfico abaixo:

Gráfico 2 – Filmes apresentados no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2011 a 2020)



Fonte: Elaborado pela autora (2024).

Percebe-se uma diferença entre a primeira e a segunda década do século XXI no que diz respeito aos filmes selecionados para concorrer na categoria “Melhor Longa” do FBCB a partir do recorte de representatividade de gênero. O gráfico ilustra a distribuição dos filmes concorrentes da Mostra Competitiva do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro entre os anos de 2011 e 2020, categorizados por direção feminina, direção masculina e codireção (feminina e masculina). Durante esse período, os filmes dirigidos por homens continuaram a dominar a competição, especialmente entre 2011 e 2016, quando o número de filmes nessa categoria variou entre 4 e 6 por ano. Contudo, a partir de 2017, houve uma queda na participação masculina, com o número de filmes diminuindo para 3 em 2017 e caindo ainda mais para 1 em 2019 e 2020.

Em contraste com a década anterior (2001-2010), observou-se um aumento da presença feminina na direção de filmes. Entre 2011 e 2020, a participação de diretoras foi mais consistente, com, ao menos, um filme dirigido por mulheres a cada ano e picos em 2018 e 2019, quando foram registrados 3 filmes dirigidos por mulheres em cada um desses anos. No entanto, em 2020, não houve filmes dirigidos exclusivamente por mulheres. A codireção (feminina e masculina) também apareceu de forma esporádica, mas com certa regularidade durante a década. Em anos como 2012, 2014, 2015, 2016 e 2018,

houve pelo menos um filme codirigido por homens e mulheres. Entretanto, após 2018, essa categoria desapareceu completamente do festival. Esses dados sugerem que, entre 2011 e 2020, o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro começou a experimentar uma mudança na dinâmica de gênero na direção de filmes. Enquanto a predominância masculina, observada na década anterior, começou a diminuir, houve um aumento significativo na participação de diretoras mulheres, especialmente nos últimos anos da década. No entanto, a presença de filmes codirigidos por homens e mulheres não demonstrou um crescimento consistente, e a representação feminina, apesar de ter crescido, ainda apresentou lacunas em alguns anos, como em 2020.

Ao focalizar especificamente nos vencedores da categoria “Melhor Longa”, observa-se uma leve melhora na representação feminina, no entanto, essa melhoria não é suficiente para indicar um impacto substancial na busca pela igualdade de gênero na direção cinematográfica, indicando que as mulheres continuam a ser minoria na condução de produções premiadas, como mostra a tabela abaixo:

Tabela 4 – Informações sobre os filmes vencedores do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro entre 2001 e 2020 na categoria Melhor Filme da Mostra Competitiva

ANO	MELHOR FILME	DIREÇÃO
2001	Lavoura Arcaica	Luiz Fernando Carvalho
2002	Amarelo Manga	Cláudio Assis
2003	Filme de Amor	Júlio Bressane
2004	Peões	Eduardo Coutinho
2005	Eu Me Lembro	Edgard Navarro
2006	Baixio das Bestas	Cláudio Assis
2007	Cleópatra	Júlio Bressane
2008	FilmeFobia	Kiko Goifman
2009	É Proibido Fumar	Anna Muylaert

2010	O Céu Sobre os Ombros	Sérgio Borges
2011	Hoje	Tata Amaral
2012	Eles Voltaram	Marcelo Lordello
	Era Uma Vez Eu, Verônica	Marcelo Gomes
2013	Exilados do Vulcão	Paula Gaitán
2014	Branco Sai. Preto Fica	Adirley Queirós
2015	Big Jato	Claudio Assis
2016	A Cidade Onde Envelheço	Marília Rocha
2017	Arábia	Affonso Uchoa e João Dumans
2018	Temporada	André Novais Oliveira
2019	A Febre	Maya Da-Rin
2020	Por Onde Anda Makunaíma?	Rodrigo Séllos

Fonte: Elaborado pela autora (2024).

Dos 21 filmes premiados na categoria de Melhor Longa entre os anos de 2001 e 2020, apenas 5 (ou 23,81%) foram dirigidos por cineastas mulheres. É notável que não houve nenhuma narrativa cinematográfica premiada que contasse com codireção masculina e feminina durante esse período. A análise dos gráficos e da tabela revela claramente as desigualdades de gênero presentes no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, ao longo dessas duas décadas, na categoria Melhor Longa-metragem. Dado que o cinema é um meio para expressar opiniões e pontos de vista, é pertinente investigar se essas cinco produções vencedoras dirigidas por mulheres abordam temas sensíveis ao universo feminino. É fundamental, então, observar se esses filmes questionam o lugar e a representação social da mulher, se oferecem críticas implícitas ou explícitas às disparidades de gênero e a outras questões fundamentais à equidade entre homens e mulheres dentro da indústria cinematográfica. A análise específica de cada filme pode desvelar necessárias considerações sobre como o cinema dirigido por mulheres contribui para a diversidade de perspectivas e para o debate sobre questões de gênero no cinema e na

sociedade em geral. A tabela abaixo tem a relação dos cinco filmes vencedores – e dirigidos por mulheres – nas vinte edições do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro entre 2001 e 2020 na categoria melhor longa:

Tabela 5 – Filmes dirigidos por mulheres vencedores na categoria Melhor Filme do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro

ANO	MELHOR FILME	DIREÇÃO
2009	É Proibido Fumar	Anna Muylaert
2011	Hoje	Tata Amaral
2013	Exilados do Vulcão	Paula Gaitán
2016	A Cidade Onde Envelheço	Marília Rocha
2019	A Febre	Maya Da-Rin

Fonte: Elaborado pela autora (2024).

Em um primeiro momento, houve uma breve análise fílmica de cada uma das obras, observando características subjetivas do enredo dos filmes. Na sequência, as reflexões acontecem através das convergências e divergências entre as produções, as diretoras e, principalmente, sobre as demandas do feminino que podem – ou não – estar presentes.

Figura 2 – É proibido fumar (Ana Muylaert, 2009)

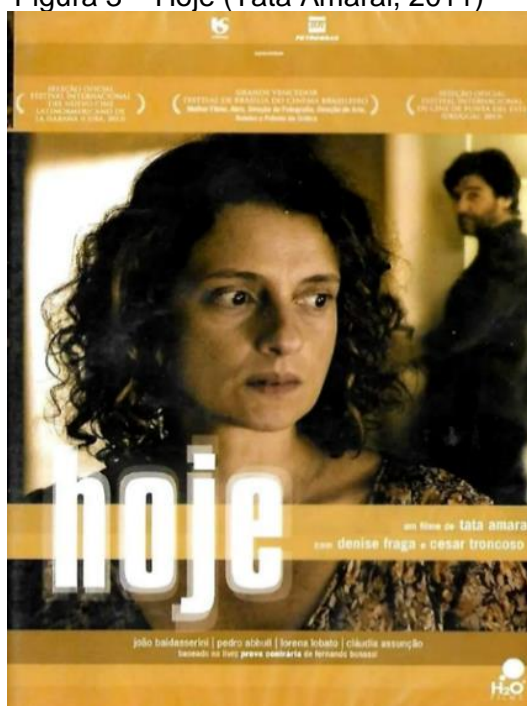


Fonte: Disponível em: <<https://filmow.com/e-proibido-fumar-t11538/>>. Acesso em: 28 abr. 2024.

O filme “É Proibido Fumar. Direção de Ana Muylaert. São Paulo: Gullane Entretenimento, 2009” narra a história de Baby (interpretada por Glória Pires), uma mulher solitária que reside sozinha em um apartamento de herança familiar. A trama se desenvolve quando Max (interpretado por Paulo Miklos) se torna seu vizinho, iniciando assim uma relação que evolui para um relacionamento; no entanto, um conflito surge devido à aversão de Max ao hábito de fumar de Baby que busca parar para agradar o companheiro. Ana Muylaert, autora e diretora do filme, foi elogiada pela crítica especializada, e o filme recebeu diversos prêmios, incluindo o de Melhor Longa no Festival Brasileiro de Cinema Brasileiro. Esse reconhecimento reflete a receptividade positiva em relação aos temas contemporâneos explorados no filme, especialmente aqueles relacionados ao feminino. “É Proibido Fumar” utiliza a linguagem da comédia dramática para retratar a rotina de Baby, uma mulher na faixa dos quarenta anos, professora de violão, frequentemente solitária, fumante compulsiva e divorciada, além de ser caracterizada por uma visão pessimista da vida. O cigarro desempenha um papel fundamental na narrativa, funcionando essencialmente como uma personagem por direito próprio desde a primeira cena. Para Baby, o cigarro representa uma forma de estabelecer e, ao mesmo tempo, romper vínculos com os outros. O

filme explora de maneira crítica e profunda temas intrínsecos ao universo feminino, destacando as pressões sociais exercidas sobre as mulheres, como as expectativas em torno do casamento e da maternidade, e em conformidade com padrões estéticos. Além disso, a obra investiga questões relacionadas ao sentimento de abandono, à busca pela identidade pessoal, e à complexidade das dinâmicas interpessoais. Essa produção cinematográfica posiciona o feminino como o eixo central da narrativa, oferecendo uma reflexão contemporânea sobre o significado de ser uma mulher na faixa dos quarenta anos, um sujeito que, em diferentes momentos, desafia ou se conforma com as normas sociais vigentes.

Figura 3 – Hoje (Tata Amaral, 2011)



Fonte: Disponível em: <https://m.media-amazon.com/images/I/61YC3jhFvbL._AC_UF894,1000_QL80_.jpg>. Acesso em: 28 abr. 2024.

O filme “Hoje. Direção de Tata Amaral Rezende. São Paulo: Bossa Nova Filmes, 2011” retrata a história de Vera (interpretada por Denise Fraga), uma ex-militante política que recebe uma indenização do Estado Brasileiro devido ao desaparecimento de seu marido Luiz (César Trancoso), permitindo-lhe adquirir um apartamento em São Paulo. A narrativa se desenrola ao longo de um único dia na vida da protagonista, ambientada em apenas uma locação e com

abordagem minimalista em termos de figurino. No filme, Vera é constantemente visitada pela presença do marido falecido, refletindo sua luta interna e seu processo de luto. Há uma conexão notável entre Vera e a cineasta Tata Amaral, que, na última tomada do filme, presta homenagem ao ex-companheiro, Sergei (Luiz Carlos Alves de Souza Filho), sugerindo paralelos entre as experiências pessoais das duas, personagem e diretora, diante da perda. A abordagem teatral adotada no filme, com ênfase na intensidade interpretativa, provocou certa inquietação entre os críticos especializados, embora não tenha impedido que a produção recebesse vários prêmios no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em 2011, incluindo o de Melhor Longa-Metragem.

“Hoje” é uma obra cinematográfica que, de forma explícita, dialoga com a política, ao refletir sobre os desaparecimentos e mortes ocorridos durante a ditadura militar no Brasil. Paralelamente, o filme explora temas universais como culpa, aceitação do luto, recomeços e saudade. A diretora Tata Amaral constrói a personagem Vera de maneira complexa, evidenciando o dilema de seguir em frente enquanto lida com sentimento de culpa, refletindo, assim, as experiências de mulheres em situações similares e suscitando uma discussão sobre a influência do gênero nas vivências de luto e recomeço. A narrativa também explora a idealização que Vera tem do marido falecido, problematizando a superação de sua morte como um possível ato de traição. Esse aspecto sublinha o impacto do amor interrompido, que pode se transfigurar em um sentimento platônico. Em “Hoje”, Tata Amaral oferece uma análise multifacetada, que vai da crítica à ditadura militar brasileira à exploração da subjetividade feminina, destacando desejos e culpas que emergem na trajetória emocional da protagonista.

Figura 4 – Exilados do Vulcão (Paula Gaitán, 2013)



Fonte: Disponível em <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-222877/fotos/detalhe/?cmediafile=21296326>>. Acesso: 29 abr. 2024.

“Exilados do Vulcão. Direção de Paula Gaitán Cesar. Rio de Janeiro: Cine Group, 2013”, apresenta-se como uma obra desafiadora para um público mais habituado a produções cinematográficas densas em ação, diálogos e narrativas lineares. Apesar de ter conquistado o prêmio de Melhor Longa-Metragem no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em 2013, a recepção crítica foi polarizada quanto à qualidade e relevância da obra. Inspirado livremente no livro *Sobre a Neblina*, de Christiane Tassis, o filme narra a jornada de Luiza (Clara Choveaux), confrontada com a perda gradual de seu amado, Pedro (Vincenzo Amato). Após um incêndio, Luiza descobre fotos e um diário registrados por Pedro e decide seguir os passos deixados por ele, encontrando-se com as mesmas pessoas e buscando reviver as experiências documentadas nas imagens e no diário. Esta é a estreia ficcional da diretora Paula Gaitán, caracterizada por uma abordagem minimalista em termos de diálogos, privilegiando uma experiência estética e sensorial em detrimento da narrativa convencional. A presença recorrente de pilhas de livros nas cenas evoca o nome de Abbas Kiarostami, cineasta iraniano conhecido por suas produções cinematográficas silenciosas, sugerindo uma influência na estética adotada por Gaitán.

Embora o protagonismo feminino seja inquestionável, considerando a centralidade da personagem Luiza na narrativa, não se pode afirmar com certeza se há uma intenção deliberada de explorar questões de gênero ou se tal escolha resulta de uma decisão estética desvinculada de significados específicos nesse contexto. “Exilados do Vulcão” se configura como uma obra experimental, marcada por um enredo enigmático que abre espaço para múltiplas interpretações, mas que, ao mesmo tempo, evita oferecer um discurso claro ou conclusivo. Essa característica desafia o debate crítico, dificultando uma análise mais aprofundada sobre as significações e a relevância da obra em termos de sua proposta estética e narrativa.

Figura 5 – A cidade onde envelheço (Marília Rocha, 2016)



Fonte: Disponível em <<https://m.imdb.com/title/tt5466056/?language=pt-br>>. Acesso em: 29 abr. 2024.

Premiado no 49º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em 2016, “A Cidade Onde Envelheço. Direção de Marília Rocha. Recife: Carnaval Filmes, 2016”, apresenta as trajetórias das portuguesas Teresa (Elizabete Francisca) e Francisca (Francisca Manuel) que decidem emigrar para o Brasil. Estabelecida em Belo Horizonte – MG há quase um ano, Francisca recebe em sua residência

a amiga Teresa, com quem havia perdido contato anteriormente. O enredo se desenvolve em torno das experiências vivenciadas pelas protagonistas na capital mineira, explorando a reconexão entre elas, a nostalgia por Lisboa e a adaptação a um ambiente desconhecido. Por meio de uma abordagem sensível e intimista, a cineasta aborda diversas temáticas contemporâneas através de cenas e diálogos envolventes, oferecendo uma narrativa que particulariza e universaliza as experiências das personagens principais, destacando a ambiguidade daqueles que escolhem viver distantes de sua terra natal.

A direção de Rocha transcende a simples valorização do enredo central, conferindo a Belo Horizonte o papel de uma cidade-personagem que se torna essencial para a construção da narrativa, à medida que acompanha os passos das personagens por suas ruas e locais emblemáticos. Francisca e Teresa, com personalidades distintas, apresentam uma complementaridade: enquanto Francisca se revela mais introspectiva, Teresa é caracterizada por sua extroversão; uma se posiciona como ouvinte, enquanto a outra assume um papel mais expressivo, estabelecendo um jogo dialógico que constitui a essência do filme. A presença do elemento feminino permeia toda a narrativa, manifestando-se na visão de mundo das protagonistas e na maneira como enfrentam as situações que lhes são apresentadas ao longo da trama, tanto em suas dimensões objetivas quanto subjetivas.

Figura 6 – A Febre (Maya Da-Rin, 2019)



Fonte: Disponível em <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-263846/>>. Acesso em: 30 abr. 2024.

Lançado em 2019 e amplamente aclamado, “A Febre. Direção de Maya Da-Rin. São Paulo: Enquadramento Produções Cinematográficas, 2019” narra a história de Justino (Regis Myrupu), um indígena do povo Desana que migra para Manaus – AM em busca de melhores oportunidades. Estabelecido na periferia da cidade com sua filha Vanessa (Rosa Peixoto), a vida de Justino sofre uma reviravolta quando ela é aceita no curso de Medicina da Universidade de Brasília (UnB). A partir desse momento, Justino é assolado por uma febre persistente e aparentemente inexplicável, acompanhada por alucinações que coincidem com rumores sobre a presença de um animal estranho nas redondezas. O filme, protagonizado por um elenco totalmente indígena e apresentando diálogos em Português e Tucano, oferece um retrato contemporâneo das diversas culturas, destacando a perspectiva indígena dentro do território brasileiro.

Da-Rin propõe debates importantíssimos como o preconceito, a necessidade de urbanização enfrentada por muitos indígenas em sua busca por sobrevivência, bem como o choque e o estranhamento cultural que marcam as interações entre Justino e outros personagens. “A Febre” recebeu ampla aclamação tanto nacional quanto internacional, destacando-se por dar visibilidade a uma minoria raramente representada no cinema, evitando o uso de

estereótipos. Embora o filme seja protagonizado por um homem, questões relacionadas ao feminino são igualmente abordadas, principalmente através da figura de Vanessa, que desempenha um papel central de cuidado, tanto na relação com seu pai quanto em seu trabalho, como técnica de enfermagem e, posteriormente, como estudante de medicina. Sua personagem exemplifica como o ato de cuidar é frequentemente associado às mulheres, independentemente da cultura em que estão inseridas.

5.2 O FESTIVAL DE CINEMA DE GRAMADO

Como aconteceu com outros eventos sobre audiovisual, o Festival de Cinema de Gramado surgiu a partir de uma mostra de filmes que acontecia em Porto Alegre no final da década de 1960. A transição para Gramado, também no estado do Rio Grande do Sul, ocorreu em 1973, impulsionada pela colaboração entre o crítico Paulo Fontoura Gastal e Horst Wolk, então prefeito da cidade. A edição inaugural do festival destacou-se pela premiação do filme "Toda Nudez Será Castigada. Direção de Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Roberto Farias, 1972", uma adaptação da peça teatral homônima, de Nelson Rodrigues. O enredo aborda a história de Herculano (interpretado por Paulo Porto), um viúvo conservador que se envolve com uma prostituta chamada Geni (Darlene Glória), culminando em seu casamento com ela e desencadeando diversos conflitos familiares, incluindo a prisão de seu filho Serginho (Paulo Sacks). O filme desvela críticas à sociedade burguesa e seus fingimentos, que frequentemente ocultam realidades e desejos considerados moralmente questionáveis. Essa foi uma produção que emergiu durante o regime militar brasileiro, conferindo ao Festival de Cinema de Gramado status de progressismo e visibilidade não apenas no Rio Grande do Sul, mas em todo país. Naquele mesmo ano o evento foi oficializado pelo INC – Instituto Nacional de Cinema e tornou-se parte do circuito de eventos cinematográficos brasileiros. Assim como o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, o de Gramado resistiu a momentos difíceis, como a censura e a repressão, sendo um instrumento social de resistência e de conscientização.

Embora atualmente o Festival de Cinema de Gramado seja considerado

o evento mais glamouroso do cinema brasileiro, caracterizado por tapete vermelho, trajes de gala, ampla cobertura da mídia e presença de celebridades do cinema e da televisão, seus primeiros anos foram marcados por dificuldades. Já na sua segunda edição, em 1974, o festival quase não ocorreu devido à falta de patrocinadores e ao alto número de inscrições de filmes considerados de qualidade inferior, especialmente as pornochanchadas, um gênero bastante popular à época, porém, não nos circuitos mais intelectualizados e artísticos do cinema nacional. Ora com auxílio político, ora com patrocínios das mais diversas empresas e com a pressão da sociedade, o evento superou os obstáculos e acontece de maneira ininterrupta desde sua primeira edição, premiando não apenas filmes brasileiros, mas, também, obras de outros países da América Latina com o troféu Kikito que tem um significado para o festival e para a cidade de Gramado:

Antes de se tornar um troféu, o Kikito, criado pela artista local Elizabeth Rosenfeld na década de 1960, era o símbolo da cidade de Gramado. Desde a primeira edição, por decisão do então presidente do Instituto Nacional de Cinema (INC), Ricardo Cravo Albin, o Kikito — que significa Deus da Alegria — foi escolhido como prêmio máximo para o evento nacional. Inicialmente, era confeccionado em madeira imbuia pelo artesão gramadense Orival da Silva Marques, o Xixo. Em 1989, a estatueta de 33 centímetros passou a ser produzida em bronze (POLONINI, 2018, s/n).

O Kikito representa tanto materialmente quanto simbolicamente o Festival de Cinema de Gramado, sendo almejado por muitos dos competidores nas categorias principais. Ao longo das décadas, a organização expandiu suas premiações e iniciativas, transformando o evento em algo abrangente. Em 1995, o festival introduziu o troféu Oscarito, destinado a atrizes e atores icônicos da cinematografia nacional. A partir de 2003, entidades e cineastas de destaque passaram a receber o troféu Eduardo Abelin. O Kikito de Cristal foi instituído em 2012 para destacar filmes latino-americanos, e no mesmo ano surgiu o troféu Cidade de Gramado, que visa reconhecer personalidades ligadas à cidade. Em 2006,

o Festival de Cinema de Gramado, juntamente com o Kikito, foi consagrado como Patrimônio Histórico e Cultural do Estado do Rio Grande do Sul, oficializado pela Lei nº 12.529. No mesmo ano, foi inaugurada a calçada da fama de Gramado" (POLONINI, 2018, s/n).

Com mais incentivos, o evento se consolidou como um dos mais importantes do país, levando público, mídia, artistas e comunidade para dentro do Palácio dos Festivais, movimentando a cultura e a economia local, além de fomentar o cinema latino-americano.

O Festival de Cinema de Gramado também enfrentou desafios durante crises econômicas e políticas, chegando a momentos em que a possibilidade de cancelamento de edições era iminente. Isso destaca a interdependência desses eventos com a sociedade em que estão inseridos, exigindo reinvenção constante para manter o interesse do público e estabelecendo conexões significativas. O Festival de Cinema de Gramado demonstrou habilidade nesse aspecto, adaptando-se e inovando para permanecer atrativo ao longo do tempo. E, se nos primeiros anos a conduta dos participantes e os bastidores eram os elementos que davam o tom do evento, deixando em segundo plano o cinema em si, atualmente – com todas as mudanças realizadas ao longo de suas mais de cinquenta edições – foca nas obras cinematográficas nacionais e de outros países da América do Sul, dando espaço inclusive para filmes comerciais que não costumam estar presentes em festivais tidos como intelectualizados:

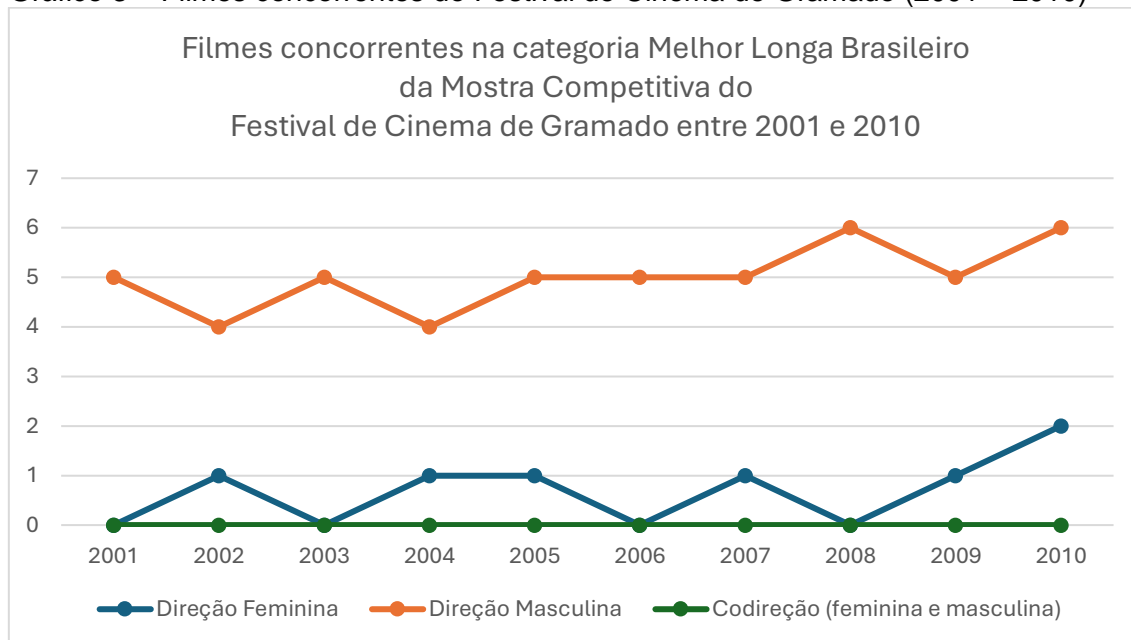
Gramado foi sempre um festival que refletiu a situação do cinema brasileiro, não só em relação ao volume da produção e a tendências temáticas e estéticas, exaustivamente debatidas, mas, sobretudo, procurando reafirmar a importância do cinema para a identidade cultural do país. Gramado foi sempre o cenário ideal para reivindicações de todos os tipos, mas que no fundo traduziam sempre a mesma preocupação: garantir a existência – ou a subsistência – de uma cinematografia nacional diversificada e de produção contínua, ainda que pequena. Ao transformar-se em festival internacional, seja ibero-americano ou latino, [...] Gramado perdeu um pouco de sua ressonância como principal espaço de manifestações da classe cinematográfica brasileira. Por outro lado, ganhou em glamour (REIS; SILVA, 1997, p. 11).

A presença de celebridades da televisão e da música, a exibição de filmes nacionais que agradam a maioria do público (principalmente de gêneros como comédias, dramas e aventuras), a ampla cobertura midiática e as atividades que vão além do audiovisual tornam o Festival de Cinema de Gramado um acontecimento turístico, movimentando toda a cidade em prol da realização do evento e é exatamente nesse aspecto que residem tanto os elogios, quando as

críticas. Se, por um lado, valoriza-se o fato do festival ser famoso e ser uma vitrine para o cinema nacional, por outro, há julgamentos quanto ao desvio do foco original do cinema autoral, dando lugar a uma abordagem comercial e de entretenimento. Essa dualidade de perspectivas reflete o debate contínuo sobre o equilíbrio entre a popularidade e o impacto artístico e cultural de um festival de cinema de renome como o de Gramado.

Em meio a todas essas nuances, elogios e críticas, o festival de Gramado firmou-se como um lugar de destaque para as produções cinematográficas nacionais, seguindo o exemplo de outros eventos similares, ao promover filmes de diversos gêneros, sem discriminação, inclusive aqueles de cunho mais comercial, gerando visibilidade para os profissionais envolvidos, notadamente diretores e atores em posições de destaque na mídia. Nesse contexto, uma investigação das dinâmicas de gênero, com foco na presença feminina na direção durante as edições do festival entre 2001 e 2020, emerge como uma via para abordar questões sociais pertinentes. É parte desse estudo analisar a participação e o impacto das diretoras no Festival de Gramado ao longo das últimas duas décadas. A avaliação das cineastas selecionadas nesse período permite não apenas examinar a representatividade feminina no âmbito da direção cinematográfica, mas também abordar questões mais amplas relacionadas à equidade de gênero e à inserção das mulheres no cinema brasileiro, lançando luz sobre os desafios enfrentados pelas diretoras, suas conquistas e o impacto gerado por elas. Os dois gráficos abaixo referem-se à primeira década e à segunda década do século XXI, evidenciando com clareza visual algo que, por vezes, os números escondem:

Gráfico 3 – Filmes concorrentes do Festival de Cinema de Gramado (2001 – 2010)



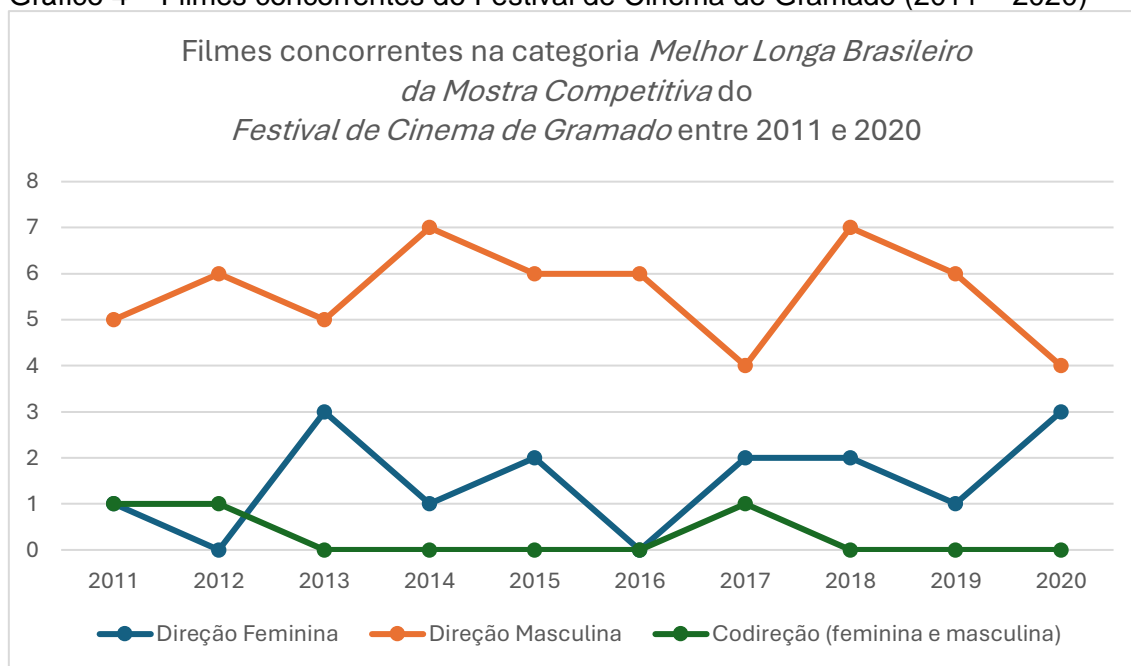
Fonte: Elaborado pela autora (2024).

O gráfico ilustra a distribuição dos filmes concorrentes na categoria "Melhor Longa Brasileiro" da mostra competitiva do Festival de Cinema de Gramado entre os anos de 2001 e 2010, categorizados por direção feminina, direção masculina e codireção (feminina e masculina). Durante esse período, observa-se uma clara predominância de filmes dirigidos por homens, com o número de filmes nessa categoria variando consistentemente entre 4 e 6 por ano. Essa estabilidade reflete a forte presença masculina no festival ao longo de toda a década, com exceção de 2004, quando houve uma pequena queda para 4 filmes. Em contrapartida, os filmes dirigidos por mulheres são notavelmente menos frequentes, aparecendo de forma esporádica ao longo dos anos. A presença feminina na direção foi limitada, com nenhum filme registrado em 2001 e 2002, e apenas um filme por ano em 2003, 2004, 2006, 2007, 2009 e 2010. Apesar dessa escassez, há um leve aumento na presença de diretoras ao longo da década, culminando em 2010, quando dois filmes foram dirigidos por mulheres.

Quanto à codireção, ou seja, filmes dirigidos por equipes mistas de homens e mulheres, a ocorrência é ainda mais rara. Durante todo o período analisado, apenas um filme com codireção foi registrado, em 2002, sem outras ocorrências nos anos subsequentes. Esses dados revelam disparidades na

representação de gêneros na direção dos filmes concorrentes no Festival de Cinema de Gramado. A direção masculina se manteve estável e predominante, refletindo uma estrutura consolidada dentro do festival, enquanto a participação feminina, embora presente, foi limitada e irregular. A codireção entre homens e mulheres foi praticamente inexistente, sugerindo pouquíssima colaboração mista nas produções concorrentes. No entanto, nota-se um leve crescimento na presença feminina na direção nos últimos anos da década, indicando uma possível abertura gradual para maior diversidade de gênero na direção cinematográfica. Na década subsequente, houve algumas variações, porém, sem alcançar relevância estatística, como evidenciado no gráfico apresentado abaixo:

Gráfico 4 – Filmes concorrentes do Festival de Cinema de Gramado (2011 – 2020)



Fonte: Elaborado pela autora (2024).

As flutuações observadas na segunda década do século XXI não resultaram em um aumento significativo da representação feminina nas dez edições analisadas. Os filmes dirigidos por cineastas homens continuam a predominar sobre aqueles dirigidos por mulheres ou com codireção envolvendo ambos os gêneros. Ao longo do período analisado, observa-se uma predominância de filmes dirigidos por homens, com variações entre 4 e 7 filmes por ano. Em 2014 e 2018, houve um pico de participação masculina, atingindo 7

filmes dirigidos por homens. No entanto, a partir de 2018, nota-se uma leve tendência de declínio no número de filmes dirigidos por homens. Por outro lado, a representatividade feminina é significativamente menor em comparação à masculina. Embora os números variem ao longo dos anos, destaca-se o ano de 2014, em que 3 filmes foram dirigidos por mulheres. Apesar da baixa participação, há um sinal de crescimento recente, especialmente em 2020, quando 3 filmes dirigidos por mulheres foram inscritos na competição.

Em relação à codireção entre homens e mulheres, é a categoria menos representada. A maioria dos anos registrou 0 ou 1 filme nesta categoria, com exceção de 2012 e 2015, que apresentaram um ligeiro aumento. Assim como no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro – outro evento que é lócus para essa pesquisa – a participação feminina foi irrisória ao ser comparada com a masculina no Festival de Cinema de Gramado, ou seja, as mulheres cineastas permaneceram, ao menos até 2020, sendo sub-representadas no evento gaúcho:

Tabela 6 – Informações sobre os filmes vencedores do Festival de Cinema de Gramado entre 2001 e 2020 na categoria Melhor Filme da categoria Melhor Filme Brasileiro

ANO	MELHOR LONGA-METRAGEM	DIRETOR(A)
2001	Memórias Póstumas	André Klotzel
2002	Durval Discos	Anna Muylaert
2003	De Passagem	Ricardo Elias
2004	Vida de Menina	Helena Solberg
2005	Gaijin – Ama-me Como Sou	Tizuka Yamasaki
2006	Anjos do Sol	Rudi Lagemann
2007	Castelar e Nelson Dantas no País dos Gerais	Carlos Prates
2008	Nome Próprio	Murilo Salles
2009	Corumbiara	Vincent Carelli
2010	Bróder	Jeferson De

2011	Uma Longa Viagem	Lúcia Murat
2012	Colegas	Marcelo Galvão
2013	Tatuagem	Hilton Lacerda
2014	A Estrada 47	Vicente Ferraz
2015	Ausência	Chico Teixeira
2016	Barata Ribeiro, 716	Domingos Oliveira
2017	Como Nossos Pais	Laís Bodanzky
2018	Ferrugem	Aly Muritiba
2019	Pacarrete	Allan Deberton
2020	King Kong en Asunción	Camilo Cavalcante

Fonte: Elaborada pela autora (2024).

Ao longo de duas décadas, 20 filmes foram premiados na categoria de Melhor Longa-metragem Nacional, desses, 5 (ou 25%) foram dirigidos apenas por mulheres. Não houve filme em codireção feminina e masculina premiado na categoria nos vinte anos analisados e, como era esperado, a desigualdade de gênero foi imperativa no período observado. A investigação se dá, neste momento, a partir de uma perspectiva mais subjetiva dos filmes, analisando se há questões sobre o feminino evidenciadas nas narrativas. A relação dos filmes premiados está abaixo e, na sequência, análises individuais de cada um deles observando questões de gênero que podem – ou não – estar presentes nas produções.

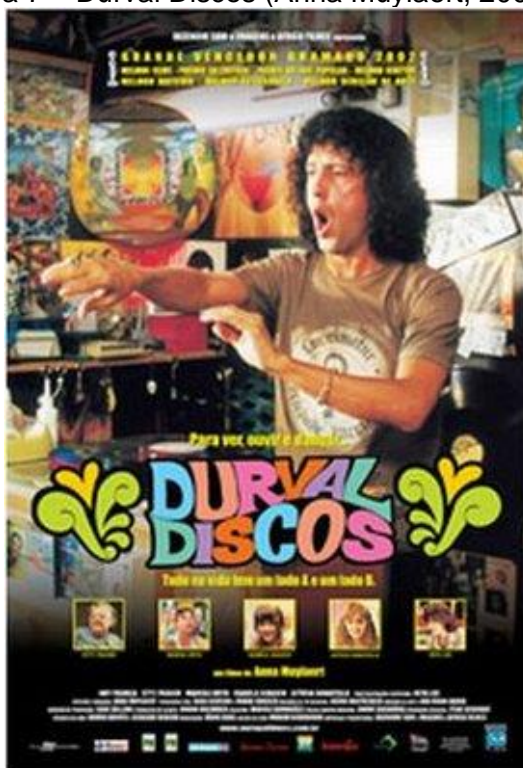
Tabela 7 – Filmes dirigidos por mulheres vencedores na categoria Melhor Filme no Festival de Cinema de Gramado

ANO	MELHOR FILME	DIREÇÃO
2002	Durval Discos	Anna Muylaert
2004	Vida de Menina	Helena Solberg

2005	<i>Gaijin – Ama-me Como Sou</i>	Tizuka Yamasaki
2011	Uma Longa Viagem	Lúcia Murat
2017	Como Nossos Pais	Laís Bodanzky

Fonte: Elaborada pela autora (2024).

Figura 7 – Durval Discos (Anna Muylaert, 2002)



Fonte: Disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/pt/2/2d/Durval_discos.jpg. Acesso em: 06 maio 2024.

O filme “Durval Discos. Direção de Anna Muylaert Rezende. São Paulo: Gullane Entretenimento, 2002” retrata a experiência de Durval (interpretado por Ary França), um vendedor de discos cujo negócio é impactado pela ascensão dos CDs, levando ao declínio de sua loja. Concomitantemente, sua mãe, Carmita (interpretada por Ety Fraser), enfrenta dificuldades em manter a casa e o cotidiano familiar, levando Durval a contratar uma empregada. A vaga, mesmo com o baixo salário oferecido, atrai Célia (Letícia Sabatella), uma figura peculiar que é contratada e leva a menina Kiki (Isabela Guasco) com ela para o novo trabalho. Após um período, Durval descobre um bilhete deixado por Célia, informando que Kiki ficaria sob seus cuidados por alguns dias, desencadeando

uma série de situações inesperadas.

A diretora Anna Muylaert desenvolve um filme de natureza multifacetada, integrando comédia, drama e suspense, ao mesmo tempo em que presta homenagem às antigas lojas de vinil, sebos e outros locais de relevância cultural. A cidade de São Paulo, em especial o bairro de Pinheiros, serve como cenário para uma narrativa que aborda uma variedade de temas, acessíveis àqueles dispostos a explorar o filme em profundidade. A produção exemplifica o trabalho de uma diretora que incorpora o feminino de formas diversas, apresentando o protagonista Durval cercado por mulheres de diferentes idades e perspectivas, que desempenham papéis variados, frequentemente relacionados ao cuidado. Esse contexto ilumina duas dinâmicas principais: a crítica implícita à imaturidade masculina, que persiste em alguns homens adultos, e a luta das personagens femininas por liberdades frequentemente negadas, inclusive ao enfrentar dilemas moralmente complexos, como a decisão de deixar uma criança aos cuidados de terceiros.

Figura 8 – Vida de Menina (Helena Solberg, 2004)



Fonte: Disponível em <<https://www.looke.com.br/filmes/vida-de-menina>>. Acesso em: 06 maio 2024.

O filme “Vida de Menina. Direção de Helena Solberg. Barueri: Europa Filmes, 2003” narra a história de uma adolescente mineira, Helena Morley (interpretada por Ludmila Dayer), por meio de um diário que revela seu cotidiano após a abolição da escravatura e a Proclamação da República no Brasil. Essa obra, primeira incursão ficcional da diretora Helena Solberg, é baseada na vida de Alice Dayrell Cadeira Brant (1880–1970) e em seus relatos escritos, explorando o ponto de vista de uma jovem diante das profundas transformações políticas, sociais e econômicas ocorridas no país naquele momento. Helena, filha de imigrantes ingleses, enfrenta a dualidade de sua identidade: por um lado, sua família é de aristocratas europeus; por outro, ela é confrontada com a realidade brasileira, especialmente a vida dos escravos, que contrasta fortemente com suas origens.

A protagonista, como muitas jovens de sua idade, enfrenta dilemas típicos da adolescência, caracterizados por sentimentos de deslocamento, incompreensão e ansiedade em relação ao futuro. A escrita emerge como um refúgio para ela, uma forma de escapar de uma realidade percebida como cruel e desafiadora. Helena Solberg aborda a abolição da escravatura com rigor histórico, sem deixar de lado a jornada pessoal da protagonista. O filme oferece uma análise feminina que discute as transformações físicas e emocionais da adolescente, entrelaçando seus anseios e angústias com os da nação em um momento de profundas mudanças. A cineasta constrói um enredo complexo, que aborda questões de relevância tanto individual quanto coletiva, equilibrando múltiplas camadas de significado ao longo da narrativa.

Figura 9 – Gaijin: Ama-me Como Sou (Tizuka Yamasaki, 2005)



Fonte: Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Gaijin_-_Ama-me_como_Sou.
Acesso em: 06 maio. 2024.

Em “Gaijin – Ama-me Como Sou. Direção de Tizuka Yamasaki. Burbank (USA): Miravista Pictures, 2005”, a história de uma família de japoneses é contada neste enredo que é uma continuação de “Gaijin – Os Caminhos da Liberdade. Direção de Tizuka Yamasaki. Rio de Janeiro: Centro de Produção e Comunicação (CPC),1980”. No primeiro filme, a família de Títoe (Kyoko Tsukamoto) chega ao Brasil, em 1908, com a intenção de trabalhar, juntar dinheiro e voltar ao Japão; entretanto, ela permanece em solo brasileiro, têm filhos e dois netos, Kazumi (Kissei Kumamoto) e Maria (Tamlyn Tomita), sendo que esta se torna protagonista do filme de 2005. Adulta, Maria e o marido Gabriel (Jorge Perrugória) passam por dificuldades financeiras e decidem que ele fará o caminho inverso da avó dela: embarcar temporariamente para Kobe, província japonesa, com o objetivo de também juntar dinheiro e retornar ao Brasil.

Apesar de vencer não apenas a categoria de Melhor Filme Brasileiro, mas as de direção, trilha sonora e atriz coadjuvante (Aya Ono), no Festival de Cinema de Gramado em 2005, o filme não foi bem recebido pela crítica especializada, que apontou inúmeras lacunas de roteiro e desconexões que tornaram a

narrativa incoerente, desagradando o público.

A temática da imigração é explorada em ambos os filmes, embora em épocas distintas, mantendo, no entanto, diversos pontos de convergência. Contudo, a narrativa, que deveria centralizar essa questão, acaba se dispersando em outros temas. No contexto do presente estudo, é relevante destacar que “Gaijin – Ama-me Como Sou” pode ser interpretado como um filme que adota uma perspectiva feminina. A trama se desenvolve a partir das experiências de mulheres de mesma origem, cujas vivências em relação ao passado, presente e futuro diferem significativamente. Apesar da tentativa de abarcar longos períodos e múltiplos acontecimentos, resultando em falhas em diversos aspectos, o filme oferece uma representação do feminino que evita estereótipos.

Figura 10 – Uma Longa Viagem (Lúcia Murat, 2011)



Fonte: Disponível em <<https://cinemacao.com/2012/05/14/documentario-de-lucia-murat/>>. Acesso em: 06 maio 2024.

Em “Uma Longa Viagem. Direção de Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes, 2011” é um filme que combina ficção e documentário de forma inovadora, incorporando uma variedade de elementos narrativos oriundos de diferentes gêneros cinematográficos, o que enriquece a obra. A produção mescla depoimentos e memórias autênticas com encenações, narrando a história de três irmãos, com destaque para Heitor Murat Vasconcellos, o caçula, que emerge como figura central ao oferecer diversos depoimentos e ser interpretado pelo ator Caio Blat. O enredo concentra-se nas vivências de Heitor em contraste com as experiências de sua irmã, Lúcia. Enviado pela família para Londres durante a ditadura militar brasileira, com o propósito de evitar seu envolvimento em atividades de resistência, Heitor compartilha fragmentos de sua vida no exterior, enquanto Lúcia relembra sua prisão e tortura durante aquele período.

Por meio da atuação de Caio Blat, de imagens de arquivo e dos depoimentos de dois dos três irmãos, o filme revela ser a narrativa pessoal da diretora e de sua família. Murat estabelece múltiplos paralelos que destacam diferentes perspectivas de mundo entre ela e seu irmão, ora convergentes, ora divergentes, ao retratar suas vivências individuais e experiências coletivas e familiares. A obra pode ser interpretada como um relato da experiência de uma mulher diante de adversidades, caracterizado por uma abordagem metalinguística, na medida em que a diretora faz escolhas audiovisuais para narrar sua própria vida por meio de um filme de ficção-documentário, colocando sua condição de mulher no centro da narrativa em diversos momentos. Um contraponto significativo emerge na maneira distinta como ela e seu irmão vivenciaram o período retratado no filme: enquanto Lúcia enfrentou diretamente os horrores da ditadura brasileira, Heitor teve a oportunidade de se refugiar em outros locais, evitando assim as adversidades enfrentadas por sua irmã.

Figura 11 – Como Nossos Pais (Laís Bodanzky, 2017)



Fonte: Disponível em <<https://www.urgosite.com.br/resenha-filme-como-nosso-pais/>>. Acesso em: 06 maio 2024.

O filme “Como Nossos Pais. Direção de Laís Bodansky. São Paulo: Gullane Entretenimento, 2017”, retrata a história de Rosa (Maria Ribeiro), uma mulher na faixa dos quarenta anos, enfrentando uma crise conjugal, com duas filhas, e recebendo a revelação surpreendente de sua mãe, Clarice (vivida por Clarisse Abujamra), de que não é filha biológica de seu pai. A notícia é dada durante um almoço familiar, desencadeando uma série de eventos que levam a protagonista a reavaliar sua vida e suas escolhas, questionando os papéis sociais que desempenha, muitas vezes em busca de aprovação alheia ao invés de satisfação pessoal. Laís Bodansky coloca a relação entre mãe e filha no centro da trama, com a mãe desempenhando um papel inicialmente antagonista, mas que, eventualmente, ajuda a filha a entender melhor seu próprio papel como mulher, seus desejos, medos e dilemas. O filme é claramente centrado nas demandas e experiências das mulheres, explorando as dinâmicas femininas ao longo de três gerações, caracterizadas por relações, muitas vezes, conflituosas.

A protagonista enfrenta desafios complexos em sua relação com a mãe, ao mesmo tempo em que reconhece semelhanças entre suas próprias reações e as da mãe em diversas situações. Esses conflitos familiares conferem à

narrativa uma dimensão universal, particularmente ressonante para o público feminino, o que contribuiu para o êxito do filme tanto no Brasil quanto internacionalmente. Laís Bodansky, ao abordar questões femininas com rigor e profundidade, oferece uma obra que dialoga com as experiências e perspectivas das mulheres. O filme foi amplamente reconhecido, recebendo diversos prêmios nacionais e internacionais.

5.3 PARALELOS E CONTRAPONTO: CONCEPÇÕES DE UM CINEMA FEMININO REALIZADO NAS DUAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XXI ATRAVÉS DE DEZ OBRAS PREMIADAS

A abordagem metodológica adotada permite uma análise da trajetória e dos efeitos das obras cinematográficas selecionadas ao longo das edições do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e do Festival de Gramado, destacando a excelência artística e a contribuição das cineastas para o desenvolvimento do cenário cinematográfico nacional. Além disso, enfoca a importância da direção como componente crucial no processo criativo e na representação do cinema brasileiro em um contexto competitivo e de reconhecimento dentro dos festivais. Tendo, então, esses eventos como lócus para as análises aqui realizadas, foram mapeados, principalmente, três dados: primeiramente, o recorte temporal fechou o levantamento em vinte edições que ocorreram entre 2001 e 2020; em seguida, os filmes concorrentes na mostra competitiva, categoria de premiação “Melhor Longa” para o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e a categoria de “Melhor Longa Nacional” para o Festival de Cinema de Gramado, sendo esses os prêmios mais esperados e prestigiados; e, por fim, o/a responsável pela direção da produção vencedora nessas categorias – tendo em vista que a visibilidade e a notoriedade se estendem também a quem dirigiu o filme.

As breves análises dos filmes dirigidos por mulheres vencedores trazem mais convergências do que divergências, demonstrando que há vários pontos em que as obras se encontram. O primeiro deles é que das dez obras analisadas, sete delas têm protagonistas femininas – “É Proibido Fumar”, “Hoje”, “Exilados do Vulcão”, “A Cidade Onde Envelheço”, “Vida de Menina”, “Gaijin – Ama-me Como Sou” e “Como Nossos Pais” – muitas delas carregadas de nuances que

lhes conferem complexidades e as tornam personagens com profundidade psicológica e emocional, elementos nem sempre presentes em representações femininas no cinema, isso porque

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas, exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada” (MULVEY, 1973, p. 444).

Uma expressiva proporção das representações femininas no cinema possui caráter de portadora de significados, em oposição ao produtor de significados, normalmente um personagem masculino (homem). Nesse contexto, a personagem feminina é moldada para satisfazer o olhar masculino, que detém o papel de perspectiva predominante e responsável pela atribuição de sentido. De acordo com Mulvey (1973), esse olhar, denominado como modelizante, implica em uma vigilância sobre os corpos, exercido pelo gênero masculino sobre o feminino, resultando em um contraste no qual uma parte é objetificada enquanto a outra manipula esse objeto. O conceito de Mulvey (1973), discutido anteriormente, no primeiro capítulo desta tese, oferece uma análise esclarecedora ao destacar os distintos enfoques na direção cinematográfica entre homens e mulheres, especialmente na representação dos corpos e dos gêneros. Essas abordagens são influenciadas por valores e perspectivas socioculturais predominantes, que são amplamente aceitos e até mesmo promovidos na sociedade contemporânea.

Além das considerações objetivas sobre a presença – ou a ausência – de mulheres como diretoras premiadas em festivais de cinema brasileiros, a análise das narrativas que são contadas e como elas interpelam o feminino oferece perspectivas valiosas e é imprescindível, sob diversas óticas. A análise visa não apenas reduzir a disparidade de gênero no campo audiovisual, mas também refletir sobre a promoção de representações menos estereotipadas e mais autênticas das mulheres, elevando os temas femininos ao centro das narrativas cinematográficas e estimulando um audiovisual inclusivo em relação às disparidades de gênero. Dos dez filmes brevemente analisados, sete deles têm

mulheres como protagonistas, o que evidencia a presença de temáticas que são pertinentes ao universo feminino, em enredos dirigidos por mulheres. Isso pode sugerir que essas cineastas procuram construir narrativas que as coloquem como produtoras de significado, com vidas e experiências para além de relacionamentos românticos. Nos outros três filmes analisados, que não têm protagonistas femininas, ainda há personagens mulheres que desempenham papéis com nuances e complexidades para o enredo e o desenvolvimento da trama. Todas essas narrativas, direta ou indiretamente, contribuem para evitar que as representações do feminino sejam reduzidas a abordagens superficiais e estereotipadas.

Os filmes “É Proibido Fumar (2009)” e “Como Nossos Pais (2017)” pertencem a gêneros distintos – o primeiro uma comédia e o segundo um drama –, porém, ambos exploram as vivências de protagonistas femininas na faixa dos quarenta anos, revelando a necessidade de reinvenção e autoconhecimento. Nessas produções, as cineastas demonstram uma preocupação em representar personagens e experiências que possam ser identificadas pelo público feminino, buscando criar representações que ressoem em mulheres reais e comuns, muitas vezes enfrentando aflições semelhantes às das protagonistas. O cinema enfrenta desafios na produção de histórias centradas em mulheres de quarenta e poucos anos, frequentemente consideradas velhas e não tão atraentes para gerar enredos interessantes, visão essa que se mostra ultrapassada e etarista, como apresentam as produções mencionadas anteriormente. A questão da idade emerge como tema central em outras duas produções: “Vida de Menina (2004)” e “A Cidade Onde Envelheço (2016)”. Enquanto a primeira aborda a adolescência, a segunda focaliza a juventude. Em ambos os casos, o enredo está intrinsecamente ligado à faixa etária das protagonistas, mostrando com sensibilidade os anseios, angústias, conquistas e dificuldades comuns a praticamente todas as mulheres. Essas não são representações estereotipadas ou caricatas, mas sim construções subjetivas de personagens femininas que estabelecem uma conexão entre as espectadoras e as personagens retratadas, promovendo narrativas multifacetadas que também exploram temas de território e pertencimento.

Embora “Uma Longa Viagem (2011)” não apresente uma protagonista feminina, a história centrada em Lúcia Murat, que desempenha o papel de

diretora e personagem na trama, compartilha semelhanças temáticas com “Hoje (2011)”, ambas as produções explorando o período da ditadura militar brasileira. O filme de ficção-documentário dirigido por Murat dialoga com a obra de Tata Amaral ao abordar as angústias geradas por um dos períodos mais controversos e violentos da história do país. Poucas produções cinematográficas nacionais retrataram a ditadura e suas consequências sob o ponto de vista feminino, tanto por trás quanto à frente das câmeras, o que faz dessas produções reflexos de um período complexo no Brasil. A sublimação é uma característica primordial em produções mais contemplativas da lista, como “Exilados do Vulcão (2013) e Gaijin – Ama-me Como Sou (2005).” Embora considerados filmes artísticos, essas obras geraram opiniões divergentes entre críticos e público, no entanto, para o contexto deste debate, ambas as narrativas destacam questões do universo feminino, especialmente porque as personagens precisam se expressar de diversas formas além dos diálogos, demandando das diretoras uma variedade de recursos não-verbais para transmitir suas mensagens.

A compreensão acerca das narrativas proposta pela estudiosa Cândida Vilares Gancho (2016) cabe na observação das protagonistas aqui presentes. A autora caracteriza qualquer personagem de uma história sob uma de duas perspectivas: a primeira, “plana”, quando a personagem não apresenta qualquer tipo de complexidade, com um número ínfimo de atributos que a torna rasa e superficial. A segunda, “redonda”, porque apresenta

[...] uma variedade maior de características que, por sua vez, podem ser classificadas em: — físicas: incluem corpo, voz, gestos, roupas; — psicológicas: referem-se à personalidade e aos estados de espírito; — sociais: indicam classe social, profissão, atividades sociais; — ideológicas: referem-se ao modo de pensar do personagem, sua filosofia de vida, suas opções políticas, sua religião; — morais: implicam em julgamento, isto é, em dizer se o personagem é bom ou mau, se é honesto ou desonesto, se é moral ou imoral, de acordo com um determinado ponto de vista. Obs.: O mesmo personagem pode ser julgado de modos diferentes por personagens, narrador, leitor; portanto, poderá apresentar características morais diferentes, dependendo do ponto de vista adotado (p. 12).

Ao analisar as protagonistas dos filmes mencionados, percebemos que várias delas se enquadram na categoria de personagens redondas, pois são desenvolvidas de forma a apresentar nuances, profundidade psicológica e

camadas emocionais. Essas protagonistas não são meramente estereotipadas ou unidimensionais; ao contrário, são construídas de maneira a refletir a diversidade e a complexidade das experiências femininas. A abordagem das cineastas em criar personagens femininas redondas contribui para uma representação autêntica das mulheres no cinema, rompendo com padrões simplistas e permitindo uma reflexão mais profunda sobre as identidades e as vivências femininas, ou seja, carregam atributos de ordens objetivas e subjetivas, implicando em construções narrativas complexas, sendo ativas na produção de significados e não meros objetos cênicos para o observador masculino.

Partindo da perspectiva de Mulvey (1973) sobre a possível objetificação feminina em filmes dirigidos por homens e da caracterização de personagens como planas ou redondas proposta por Gancho (2006), observam-se distintas abordagens na condução de filmes realizados por cineastas mulheres em comparação aos cineastas homens. Enquanto muitos deles, ressalvando que não todos, frequentemente reduzem a personagem feminina a um papel secundário no enredo, retratando-a apenas como uma figura de apoio, companheira ou de interesse romântico do protagonista masculino, as diretoras atribuem diversas nuances às suas personagens femininas.

Nesse sentido, as histórias não se concentram em torno dos homens ou em como conquistá-los, mas sim em torno próprias mulheres, em suas individualidades e coletividades, desejos, personalidades, medos e conquistas, independentemente da presença ou não de um interesse romântico masculino. Essa comparação não se baseia apenas em observações empíricas de diversas produções cinematográficas, mas também é fundamentada em instrumentos de análise que fornecem outros dados sobre a representação feminina no cinema. Um recurso amplamente utilizado para avaliar se uma narrativa audiovisual apresenta personagens femininas redondas, conforme definido por Gancho (2006), é o Teste Bechdel¹³ que consiste em três critérios analíticos destinados a determinar se uma obra cinematográfica inclui personagens femininas que contribuem para o desenvolvimento do enredo. Para que o filme passe no teste, é necessário que as respostas sejam positivas para ao menos duas das

¹³ Teste Bechdel – disponível em www.bechdeltest.com.

seguintes questões:

- a) O filme nomeia ao menos duas personagens mulheres?
- b) As personagens femininas dialogam entre si sem a presença de um personagem masculino?
- c) O assunto da conversa não é homens ou relacionamentos amorosos?

Em 2013, foi criado, pela sueca Ellen Tejle, um Selo Bechdel para identificar as produções que passaram no teste a partir das perguntas acima, prática adotada por vários países e reconhecido mundialmente. Esse tipo de iniciativa é importante para desvelar aquilo que por vezes passa despercebido, além de promover debates acerca das desigualdades de gênero no audiovisual. Os filmes aqui analisados têm chances de passarem no teste e receberem o Selo Bechdel porque, além de promoverem abordagens mais realistas do que significa ser mulher, também discutem temáticas do universo feminino pouco representadas nas telas, indo além de questões sobre relacionamentos amorosos, por exemplo. Essas narrativas oferecem espaço para explorar a diversidade das experiências femininas, destacando aspectos como amizade, carreira, família e outras dimensões da vida das mulheres que frequentemente são sub-representadas no cinema *mainstream*. Ao atenderem aos critérios do teste Bechdel, tais filmes contribuem para uma representação mais autêntica e inclusiva das mulheres no audiovisual, estimulando debates relevantes sobre as desigualdades de gênero e inspirando mudanças na indústria cinematográfica em direção a uma representação equitativa e diversificada.

A observação do aspecto qualitativo evidenciou que a presença de cineastas mulheres desempenha um papel fundamental na ampliação da diversidade das narrativas cinematográficas, especialmente no contexto das histórias que exploram o universo feminino. Essas diretoras proporcionam ao público acesso a perspectivas únicas e sensibilidades específicas por meio de suas obras. Ao priorizar as vozes femininas, tais produções constituem um contraponto aos estereótipos e às normas de gênero profundamente enraizados não apenas na indústria cinematográfica, como também na sociedade em geral, promovendo representações mais inclusivas, abrangentes e diversificadas. Além disso, ao centrar suas narrativas em mulheres, as diretoras contribuem para a representação plural das múltiplas formas de existência feminina. A construção

de um cinema cada vez mais feminino não visa somente à inclusão das perspectivas femininas, mas promove, também, a ideia de uma sétima arte verdadeiramente igualitária, na qual todas as visões de mundo e experiências têm espaço para coexistir e serem valorizadas.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A condução do processo de escrita dessa tese revelou aspectos que transcendem as questões de igualdade de gênero no contexto específico do cinema brasileiro ao longo de duas décadas, esclarecendo sua relevância contínua e penetração em todas as estruturas sociais, sem negligenciar as nuances relacionadas à renda, etnia e classe.

Antes de estabelecer conexões mais amplas, é fundamental observar os resultados que, embora não possam ser considerados determinantes e/ou fechados, oferecem caminhos que, de forma reflexiva e dialógica, procuram responder às indagações propostas pelo estudo. Uma das questões centrais que merece destaque é: a ausência de premiações para mulheres cineastas resulta da baixa representatividade delas em festivais ou da sua falta de participação efetiva, decorrente da sensação de não reconhecimento?

Guiada por essa questão, a proposta de produzir um mapeamento foi uma maneira de tentar responder da maneira mais abrangente possível, a partir de dados consistentes. Os resultados confirmaram o que a observação empírica sinalizava: as mulheres cineastas estão em desvantagem na produção e direção cinematográfica brasileira e, embora não seja possível fazer comparações precisas entre todos os períodos, dado que este estudo se limita a duas décadas específicas e a dois festivais de cinema, é plausível inferir que a situação das mulheres cineastas mostrou pouco avanço ao longo desses anos em termos de oportunidades para concorrer e vencer na categoria de Melhor Longa desses eventos. Os dados são claros ao demonstrar a disparidade principalmente quando se analisa o montante dos dois eventos: ao todo, entre 2001 e 2020, concorreram 260 filmes na categoria de Melhor Longa, dessas produções, 43 (ou 16,54%) foram dirigidas exclusivamente por mulheres. Dos 41 filmes que venceram na categoria de Melhor Longa entre 2001 e 2020, apenas 10 (ou 24,39%) têm direções femininas.

A revisão da literatura, desta tese, corrobora esses dados, indicando que a objetividade e a consistência das análises não deixam dúvidas quanto à disparidade de gênero no audiovisual. Inicialmente, a afirmação de que há desigualdades entre os gêneros no cinema brasileiro pode parecer repetitiva; a melhor descrição seria que é “recorrente”, pois esta é uma situação que, mesmo

indesejável, persiste, apesar das iniciativas que buscam, se não eliminar, ao menos mitigar tais disparidades.

Todas essas iniciativas são fundamentais para atravessar os obstáculos e criar maneiras de impulso e espalhamento do audiovisual feminino, entretanto, esse não é um debate apenas sobre cinema, mas sobre a construção social como um todo, e é neste macro que as transformações profundas acontecem. Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) indicam que, embora a população brasileira seja majoritariamente feminina (51,8%), em comparação aos homens (48,2%), a participação das mulheres no mercado de trabalho em 2022 foi de 53,3%, enquanto a masculina atingiu 73,2%. A mesma pesquisa revelou que, em 2022, as mulheres dedicaram, em média, 21,3 horas semanais aos cuidados familiares e domésticos, quase o dobro da média masculina, que foi de 11,7 horas. Esse trabalho não remunerado adicional impacta significativamente a vida das mulheres, uma vez que precisam se dividir entre múltiplas funções, ao passo que os homens têm mais tempo disponível para se dedicar à carreira e a outros interesses. No setor informal, elas são a maioria, representando 39,6%, em comparação a eles, que representam 37,3%. No entanto, ao analisar os dados sobre cargos de liderança no setor formal, as mulheres ocupam apenas 39,3% dessas posições, enquanto os homens dominam 60,7% desses postos. Essas informações são autoexplicativas e estão em consonância com os dados sobre a participação feminina no cinema nacional, revelando que a desigualdade de gênero presente na indústria cinematográfica integra uma realidade mais ampla, observável em todo o mercado de trabalho. Isso sugere que as transformações são imperativas tanto no âmbito micro quanto, principalmente, no macrossocial.

Para que as mulheres tenham, de fato, oportunidades tanto no setor audiovisual quanto em outras áreas de trabalho, é necessário que elas ocupem cargos de influência e possam criar mecanismos efetivos para a igualdade de gênero; no entanto, a mesma pesquisa do IBGE revelou que o Brasil ainda tem um longo caminho a percorrer. Se um dos instrumentos mais eficazes para sanar as lacunas de oportunidades entre homens e mulheres é a implementação de políticas públicas, torna-se imprescindível que elas ocupem postos de poder para que participem efetivamente das decisões tomadas. Contudo, os dados levantados indicam uma realidade contrária à possibilidade de equidade de

gênero. Em 2022, as mulheres ocuparam apenas 23,7% dos cargos ministeriais no governo e 17,9% das cadeiras na Câmara dos Deputados, além disso, ao longo da história do Brasil, apenas uma mulher, Dilma Rousseff, ocupou o cargo de Presidente da República, entre 38 homens, representando a porcentagem ínfima de 2,56%. Ora, se não há mulheres suficientes na vida pública, que possam incentivar, exigir e implementar políticas de equidade de gênero, como esperar que em outras áreas seria diferente ou até mesmo mais fácil?

São muitos os obstáculos a serem vencidos e um longo caminho a ser percorrido quando se deseja igualdade de gênero em um país que apresenta dados alarmantes sobre o tema. Como tornar, então, o audiovisual nacional mais equilibrado se a desigualdade de gênero está presente em todas as esferas sociais? Talvez o primeiro passo seja promover a inclusão de todas as mulheres, compreendendo que essa não é uma demanda localizada, mas sim uma necessidade generalizada que atravessa todas as classes sociais, níveis de escolaridade, etnias e escolhas femininas, em maior ou menor grau.

É essencial reconhecer que a vivência é uma prática política e que, portanto, as mulheres precisam ocupar posições de poder para colocar suas demandas em pauta, implementando ações que promovam a equidade de gênero em prol de uma sociedade mais horizontal em termos de direitos individuais e coletivos. A persistência em políticas públicas voltadas para a igualdade de gênero é primordial para o avanço dos direitos femininos em todas as esferas: reprodutivos, trabalhistas e sociais, produzindo, possivelmente, impactos ainda mais significativos e democráticos, uma vez que têm o potencial de alcançar mais mulheres.

Essas atitudes que buscam romper a hegemonia masculina na sociedade, gerando avanços, mostram que a igualdade de gênero em todas as áreas – aqui especificamente no cinema – não será algo dado, mas conquistado. As ações afirmativas tornaram-se um instrumento de valorização e difusão de filmes realizados por mulheres. A Spcine – empresa de cinema e audiovisual da Prefeitura de São Paulo¹⁴, promove periodicamente editais exclusivos para minorias sociais, como mulheres, pessoas pretas, indígenas, quilombolas etc. O FIM – Festival Internacional de Mulheres no Cinema e o Femina – Festival

¹⁴ SPcine – disponível em www.spcine.com.br.

Internacional de Cinema Feminino são dois eventos que acontecem anualmente no Brasil, que aceitam apenas trabalhos dirigidos por mulheres (cis e trans) para concorrer em diversas categorias. O Coletivas de Cinema¹⁵ é uma iniciativa que mapeia e divulga coletivos femininos que têm como foco o audiovisual, facilitando o acesso e a interlocução entre as fazedoras de cinema no país. As redes sociais também são fontes de consulta e fomento do cinema feito por mulheres; o perfil no *Instagram*, Mulheres no Cinema (@mulheresnecinema), presta um serviço informacional importante e com qualidade, aproximando as realizadoras de audiovisual e suas obras do público. E, como não poderia deixar de ser, a academia tem – cada vez mais – se dedicado a pesquisar, debater e apresentar propostas acerca da equidade de gênero no cinema, seja através de trabalhos, teses e dissertações, seja por meio de grupos de pesquisa, congressos e outras atividades.

Se ações como as descritas anteriormente fossem mais recorrentes, a resposta à questão que inaugura esse capítulo possivelmente seria menos desafiadora, entretanto, este estudo propõe algumas possíveis soluções. A ausência de premiações para mulheres cineastas é resultado tanto da baixa representatividade delas em festivais, quanto de participações efetivas porque há uma situação de não reconhecimento, criando algo como um ciclo vicioso: a menor visibilidade das diretoras desestimula a participação ativa e contínua, uma vez que há uma percepção de pouca valorização que pode levar muitas delas a desistirem. A pequena presença de mulheres cineastas em festivais de cinema parece ser um reflexo das barreiras estruturais que elas enfrentam, como o acesso desigual a financiamentos e oportunidades de fazer seus filmes. Portanto, é preciso romper esse ciclo com a implementação de medidas promotoras de inclusão e de valorização das mulheres no cinema, como políticas de incentivo específicas, programas de apoio e conscientização, para que finalmente a diversidade e a equidade de gênero seja realidade nos festivais e premiações cinematográficas.

A presente tese sustenta a percepção de que o cinema é um espaço privilegiado para a exibição de opiniões diversificadas e, nesse contexto, um aspecto digno de destaque nos filmes aqui discutidos são as temáticas

¹⁵ Coletivas de Cinema – disponível em www.coletivasdecinema.com.br.

abordadas. Observa-se que as cineastas desenvolveram roteiros nos quais as vivências femininas ocupam posição central, frequentemente desviando-se daqueles que tem a tradicional busca por um parceiro romântico como núcleo da narrativa. Em vez disso, as tramas focam em amizades femininas, experiências de perdas e de guerras, processos de amadurecimento e de envelhecimento, de autodescoberta e de transformações que, não necessariamente, envolvem a figura masculina. Essa constatação sublinha a importância de as mulheres representarem nas telas do cinema as histórias de outras mulheres (ou de si mesmas), contribuindo para a desconstrução de estereótipos, a reivindicação de direitos, a luta por espaços e a expressão de seus anseios e necessidades, além de promover a redução das desigualdades de gênero.

Considerando que o audiovisual também funciona como um instrumento cultural de assimilação coletiva, é crucial que as pautas femininas sejam de fácil acesso, permitindo a toda a sociedade oportunidades de visualizar e de discutir essas questões. Ser uma mulher de cinema não é tarefa fácil porque ser qualquer mulher é difícil. Entretanto, é visível que há uma transformação (ainda que lenta) em curso, no que diz respeito à equidade de gênero na sociedade e no audiovisual. A criação de espaços destinados ao cinema feminino, as políticas de fomento direcionadas a elas, os trabalhos acadêmicos com foco nas demandas femininas no audiovisual, o espalhamento de grupos e coletivos voltados a discutir as condições laborais para elas na indústria cinematográfica e o apoio mútuo que umas dão às outras promovem impactos positivos que fortalecem a representatividade, ampliam as oportunidades e contribuem para a construção de uma indústria mais inclusiva e igualitária.

Essa pesquisa buscou criar uma cartografia que fornecesse dados quantitativos e percepções qualitativas da atuação de cineastas mulheres entre 2001 e 2020 a partir de dois festivais brasileiros de cinema. Ainda que a presença feminina na direção e em outros papéis-chave do processo cinematográfico tenha registrado um aumento nesse período, os dados revelam que a participação das mulheres ainda é menor, em comparação a dos homens. Essa disparidade evidencia a necessidade contínua de políticas de incentivo e apoio às cineastas, bem como de um debate mais profundo sobre as barreiras estruturais que ainda impedem a plena igualdade de gênero na indústria cinematográfica.

É imperativo, portanto, prosseguir. Independentemente dos obstáculos e recuos, é necessário manter a equidade de gênero como um bem inegociável, não apenas no cinema, mas em todas as esferas. Deve-se perseguir incessantemente o ideal de justiça, garantindo que nenhuma pessoa tenha sua condição de mulher como restrição para dirigir filmes, realizar pesquisas ou desempenhar qualquer outro papel social, profissional e político.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA Brasília. *Festival de Brasília nasceu do sonho de um humanista louco por cinema*. Disponível em: <<https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2020/10/27/festival-de-brasilia-nasceu-do-sonho-de-um-humanista-louco-por-cinema/>>. Acesso em: 30 abr. 2024.

ALENCAR, Miriam. *O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978.

ANCINE. *ANCINE apresenta estudo sobre diversidade de gênero e raça no mercado audiovisual*. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/ancine-apresenta-estudo-sobre-diversidade-de-genero-e-raca-no-mercado-audiovisual>. Acesso em: 04 mar. 2023.

AUMONT, Jacques. et al. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.

BARBOSA, Neusa. *Pioneiras na realização cinematográfica no Brasil*. In: LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da (Orgs.). *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*. Editoras colaboradoras: Marina Costin Fuser e Roni Filgueiras. São Paulo: Estação Liberdade - Abraccine, 2019.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução Sérgio Milliet. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BENJAMIN, Walter. *O narrador, considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v. I. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BODANZKY, Laís (Diretora). (2017). *Como Nossos Pais* [Filme]. São Paulo: Gullane Entretenimento.

BRAUDEL, Fernand. *História e Ciências Sociais: a longa duração*. In: BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a História*. Trad. J. Guinburg e Tereza Cristina Silveira da Mota. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.41-78.

BRUSCHINI, Cristina; LOMBARDI, Maria Rosa. *Trabalhadoras brasileiras dos anos 90: mais numerosas, mais velhas e mais instruídas*. *Mulher e trabalho*, v. 2, 2011. Disponível em: <<https://revistas.planejamento.rs.gov.br/index.php/mulheretrabalho/article/view/2681/3003>>. Acesso em: 06 mar. 2023.

BUTLER. Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CAVASSANI, Maria Fernanda. *Cinema e Mulher: os femininos nas composições das narrativas cinematográficas de Laís Bodanzky*. 2020.

CESAR, Amaranta. *Os festivais ainda olham pouco para a produção dos novos sujeitos históricos*. [Entrevista concedida a] Adriano Garrett. Cine Festivais, São Paulo, 2017a. Disponível em: <<https://cinefestivais.com.br/os-festivais-ainda-olham-pouco-para-a-producao-dos-novos-sujeitos-historicos/>>. Acesso em: 15 jan. 2024.

CESAR, Amaranta. *VIII CachoeiraDoc relembra passado para pensar cinema engajado no Brasil atual*. [Entrevista concedida a] Adriano Garrett. Cine Festivais, São Paulo, 2017b. Disponível em: <<https://cinefestivais.com.br/amaranta-cesar-fala-sobre-o-viii-cachoeiradoc/>>. Acesso em: 15 jan. 2024.

CESAR, Amaranta; COSTA, Leonardo Figueiredo. *Memória e ação com o CachoeiraDoc: um festival de cinema com e como política pública*. Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 10, n. 2, p. 150-173, 2021.

CESAR, Paula Gaitán (Diretora). (2013). *Exilados do Vulcão* [Filme]. Brasil: Cine Group.

COOPER, Diane. What is a “mapping study?”. *Journal of the Medical Library Association: JMLA*, v. 104, n. 1, p. 76, 2016.

CORRÊA, Paulo Vitor Luz. *Anexo III - Comparativo dos Anuários: 2016-2022*. São Paulo: Pesquisa Independente, 2023. *Mapeamento comparativo das informações reunidas dos anuários realizados até então*. Disponível em: <<https://bit.ly/comparativoanuarios>>. Acesso em: 22 jan. 2024.

CORRÊA, Paulo Vitor Luz. *Panorama dos Festivais/Mostras Audiovisuais Brasileiros e Sessão Lei Aldir Blanc - edição 2021*. São Paulo, 2022. Disponível em: <<https://linktr.ee/estudosfestivais>>. Acesso em: 17 jan. 2024.

COSTA, Luciano Bedin da. *Cartografia: uma outra forma de pesquisar*. Revista Digital Do LAV, 7(2), 066–077, 2014.

DANTAS, Daiany Ferreira. *Corpos visíveis: matéria e performance no cinema de mulheres*. 2015.

DA-RIN, Maya (Diretora). (2019). *A Febre* [Filme]. Brasil: Enquadramento Produções Cinematográficas.

DE ALMEIDA, Jane; SUPPIA, Alfredo; DA SILVA, Cicero Inacio; MELLO, Davi Marques Camargo de. *Festivais de cinema, streaming, pandemia*. Lumina, [S. l.], v. 17, n. 3, p. 70–85, 2023. DOI: 10.34019/1981-4070.2023. v. 17.39936. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/39936>>. Acesso em: 18 jan. 2024.

DE LAET, Marianne. *Notes on the traffic between cultural studies and science and technology studies*. In: MILLER, T. (Ed.). *A companion to cultural studies*. Cambridge, MA: Blackwell, 2001. p. 101-115.

DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2016.

DELEUZE, Gilles. *Mil platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad. de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, vol. 1, 1995.

FARIA, Marina Sartório. *A participação feminina na direção do cinema documentário brasileiro*. 2014. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO. *Homepage com as informações sobre o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro*. Disponível em: <https://festcinebrasil.com.br/>. Acesso em 19 mar. 2023.

FESTIVAL DE CANNES. *História do Festival*. Disponível em: <https://www.festival-cannes.com/en/the-festival/the-history-of-the-festival/>. Acesso em: 18 jan. 2024.

FESTIVAL DE CANNES. *Regulamento Oficial*. Cannes: Festival de Cannes, 2023. Disponível em: <https://www.festival-cannes.com/en/medialibrary/1946-rules-and-regulations/>. Acesso em: 12 jan. de 2024.

FESTIVAL DE CINEMA DE GRAMADO. *Homepage com as informações sobre o Festival de Cinema de Gramado*. Disponível em: <https://www.festivaldegramado.net/>. Acesso em 19 mar. 2023.

FESTIVAL É TUDO VERDADE. *Homepage com as informações sobre o Festival É Tudo Verdade*. Disponível em: <http://etudoverdade.com.br/br/home/>. Acesso em: 19 mar 2023.

FESTIVAL INTERNACIONAL DO RIO. *Homepage com as informações sobre o Festival do Rio*. Disponível em: <https://www.festivaldoriorio.com.br/>. Acesso em: 19 mar 2023.

FRANÇA, Luana Araújo de. *Mulheres à frente e atrás das câmeras: uma leitura do protagonismo feminino em A árvore de Marcação, de Jussara Queiroz*. 2017. Dissertação de Mestrado. Brasil.

GANCHÓ, Cândida Vilarés. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2006.

GIRARDI, Luísa Reami Vieira. *Cinema sob mulheres. Experiência feminina no cinema brasileiro durante a ditadura militar*. 2018. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:[10.11606/D.31.2018.tde-18122018-102708](https://doi.org/10.11606/D.31.2018.tde-18122018-102708).

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Uma situação colonial?* [e-book]. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução: Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília, 2003.

HARBORD, Jane. *Contingency, time and event: An archaeological approach to the film festival*. In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan; LOIST, Skadi. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2016.

HOLANDA, Karla (Org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2019.

HOLANDA, Karla. *Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina*. Campinas: Papyrus, 2017.

HOLANDA, Karla.; TEDESCO, Marina Cavalcanti. *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Papyrus Editora, 2018.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

IKEDA, Marcelo Gil. *Festivais de cinema e curadoria: uma abordagem contemporânea*. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 11, n. 1, p. 181-202, 2022.

INFOPIEDIA. *Festival de Cinema de Veneza*. Disponível em: <[https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$festival-de-cinema-de-veneza/](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$festival-de-cinema-de-veneza/)>. Acesso em: 18 jan. 2024.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). *Tiradentes*. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/mg/tiradentes.html>. Acesso em: 28 jan. 2024.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Estatísticas de gênero: indicadores sociais das mulheres no Brasil*. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/multidominio/genero/20163-estatisticas-de-genero-indicadores-sociais-das-mulheres-no-brasil.html>. Acesso em: 22 maio 2024.

IORDANOVA, Dina. *The film festival and film culture's transnational essence*. In: DE VALCK, Marijke; KREDELL, Brendan e LOIST, Skadi (org.). *Film Festival: history, theory, method, practice*. Londres e Nova York: Routledge, 2016.

ITAÚ CULTURAL. *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro*. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento652263/festival-de-brasilia-do-cinema-brasileiro/>>. Acesso em: 30 abr. 2024.

ITAÚ CULTURAL. *Paulo Emílio Salles Gomes*. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7873/paulo-emilio-salles-gomes/>>. Acesso em: 30 abr. 2024.

KASTRUP, Virginia. PASSOS, Eduardo. ESCÓSSIA, Liliana. *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

LAUZEN, Martha. *The Celluloid Ceiling: Employment of Behind-the-Scenes Women on Top Grossing U.S. Films in 2022*. Disponível em: <<https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2023/01/2022-celluloid-ceiling-report.pdf>>. Acesso em: 05 março 2023.

LEAL, Antônio; MATTOS, Tetê (Org.). *Painel setorial dos festivais audiovisuais: indicadores 2007-2008-2009*. 2011. Disponível em: <https://docs.wixstatic.com/ugd/ad023a_361a33219ac0492ab69fa0034bd38071.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2023.

LEMOS, Cássio Fernandes; OLIVEIRA, Andréia Machado. *Mapeamento, Processo, Conexões: a cartografia como metodologia de pesquisa*. Paralelo 31, v. 1, n. 8, 2017.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (1962) *The Savage Mind*. Trad. G. Weidenfield e Nicholson, Chicago and London: University of Chicago Press.

LUSVARGHI, Luíza; SILVA, Camila Vieira. *Mulheres atrás das câmeras: s cineastas brasileiras de 1930 a 2018*. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

MANOVICH, Lev. *Cultural analytics*. Mit Press, 2020.

MARTINELLI, Marcello. *Os mapas da geografia*. In: XXI Congresso Brasileiro de Cartografia. 2005.

MARTINS, Carla Ludmila Maia. *Sob o risco do gênero: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres*. 2015.

MASCARELLO, Fernando. *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus Editora, 2006.

MATTOS, Tetê. *Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros*. In: BAMBÁ, Mahomed. *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos*. Salvador: EDUFBA, 2013.

MCCARTHY, Anna. *Do ordinário ao concreto: estudos culturais e a política de escala*. Revista Trama Interdisciplinar, v. 5, n. 3, 2014.

MULVEY, Laura. *Visual and other pleasures*. Springer, 1989.

MURAT, Lúcia (Diretora). (2011). *Uma Longa Viagem* [Filme]. Rio de Janeiro: Taiga Filmes.

O GLOBO. *Festival de Gramado*, de pequena mostra a principal evento do cinema nacional. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/festival-de-gramado-de-pequena-mostra-principal-evento-do-cinema-nacional-22251972#ixzz8ZAcFow5C>>. Acesso em: 14 mar 2024.

OLIVEIRA, Lady Dayana Silva de. *Câmera na mão! Protagonismo de mulheres no cinema brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado em Estudos da Midia) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

REIS E SILVA, João Guilherme Barone. *Marketing e festival*. In: Sessões do Imaginário. N. 2. Porto Alegre: Edupucrs, 1997.

REIS, Thaís Botrel. *A mulher e o cinema: representação feminina no mercado cinematográfico brasileiro*. 2017.

REZENDE, Anna Muylaert (Diretora). (2002). *Durval Discos* [Filme]. São Paulo: Gullane Entretenimento.

REZENDE, Anna Muylaert. (Diretora). (2009). *É Proibido Fumar* [Filme]. São Paulo: Gullane Filmes.

REZENDE, Tata Amaral (Diretora). (2011). *Hoje* [Filme]. São Paulo: Bossa Nova Filmes.

RIGONI, Priscila. *Sobre as (in) visibilidades e os silêncios: as mulheres nos processos criativos de produção cinematográfica no Rio Grande do Sul*. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

ROCHA, Marília (Diretora). (2016). *A Cidade Onde Envelheço* [Filme]. Recife: Carnaval Filmes.

SALLA, Mara Lúcia. *A temática feminista no cinema contemporâneo brasileiro em filmes dirigidos por mulheres*. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, 2018.

SARMET, Érica; TEDESCO, Marina. *Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980*. Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro, p. 115-129, 2017.

SCHWARTZ, Rosana Maria Pires Barbato. *O sonho da casa própria ressignificando a identidade feminina durante o processo construtivo de moradias por mutirão na cidade de São Paulo: o Jardim Apuanã e a Associação de Mutirantes União dos nove do parque Europa I (1983-2005)*. In Simpósio Nacional de História: Guerra e Paz, Londrina, ANPUH, v. 23, p. 1-209, 2005.

SCOTT, Joan Wallach. História das Mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da História*. São Paulo: EDUNESP, 1992, p. 63-95.

SILVA, Míriam Cristina Carlos; CAVASSANI, Maria Fernanda; SILVA, Renata Brito. *Comunicação, mediação e narrativas: por um possível diálogo*. In: XIII Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Cultura, 2019, Sorocaba. Comunicação, cidade e territorialidades contemporâneas. Sorocaba: Uniso, v. 1, 2019, p. 141-154.

SOLBERG, Helena. (Diretora). (2003). *Vida de Menina* [Filme]. Barueri: Europa Filmes; M. A Marcondes.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. *Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção*. NAU Editora, 2021.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Mulheres atrás das câmeras: As cineastas brasileiras de 1930 a 2018 (*Women behind the Camera: Brazilian Filmmakers, 1930–2018*), edited by Luiza Lusvarghi and Camila Vieira da Silva and *Mulheres de cinema (Women of Cinema)*, edited by Karla Holanda. 2020.

TURNER, Graeme. *British Cultural Studies: An Introduction*. Boston. Unwin Hyman, 1990.

UNESCO. *The UNESCO Institute for Statistics (UIS)*. Disponível em: <<http://data.uis.unesco.org/?ReportId=5538>>. Acesso em: 03 fev. 2024.

WANDERLEY, Natália Lopes. *O que porra é cinema de mulher? A mostra de cinema de mulher e o desvelar do machismo no audiovisual pernambucano*. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

YAMASAKI, Tizuka (Diretora). (2005). *Gaijin – Ama-me Como Sou* [Filme]. Burbank (USA): Miravista Pictures.

**APÊNDICE A – TABELA DOS FILMES SELECIONADOS PARA CONCORRER
NA CATEGORIA MELHOR LONGA DA MOSTRA COMPETITIVA DO
FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO ENTRE 2001 E 2020**

Filmes selecionados	Direção
2001	
Lavoura Arcaica	Luiz Fernando Carvalho
Netto Perde Sua Alma	Beto Souza e Tabajara Ruas
Uma Vida em Segredo	Suzana Amaral
Samba Riachão	Jorge Alfredo
O Invasor	Beto Brant
Dias de Nietzsche em Turim	Julio Bressane
2002	
Amarelo Manga	Claúdio Assis
Cama de Gato	Alexandre Stockler
Desmundo	Alain Fresnot
Dois Perdidos Numa Noite Suja	José Joffily
Lua Cambará – nas escadarias do palácio	Rosemberg Cariry
A Festa de Margarete	Renato Falcão
2003	
Filme de Amor	Julio Bressane
Garotas do ABC: Aurélia Schwarzenega	Carlos Reichenbach
Glauber o Filme, Labirinto do Brasil	Silvio Tandler
Harmada	Maurice Capovila
Lost Zweig	Sylvio Back
O Signo do Caos	Rogério Sganzerla
2004	
Peões	Eduardo Coutinho
500 Almas	Joel Pizzini
Bendito Fruto	Sergio Goldenberg
Cabra-cega	Toni Venturi
Cascalho	Tuna Espinheira
O Diabo a Quatro	Alice de Andrade
2005	
Eu Me Lembro	Edgar Navarro
A Concepção	José Eduardo Belmonte
À Margem do Concreto	Evaldo Mocarzel
Depois Daquele Baile	Roberto Bomtempo
Incuráveis	Gustavo Acioli
O Veneno da Madrugada	Ruy Guerra
2006	
Baixio das Bestas	Claudio Assis
Batismo de Sangue	Helvécio Ratton
Encontro Com Milton Santos ou o Mundo Global Visto do Lado de Cá	Silvio Tandler
Jardim Ângela	Evaldo Mocarzel
O Engenho de Zé Lins	Vladimir Carvalho

Querô	Carlos Cortez
2007	
Cleópatra	Júlio Bressane
Amigos de Risco	Daniel Bandeira
Anabazys	Paloma Rocha e Joel Pizzini
Chega de Saudade	Laís Bodanzky
Falsa Loura	Carlos Reichenbach
Meu Mundo em Perigo	José Eduardo Belmonte
2008	
FilmeFOBIA	Kiko Goifman
Ñande Guarani (Nós Guarani)	André Luís da Cunha
O Milagre de Santa Luzia	Sérgio Roizenblit
Siri-ará	Rosemberg Cariry
Tudo Isso Me Parece Um Sonho	Geraldo Sarno
À Margem do Lixo	Evaldo Mocarzel
2009	
É Proibido Fumar	Anna Muylaert
A Falta Que Me Faz	Marília Rocha
Filhos de João, Admirável Mundo Novo Baiano	Henrique Dantas
O Homem Mau Dorme Bem	Geraldo Moraes
Perdão Mister Fiel	Jorge Oliveira
Quebradeira	Evaldo Mocarzel
2010	
O Céu Sobre os Ombros	Sérgio Borges
A Alegria	Felipe Bragança e Marina Meliande
Amor?	João Jardim
O Mar de Mário	Reginaldo Gontijo e Luiz F. Suffiati
Transeunte	Eryk Rocha
Vigias	Marcelo Lordello
2011	
Hoje	Tata Amaral
As Hiper Mulheres	Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro
Meu País	André Ristum
O Homem Que Não Dormia	Edgard Navarro
Trabalhar Cansa	Juliana Rojas e Marco Dutra
Vou Rifar Meu Coração	Ana Rieper
2012	
Eles Voltam	Marcelo Lordello
Era Uma Vez Eu, Verônica	Marcelo Gomes
A Memória Que Me Contam	Lucia Murat
Boa Sorte, Meu Amor	Daniel Aragão
Esse Amor Que Nos Consome	Allan Ribeiro
Noites de Reis	Vinicius Reis
2013	
Exilados do Vulcão	Paula Gaitán
A Estrada 47 (A Montanha)	Vicente Ferraz
Avanti Popolo	Michael Wahrmann
Depois da Chuva	Cláudio Marques e Marília Hughes
Os Pobres Diabos	Rosemberg Cariry

Riocorrente	Paulo Sacramento
2014	
Branco Sai. Preto Fica	Adirley Queirós
Brasil S/A	Marcelo Pedroso
Ela Volta Na Quinta	André Novais Oliveira
Pingo d'Água	Taciano Valério
Sem Pena	Eugênio Puppo
Ventos de Agosto	Gabriel Mascaro
2015	
Big Jato	Claudio Assis
A Família Dioni	Alan Minas
Fome	Cristiano Burlan
Para Minha Amada Morta	Aly Muritiba
Prova de Coragem	Roberto Gervitz
Santoro – O Homem e Sua Música	John Howard Szerman
2016	
A Cidade Onde Envelheço	Marília Rocha
Antes o Tempo Não Acabava	Sérgio Andrade e Fábio Baldo
Deserto	Guilherme Weber
Elon Não Acredita na Morte	Ricardo Alves Jr.
Malícia	Jimi Figueiredo
Martírio	Vicent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tita
O Último Trago	Luiz Pretti, Pedro Diogenes e Ricardo Pretti
Rifle	Davi Pretto
Vintes Anos	Alice de Andrade
2017	
Arábia	Affonso Uchoa e João Dumans
Café Com Canela	Ary Rosa e Glenda Nicácio
Construindo Pontes	Heloisa Passos
Era Uma Vez Brasília	Adirley Queirós
Música Para Quando as Luzes se Apagam	Ismael Caneppele
Pendular	Julia Murat
Por Trás da Linha de Escudos	Marcelo Pedroso
Vazante	Daniela Thomas
2018	
Temporada	André Novais Oliveira
Bixa Travesti	Claudia Priscilla e Kiko Goifman
Bloqueio	Quentin Delaroche e Victória Álvares
Ilha	Ary Rosa e Glenda Nicácio
Los Silencios	Beatriz Seigner
Luna	Cris Azzi
New Life S.A.	André Cavalheira
A Sombra do Pai	Gabriela Amaral Almeida
Torre das Donzelas	Susanna Lira
2019	
A Febre	Maya Da-Rin
Volume Morto	Kauê Telloli
Alice Júnior	Gil Baroni
O Tempo Que Resta	Thaís Borges
Loop	Bruno Bini
O Mês Que Não Terminou	Francisco Bosco
Piedade	Claudio Assis

2020	
Por Onde Anda Makunaíma?	Rodrigo Séllos
A Luz de Mario Carneiro	Betse de Paula
Entre Nós Talvez Estejam Multidões	Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito
Espero Que Esta Te Encontre e Que Esteja Bem	Natara Ney
Ivan, O Terrível	Mario Abbade
Longe do Paraíso	Orlando Senna

**APÊNDICE B – TABELA DOS FILMES SELECIONADOS PARA CONCORRER
NA CATEGORIA MELHOR LONGA NACIONAL DA MOSTRA COMPETITIVA
DO FESTIVAL DE CINEMA DE GRAMADO ENTRE 2001 E 2020**

Filmes selecionados	Direção
2001	
Memórias Póstumas	André Klotzel
Bufo & Spallanzani	Flávio Tambellini
Duas Vezes com Helena	Mauro Farias
Netto Perde a Sua Alma	Beto Souza e Tabajara Ruas
Urbânia	Flávio Frederico
2002	
Durval Discos	Anna Muylaert
Dois Perdidos Numa Noite Suja	José Joffily
Separações	Domingos de Oliveira
Querido Estranho	Ricardo Pinto e Silva
Uma Onda no Ar	Helvécio Ratton
2003	
De Passagem	Ricardo Elias
Apolônio Brasil	Hugo Carvana
Dom	Moacyr Góes
Noite de São João	Sergio Silva
O Preço da Paz	Paulo Morelli
2004	
Vida de Menina	Helena Solberg
Araguaya – A Conspiração do Silêncio	Ronaldo Duque
Filhas do Vento	Joel Zito Araújo
O Quinze	Jurandir Oliveira
Procuradas	José Frazão e Zeca Pires
2005	
Gaijin – Ama me Como Sou	Tizuka Yamasaki
Cafundó	Paulo Betti e Clóvis Bueno
Carreiras	Domingos de Oliveira
Diários de Um Novo Mundo	Paulo Nascimento
O Cerro de Jarau	Beto Souza
Sal de Prata	Carlos Gerbase
2006	
Anjos do Sol	Rudi Lagemann
Atos dos Homens	Kiko Goifman
Pro Dia Nascer Feliz	João Jardim
Serras da Desordem	Andrea Tonacci
Sonhos e Desejos	Marcelo Santiago
2007	
Castelas e Nelson Dantas no País dos Generais	Carlos Prates
Condor	Carlos Prates
Deserto Feliz	Nash Laila

Olho de Boi	Hermano Penna
Otávio e as Letras	Marcelo Masagão
Valsa para Bruno Stein	Paulo Nascimento
2008	
Nome Próprio	Murilo Salles
A Festa da Menina Morta	Matheus Natchtergaele
Juventude	Domingos Oliveira
Netto e o Domador de Cavalos	Tabajara Ruas
Pachamama	Eryk Rocha
Vingança	Paulo Pons
2009	
Corumbiara	Vincent Carelli
Canção de Baal	Helena Ignez
Cildo	Carlos Moura
Corpos Celestes	Marcos Jorge e Fernando Severo
Em Teu Nome	Paulo Nascimento
Quase Um Tango	Sérgio Silva
2010	
Bróder	Jeferson De
180°	Eduardo Vaisman
Diário de Uma Busca	Flavia Castro
Enquanto a Noite Não Chega	Beto Souza
Não Se Pode Viver Sem Amor	Jorge Durán
O Último Romance de Balzac	Geraldo Sarno
Ponto Org	Patricia Moran
O Contestado	Sylvio Back
2011	
Uma Longa Viagem	Lúcia Murat
As Hiper Mulheres	Carlos Fausto, Leonardo Sette, Takumã Kuikuro
O Carteiro	Reginaldo Faria
Olhe Pra Mim de Novo	Claudia Priscilla e Kiko Goifman
País do Desejo	Paulo Caldas
Ponto Final	Marcelo Taranto
Riscado	Gustavo Pizzi
2012	
Colegas	Marcelo Galvão
Eu Não Faço a Menor Ideia do Que Eu Tô Fazendo Com a Minha Vida	Matheus Souza
Futuro do Pretérito: Tropicalismo Now!	Ninho Moraes e Francisco Cesar Filho
Insônia	Beto Souza
O Que se Move	Caetano Gotardo
O Som ao Redor	Kleber Mendonça Filho
Super Nada	Rossana Foglia e Rubens Rewald
2013	
Tatuagem	Hilton Lacerda
A Bruta Flor do Querer	Andradina Azevedo e Dida Andrade
A Coleção Invisível	Bernard Attal
Até Que a Sbórnia nos Separe	Otto Guerra e Ennio Torresan Jr.
Éden	Bruno Safadi
Os Amigos	Lina Chamie

Primeiro Dia de Um Ano Qualquer	Domingos Oliveira
Revelando Sebastião Salgado	Betse de Paula
2014	
A Estrada 47	Vicente Ferraz
A Despedida	Marcelo Galvão
A Luneta do Tempo	Alceu Valença
Esse Viver Ninguém Me Tira	Caco Ciocler
Infância	Domingos Oliveira
O Segredo dos Diamantes	Helvécio Ratton
Os Senhores da Guerra	Tabajara Ruas
Sinfonia da Necrópole	Juliana Rojas
2015	
Ausência	Chico Teixeira
Introdução à Música de Sangue	Luiz Carlos Lacerda
O Fim e os Meios	Murilo Salles
O Outro Lado do Paraíso	André Ristum
O Último Cine Drive-In	Iberê Carvalho
Ponto Zero	José Pedro Goulart
Que Horas Ela Volta?	Anna Muylaert
Um Homem Só	Cláudia Jouvin
2016	
Barata Ribeiro, 716	Domingos Oliveira
El Mate	Bruno Kott
Elis	Hugo Prata
O Roubo da Taça	Caito Ortiz
O Silêncio do Céu	Marco Dutra
Tamo Junto	Matheus Souza
2017	
Como Nossos Pais	Laís Bodanzky
A Fera na Selva	Paulo Betti, Eliane Giardini e Lauro Escorel
As Duas Irenes	Fábio Meira
Bio	Carlos Gerbase
Não Devore Meu Coração	Felipe Bragança
O Matador	Marcelo
Pela Janela	Caroline Leone
2018	
Ferrugem	Aly Muritiba
10 Segundos Para Vencer	José Alvarenga Jr.
A Cidade dos Piratas	Otto Guerra
A Voz do Silêncio	André Ristum
Benzinho	Gustavo Pizzi
Correndo Atrás	Jeferson De
Mormaço	Marina Meliande
O Banquete	Daniela Thomas
Simonal	Leonardo Domingues
2019	
Pacarrete	Allan Deberton
Hebe – A Estrela do Brasil	Maurício Farias
O Homem Cordial	Iberê Carvalho
Raia 4	Emiliano Cunha
Veneza	Miguel Falabella
Vou Nadas Até Você	Klaus Mitteldorf e Luciano Patrick

30 Anos Blues	Andradina Azevedo e Dida Andrad
2020	
King Kong en Asunción	Camilo Cavalcante
Aos Pedacos	Ruy Guerra
O Samba é Primo do Jazz	Angela Zoé
Me Chama Que Eu Vou	Joana Mariani
Por Que Você Não Chora?	Cibele Amaral
Todos os Mortos	Caetano Gotardo e Marco Dutra
Um Animal Amarelo	Felipe Bragança