

PUCRS

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN - FAMECOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO - PPGCOM
LINHA DE PESQUISA: CULTURA E TECNOLOGIAS DAS IMAGENS E DOS IMAGINÁRIOS

PRISCILA RIGONI

**SOBRE AS (IN)VISIBILIDADES E OS SILÊNCIOS: AS MULHERES NOS PROCESSOS
CRIATIVOS DE PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NO RIO GRANDE DO SUL**

Porto Alegre
2020

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

PRISCILA RIGONI

**SOBRE AS (IN)VISIBILIDADES E OS SOLÊNCIOS: AS MULHERES NOS
PROCESSOS CRIATIVOS DE PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NO RIO GRANDE
DO SUL**

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do título de Mestre pelo Programa de
Pós-Graduação em Comunicação Social pela
Escola de Comunicação, Artes e Design da
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande
do Sul - PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. João Guilherme Barone Reis e Silva – PUCRS

LABORATÓRIO DE PESQUISAS AUDIOVISUAIS - LAPAV

Porto Alegre

2020

Ficha Catalográfica

P959s Priscila, Rigoni

Sobre as (in)visibilidades e os silêncios : As mulheres nos processos criativos de produção cinematográfica no Rio Grande do Sul / Rigoni Priscila . – 2020.

124.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. João Guilherme Reis e Silva Barone.

1. Cinema de Mulheres. 2. Feminismos. 3. Processos Criativos de Produção. 4. Cinema Brasileiro. 5. Cinema do Rio Grande do Sul. I. Barone, João Guilherme Reis e Silva. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

PRISCILA RIGONI

**SOBRE AS (IN)VISIBILIDADES E OS SILÊNCIOS: AS MULHERES NOS
PROCESSOS CRIATIVOS DE PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NO RIO GRANDE
DO SUL**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social pela Escola de Comunicação, Artes e Design, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 26 de março de 2020.

BANCA EXAMINADORA:

Orientador: Prof. Dr. João Guilherme Barone Reis e Silva - PUCRS

Prof^ª. Dra. Melina Aparecida dos Santos Silva - PUCRS

Prof^ª. Dra. Miriam de Souza Rossini – UFRGS

AGRADECIMENTOS

A inspiração é o que move este trabalho, portanto, agradeço às inspirações recebidas por parte de todos que me acompanharam neste trajeto:

Ao meu orientador, prof. Dr. João Guilherme Barone, o qual guiou e inspirou integralmente este processo investigativo;

Às professoras Dra. Melina Aparecida dos Santos Silva e Dra. Miriam de Souza Rossini, que contribuíram com sua inspiração e sabedoria acadêmica na banca de qualificação;

Às pessoas que me inspiraram, que me apoiam e que me dão conselhos no cotidiano: amigos, família e colegas;

E a todos que aqui encontram inspiração para pesquisar, para (re)criar, para inovar, bem como para incentivar outras mulheres.

Esta pesquisa foi desenvolvida com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo mapear as mulheres que atuaram nos processos criativos de produção do cinema do Rio Grande do Sul, entre 1996 e 2017, em filmes que foram lançados comercialmente em salas de exibição. O interesse desta pesquisa é identificar quantas e quem são estas mulheres, verificar em quais funções (direção, direção de produção, roteiro, direção de fotografia, direção de arte e montagem) há maior incidência da presença delas, verificar em que períodos e em quais gêneros fílmicos possuem maior participação de mulheres, assim como apontar em quais títulos o núcleo criativo é formado em sua maioria por mulheres. Para tanto, foram coletados dados acerca dos filmes e dos sujeitos da pesquisa, desta maneira, estes dados entram em diálogo principalmente com conceitos como cinema de mulheres, feminismos, análise de contexto, processos de produção e invisibilidade e silêncios, de autores como Annette Kuhn (1991), João Guilherme Barone (2009), Michelle Perrot (2007) e Marcela Lagarde y de los Ríos (2012). Os resultados gerais apontam para uma maior presença de mulheres na função de direção de produção, em filmes de ficção, que foram lançados especialmente no ano de 2017.

Palavras-chave: Cinema de Mulheres. Feminismos. Processos Criativos de Produção. Cinema Brasileiro. Cinema do Rio Grande do Sul.

ABSTRACT

This dissertation aims to map women who worked in the creative processes of cinema production in Rio Grande do Sul, between 1996 and 2017, in films that were released commercially in movie theaters. The interest of this research is to identify how many and who these women are, to verify in which functions (direction, production direction, script, photography direction, art direction and editing) there is a greater incidence of their presence, to verify in which periods and in which genders movies there are greater participation of women, as well as pointing out in which titles the creative nucleus is formed mostly by women. For that, data were collected about the films and the research subjects, in this way, these data enter into dialogue mainly with concepts such as women's cinema, feminisms, context analysis, production process, invisibility and silences, by authors such as Annette Kuhn (1991), João Guilherme Barone (2009), Michelle Perrot (2007) e Marcela Lagarde y de los Ríos (2012). The general results point to a greater presence of women in the function of producers, in fiction films, which were released especially in 2017.

Keywords: Women's cinema. Feminisms. Creative Production Processes. Brazilian cinema. Cinema in Rio Grande do Sul.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Instrumento de coleta de dados

Quadro 2 - Filmes com mulheres na direção

Quadro 3 - Filmes com mulheres na direção de produção

Quadro 4 - Filmes com mulheres no roteiro

Quadro 5 - Filmes com mulheres na direção de arte

Quadro 6 - Filmes com mulheres na direção de fotografia

Quadro 7 - Filmes com mulheres na montagem

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Infográfico Metodológico

Figura 2 - Mapa Conceitual

Figura 3 - Tríade produção – distribuição - exibição

Figura 4 - Mapa Brasileiro de Produção Cinematográfica

Figura 5 - Gênero dos Títulos

Figura 6 – Porcentagem Total de Homens em Relação às Mulheres

Figura 7 – Quantidade de filmes por ano de lançamento

Figura 8 – Público

Figura 9 – Renda

Figura 10 – Máximo de salas

Figura 11 – Direção

Figura 12 – Gênero dos filmes com mulheres na direção

Figura 13 – Quantidade de filmes com mulheres na direção por ano

Figura 14 – Direção de Produção

Figura 15 – Gênero dos filmes com mulheres na direção de produção

Figura 16 – Quantidade de filmes com mulheres na direção de produção por ano

Figura 17 - Roteiro

Figura 18 – Gênero dos filmes com mulheres no roteiro

Figura 19 – Quantidade de filmes com mulheres no roteiro por ano

Figura 20 – Direção de arte

Figura 21 – Gênero dos filmes com mulheres na direção de arte

Figura 22 – Quantidade de filmes com mulheres na direção de arte por ano

Figura 23 – Direção de fotografia

Figura 24 – Gênero dos filmes com mulheres na direção de fotografia

Figura 25 – Quantidade de filmes com mulheres na direção de fotografia por ano

Figura 26 – Montagem

Figura 27 – Gênero dos filmes com mulheres na montagem

Figura 28 - Quantidade de filmes com mulheres na montagem por ano

LISTA DE ABREVIATURAS

ANCINE - Agência Nacional do Cinema

APTC/RS - Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul

BR – Brasil

SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

CONCINE – Conselho Nacional de Cinema

CPB – Certificado de Produto Brasileiro

ECA – Escola de Comunicação e Artes

EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes SA

FEEVALE – Federação de Estabelecimento de Ensino Superior em Novo Hamburgo

FIM CINE – Festival Internacional de Mulheres no Cinema

FSA – Fundo Setorial do Audiovisual

FUNDACINE - Fundação Cinema RS

IECINE – Instituto Estadual de Cinema

MINC – Ministério da Cultura

ND – Não disponível

OCA – Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual

PUCRS – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

RS – Rio Grande do Sul

SAV – Secretaria do Audiovisual

SIABV/RS – Secretaria da Indústria Audiovisual

TECNA – Centro Tecnológico Audiovisual do RS

TV – Televisão

UCS – Universidade de Caxias do Sul

UFF – Universidade Federal Fluminense

UFPEL – Universidade Federal de Pelotas

UNB – Universidade de Brasília

UNISC – Universidade de Santa Cruz do Sul

UNISINOS – Universidade do Vale do Rio dos Sinos

USP – Universidade de São Paulo

VOD – Video on demand

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
2. ASPECTOS METODOLÓGICOS.....	22
2.1 Instrumento de coleta de dados	24
3. PONTO DE VISTA.....	30
3.1 Mulheres	32
3.2 Processos de produção.....	36
3.3 As intersecções feministas.....	39
3.4 Mulheres e cinema: uma perspectiva brasileira.....	42
3.5 Sobre a invisibilidade e os silêncios	46
4. TORNAR VISÍVEL O INVISÍVEL: ANÁLISE	50
4.1 Informações Gerais.....	54
4.2 Análise de dados por função.....	65
4.2.1 Direção.....	65
4.2.2 Direção de produção.....	71
4.2.3 Roteiro	78
4.2.4 Direção de arte.....	84
4.2.5 Direção de fotografia.....	90
4.2.6 Montagem.....	95
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	105
APÊNDICE	114
QR CODE DO MAPA INTERATIVO	123

1. INTRODUÇÃO

A relação entre cinema e mulheres pode ser contemplada a partir de dois ângulos, um que leva a analisar o cinema como uma forma de expressão e como meio de comunicação detentor de uma linguagem própria que é utilizada para representar narrativas fictícias ou documentais, sugerindo ou desconstruindo padrões comportamentais e de gênero que de alguma forma inferem reflexões acerca dos papéis desempenhados por mulheres na sociedade. E, por outro lado, é possível focar nas mulheres que estão inseridas nos processos criativos de produção cinematográficos, que ganha luz neste trabalho.

Neste aspecto, a proposta inicial desta pesquisa era desenvolver uma análise fílmica acerca das representações das mulheres em longas metragens. Todavia, em decorrência de leituras realizadas, da apropriação do Estado da arte, assim como com o auxílio das orientações acadêmicas foi possível o amadurecimento e a adequação do projeto. Além do que, obras como *Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro*, organizada por Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco, *Cine de Mujeres: Feminismo y cine*, de Annette Kuhn e *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*, de Elizabeth Ann Kaplan, foram fundamentais para nortear a pesquisa desta dissertação.

Todavia, ao direcionar o olhar sobre este tema para o Rio Grande do Sul, encontrou-se dificuldade em localizar bibliografia, evidenciando-se, neste aspecto, uma lacuna acadêmica, pois os trabalhos científicos existentes que discorrem sobre a indústria cinematográfica no Estado, não levam em consideração questões vinculadas diretamente à participação das mulheres dentro das especificidades cinematográficas da região.

Diante disso, verificou-se a necessidade de dar o passo inicial para sistematizar uma pesquisa sobre a contribuição das mulheres do cinema deste Estado. Entretanto, não se pretende analisar qual a influência que as cineastas atuantes no processo de criação cinematográfica exercem sobre o produto final: o filme, tampouco se busca desenvolver uma análise de imagens, o importante aqui, é, sobretudo, dar visibilidade a este tema, abordando-o a partir de uma perspectiva acadêmica.

É pertinente enfatizar que os processos de produção de um filme são segmentados e são muitas as pessoas envolvidas, sendo que uma ficha técnica completa contempla diretores, roteiristas, figurinistas, maquiadores, eletricitas, operadores de câmeras, assistentes, motoristas, etc. Porém, esta pesquisa abrange somente funções ligadas aos processos criativos de produção: direção, roteiro, direção de produção, direção de fotografia, direção de arte e montagem. Esta escolha se fundamenta por estas atividades serem importantes para o desenvolvimento da linguagem e da identidade visual características de cada filme, que também podem influenciar nas articulações de imaginários sociais e na manutenção de estereótipos.

O período selecionado para desenvolver a pesquisa compreende os anos entre 1996 e 2017. Este recorte temporal se justifica por dois fatores: um metodológico e outro que diz respeito às mudanças importantes que ocorreram no espaço cinematográfico nacional neste período. Referente à estratégia metodológica utilizada, os dados foram coletados a partir de uma tabela desenvolvida pela Agência Nacional do Cinema - Ancine, a qual apresenta uma lista relativa aos dados de filmes brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição entre 1995 e 2017¹.

A outra razão implica nos marcos importantes do cinema nacional entre este período. No Rio Grande do Sul, foi criado nos anos 80 o Sindicato da Indústria Audiovisual (SIAV-RS), em 1985 a Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos do Rio Grande do Sul - APTC/RS, ainda em 1985 foi criado o Ministério da Cultura (MINC), porém, foi extinto pelo governo Collor em 1992. Em 1986 no RS, foi criado Instituto Estadual de Cinema (IECINE), e, em 1998, surgiu a Fundação Cinema RS (Fundacine). Além disto, em 1992 foi criada a Secretária do Audiovisual (SAV). A partir de 1995, após um período no qual as produções cinematográficas nacionais tinham sido interrompidas, inicia-se o processo denominado Retomada do Cinema Brasileiro². Desta maneira, durante a Retomada, passaram a ser implementadas leis de incentivo, ocasionando uma progressão na produção de filmes.

¹ Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de exibição 1995 a 2017. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2102.pdf>. Acesso em: 25/12/2018.

² De acordo com Nagib (2012), a Retomada compreende o período entre 1995 e 1998, quando foi restabelecida a produção de filmes no Brasil, após sua interrupção no governo do presidente Collor (1990 – 1992). Ocorrendo, como resultado, um pico criativo do cinema brasileiro, sendo que a principal característica da Retomada é a redescoberta e valoração da diversidade cultural do Brasil, com enfoque, principalmente no sertão árido.

Ademais, a partir do século XXI, surge uma nova ordem institucional no cinema nacional, com a Agência Nacional do Cinema (Ancine) e o Fundo setorial do Audiovisual (FSA).

Ainda, no que tange ao âmbito acadêmico, é importante destacar os cursos de ensino superior em cinema e audiovisual ofertados por universidades públicas e privadas do Brasil. Nos anos 60, a Universidade de Brasília (UNB) apresentava um projeto inovador para a época, contemplando junto à Faculdade de Comunicação as escolas de Jornalismo, de Publicidade e Propaganda e de TV, Rádio e Cinema. Também nos anos 60, seguindo o modelo da proposta da UNB, foi criado o curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF). E em 1967 foi desenvolvido o curso superior do Audiovisual na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). No Rio Grande do Sul, em 2004 surgiu o curso superior de tecnologia em Produção Audiovisual na PUCRS, além deste existem outras opções no Estado: o curso de bacharelado em Realização Audiovisual na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), o curso superior de tecnologia em Produção Audiovisual, na Universidade Feevale, o curso de bacharelado em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), o curso de bacharelado em Produção em Mídia Audiovisual, da Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc) e o curso de Produção em Audiovisual – Cinema, da Universidade de Caxias do Sul (UCS). Desta forma, estes cursos de ensino superior capacitam os discentes a compreenderem todos os processos de uma produção audiovisual, abordando temas como criação, marketing, história, ética e técnicas. Além disto, passaram a formar uma nova geração de profissionais da área do cinema.

Por isso, ao verificar questões macro do cinema nacional, em diálogo com as especificidades das mulheres que atuaram em produções cinematográficas no RS, é possível compreender as condições destas profissionais neste mercado de trabalho. Além do que, cumpre-se com um dever de preservação da memória e da história destas mulheres, por meio da conservação de documentos e da organização do registro dos fatos ocorridos.

Assim, a partir desta discussão inicial, o **tema** desta pesquisa abrange a participação de mulheres no cinema, de maneira que o **recorte temático** é a presença de mulheres cineastas nos processos criativos de produção do cinema. Desta forma, o trabalho tem como **objetivo geral** desenvolver um mapeamento das mulheres atuantes nos processos criativos de produção do espaço cinematográfico do Rio Grande do Sul, em filmes que foram lançados

comercialmente em salas de exibição entre 1995 e 2017. Desta forma, os **objetivos específicos** são os seguintes:

- Investigar quantas e quem são as mulheres profissionais que atuam nos processos criativos de produção do cinema no Rio Grande do Sul, desempenhando as seguintes funções: direção, roteiro, direção de produção, direção de arte, direção de fotografia e montagem;
- Das funções citadas acima, verificar quais são desenvolvidas principalmente pelas mulheres;
- Identificar em que períodos e em que gêneros fílmicos ocorrem maior participação das mulheres nos processos criativos de produção do cinema do Rio Grande do Sul;
- Averiguar em que filmes as equipes são formadas majoritariamente por mulheres.

O **problema** se subdivide nas seguintes questões: Quantas e quem são as mulheres atuantes nos processos criativos de produção do cinema do Rio Grande do Sul? Quais as principais funções desenvolvidas por elas? Em que períodos ocorrem maior participação das mulheres nos processos criativos de produção do cinema do RS? Em que filmes as equipes são formadas em sua maioria por mulheres cineastas?

Em vista disso, a realização deste estudo se justifica pela premência em discutir por meio de uma perspectiva científica a presença das mulheres nos processos criativos de produção do cinema feito no Rio Grande do Sul. Portanto, foram efetivadas buscas nos repositórios *online*³, e constatou-se que existe pouca produção acadêmica sobre mulheres e cinema neste Estado, firmando-se assim, como uma temática a ser explorada. Para estas pesquisas nos repositórios foram utilizadas as seguintes palavras-chave: mulheres, cinema, cinema no Rio Grande do Sul, mulheres cineastas, processos criativos de produção, cinema feito por mulheres e cinema e feminismos. Desta maneira, abaixo serão expostos alguns trabalhos de conclusão de curso de pós-graduação relacionadas com a temática deste estudo.

Uma dissertação apresentada em 2016 ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco, *O que porra é cinema de mulher? A mostra de cinema*

³ Portal Capes Teses: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Plataforma Sucupira: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/producaoIntellectual/listaProducaoIntellectual.jsf>. PUCRS: <http://repositorio.pucrs.br/dspace/>. UFRGS: <https://lume.ufrgs.br/>. UFPel: <http://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/123456789/992>. Unisinos: <http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/1565>.

de mulher no desvelar do machismo no audiovisual pernambucano, de autoria de Natália Lopes Wanderley aborda como a mostra “Cinema de Mulher” organizada por cineastas pernambucanas contribuiu para produzir reflexões sobre os papéis atribuídos às mulheres na sociedade, assim como a participação e a articulação delas no cinema de Pernambuco. Ao longo do trabalho, a autora busca pensar as mulheres a partir de uma perspectiva coletiva e diversa, além disso, ela leva em consideração a localização geográfica do Estado referido, assim como suas particularidades regionais.

Foi localizada no repositório da Universidade Federal da Bahia, uma dissertação apresentada em 2013 ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, de autoria de Marina Sartório Faria. *A participação feminina na direção do cinema documentário brasileiro* versa sobre a atuação de mulheres diretoras de documentários brasileiros, para tanto, a autora selecionou um festival de cada região do país e catalogou, entre 2007 e 2011, os filmes exibidos nestes festivais, posteriormente selecionou quais deles eram documentários, e quantificou quantos foram dirigidos por mulheres e por homens. Dessa maneira, a autora interpretou os dados utilizando análise estatística, em diálogo com autores que discutem questões de gênero, de feminismo, e de espaço público e privado.

Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades foi uma tese apresentada em 2013 ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Santa Catarina. Ana Maria Veiga cartografa a trajetória de três diretoras que atuaram durante o período do Regime Militar brasileiro, Helena Solberg, Tereza Trautman e Ana Carolina. A autora selecionou estas três diretoras, porque apesar de os trabalhos delas serem diferentes em relação à estética e à linguagem cinematográficas, apresentam algumas similaridades: suas obras foram realizadas durante o período da ditadura civil-militar no país, e colocam como protagonistas personagens femininas que abordam temáticas de gênero, mesmo se encontrando em um contexto repressor e de censura, o qual impunha diretrizes de comportamento para as mulheres.

Ainda, observando a partir de uma perspectiva mais ampla, atualmente, as relações entre mulheres e cinema vêm sendo pautadas a nível nacional, sobretudo, por influência de discussões feministas que abordam as diferenças sociais de gênero. Por sua vez, a Agência

Nacional de Cinema (ANCINE)⁴, divulgou uma pesquisa em novembro de 2017 que apresenta dados estatísticos referentes à presença feminina no audiovisual brasileiro.

Nesta pesquisa foram analisadas 2.583 obras, de acordo com os seguintes gêneros: documentário, ficção, videomusical, variedades e reality-show, exibidos em TV paga, salas de cinema, TV aberta ou outros mercados identificados como transporte coletivo e circuito restrito, VOD, vídeo doméstico ou que não foram informados. A porcentagem relacionada à participação exclusiva de mulheres na direção é de 17%, em contraponto de 75% diretores homens e 8% misto. No roteiro, são 21% mulheres, 67% homens e 12% misto de homens e mulheres. A produção executiva conta com 41% de mulheres atuantes, enquanto os homens são 46%, e misto representam 13%. Na fotografia são somente 8% de mulheres atuantes, a preponderância é masculina, com 88% e somente 4% misto. A direção de arte é o único segmento que conta com a presença majoritária feminina, que corresponde a 58%, de maneira que os homens são 37% e 5% é a fatia mista.

Também passaram a ser sediados no país, festivais de mulheres no cinema, como o FIM CINE – Festival Internacional de Mulheres no Cinema⁵, o Tudo Sobre Mulheres - Festival de Cinema Feminino de Chapada dos Guimarães⁶. Além do que, foram desenvolvidas plataformas *online* para viabilizar a interlocução entre cineastas, como os grupos de Facebook Mulheres do audiovisual⁷ e Mulheres no Audiovisual do Rio Grande do Sul⁸. Até mesmo foram articulados coletivos, como o Coletivo das diretoras de fotografia do Brasil⁹, bem como passaram a existir cineclubes, como a Academia das Musas¹⁰ e o Cineclubes Delas¹¹. Desta maneira, estas iniciativas são organizadas objetivando diminuir as desigualdades de gênero no

⁴ Agência Nacional de Cinema (ANCINE). Pesquisa sobre a presença feminina no audiovisual brasileiro. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/2017%20-%20Mulheres%20-%20Forum%20Telas%20nov.pdf>. Acesso em 23/09/2018.

⁵ FIM CINE. Disponível em: <http://fimcine.com.br/br/home/>. Acesso em: 23/09/2018.

⁶ Tudo sobre mulheres. Disponível em: <http://tudosobremulheres.art.br/>. Acesso em 23/09/2018.

⁷ Grupo no Face Book: Mulheres do audiovisual. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/MulheresdoAudiovisual/>. Acesso em 06/07/2019.

⁸ Mulheres do Audiovisual no Rio Grande do Sul: <https://www.facebook.com/groups/177186619304501/>. Acesso em 14/12/2019

⁹ Coletivo de Diretoras de Fotografia do Brasil. Disponível em: <https://www.dafb.com.br/>. Acesso em 04/09/2019.

¹⁰ Cineclubes Academia das Musas. Disponível em: <https://cineclubeademiadasmusas.wordpress.com/>. Acesso em 06/07/2019.

¹¹ Cineclubes Delas. Disponível em: <https://cineclubedelas.wordpress.com/?fbclid=IwAR0VvOUOslqyW00rQIEAaKWcaJVLiVqpGbbmFCuILXZSt1qDxWtPYowk7jA>. Acesso em 04/09/2019.

setor do audiovisual/cinema, bem como discutir sobre questões que envolvam a atuação de mulheres nesta área¹².

Além destas justificativas, meu interesse por este assunto provém de minha trajetória acadêmica que se inicia durante o Curso de Graduação em Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda, bem como quando desenvolvi, em 2017, minha monografia intitulada *Representação da mulher na série Orange Is The New Black: estudo sobre a violência*. Desta maneira, nesta pesquisa de mestrado busco, a partir de uma abordagem distinta, dar continuidade às investigações que interseccionam temas relacionados às questões de gênero, feminismos, mulheres cineastas e processos criativos de produção do cinema.

Nesse sentido, esta dissertação está dividida em cinco capítulos, nesta primeira parte são apresentados o tema, os objetivos, a justificativa e o estado da arte. O capítulo dois aborda sobre os procedimentos metodológicos, sua construção e o instrumento de coleta de dados. No capítulo três é apresentada uma revisão bibliográfica a qual apresenta os principais conceitos que dialogam com esta pesquisa, de maneira que este capítulo está subdividido em cinco subcapítulos. O primeiro discorre sobre o que se entende por mulher, com base na percepção de Marcela Lagarde y de los Ríos, Teresa de Lauretis, Guacira Lopes Louro, David Le Breton e Márcia Tiburi. O segundo subcapítulo aborda sobre os processos de produção a partir da perspectiva de Annette Kuhn e João Guilherme Barone, o subcapítulo três aborda sobre o cinema e as intersecções feministas, utilizando como base Annette Kuhn e Laura Mulvey. Por conseguinte, o subcapítulo quatro relata sobre cinema e mulheres a partir de uma perspectiva brasileira, a partir do ponto de vista de Paula Alves, Karla Holanda, João Guilherme Barone e Simone Osthoff. O último subcapítulo disserta sobre os conceitos de invisibilidade e silêncios, a partir do panorama de Annette Kuhn, Marcela Lagarde y de los Ríos e Michelle Perrot. Por conseguinte, no capítulo quatro é desenvolvida a análise de dados.

¹² Conforme de los Ríos (2012), A sororidade é uma solidariedade específica que ocorre entre as mulheres, reconhecendo suas diferenças, as mulheres podem pactuar, trabalhar, criar, dialogar entre si, dentro dos movimentos sociais. A sororidade busca romper com a ideologia patriarcal a qual implica na inimizade e na competição entre mulheres, assim como pode desarticular a opressão de gênero entre mulheres e homens, pois se trata de uma forma de relação não mediada pela misoginia. A sororidade contempla uma dimensão ético-política da prática feminista que se embasa em relações paritárias, ou seja, ausentes de hierarquias. Trata-se de uma experiência subjetiva entre mulheres, que busca propor a construção de relações positivas, de aliança existencial e de política corpo a corpo, subjetividade a subjetividade entre mulheres, com o objetivo de acabar com as formas de opressão social a partir do apoio mútuo.

Por fim, são apresentadas as considerações finais e propostas para o desenvolvimento de outras pesquisas relacionadas ao tema abordado nesta dissertação.

Além da análise dos dados, é disponibilizado no fim desta dissertação um *QR Code*, o qual direciona para uma página da internet que apresenta um mapa interativo construído a partir dos dados coletados nesta pesquisa. A proposta deste mapa é apresentar de maneira simples e didática a temática desta pesquisa, com o intuito de tornar as informações compreensíveis para qualquer público.

2. ASPECTOS METODOLÓGICOS

Esta é uma pesquisa de caráter quantitativo e qualitativo acerca da presença de mulheres cineastas nos processos criativos de produção cinematográfica do Rio Grande do Sul, em filmes lançados comercialmente em salas de exibição entre os anos de 1995 e 2017.

Portanto, para orientar a abordagem metodológica, a construção do instrumento de coleta de dados e o desenvolvimento do mapeamento, foram consultadas e tomadas como base três pesquisas. (i) A pesquisa *Participação feminina na produção audiovisual brasileira*, desenvolvida pela ANCINE, (ii) a dissertação de Karla Holanda *Documentário nordestino: história, mapeamento e análise (1994-2003)* e (iii) a pesquisa *Exploring the barriers and opportunities for independent women filmmakers: Phase I and II*, desenvolvida pela Annenberg School of Communication and Journalism sob orientação da professora Stacy Smith, da *University of Southern California*.

A fonte coleta de dados é a Listagem de filmes brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição entre 1995 e 2017¹³, desenvolvida pela Ancine. É importante ressaltar que estes filmes foram registrados pelas produtoras na Ancine, dessa maneira, possuem o Certificado de Produto Brasileiro (CPB). Assim sendo, para receberem este certificado, os filmes necessitam estar de acordo com a Instrução Normativa nº 104, de 10 de julho de 2012¹⁴, desse modo, filmes que foram produzidos neste período e não foram registrados não foram levados em conta neste trabalho. Desta listagem disponibilizada pela Ancine, foram considerados, nesta pesquisa, somente os filmes produzidos ou coproduzidos no Rio Grande do Sul. Nesta perspectiva, não se levou em conta a naturalidade das (os) sujeitos da pesquisa, é possível, portanto, que surjam nomes de pessoas que não tenham necessariamente nascido no RS, porém que atuaram em produções no Estado.

Para se alcançar um parâmetro dos indicadores relativos à participação de mulheres nos processos criativos de produção do cinema do Rio Grande do Sul, foram pré-estabelecidas funções respectivas a esta área¹⁵: direção, direção de produção, roteiro, direção de arte, direção de fotografia e montagem. Como estas são profissões regulamentadas conforme a Lei

¹³ Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição 1995 a 2017. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2102.pdf>. Acesso em 19/01/2019.

¹⁴ Instrução Normativa nº 104, de 10 de julho de 2012. <https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-104-de-10-de-julho-de-2012>

¹⁵ Optou-se por não incluir a função de direção de som, em razão de que muitas fichas catalográficas dos filmes não possuíam estes dados disponíveis, apresentando somente informações sobre música.

Nº 6.533/78; Dec. 82.385/78¹⁶, de 05 de outubro de 1978, quem atua nestes campos pode obter um registro profissional por meio do sindicato responsável por cada estado. Este registro é uma garantia para os direitos trabalhistas, mas não é obrigatório. As denominações e especificidades de cada uma destas funções são apresentadas no texto abaixo, conforme o quadro *Títulos e descrições das funções em que se desdobram as atividades de artistas e técnicos em espetáculos de diversões*¹⁷, que está anexado ao regulamento.

Diretor de arte: cria, conceitua, planeja e supervisiona a produção de todos os componentes visuais de um filme ou espetáculo; traduz em formas concretas as relações dramáticas imaginadas pelo Diretor Cinematográfico e sugeridas pelo roteiro; define a construção plástica-emocional de cada cena e de cada personagem dentro do contexto geral do espetáculo; verifica e elege as locações, as texturas, a cor e efeitos visuais desejados, junto ao Diretor Cinematográfico e ao Diretor de Fotografia; define e conceitua o espetáculo estabelecendo as bases sob as quais trabalharão o Cenógrafo, o Figurinista, o Maquiador, o Técnico de Efeitos Especiais Cênicos, os Gráficos e os demais profissionais necessários, supervisionando-os durante as diversas fases de desenvolvimento do projeto.

Diretor cinematográfico: cria, a obra cinematográfica, supervisionando e dirigindo sua execução, utilizando recursos humanos, técnicos e artísticos; dirige artisticamente e tecnicamente a equipe e o elenco; analisa e interpreta o roteiro do filme, adequando-o à realização cinematográfica sob o ponto de vista técnico e artístico; escolhe a equipe técnica e o elenco; supervisiona a preparação da produção; escolhe locações, cenários, figurinos, cenografias e equipamentos; dirige e/ou supervisiona a montagem, dublagem, confecção da trilha musical e sonora, e todo processamento do filme até a cópia final; acompanha a confecção do “trailer”, do “avant-trailer”.

Diretor de fotografia: interpreta com imagens o roteiro cinematográfico, sob a orientação do Diretor Cinematográfico; mantém o padrão técnico e artístico da imagem; durante a preparação do filme, seleciona e aprova o equipamento adequado ao trabalho, indicando e/ou aprovando os técnicos sob sua orientação, o tipo de negativo a ser adotado, os testes de equipamento; examina e aprova locações interiores e exteriores, cenários e

¹⁶ Lei Nº 6.533/78. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/D82385.htm. Acesso em 20/01/2019.

¹⁷ Títulos e descrições das funções em que se desdobram as atividades de artistas e técnicos em espetáculos de diversões. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/1970-1979/anexo/Anl82385.pdf. Acesso em 05/09/2019.

vestuários; nas filmagens orienta o Operador de Câmera, Assistente de Câmera, eletricitas, Maquinistas e supervisiona o trabalho do Continuista e o do Maquiador, sob o ponto de vista fotográfico; no acabamento do filme, quando conveniente ou necessário, acompanha a cópia final, em laboratório, durante a marcação de luz.

Diretor de produção cinematográfica: mobiliza e administra recursos humanos, técnicos, artísticos e materiais para a realização do filme; racionaliza e viabiliza a execução do projeto, mediante análise técnica do roteiro, em conjunto com o Diretor Cinematográfico ou seu Assistente; administra financeiramente a produção.

Montador do filme cinematográfico: monta e estrutura o filme, em sua forma definitiva, sob orientação do Diretor Cinematográfico, a partir do material de imagem e som usando seus recursos artísticos, técnicos e equipamentos específicos, zela pelo bom estado e conservação das pistas sonoras, faz o plano de mixagem, participando da mesma; orienta o Assistente de Montagem.

Roteirista Cinematográfico: cria, a partir de uma ideia, texto ou obra literária, sob forma de argumento ou roteiro cinematográfico, narrativa com sequências de ação, com ou sem diálogos, a partir da qual se realiza o filme.

Em vista disso, todas as decisões a serem tomadas durante a produção de um filme emanam deste núcleo criativo. O cinema se trata de uma arte plural, e com alto grau de segmentação, desenvolvida por uma ampla gama de profissionais, sendo que estas funções referentes aos processos criativos de produção contemplam todas as fases de realização de um filme. Estas funções são decisivas para a produção de significados de personagens, cenários e linguagens, impactando diretamente na mensagem que se quer transmitir para os espectadores. Em vista disso, o próximo subcapítulo apresenta de maneira detalhada o instrumento de coleta de dados desta pesquisa.

2.1 Instrumento de coleta de dados

O instrumento de coleta de dados (Tabela 1) foi desenvolvido com o intuito de guiar o tipo de informação a ser coletada. Os dados coletados são referentes aos filmes (título, gênero ano de lançamento, público, renda, máximo de salas), e aos sujeitos da pesquisa (nome,

gênero,) de profissionais responsáveis pelas seguintes áreas: direção, direção de produção, roteiro, direção de arte, direção de fotografia, montagem.

Quadro 1 – Instrumento de coleta de dados		
	Categoria	Natureza dos dados
1	Título	Título da obra
2	Gênero	(ficção, documentário, animação)
3	Ano de lançamento	Ano em que o título foi lançado
4	Público	Quantidade de pessoas que assistiram à obra
5	Renda	Renda obtida com a venda de ingressos
6	Máx. de Salas	Número de salas de cinema onde a obra foi exibida
7	Direção	Nome da(o) profissional responsável pela direção
8	Gênero da(o) diretor(a)	Mulher/Homem
9	Direção de produção	Nome da(o) profissional responsável pela direção de produção
10	Gênero da(o) diretor(a) de produção	Mulher/Homem
11	Roteiro	Nome da(o) profissional responsável pelo roteiro
12	Gênero da(o) roteirista	Mulher/Homem
13	Direção de arte	Nome da(o) profissional responsável pela direção de arte
14	Gênero da(o) diretora de arte	Mulher/Homem
15	Direção de fotografia	Nome da(o) profissional responsável pela direção de fotografia
16	Gênero da(o) diretor(a) de fotografia	Mulher/Homem
17	Montagem	Nome da(o) profissional responsável pela montagem
18	Gênero da(o) montador(a)	Mulher/Homem
Elaboração da autora, 2019.		

Sobre a terminologia “gênero”, conforme Butler (2014) não significa o que alguém “é” ou o que alguém “tem”. O gênero é a forma como o masculino e o feminino se manifestam nas formas intersticiais, hormonais, cromossômicas, físicas e performativas. A autora afirma que gênero é a maneira pela qual as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas, porém, gênero também pode ser o aparato pelo qual essas noções podem ser desconstruídas e desnaturalizadas. Portanto, apresentar um discurso restritivo de gênero que apresenta o binarismo mulher/homem como única forma de se entender os seres humanos, é um ato regulador de poder que naturaliza a hegemonia e que suprime a possibilidade de refletir sobre sua disrupção. Assim, “assimilar a definição de gênero à sua expressão normativa é reconsolidar inadvertidamente o poder da norma em delimitar a noção de gênero” (BUTLER, 2004, p. 253). Nessa perspectiva, adotar o sistema binário de gênero mulher/homem nesta pesquisa, foi uma decisão de caráter metodológico, pois, seria inviável contatar todas as pessoas envolvidas nesta pesquisa para questionar com qual gênero cada sujeito se identifica, correndo-se também o risco da não obtenção de resposta. Logo, vale a ressalva de que a proposta desta pesquisa não é omitir as diversas possibilidades de manifestação de gênero, nem naturalizar ou reforçar a binaridade mulher/homem, contudo, devido às limitações referentes às coletas de dados, fez-se necessário utilizar a classificação binária de gênero.

Nesta pesquisa parece ser mais adequado utilizar a terminologia “gênero” a “sexo”, pois se acredita que os seres humanos são produtos oriundos de complexas questões históricas, sociais e culturais, que configuram suas identidades assim como suas funções sociais. Por isso, ser homem ou ser mulher é um fator que ultrapassa as características físicas. A cartilha *Gênero e Diversidade na Escola*, (2009, p. 39) apresenta um conceito de gênero bastante característico da segunda onda do feminismo, que foi influenciado pelas propostas de Simone de Beauvoir:

Para as ciências sociais e humanas, o conceito de gênero se refere à construção social do sexo anatômico. Ele foi criado para distinguir a dimensão biológica da dimensão social, baseando-se no raciocínio de que há machos e fêmeas na espécie humana, no entanto, a maneira de ser homem e de ser mulher é realizada pela cultura. Assim, gênero significa que homens e mulheres são produtos da realidade social e não decorrência da anatomia de seus corpos.

Ainda, para Macedo (2018), a identidade de gênero é como uma pessoa se identifica e se expressa em seu cotidiano, que pode ser homem, mulher, ambos ou nenhum, sendo que esta identidade pode ou não estar relacionada ao sexo biológico. O sexo biológico se refere às características anatômicas do corpo e à sua composição genética, ou seja, genitália, cromossomos e hormônios. De acordo com a anatomia visível, o sexo geralmente é determinado quando uma pessoa nasce, e é classificado como feminino, masculino ou intersexual.

Portanto, é válido evidenciar que, conforme Macedo (2018, p. 19), “[...] a equidade começa pela nossa capacidade individual de usar a terminologia apropriada, científica e socialmente correta, abrangente e individualmente respeitosa”. Dessa maneira, cabe ressaltar que, conforme a autora é importante entender a classificação terminológica para ser usada de forma ética.

Por fim, a Figura 1 apresenta de forma visual e explicativa um apanhado referente aos procedimentos metodológicos utilizados nesta pesquisa.

Figura 1 – Infográfico Metodológico



Elaboração: da autora, 2019.

Dada a descrição acerca da abordagem metodológica utilizada para desenvolver esta dissertação, no próximo subcapítulo são apresentados os conceitos e as(os) autoras(es) que compõem o aporte teórico desta pesquisa.

3. PONTO DE VISTA

Dentre as inúmeras possibilidades teórico-conceituais que poderiam aportar de alguma forma com esta pesquisa, foram feitas escolhas, assim, o ponto de vista, que tem por característica a seletividade, implica na necessidade de apresentar uma justificativa referente aos recortes feitos nesta dissertação. Cada perspectiva teórica aqui, se relaciona com as outras, firmando-se assim, um diálogo entre autoras(es), ainda, quem faz a leitura pode ser participante e contribuinte desta conversa a partir da sua subjetividade.

Portanto, o marco teórico fundamental desta pesquisa contempla na sua primeira parte o que se entende por ser mulher, contudo não se pretende desenvolver uma discussão densa sobre gênero, porém, nesta pesquisa sobre cinema e mulheres, é imprescindível apresentar uma definição. Para tanto são utilizadas autoras como Teresa de Lauretis (1987), Marcela Lagarde y de los Ríos (2012), Guacira Lopes Louro (2000), David Le Breton (2010) e Márcia Tiburi (2018).

No segundo subcapítulo, abordam-se os conceitos de “cinema clássico” e “contexto”, propostos por Annette Kuhn (1991), a escolha desta autora se fundamenta por contemplar uma discussão integral acerca dos processos de produção cinematográficos, correlacionado com questões próprias de mulheres cineastas. Também é utilizada a proposta teórica do autor João Guilherme Barone (2009), o qual disserta sobre como funcionam as estruturas do audiovisual, dando ênfase no contexto brasileiro, o qual enfoca esta pesquisa.

Por conseguinte, no terceiro subcapítulo, o qual discorre sobre as intersecções feministas, são utilizadas autoras como Anette Kuhn (1991), que versa sobre uma perspectiva acerca de “feminismo”, relacionando-o com os processos de produção cinematográfica; a autora também esclarece de maneira auspiciosa as diferenças entre cinema feito por mulheres e cinema feminista. Para complementar, Marcela Lagarde y de los Ríos (2012), aporta com conceitos como “sororidade” e “feminismo”. Laura Mulvey (2009) discorre sobre como o feminismo passou a ser interesse do âmbito cinematográfico, a partir da influência do Movimento das Mulheres, a autora também propõe tensionamentos acerca as “intervenções culturais feministas”.

O quarto subcapítulo aproxima-se de autoras como Paula Alves (2012), Karla Holanda, (2017) e Simone Osthoff (2010), que discorrem sobre os processos de produção do

cinema brasileiro, em diálogo com as especificidades das mulheres que estão inseridas neste contexto.

Por fim, é utilizado o conceito de invisibilidade o qual é abordado a partir da perspectiva de duas autoras. Annette Kuhn (1991) discorre sobre a invisibilidade das mulheres no espaço cinematográfico, e Marcela Lagarde y de los Ríos (2012) aborda a invisibilidade das mulheres a partir de uma perspectiva mais ampla, discorrendo sobre inserção delas no mercado de trabalho. Ainda, neste capítulo se trabalha com o conceito dos silêncios, proposto pela historiadora Michelle Perrot (2007). Em complemento é apresentada uma discussão de Marcia Tuburi (2018) sobre memória e história, em intersecção com o conceito de lugar de fala, proposto por Djamilia Ribeiro (2017).

Por fim, como marco teórico complementar para auxiliar a análise dos dados, são apresentadas(os) as(os) seguintes autoras(os): Ana Pessoa, Karla Holanda, Marina Tedesco, Paula Alves e João Guilherme Barone .Além do que, são usados fragmentos de entrevistas com mulheres profissionais do audiovisual brasileiro, que estão disponíveis na internet, bem como filmes documentários que abordam esta temática. Com isto, a Figura 4 apresenta um mapa dos principais conceitos utilizados no aporte teórico desta pesquisa.

Figura 2 – Mapa Conceitual



Elaboração: da autora (2020).

Enfim, esta estrutura gráfica tem como objetivo explicar de forma visual e esquematizada a apropriação teórica desta pesquisa, mostrando os vínculos que os temas e conceitos possuem. Este mapa está em constante revisão, por isso pode ser reconfigurado ou também pode ser adaptado para outras pesquisas e outros enfoques.

3.1 Mulheres

Para Lauretis (1987), o conceito de gênero é usado para definir as diferenças sexuais, sobretudo, as diferenças entre mulheres e homens, masculino e feminino, todavia, para a autora existe uma limitação na maneira como se é utilizado o conceito de gênero, pois ele confina o pensamento crítico em uma oposição universal: a mulher como o oposto do homem. Nessa lógica de utilização do conceito de gênero, torna-se difícil até mesmo de articular as diferenças entre as mulheres e as diferenças nas mulheres. Dessa forma, a autora sugere pensar gênero a partir de um ponto de vista foucaultiano, o qual entende a sexualidade como uma “tecnologia sexual”, propondo o gênero como uma representação ou autorrepresentação que é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema ou outros meios de comunicação, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, assim como as práticas cotidianas. Consequentemente, o gênero não é uma propriedade dos corpos, tampouco existe a priori nos seres humanos.

As concepções culturais de masculino e de feminino como categorias que se complementam e que se excluem mutuamente, constituem em cada cultura um sistema de gênero, um sistema simbólico e um sistema de significação que liga o sexo à questões culturais as quais se constroem conforme hierarquias sociais. Independente da cultura, qualquer relação entre sexo e gênero está ligada a fatores políticos e econômicos. Por isso, o sistema sexo-gênero diz respeito à uma construção sociocultural e semiótica, isto é, um sistema de representação que infere significado aos indivíduos de uma sociedade (LAURETIS, 1987).

Sendo assim, de acordo com Lauretis (1987), o gênero é uma representação que influencia de forma real, concreta, social e subjetiva a vida dos seres humanos. A representação de gênero é uma construção, e por isso, pode-se afirmar que toda produção

artística cultural ocidental são um registro da história dessa construção. A construção de gênero ocorre em aparelhos como a mídia, escolas, tribunais e núcleos familiares, também pode acontecer na academia, nas práticas artísticas, na comunidade intelectual e no feminismo. Paradoxalmente, a construção de gênero pode ser dada a partir da sua desconstrução, pois o gênero como real não é apenas o efeito da representação, contempla também seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso, que pode romper ou desestabilizar qualquer representação.

Nessa lógica, conforme Ríos (2012), o feminismo incide e surge das diferentes formas de ser mulher, pois a condição de gênero das mulheres compreende um conjunto de características, muitas vezes atribuídas de maneira estereotipada, as quais são compartilhadas por grupos de mulheres de determinadas sociedades. Logo, é possível reconhecer a condição de gênero das mulheres conforme seus países e regiões onde vivem. Nesse sentido, as condições de gênero se interseccionam com outros aspectos: étnica, etária, religiosa, de orientação sexual, assim, é importante identificar as diferenças e as especificidades sobre o que significa ser mulher. Em vista disso, apresentar semelhanças de gênero não significa que todas as mulheres sejam idênticas, pois cada uma é uma síntese única de diversas configurações dinâmicas e em processo que se apresentam ao longo da sua biografia. Ainda, as mulheres não são uma abstração: a mulher, pois utilizar o termo no plural abarca a diversidade existente entre as mulheres, bem como a especificidade concreta de cada uma (RÍOS, 2012).

Conforme Ríos (2012), ser homem e ser mulher conduz cada qual a um conjunto de direitos e de poderes, ou à falta deles. Implica também ter melhor ou pior posição social, ocupar status e hierarquias, subordinar outras pessoas, ou estar em subordinação. Ser homem e ser mulher significa ser um sujeito que hegemoniza a vida social e a cultura, ou ser objeto desse sujeito. Então, ser mulher implica questões de gênero relativas à opressão, enquanto ser homem contém as questões de gênero relativas ao domínio.

Segundo Louro (2000), por meio de processos culturais se pode definir o que é ou não natural, de forma que é possível produzir e transformar a natureza e a biologia, assim, os corpos ganham sentido socialmente, sendo que a inscrição de gênero, seja masculino ou feminino é feita de acordo com o contexto em que cada sujeito está inserido, e leva as marcas de determinada cultura. Portanto, as identidades de gênero são formadas e fixadas conforme

as relações sociais, que são moldadas pelas redes hierárquicas e de poder. Assim, a autora afirma que:

É, então, no âmbito da cultura e da história que se definem as identidades sociais (todas elas e não apenas as identidades sexuais e de gênero, mas também as identidades de raça, de nacionalidade, de classe etc). Essas múltiplas e distintas identidades constituem os sujeitos, na medida em que esses são interpelados a partir de diferentes situações, instituições ou agrupamentos sociais. Reconhecer-se numa identidade supõe, pois, responder afirmativamente a uma interpelação e estabelecer um sentido de pertencimento a um grupo social de referência. Nada há de simples ou de estável nisso tudo, pois essas múltiplas identidades podem cobrar, ao mesmo tempo, lealdades distintas, divergentes ou até contraditórias. Somos sujeitos de muitas identidades. Essas múltiplas identidades sociais podem ser, também, provisoriamente atraentes e, depois, nos parecerem descartáveis; elas podem ser, então, rejeitadas e abandonadas. Somos sujeitos de identidades transitórias e contingentes. Portanto, as identidades sexuais e de gênero (como todas as identidades sociais) têm o caráter fragmentado, instável, histórico e plural, afirmado pelos teóricos e teóricas culturais. (LOURO, 2000, p. 9).

Os corpos são utilizados como referências que fundamentam de forma visível a identidade, por isso, o corpo é inequívoco por si, e espera-se que o corpo dite a identidade sem ambiguidades nem inconstâncias. É comum deduzir-se a identidade de gênero de um sujeito a partir de suas marcas biológicas, todavia, este processo vai além disto, e esta dedução geralmente se dá de maneira equivocada. Logo, é importante que nos perguntemos de que maneira determinada característica passou a ser significada como uma marca definidora das identidades de gênero. Ainda, é possível indagar quais significados que neste instante e nesta cultura estão sendo atribuídos a tal marca ou aparência (LOURO, 2000).

Desse modo, os seres humanos investem bastante nos seus corpos, com o objetivo de moldá-los para que estejam adequados aos critérios estéticos, higiênicos e morais dos grupos em que cada indivíduo pertence. Assim, as condições de saúde, de vigor, de juventude, de beleza e de força são distintas nas diversas culturas, e em cada cultura existem atributos diferenciados para os corpos de homens e para os corpos de mulheres. Por meio de cuidados físicos, roupas, adornos, aromas e gestos os sujeitos inscrevem seus corpos, suas marcas e suas identidades, de maneira que treinamos nossos sentidos para que aprendam a decodificar estas marcas, a fim de classificar os sujeitos a partir da forma como eles apresentam corporalmente (LOURO, 2000).

Contudo, é preciso ressaltar que existe uma diferença entre as definições de mulher e de feminino. Conforme Tiburi (2018), para se docilizar as pessoas compreendidas por

mulheres, foi inventado o feminino, que constitui a demarcação de um regime estético-moral para as mulheres. O termo feminino é usado para resguardar a negatividade que se deseja atribuir às mulheres no sistema patriarcal. Ainda, para a autora existe uma diferença estética, ética-política e antropológica entre feminino e feminismo. O feminismo é uma crítica às instituições que vendem sua ideologia como discurso verdadeiro, as quais tornam essencial o feminino e atribuem as mulheres como suas portadoras.

Nas palavras de Le Breton “O homem possui a faculdade de fecundar a mulher, enquanto esta conhece menstruação regulares, carrega em si a criança que coloca no mundo e em seguida aleita” (Le Breton, 2010, p. 65), a partir desses traços estruturais são acrescentados infinitos detalhes os quais definem socialmente o que significa ser homem e o que significa ser mulher. Todavia, em algumas sociedades, o corpo não é a marca principal de pertencimento biológico, um exemplo disso é o povo Nuer, para quem só as mulheres que podem gerar são consideradas como tal, por outro lado, as mulheres estéreis são consideradas homens (LE BRETON, 2010).

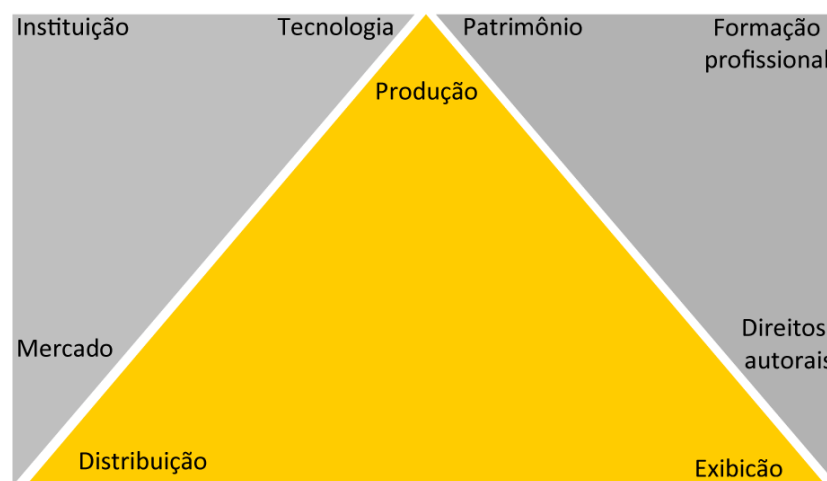
Isto posto, as diferenças físicas presentes em homens e mulheres, aparentemente dependem do sistema de expectativas sociais as quais atribuem papéis que estão sujeitos aos sistemas educativos e aos modos de vida. Em algumas sociedades, as meninas e meninos podem ser educados de acordo com a predestinação social a qual impõe um conjunto de atitudes que correspondem aos estereótipos sociais. Ao citar a pesquisa de G Belotti, Le Breton (2010), afirma que esta configuração dessemelhante entre os sexos serve para preparar homens e mulheres para desempenharem papéis futuros na sociedade, com base nos estereótipos do masculino e do feminino. Por isso, existe um encorajamento para que as mulheres sejam dóceis e femininas, enquanto os homens são incentivados a serem viris e masculinos.

Então, para finalizar, as qualidades morais e físicas conferidas aos homens e às mulheres não depende de seus atributos corporais, mas sim da significação social que lhes damos, bem como se sujeitam às normas de comportamento. Por isso, o feminismo como ato político viabilizou a discussão das desigualdades sociais, dos estereótipos presentes nos discursos e nas práticas comunitárias (Le Breton, 2010).

3.2 Processos de produção

De acordo com Kuhn (1991) o cinema clássico é caracterizado por seus modos de produção e de exibição das indústrias cinematográficas, pois possui estruturas institucionais e fatores econômicos que permeiam a produção, distribuição e exibição de filmes. Para Barone (2009) as etapas produção – distribuição e exibição formam uma tríade (Figura 2) e dizem respeito ao processo que propicia integralmente a cadeia produtiva, desde a fase inicial da criação de um filme até seu consumo final por parte do público.

Figura 3 – Tríade produção – distribuição - exibição



Fonte: João Guilherme Barone (2009)

Este grupo composto por três tríades representa a maneira como a indústria audiovisual está constituída, de forma que o núcleo central é formado pela tríade produção – distribuição – exibição, enquanto as outras duas tríades são núcleos subjacentes do processo. Portanto, este núcleo central de trabalho da indústria do cinema opera em conjunto e com enfoque no mesmo produto, o filme, todavia, cada um destes campos atua de forma diferente e com distintos objetivos (BARONE, 2009).

Para Barone (2009), a produção se refere aos procedimentos de criação e de elaboração do produto audiovisual, sendo que este processo é constituído por atividades a nível industrial, que requerem abundante subsídio monetário, assim como aperfeiçoamento técnico e divisão de trabalho. São três as fases que dizem respeito a este processo: pré-

produção, produção e pós-produção, de forma que estes estágios seguem um formato universal. Nesse sentido, Kuhn (1991) complementa que a produção é um requisito indispensável para qualquer obra cinematográfica, porém abrange um conjunto de tarefas e atividades que produzem consequências diretas na natureza e na recepção dos textos filmicos. Ainda, a autora afirma que produzir um filme é uma atividade bastante cara, assim, poucos realizadores possuem o aporte monetário necessário para financiar suas produções, sendo indispensável buscar suporte econômico em empresas, sociedades privadas ou financiamentos estatais.

Por conseguinte, a distribuição, atua para que a comercialização do produto seja efetivada, esta subdivisão tem como objetivo atingir o maior número de público pagante possível, atuando para que o filme tenha uma boa circulação entre as salas de cinema. A concentração de capital e o alto grau de especialização são características marcantes deste setor. Além disso, esta área é embasada na aquisição de direitos autorais, ou seja, o distribuidor, mediante uma negociação de valores, adquire os direitos patrimoniais da obra, também do produtor, uma licença para a sua exploração comercial (BARONE, 2009).

Por este ângulo, conforme Kuhn (1991), a distribuição é um dos momentos que envolve os processos de produção de significado dos filmes, pois, para terem significado, os filmes precisam ser assistidos por alguém. Desta maneira, o principal trabalho dos distribuidores é assegurar que os filmes sejam assistidos por audiências já existentes, ou por audiências que serão prospectadas. Assim, a autora afirma que para se desenvolver uma obra apta para ser exibida, há que existir uma mediação entre a produção e a recepção, de maneira que este trabalho é desenvolvido pela distribuição, que possui e conserva as cópias, faz a publicidade e contrata e aluga as cópias dos filmes para os exibidores. Posteriormente, conforme os termos do contrato é designada a proporção monetária para o produtor.

Por fim, a exibição conforme Barone (1991) e está relacionada com os meios físicos e sistemas essenciais para que o filme possa ser exibido. Este setor trata de ser o mediador responsável entre produto e público e funciona a partir de um acordo entre exibidor e distribuidor. Assim, o exibidor loca cópias do filme do distribuidor, para garantir o direito de projetar o filme durante determinado tempo, e por meio da venda de ingressos, desta maneira, é possível, com a renda obtida com a venda dos ingressos, arcar com o custo da manutenção da sala de exibição, do aluguel do filme, assim como assegurar o lucro. Com isto, o bem simbólico, que é o filme, passa a adquirir sentido no momento em que é projetado e assistido

por um público. Nesta perspectiva, Kuhn (1991) acrescenta que um filme pode proporcionar um tipo de relação entre espectador-texto, porém, isso não significa que cada membro da audiência reaja da mesma maneira à determinada narrativa. Ainda, existe uma diferença entre espectador, que é considerado um sujeito situado dentro do processo de significação, e audiência, que se refere a um grupo social.

Portanto, conforme Kuhn (1991), o processo de realização de filmes envolve o trabalho de uma ampla gama de profissionais que desempenham diferentes ofícios, isto implica em uma divisão de trabalho. Contudo, o produto que é o filme não é considerado propriedade da maioria das pessoas envolvidas em sua produção, pois o direito de utilizar o filme como uma forma de transação comercial é adquirido a partir de uma série de negociações entre produtoras e distribuidoras.

Este sistema de trocas simbólicas, conforme Barone (2009) é definido por um alto grau de complexidade de relações comerciais mediadas e que são definidas por um alto risco no que diz respeito à aquisição de licenças entre produtores e distribuidores, que negociam o direito de comercializar os filmes com os exibidores, estes, por sua vez, adquirem o direito de cobrar ingressos dos consumidores finais, os espectadores.

Em consequência deste modelo de mercado, é possível que o produto seja comercializado de forma constante, sendo que o detentor dos direitos autorais terá garantia de receber um retorno financeiro. Além do que, devido a este formato de mercado, o filme tem a possibilidade de circular a nível global, sendo este o fator que diferencia este produto de outros da indústria cultural (BARONE, 2009).

Os filmes são um produto na sua forma física, pois os rolos, (ou atualmente, os arquivos digitais), são produtos e objetos de mercado. Ainda, um filme é considerado um objeto de transação comercial, pois são produzidos para serem exibidos a um grande número de público que compra o direito de assistir determinada narrativa (KUHN, 1991).

Kuhn (1991) compreende o cinema a partir de um âmbito laboral, que abrange diversos aspectos relacionados às instituições que permeiam os processos de produção, distribuição e exibição de filmes lançados comercialmente ou de produções independentes. Além disto, esta definição precisa incluir os filmes, que são o produto final, e as condições de produção e de recepção dos mesmos.

Desse modo, o cinema clássico é definido pelas expectativas com as quais os espectadores vão ao cinema, pois os indivíduos que já tiveram contato prévio com a prática de

ir ao cinema compartilham de alguns pressupostos: (i) que o cinema é composto por filmes que possuem certa duração de tempo, que é entre uma e duas horas, (ii) que são apresentadas narrativas com início meio e final, estas narrativas são geralmente sobre pessoas reais (documentários) ou personagens (filmes de ficção), sendo que uma destas personagens é protagonista, (iii) que os filmes são assistidos em ambientes construídos especialmente para propiciar a experiência cinematográfica. Estes ambientes são escuros, com assentos alinhados e diante de uma grande tela onde é projetada a imagem. (KUHN, 1991).

3.3 As intersecções feministas

Conforme Kuhn (1991), os elementos iluminação, montagem, movimento de câmera, roteiro, etc. influenciam diretamente na narrativa cinematográfica, na concepção de personagens e na construção de significados. Assim, a autora propõe que junto às possíveis questões que podem ser formuladas em relação às representações das mulheres, há de ser levado em conta o predomínio dos homens como produtores de representações culturais em geral, e em específico das mulheres. Por exemplo, a publicidade e as indústrias de televisão estão a cargo de homens que ocupam posições de chefia, assim como na indústria cinematográfica há uma predominância de diretores e técnicos homens. Deste modo, quando colocadas juntos o conceito de objeto de prazer do olhar¹⁸ e o fato de serem os homens os responsáveis pela criação destas imagens, se poderia chegar à conclusão de que uma transformação no campo das representações seria possível ao incentivar um maior número de

¹⁸ O conceito de objeto de prazer do olhar proposto por Mulvey (2009) afirma a partir de uma perspectiva psicanalítica, que o cinema produz diversas formas de prazer, uma delas é a escopofilia, isto é, um dos componentes da sexualidade que transfere o prazer das zonas erógenas do corpo para outro mecanismo de obtenção de prazer, o olhar (voyeurismo). O voyeurismo consiste no prazer de olhar para outra pessoa como objeto erótico, de forma que em uma sociedade desequilibrada o prazer do olhar é construído entre homem (ativo) e mulher (passiva). Desta maneira, a autora afirma que o cinema *mainstream*, a partir de suas convenções, produz fantasias voyeurísticas, portanto, no cinema os homens projetam suas fantasias de olhar na figura das mulheres, ou seja, mulheres são consideradas imagem, enquanto os homens são os portadores do olhar. Entretanto, Kaplan (1983), apesar de reconhecer a importância da metodologia psicanalítica por ser um primeiro passo essencial para teorias feministas compreenderem a socialização de mulheres no patriarcado, tenciona esta metodologia, apresentando inconsistências, algumas delas são: (i) questionamento da efetividade da psicanálise em si como método de revelar as “verdades” da psique humana (ii) proposta das seguintes indagações: “Será que o olhar é necessariamente masculino? Como podemos estruturar as coisas para que a mulher tome posse do olhar? Será que as mulheres gostariam de possuir o olhar? O que significa ser uma espectadora feminina?” (Kaplan, 1983, p. 45). E “Quando a mulher está na posição dominante, ela assume uma posição masculina? Será que podemos imaginar a mulher numa posição dominante que seja qualitativamente diferente da forma masculina de domínio? Ou há somente a possibilidade de ambos os gêneros ocuparem as posições que hoje conhecemos como “masculina” e “feminina”?” (Kaplan, 1983, p. 51).

mulheres profissionais do cinema (produtoras, técnicas, diretoras, etc.). Kuhn (1991) considera que as mulheres têm tido menos oportunidades de atuação na área cinematográfica, em especial em filmes que objetivam um lançamento comercial em salas de exibição, sendo que quando existem mulheres atuando na indústria cinematográfica, geralmente elas ocupam cargos de menos prestígio e gratificação. Contudo, a autora ressalva que ainda que se aumente a quantidade de mulheres cineastas, não existe uma garantia de que as representações delas ganhem novos formatos nem que estas obras possuam características feministas.

O feminismo é considerado um ato político ou um conjunto de atividades políticas que possui sua própria história e forma de organização, e que busca desenvolver análises sobre a posição social e histórica das mulheres enquanto subordinadas, oprimidas e exploradas pelos modos dominantes de produção, como o capitalismo ou pelas relações sociais prevaletentes, como o patriarcado. Consequentemente, este movimento se manifesta de diversas maneiras, contudo, sempre objetiva realizar alguma mudança acerca da posição subordinada das mulheres em determinadas sociedades e contextos (KUHNS, 1991).

Nesse sentido, Kuhn (1991) afirma que pelo fato de o feminismo ser multifacetado, são numerosas as formas pelas quais se pode relacioná-lo com o cinema. Porém, a autora ressalta que estabelecer laços entre estes conceitos (feminismo e cinema) pode-se pressupor duas coisas. Uma que diz respeito às análises crítico-teóricas, e outra no que tange às intervenções político culturais, isto é, tencionar o movimento feminista ir além de críticas e de estudos teóricos para propor novas formas de representações das mulheres no cinema.

Além do que, a autora acredita que uma intervenção feminista do cinema seria possível a partir de uma perspectiva histórica, a qual se baseia em reescrever a história do cinema, com o intuito de trazer à tona nomes de mulheres cineastas que têm ficado à margem. Todavia, Kuhn (1991) ressalva que existe uma diferença entre as intervenções culturais realizadas por mulheres e as intervenções culturais realizadas por feministas. Pois um maior número de mulheres cineastas não garante o aumento da produção de filmes feministas. Ainda, os filmes feitos por mulheres não são consequentemente feministas, tampouco significa todas as mulheres possuem intenções de desenvolver filmes feministas, assim como também pode haver homens que produzam obras que representem o feminismo. Nessa perspectiva, uma das possibilidades de intersecção entre o feminismo e o cinema é desenvolver uma análise acerca dos contextos de produção dos filmes, portanto, conforme Barone (2019):

Trata-se, por analogia, de identificar e analisar elementos constitutivos do que seria o “ecossistema” no qual os filmes são produzidos e oferecidos ao público, considerando, ainda, se e como esses elementos influenciam os filmes produzidos e as condições em que são colocados à disposição da sociedade como produto cultural de um sistema simbólico planetário (BARONE, p. 17-18. 2009).

Desta maneira, não se trata de desenvolver uma análise semiológica, pois um texto fílmico em si não é definido a partir de suas estruturas significantes, mas sim em consequência das condições nas quais os filmes são feitos e como chegam ao seu destino final (Barone, 2009).

As mulheres com consciência política influenciadas pelo Movimento Feminista, passaram a voltar seu olhar para a história do cinema a fim de analisá-la a partir de uma perspectiva feminista. A heterogeneidade do cinema como instituição tem refletido na sua aproximação com o feminismo, pois surgiram campanhas contra o sexismo na indústria cinematográfica, assim como passaram a ser desenvolvidas análises acerca das representações misóginas de mulheres em filmes. Ainda, para a autora, o encontro entre feminismo e cinema é parte de uma discussão macro entre feminismo e cultura patriarcal. Desde cedo, o movimento das mulheres se voltou para o significado político da cultura e chamou atenção para a ausência ou baixa participação das mulheres nos processos de criação da arte dominante e da literatura, identificando isto como aspecto integral de opressão. Portanto, o feminismo detectou uma nova urgência para as políticas da cultura e focou atenção nas conexões entre opressão e comando de linguagem. Excluídas dos processos de criação, subjugadas à ideologia patriarcal da literatura, da arte popular e das representações visuais, as mulheres tiveram que formular uma oposição para o sexismo cultural e descobrir formas de expressão que rompam com um exclusivo conceito de criatividade masculino (MULVEY, 2009).

Nessa lógica, Mulvey (2009) levanta os seguintes questionamentos: como seria a prática cultural das mulheres? Como seria a arte e a literatura sem uma ideologia de opressão de mulheres? Dessa maneira, por um lado, existe um desejo de explorar os diversos significados suprimidos de feminilidade, com o intuito de se afirmar uma nova linguagem, a de mulheres, porém, por outro lado existe um movimento que leva a forjar a estética que ataca

a linguagem e as representações, não como algo naturalmente vinculado aos homens, mas como algo que provém da ideologia dominante patriarcal.

Portanto, (Kuhn, 1991) propõe a ideia de um antcinema feminista, o qual é caracterizado por ser uma atividade cinematográfica que se desdobra contra o cinema clássico, desafiando-o a partir das perspectivas de significante, e de significado. O antcinema feminista também pode romper com os mecanismos institucionais do cinema clássico, pois, de acordo com a autora os significados dos filmes não são gerados somente a partir de uma perspectiva textual interna, mas também em decorrência de suas condições de produção e de recepção. Desta maneira, (Kuhn, 1991) propõe a possibilidade de trabalhar sobre estas estruturas existentes, com o intuito de tentar permeá-las com novos temas e novas formas de expressão.

As diferenças entre cinema clássico e o antcinema feminista, fundamenta-se no domínio do primeiro frente ao caráter de oposição do segundo, pois a lógica das instituições do cinema clássico busca produzir obras com significados clássicos, porque as instituições que dominam a produção, distribuição e exibição de filmes não podem arriscar investimentos em práticas alternativas ou de oposição seja ou não feministas. Existem algumas dificuldades para produzir estes filmes, e posteriormente para aproximá-los das audiências, pois as possibilidades de exibição são bastante limitadas, posto que as estruturas institucionais do cinema estabeleçam condições para se produzir e para se assistir aos filmes, constituindo, assim, políticas de representações. Os significados gerados nos filmes são condicionados por diversos mecanismos textuais e contextuais, em algumas ocasiões os mecanismos textuais podem revestir uma maior importância que os contextuais na produção de significado, porém, em outros casos, pode acontecer o contrário (KUHNS, 1991).

3.4 Mulheres e cinema: uma perspectiva brasileira

No Brasil, de acordo com Miranda (1990, apud ALVES, 2012), no final do cinema mudo, até os anos 1930, consta apenas uma mulher diretora: Cléo de Verberena, sendo ela considerada a pioneira das mulheres a atuar com direção cinematográfica no Brasil. Cléo de Verberena era pseudônimo de Jacyra Martins Silveira, ela formou junto com seu marido, que

era ator e produtor, um estúdio de filmes, para o qual foram importados equipamentos da França. Ainda o casal fundou uma empresa produtora. Verberena dirigiu em 1930 o filme policial *O mistério do dominó preto* (ALVES, P. ALVES, J. SILVA, D., 2011).

Conforme Pessoa (1989), os anos 1940 apenas duas mulheres estreantes na direção de longas: Carmen Santos e Gilda Abreu. Carmen estreou no cinema como atriz com 15 anos de idade, no filme *Urutau* (William Jansen, 1919). Na metade dos anos 30, Carmen fundou a Vita Filmes, sua empresa própria para a qual importou equipamentos e construiu um estúdio, e juntamente com a instalação da companhia, se iniciou o projeto de filmar a história de Tiradentes. Assim, enquanto produzia e estrelava outros filmes, Carmen assumiu como diretora e como atriz protagonista do filme *Inconfidência Mineira* (Carmen Santos, 1948). Por outro lado, Gilda Abreu era conhecida por ser cantora de operetas, e por estreiar como atriz no filme *Bonequinha de Seda* (Oduvaldo Vianna, 1936). Ainda que tenha sido reticente para aceitar o convite para atuar como atriz no filme da Cinédia, Gilda acabou por interferir decisivamente na filmagem de algumas sequências. Em 1946 Gilda Abreu atuou como diretora e roteirista do filme *O ébrio*, e devido ao sucesso deste filme, ela realizou um *Pinguinho de gente* (1949).

De acordo com (Alves, 2012), na década de 1950 algumas mulheres começaram a exercer funções técnicas como continuidade e montagem, porém, na direção estrearam outros dois nomes: Carla Civelli e Maria Basaglia. Para Pessoa (1989), Carla Civelli, uma italiana que chegou ao Brasil em 1947, participou da equipe de montagem da Vera Cruz e do departamento de corte da Cinematográfica Maristela. Basaglia, que veio para o Brasil em 1956, com uma larga experiência no teatro e no cinema na Itália, inicialmente, atuou na área da publicidade, e, depois, dirigiu *Macumba na alta* e *O pão que o diabo amassou*, ambos em 1958. Contudo, os filmes de Maristela não fizeram sucesso, dessa maneira, ela passou a dedicar-se, junto com seu marido, ao estúdio de som Odil Fono Brasil, até sua volta para a Itália em 1964. Por conseguinte, nos anos 1960, quatro mulheres iniciaram na direção cinematográfica no Brasil: Zélia Costa, Sonia Shaw, Rosa Maria Antuña e Walkiria Salvá (ALVES, 2012).

Em relação à estrutura institucional, que organiza o cinema moderno brasileiro, começou a ser desenvolvida na década de 50, tendo como referências o estabelecimento do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica e a realização do Congresso Brasileiro de Cinema. Assim, nos anos 60 e 70, na época da modernização do Brasil, o cinema acompanha os movimentos nacionais vanguardistas, os quais provocam mudanças na cena da cultura brasileira. Os movimentos da arte no país são marcados pela busca do original e pela crença no progresso e no enaltecimento do novo em relação ao tradicional. Contudo, com o Golpe Militar em 1964, o cenário tornou-se bastante complexo devido aos quadros de censura, mas, surpreendentemente, é neste período que o aparato estatal de suporte e fomento cinematográfico é constituído, e, posteriormente sofre alterações, até chegar a sua extinção em 1990 (BARONE, 2003).

Os movimentos feministas contraculturais de 1960 no Brasil, eram, sobretudo em oposição ao regime opressor, e às estruturas de classe. Assim, as questões de gênero não eram o foco central de discussão destes movimentos no país, contudo, a quantidade de artistas mulheres passaram a se expandir de maneira contínua. No cinema, nos principais movimentos de vanguarda, desde o filme *Limite*, de Mário Peixoto em 1930, durante o Cinema Novo, no início dos anos 1960, até no final dos anos 1960, existe uma predominância dos homens. (OSTHOFF, 2010). Conforme Pessoa e Mendonça (1989; apud Osthoff, 2010), entre 1930 e 1988, 195 diretoras produziram 479 filmes, a maioria deles eram curtas-metragens e documentários. Ainda, conforme Osthoff (2010), Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira analisaram o livro *As musas da matinê*, e desvendaram que até 1982 havia 20 longas-metragens de ficção com diretoras mulheres. Destes 20 filmes, foram projetados 16, sendo que quatro deles não sobrevieram ao tempo devido à má conservação. Assim, as conclusões apresentadas no fim do livro afirmam que apesar de se falar em um aumento no número de mulheres diretoras nos anos 1970, percebe-se que os filmes mais recentes continuavam a representar estereótipos das mulheres.

Na década de 1970 ocorre o apogeu da produção cinematográfica experimental, realizada em Super-8. Evidentemente a dinâmica de produção de filmes no superoitismo é diferente, e pode imprimir diversos olhares numa mesma função, convertendo, deste modo, frágeis as fronteiras entre autoria e coautoria. Contudo, a participação das mulheres neste movimento representa uma parcela significativa deste movimento, de maneira que elas

atuaram como diretoras, produtoras, fotógrafas, montadoras e atrizes (JÚNIOR; CAMPOS, 2017).

Em vista disso, no final dos anos 1970 e início dos anos 1980 foi quando surgiram diretoras que fizeram carreira no cinema, algumas delas ainda atuam na área cinematográfica atualmente, como Tizuka Yamasaki, Ana Carolina, Lúcia Murat e Tetê Moraes. Porém, com a extinção da Embrafilme, (responsável pelo financiamento e distribuição dos filmes), e do CONCINE, (instituição responsável pelas normas e pela fiscalização da indústria do cinema nacional), ocorreu uma crise no cinema brasileiro, em especial na produção de longas-metragens. Para se ter um parâmetro, na década de 1980 o cinema brasileiro produzia uma média de 89 filmes por ano, na década de 1990 passaram a ser produzidos em média 33 filmes por ano. Em 1991 foi criada a Lei Nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, mais conhecida como Lei Rouanet¹⁹, de incentivo à cultura, também foi criada a Secretaria do Audiovisual (SAV), e em 1993 foi criada a Lei do Audiovisual²⁰, portanto, estas leis possibilitaram o que se chamou de Retomada do Cinema Brasileiro (ALVES; ALVES; SILVA, 2013).

Desta maneira, a Retomada do Cinema Brasileiro tem como referência o sucesso do filme *Carlota Joaquina*, da diretora Carla Camurati, a qual desafiou as formas de distribuição de filmes, que estavam nas mãos das grandes distribuidoras, distribuindo sua obra pessoalmente e viajando para negociar com exibidores. Nesse sentido, a nível nacional, na década de 1990, ocorre um aumento significativo de novas diretoras, em especial em curtas-metragens, sendo que as escolas de cinema publicidade e televisão favoreceram o aumento de mulheres nesta profissão. Além do que, aumentaram a quantidade de mulheres que desempenhavam outras funções nos filmes. Na década de 1990 estrearam 14 longas-metragens com mulheres diretoras, todavia muitas delas tiveram uma experiência única no cinema, não dando continuidade à carreira. (ALVES; ALVES; SILVA, 2013).

Na atualidade, ainda que haja maior participação de mulheres na produção audiovisual e cinematográfica, ainda existem diferenças, de maneira que diversos movimentos de mulheres do audiovisual que se dedicam a discutir sobre preconceitos e dificuldades que

¹⁹ Lei Nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8313cons.htm. Acesso em 26/12/2019.

²⁰ Lei Nº 8685, de 20 de Julho de 1993. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8685.htm. Acesso em 26/12/2019.

permeiam as mulheres desta área de trabalho. O *site Mulher no Cinema*²¹ é atualizado diariamente como notícias, entrevistas, vídeos e pesquisas sobre as profissionais do cinema. A criadora, Luísa Pécora, conta que este *site* tem o objetivo de conscientizar o público sobre a desigualdade de gênero, dar voz às mulheres que fazem parte do cinema e colocar o público em contato com as cineastas. A pesquisadora e cineasta organizou um levantamento de dados das integrantes do grupo do Facebook mulheres do audiovisual Brasil e, na parcial de 30 de junho de 2016, obteve a resposta de 1.130 profissionais. Desta forma, são expostos alguns dados aqui: 66% das mulheres se consideram brancas, 22% pardas, e 8,1% negras. 48,3% concluíram a graduação, 14,8% estão com a graduação em andamento, 15% concluíram a pós graduação, 5% estão com a pós graduação em curso e 13% possuem outras escolaridades. 44,7% não possuem salário mensal, 21,9% recebem de R\$ 3.150,00 a R\$ 7.880,00, 15% recebem de R\$ 1.576,00 a R\$ 3.152,00, 8,9% recebem de R\$ 7.880,00 a R\$ 15.760,00 e 0,97% recebem mais de R\$ 15.760,00 (SANTOS; TEDESCO, 2017).

3.5 Sobre a invisibilidade e os silêncios

Segundo Kuhn (1991), o propósito essencial ao se desenvolver uma análise feminista do cinema é tornar visível o invisível. Nesse aspecto, para Ríos (2012) diante da misoginia, os processos que possibilitam acabar com as diferenças de gênero, são os que conduzem à humanização das mulheres por meio de sua visibilidade, de sua historicidade e da valorização positiva de seus feitos. Junto a isso, é preciso acrescentar a valorização econômica e social de seu trabalho, também é imprescindível construir a integridade das mulheres, de seus corpos, de sua subjetividade, de suas vidas e de seus bens. Portanto, a invisibilidade do trabalho das mulheres é um mecanismo ideológico de expropriação e de exploração.

Por isso, conforme Kuhn (1991) tornar visível o invisível a partir de uma ótica cinematográfica se trata de uma atividade analítica, que pode se desdobrar a partir de duas perspectivas: texto e contexto. O texto consiste em desenvolver pesquisas acerca do conteúdo do texto cinematográfico e como são construídas as representações das mulheres nas imagens em movimento. Por outro lado, o contexto busca estudar o contexto social e o contexto

²¹ Mulher no cinema. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/>. Acesso em 07/04/2020

histórico onde são feitos os filmes, que tipos de relações sociais estão envolvidas neste processo, e quais são os vínculos existentes entre os modos de produção, de formação de estruturas e de mecanismos textuais.

Assim, a partir desta última perspectiva, é possível desenvolver uma análise dos contextos de produção dos filmes, em diálogo com as especificidades das mulheres que atuam nos processos de produção cinematográfica, a fim de tornar o visível seu trabalho, valorizando-o, bem como com o intuito de compreender sua conjuntura, e discutir sobre as desigualdades de gênero, se necessário. Dessa maneira, do mesmo modo em que se invisibiliza o trabalho das mulheres, elas são sobrecarregadas com trabalho desvalorizado, não remunerado, ou remunerado de forma desigual em relação ao trabalho desempenhado por homens. Portanto, para acabar com estes contrastes é preciso aprofundar-se na trajetória das mulheres a partir de perspectivas históricas, de memória e culturais, analisando o oculto, o que é negado, o que é distorcido, o que é invisível. Nessa perspectiva, a contribuição de seminários, grupos de estudos, pesquisas acadêmicas, publicações, etc. têm colaborado para formar conhecimentos que geraram mudanças na percepção do real, assim como têm dado explicações para velhos problemas, ou para os problemas invisíveis. Ainda, as artes, como literatura, cinema e teatro, têm colaborado para a construção da memória e da história das mulheres (RÍOS, 2012).

Perrot (2007) afirma que escrever sobre a história das mulheres é sair do silêncio. Sendo assim, para se escrever sobre a história das mulheres é necessário ter o acesso a fontes, a documentos e a vestígios, todavia isso é uma dificuldade quando se trata das mulheres, pois sua presença é apagada, assim como seus vestígios e arquivos, portanto, ocorre uma destruição da memória das mulheres. Ainda, conforme a autora tudo é considerado história:

A história é o que acontece, a sequência dos fatos, das mudanças, das revoluções, das acumulações que tecem o devir da sociedade. Mas é também o relato que se faz de tudo isso. [...] As mulheres ficaram muito tempo fora desse relato, como se, destinadas a obscuridade de uma inenarrável reprodução, estivessem fora do tempo, ou pelo menos, fora do acontecimento. Confinadas no silêncio de um mar abissal. Nesse silêncio profundo, é claro que as mulheres não estão sozinhas. Ele envolve o continente perdido das vidas submersas no esquecimento no qual se anula a massa da humanidade. Mas é sobre elas que o silêncio pesa mais. E isso por várias razões (Perrot, 2007 p. 16).

Nesse sentido, Perrot (2007), fala sobre duas categorias de silêncio: o silêncio das fontes e o silêncio do relato. Sobre o primeiro, a autora afirma que geralmente as mulheres aparecem sem clareza, permanecendo à sombra dos grupos, e porque são pouco vistas, pouco se fala delas. Dessa maneira, elas deixam poucos vestígios diretos, escritos ou materiais, ocasionando em um *silêncio das fontes*. O acesso à escrita das mulheres foi tardio, além do que suas produções e seus vestígios são facilmente borrados. Ainda, quando observadores ou cronistas enfocam suas atenções às mulheres, geralmente o é feito de maneira estereotipada e generalizada. Evidenciando-se assim, um pudor em relação às mulheres, que se estende à memória, uma desvalorização delas, por si mesmas (PERROT, 2007).

Por sua vez, o *silêncio do relato* é o mais profundo, tem origem nos primeiros historiadores gregos e romanos, os quais relataram a história dando prioridade para o espaço público, para as guerras, para os reinados e para os homens ilustres - ou homens públicos. Com as crônicas medievais aconteceu o mesmo, fala-se mais em santos do que em santas, ainda, os santos viajam, agem, evangeliza, enquanto as santas preservam a sua virgindade e rezam. No século XVIII e XIX, quando a história passa a ser mais científica e profissional, abre-se um espaço um pouco maior para as mulheres, porém elas ainda continuam à margem em relação à sua revolução historiográfica (PERROT, 2007).

Assim, escrever sobre a história das mulheres é quebrar com o silêncio na qual elas foram encerradas. Portanto, organizar e preservar arquivos são formas de se preservar a memória e a trajetória das mulheres, para assim, combater a dispersão e o esquecimento (PERROT, 2007).

Para complementar, Tiburi (2018) afirma que ao analisar os textos que fazem parte da história é possível observar que os homens que produziram os discursos, excluíram os textos das mulheres, dessa maneira, os homens se tornaram os detentores das leis e dos saberes. Nessa lógica, boa parte do que se sabe sobre as mulheres foi narrado pelos homens, assim, demorou para que as mulheres conquistassem seu lugar de fala o direito de escrever sobre o que aconteceu, assim como o direito à pesquisa e à memória.

De acordo com Ribeiro (2017) o ato de fala pode ser pensado como uma maneira de refutar a historiografia tradicional, e a hierarquização dos saberes oriundas de hierarquias sociais. Quando se discute sobre o direito à existência digna e à voz, se fala sobre *locus social*

e de como esse lugar imposto, muitas vezes, atravança a possibilidade de se transcender. Portanto, o conceito de lugar de fala significa possibilitar uma multiplicidade de vozes com o intuito de se dismantelar um discurso único e universal, do mesmo modo em que busca refutar a ideia de mulher universal. Dessa maneira, falar não está atado ao ato de proferir palavras, mas também está ligado ao ato de existir. É significativo afirmar que todas as pessoas possuem lugares de fala para discutir e pensar sobre diversas temáticas sociais, todavia, é importante que os indivíduos que estejam ocupando lugares de fala privilegiados na sociedade, consigam enxergar essas hierarquias e como elas impactam nos grupos subalternos.

4. TORNAR VISÍVEL O INVISÍVEL: ANÁLISE

Este capítulo apresenta a análise dos dados coletados, de forma que inicialmente são mostrados os dados gerais acerca dos filmes (gênero, ano de lançamento, público, máximo de salas e renda). Consequente, é proposta uma análise de acordo com cada função (direção, direção de produção, roteiro, direção de arte, direção de fotografia e montagem).

Mesmo que as relações entre mulheres e cinema que perpassam as especificidades do estado do RS ainda não foram desvendadas, parte-se de um pressuposto em que o RS possui uma abertura para a inserção das mulheres nos processos criativos de produção, em especial exercendo direção de produção, porém, este dado ainda não foi comprovado cientificamente. Além do que, o Rio Grande do Sul, para Silva (2017) ocupa terceiro lugar na produção cinematográfica nacional, principalmente após a Retomada, a partir de 2003, quando surgiram uma nova geração de cineastas, bem como foram criados os cursos de cinema na PUCRS, na UNISINOS, na UNISC e na UFPEL. Contudo, o autor afirma que a quantidade de público não acompanhou o mesmo aumento da produção, sendo que somente alguns títulos produzidos no RS lograram ganhar bom rendimento de bilheteria.

Ainda, conforme Silva (2017) entre 1995 e 2017, os estados de Rio de Janeiro e São Paulo comportam 82% dos longas-metragens produzidos no Brasil, seguido pelo Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Pernambuco e Distrito Federal, conforme mostra a Figura 5.

Figura 4 – Mapa Brasileiro de Produção Cinematográfica



Fonte: Silva (2017). Elaboração da autora (2019).

Logo, a dificuldade de captar recursos é um dos principais motivos para a baixa produção de longas-metragens em Porto Alegre, todavia a economia do Rio Grande do Sul possui boa capacidade produtiva, de forma que os pagamentos dos impostos correspondem a um valor expressivo, sendo, portanto, um polo de captação de renda para produções cinematográficas. Até mesmo existem produtoras do Rio de Janeiro e de São Paulo que vem até o RS para captar recursos²².

Conforme Barone (1998) para criar condições para fortalecer a produção cinematográfica no estado, para potencializar a já existente, assim como para garantir recursos financeiros para a produção do audiovisual por meio de diversas ações, existe a proposta de se criar um centro técnico o qual disponibilize câmeras, e ilhas para a edição de imagem e som. Ainda, neste espaço busca-se implementar um centro de formação profissional para técnicos

²² Informações retiradas de uma entrevista concedida por Monica Schmiedt para a pesquisa de mestrado de João Guilherme Barone.

de diversas funções. Este espaço o qual o autor fala é o Centro Tecnológico Audiovisual – TECNA, que foi inaugurado oficialmente no dia 25 de novembro de 2019²³.

Antes de se apresentar a análise, é apropriado evidenciar que durante a coleta de dados foram constadas algumas imprecisões nas informações referentes aos dados dos filmes e aos nomes que compõem as equipes dos processos criativos de produção do cinema do RS. Em relação ao ano de lançamento, em alguns filmes, os dados que constam na tabela desenvolvida pela Ancine não são os mesmos apresentados na catalogação desenvolvida pela Cinemateca Brasileira. Optou-se, portanto, utilizar o ano de lançamento disponibilizado pela Ancine. Para coletar os dados acerca dos nomes das (os) profissionais das equipes de produção, de início, foi utilizada como fonte principal o acervo *on-line* da Cinemateca Brasileira, contudo havia lacunas em relação às informações, e ao pesquisar títulos mais recentes não foi possível localizar todos nesta base de dados.

Em vista disso, foram propostas três alternativas: buscar informações disponibilizadas nas páginas das empresas produtoras dos filmes, (ii) verificar a ficha técnica que aparece nos *trailers* ou em filmes que estão hospedados em canais como YouTube e Vimeo, (iii) verificar as informações nos cartazes dos filmes disponíveis na internet. As informações que não foram encontradas nestas fontes foram catalogadas como Não Disponível – ND na Tabela Geral, que consta em anexo.

Assim sendo, este trabalho não busca desenvolver uma discussão densa acerca das responsabilidades de preservação da memória do cinema por parte das instituições, porém é conveniente afirmar que, conforme Barone (2009) a conservação do patrimônio audiovisual²⁴ é um mecanismo que possibilita a comercialização contínua de audiovisuais, gerando renda para o autor (ou seus descendentes), o produtor ou ao detentor de direitos autorais (pessoa responsável pela distribuição). Portanto, para que um audiovisual possa ser comercializado é necessário que sua matriz esteja devidamente preservada para possibilitar a confecção de cópias com padrão de qualidade, também é preciso obter a legalização integral dos direitos (direitos autorais, direitos conexos e direitos de comercialização). Para o autor esses são os pontos que justificam a relevância de sistemas de catalogação, arquivamento, conservação e restauração de acervos focados em produtos audiovisuais. Porém, junto ao aspecto comercial,

²³ Estrutura completa do TECNA é inaugurada: disponível em: <http://www.pucrs.br/blog/estrutura-completa-do-tecna-e-oficialmente-inaugurada/>. Acesso em 12/02/2020.

²⁴ Ver Triade: Patrimônio – Formação Profissional – Direitos de autor. Barone, 2009, p. 36.

Barone (2009) relaciona a importância cultural que os acervos inferem ao preservar a memória audiovisual de um país, o que possibilita o acesso a pesquisadores e o contato das obras com diferentes gerações.

Sugere-se a possibilidade de se desenvolver, academicamente ou por parte de instituições, uma base de dados física e *on-line*²⁵ a qual compile informações como fotos, roteiros, películas, cartazes, figurinos, cenários, livros e manchetes acerca de produções audiovisuais (curtas-metragens, produções universitárias, longas-metragens, documentários, animações e séries.) realizadas no Rio Grande do Sul. A proposta desta base de dados tem o intuito de valorizar e preservar sua memória, viabilizar a consulta de dados, assim como para ter um embasamento de como era o campo audiovisual do Estado, de como ele é constituído atualmente e quais são suas perspectivas futuras, no que tange às questões históricas, sociais, estéticas, de recepção, de produção, de mercado, de distribuição e de exibição.

A partir da criação desta base de dados, é possível também construir o histórico das mulheres cineastas do Estado, traçando suas trajetórias profissionais, bem como características estéticas de suas produções. Portanto, para Holanda (2017), se trata de um ato político reivindicar maior visibilidade dos filmes feitos por mulheres, pois a história da participação das cineastas no cinema nacional tem sido negligenciada.

Nessa ótica, de acordo com definição a de feminismo proposta por Kuhn (1991), pretende-se com esta pesquisa, tornar visível o invisível, isto é, dar visibilidade ao trabalho de mulheres cineastas que aportaram com produções no Rio Grande do Sul. Esta proposta é desenvolvida a partir da perspectiva de contexto, ou ecossistema, de maneira que é feita uma análise acerca dos contextos de produção dos filmes, e não de seu texto e de seus significados. Ainda, com base nos dois tipos de silêncio propostos por Perrot (2007), busca-se romper com o *silêncio das fontes*, deixando vestígios, arquivos e dados sobre parte da história das mulheres cineastas do RS. Assim como objetiva-se acabar com o *silêncio do relato*, a partir do ato de discorrer sobre estas mulheres. Dessa maneira, dar voz a estas mulheres significa dar visibilidade a elas.

Além do que, esta pesquisa enquadra-se no conceito de filmes feitos por mulheres, uma vez que não se sabe se os filmes possuem abordagens feministas, para enquadrá-los na categoria de filmes feministas, pois, para isso, seria necessário desenvolver uma análise

²⁵ A nível nacional existem três base de dados referentes à produção audiovisual que podem ser consultadas *online*: (i) Cinemateca Brasileira (ii) Cinemateca do MAM (iii) Arquivo Nacional.

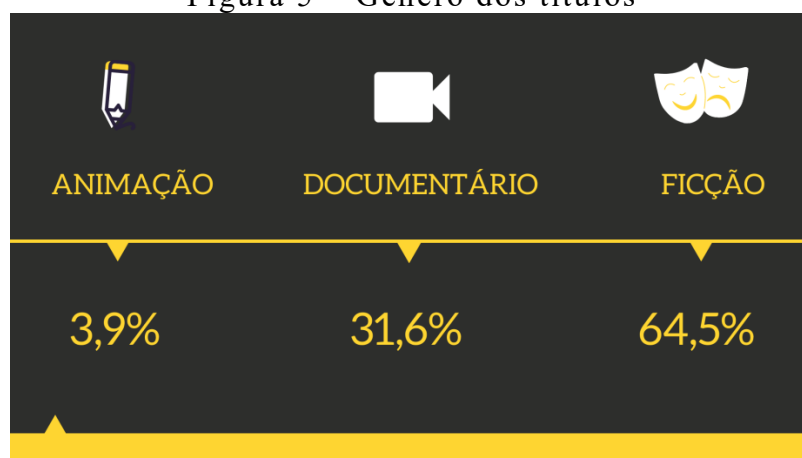
textual das narrativas. Também, os filmes analisados apresentam as características de cinema clássico, propostas por Kuhn (1991). Estes filmes foram feitos com o intuito de serem lançados comercialmente em salas de exibição, e possuem estruturas econômicas encarregadas da produção, distribuição e exibição.

4.1 Informações Gerais

Para esta análise foi contemplado um universo de 77 filmes produzidos ou coproduzidos no Rio Grande do Sul, e foram levantados dados de um total de 559 profissionais relacionados às funções de direção, direção de produção, roteiro, direção de arte, direção de fotografia e montagem. No entanto, é preciso reafirmar que existem informações incompletas, e os gráficos elaborados nesta pesquisa apresentam também a porcentagem de informações não disponíveis. Ainda, é importante lembrar que a mesma pessoa pode ter desempenhado mais que uma atividade relacionada aos processos criativos de produção, por exemplo, a(o) montador(a) do filme também pode ter atuado como roteirista. Ademais, há que se destacar que a mesma função pode ser desempenhada por mais que uma pessoa.

Deste universo de 77 filmes, 3,9% são de animação, 31,6% são documentários e 64,5%, são de ficção, conforme aponta a figura 5.

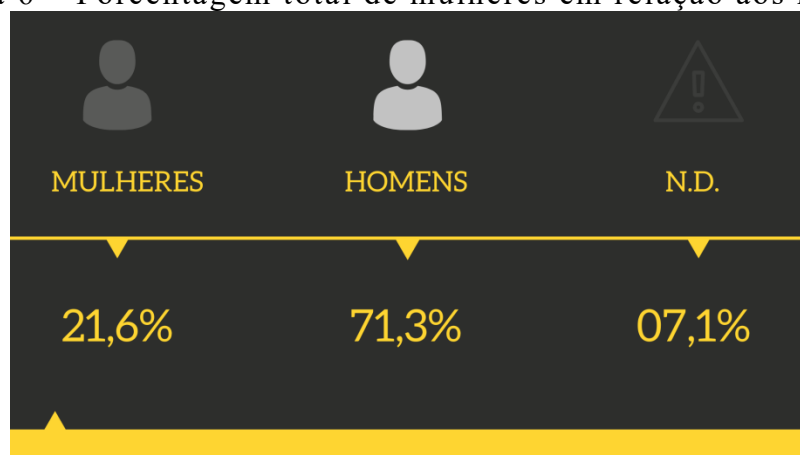
Figura 5 – Gênero dos títulos



Fonte: Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017 (2020).

Do total de 559 profissionais, observou-se que 21,6% são mulheres e 71,3% são homens, de maneira que 7,1% representa a quantidade de dados acerca de profissionais que estavam incompletos, como ilustra a figura 6.

Figura 6 – Porcentagem total de mulheres em relação aos homens



Fonte: Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017 (2020).

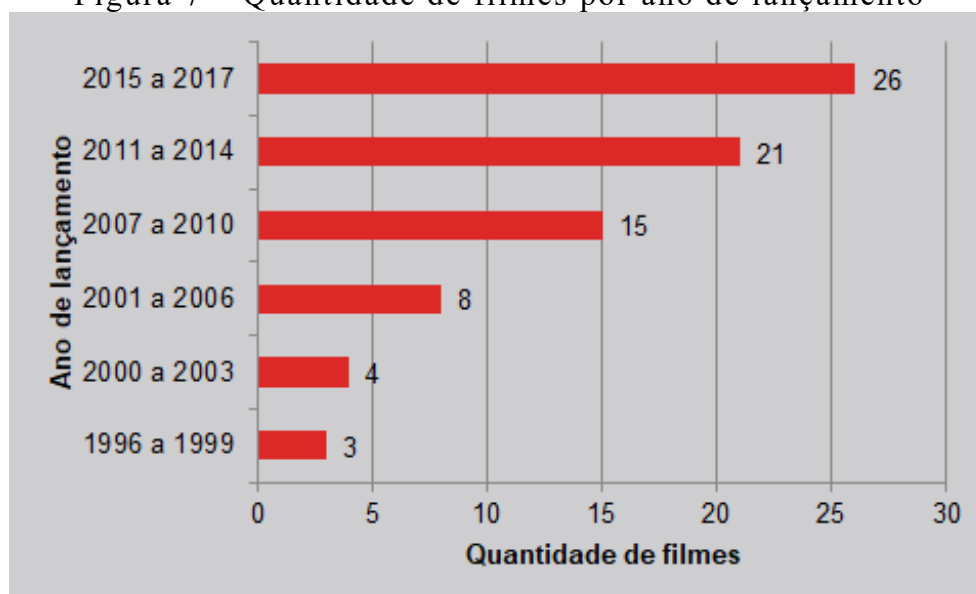
A nível nacional, com a criação da Embrafilme em 1969, ocorre um aumento da produção cinematográfica brasileira. Entre 1961 e 1970 foram lançados 439 filmes de longa-metragem, entre 1971 e 1980 a produção dobrou chegando a 904 títulos Moreno (1994, apud Alves, 2012). É nesse momento em que diversas realizadoras começam a atuar, sendo que entre os temas explorados pelas documentaristas está a situação da mulher na cultura e na sociedade, enquanto as diretoras de ficção abordam assuntos polêmicos como a liberação sexual feminina e críticas em relação à transformação dos corpos das mulheres em objetos de consumo PESSOA (1989, apud Alves, 2012).

Durante a década de 90 ocorrem radicais mudanças que perpassam toda a estrutura da atividade cinematográfica no país, uma destas mudanças acontece por meio das relações com o Estado, essas alterações são apresentadas em dois eixos. Um que diz respeito acerca das relações com o Estado, pelos organismos federais de regulação, fomento e fiscalização, incluindo marcos legais, políticas públicas e mecanismos de financiamento. O outro eixo é referente aos agentes que atuam nas diversas estruturas do espaço audiovisual do cinema, como as entidades e associações representativas, cuja autonomia depende das relações com o

Estado. Portanto, estas mudanças impactaram diretamente na quantidade e na qualidade da produção cinematográfica do país (BARONE, 2009).

Nesse aspecto, de acordo com Barone (2009), foi extinta a estrutura federal de apoio, fomento, regulação e fiscalização da produção audiovisual (Embrafilme, Concine e Fundação do Cinema Brasileiro), ainda, junto a estes mecanismos desaparecem um conjunto de leis, resoluções e portarias que normatizavam as atividades cinematográficas no Brasil. Estas medidas também refletem na produção cinematográfica do RS, uma vez que, de acordo com a figura 7, neste universo de 77 filmes observa-se que entre 1996 e 1999 são lançados somente 3 títulos: *A felicidade é...* (José Pedro Gulart; José Roberto Toreto; Jorge Futado; Cecílio Neto, 1991), *Anahy de las misiones* (Sérgio Silva, 1997) e *Lua de outubro* (Henrique de Freitas Lima, 1997). Porém, percebe-se que com o passar dos anos ocorre um aumento no lançamento de obras registradas: de 2000 a 2003 foram lançados 4 títulos, de 2001 a 2006 foram lançados 8 títulos, de 2007 a 2010 foram lançados 15 títulos, de 2011 a 2014 foram lançados 21 títulos, e de 2015 a 2017 foram lançados 26 títulos. Sendo este último o período que representa o auge de lançamentos de filmes produzidos ou coproduzidos no RS. Por isso, é possível concluir que com o passar dos anos, a quantidade de filmes produzidos no estado ocorre de maneira crescente.

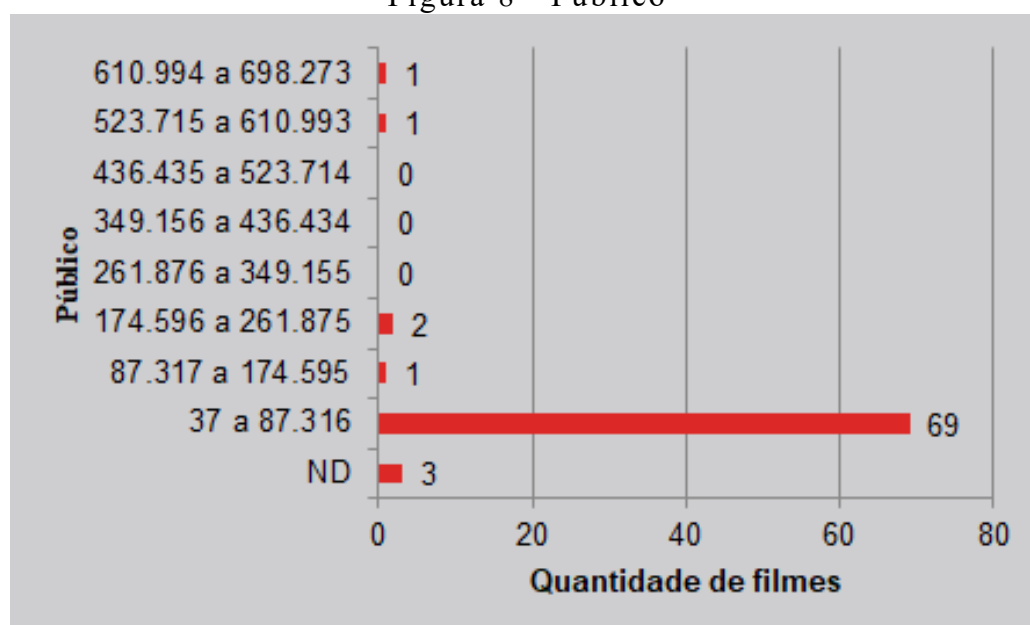
Figura 7 – Quantidade de filmes por ano de lançamento



Fonte: Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017 (2020).

Das 77 obras lançadas entre 1995 e 2017, segundo a figura 8, que apresenta o número total de espectadores dos filmes, percebe-se que 3 dos títulos não possuem esta informação disponível, 69 filmes, ou seja, a maior parte, não passaram dos 87.316 espetadores. De maneira que as obras que atingiram um maior número de público são de ficção: *O Homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003), com um público de 664.651 pessoas, e *Meu tio matou um cara* (Jorge Furtado, 2004), o qual atingiu a quantidade de 591.120 espectadores. Estes dois filmes possuem o núcleo criativo formado em sua maioria por homens, sendo que as mulheres fazem parte das equipes atuando como diretoras de produção: Nora Goulart foi diretora de produção do filme *O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003), e Luciana Tomasi atuou como diretora de produção do filme *Meu tio matou um cara* (Jorge Furtado, 2004). Deste universo de 77 filmes, o que obteve menor quantidade de público foi *Réus* (Alejandro Pi, Eduardo Piñero, Pablo Fernández, 2013), com 37 espectadores, esta obra também possui o núcleo criativo formado em sua maioria por homens, e possui uma mulher na direção de produção: Mariana Secco.

Figura 8 - Público

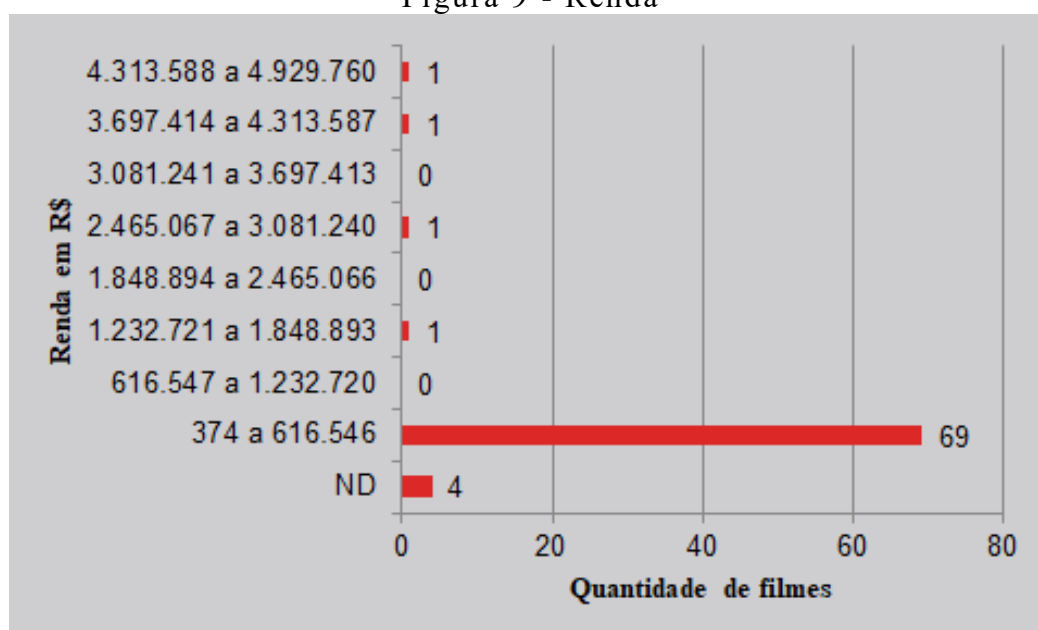


Fonte: Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017 (2020).

Em relação à renda dos 77 títulos analisados, tal qual apresenta a figura 9, 4 deles não tem os dados disponíveis em relação à renda obtida, 69 dos títulos atingiram uma renda entre R\$374,00 e R\$616.546,00. Um título teve renda entre R\$1.232.721,00 e R\$1.848.893,00, e outro filme teve renda entre R\$2.465.067 a R\$3.081.240,00. Em relação às duas obras que apresentam a renda mais alta, está uma que atinge um valor entre R\$3.697.414,00 e R\$4.313.587,00, e outra que apresenta uma renda entre R\$4.313.588,00 e R\$4.929.760,00.

Estas duas obras que lograram alcançar a renda mais alta, são conseqüentemente as que obtiveram a maior quantidade de espectadores. São elas: *O Homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003), com uma renda precisa de R\$4.692.436,00, e *Meu tio matou um cara* (Jorge Furtado, 2004), que obteve uma receita de R\$4.095.008,00. Entre os 77 filmes, o que apresenta o menor valor de faturamento, em consequência de sua pequena quantidade de espectadores, é *Réus* (Alejandro Pi, Eduardo Piñero, Pablo Fernández, 2013), o qual apresenta uma renda de R\$374,00.

Figura 9 - Renda

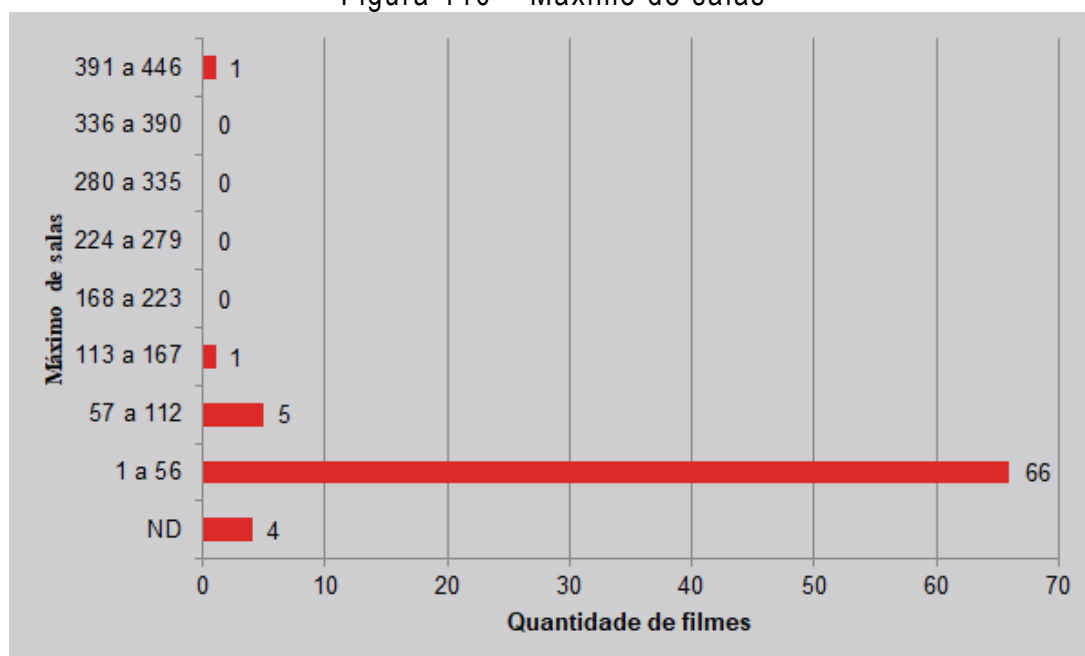


Fonte: Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017 (2020).

Em relação ao máximo de salas nas quais os filmes foram exibidos, de acordo com a figura 10, 4 títulos não possuem estes dados disponíveis, por outro lado, 66 obras foram exibidas entre 1 e 56 salas, 5 títulos foram exibidos entre 57 a 112 salas, um título foi exibido entre 113 e 167 salas, e um filme foi exibido entre 391 a 446 salas.

O título *Ninguém entra, ninguém sai* (Hsu Chien, 2017), bateu o recorde e foi exibido em 418 salas de cinema, porém este não foi o filme com maior quantidade de público, tampouco apresenta o maior rendimento financeiro. Já os documentários *Doce Brasil Holandês* (Monica Shcmiedt, 2010), *O Liberdade* (Cintia Langie; Rafael Andreazza, 2012), *Arminda Lopes – A estética além da dor* (Luzimar Batista Stricher, 2016) e *Todos* (Luiz Alberto Cassol; Marilaine Castro da Costa, 2017), e os filmes de ficção *Nervos de aço* (Maurice Capovilla, 2016) e *Réus* (Alejandro Pi, Eduardo Piñero, Pablo Fernández, 2013) foram exibidos em uma sala apenas.

Figura 110 – Máximo de salas



Fonte: Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017 (2020).

Dos 77 filmes lançados entre 1996 e 2017, somente 8 deles possuem os núcleos criativos majoritariamente formados por mulheres. Nos anos de 2010, 2011, 2012, 2015 e

2016 foram produzidos um filme/ano com a equipe criativa constituída em sua maioria por mulheres, sendo que em 2017 ocorre um aumento, dado que foram produzidos 3 filmes com equipes majoritariamente formadas por mulheres. Destes 8 filmes, 5 são documentários, 2 animação e 1 é de ficção, conforme apresenta o quadro 2. Do total de 77 filmes, a maior parte, isto é, 64,5% é ficção, contudo, curiosamente, os filmes os quais os núcleos criativos são formados predominantemente por mulheres são documentários. Uma hipótese para este fato é de que os filmes documentários podem possuir orçamentos mais baixos.

Sobre as mulheres que atuam na área do audiovisual, a diretora Anna Muylaert, em uma entrevista²⁶ relata acerca de sua experiência de trabalho no cinema. Muylaert afirma que o preconceito contra as mulheres profissionais do audiovisual não se manifesta de uma maneira óbvia ou violenta, mas sim em pequenos gestos. A diretora destaca que os curtas contam com maior participação de mulheres do que os filmes de orçamentos mais altos, pois quando uma produção envolve bastante aporte monetário, existe menos espaço para elas, assim como é comum que as mulheres recebam salários mais baixos em comparação aos homens. Portanto, estas atitudes favorecem para encaixar as mulheres em lugares de menos prestígio e de menos reconhecimento de seu trabalho.

Dentre os 8 filmes que aparecem no quadro 2, *Doce Brasil holandês* (Monica Schmiedt, 2010) foi exibido em 1 sala, para um público de 2.115 pessoas e gerou uma renda de R\$10.253,00. *Walachai* (Rejane Zilles, 2011) foi exibido em 8 salas, para um público de 1.262 pessoas e gerou uma renda de R\$11.903,08. *O liberdade* (Cintia Langie; Rafael Andreazza, 2012), foi exibido em 1 sala, para um público de 527 pessoas e gerou uma renda de R\$3.009,00. *O último poema* (Mirela Krueel, 2015), foi exibido em 6 salas, para um público de 1.626 pessoas e gerou uma renda de R\$15.423,68. *Arminda Lopes – A estética além da dor* (Luzimar Batista Stricher, 2016) foi exibido em 1 sala, para um público de 61 pessoas e gerou uma renda de R\$568,00. *Bruxarias* (Virginia Curiá, 2017) foi exibido em 14 salas, para um público de 699 pessoas e gerou uma renda de R\$5.998,23. *Ninguém entra, ninguém sai* (Hsu Chien, 2017), foi exibido em 418 salas, para um público de 195.992 pessoas, e gerou uma renda de R\$ 2.648.634,69. Por fim, *Mulher do pai* (Cristiane Oliveira, 2017) foi exibido em 26 salas, para um público de 6.660 pessoas e gerou uma renda de R\$80.240,87.

²⁶ Entrevista Cabine do Filme: Mãe só há uma. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TjuPBSa4Twk>. Acesso em 03/02/2019.

Tendo em conta a composição dos núcleos criativos dos filmes, conforme Smith; Piepper; Choueiti (2014), os títulos produzidos por homens cineastas têm um padrão de narrativa a qual reflete temas dominantes e reforça o *status quo*. Sendo assim, algumas pesquisas empíricas buscam demonstrar que a presença de mulheres em funções chave do cinema reflete de alguma maneira nas narrativas fílmicas. De acordo com Cerridwen; Simonton (2009, apud Smith; Piepper; Choueiti, 2014) ao analisar mais de 900 filmes, percebeu-se que as mulheres cineastas tendem a retratar personagens meninas e mulheres com mais frequência que os homens cineastas. Nesse sentido, o gênero de quem conta a história importa.

Sob a perspectiva de Cerridwen; Simonton (2009), um dos propósitos da pesquisa é tentar entender se os conteúdos nas narrativas são influenciados pelo elenco e pela equipe responsável pelos processos criativos de produção. Portanto, os autores chegaram à conclusão que filmes que envolvem uma maior proporção de mulheres produtoras, diretoras, roteiristas ou atrizes impactam diretamente na construção das narrativas fílmicas. Nestes filmes cenas com violência, com armas e com sangue são menos propensas de aparecer, em contrapartida, tópicos que levam a uma discussão crítica sobre a sociedade e que envolvam as dificuldades das relações familiares têm mais probabilidade de serem abordados. Ainda, foi constatado que nas narrativas com equipes majoritariamente constituídas por mulheres não aparecem menos cenas de sexo ou de nudez em comparação com os filmes com equipes majoritariamente formadas por homens.

Portanto, foram assistidos os *trailers* dos 8 títulos apresentados no quadro 2, não com o intuito de se desenvolver uma análise completa da narrativa fílmica, mas com o objetivo de observar a temática abordada nos filmes os quais possuem seu núcleo criativo constituído em sua maioria por mulheres.

*Doce Brasil Holandês*²⁷ (Mônica Shcmiedt, 2010) retrata sobre a invasão de Holandeses em Pernambuco, em 1630, a qual deixou descendentes e traços da cultura holandesa principalmente na arquitetura e nas artes. O documentário apresenta falas de moradores locais que dizem ter saudade da época da invasão e depositam nos holandeses a esperança de um país melhor. Em contraponto, os historiadores ressaltam a exploração do mercado açucareiro por parte dos holandeses.

²⁷ Trailer do filme *Doce Brasil Holandês*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QxCtdvWPSgs>. Acesso em 14/01/2020.

*Walachai*²⁸ (Rejane Zilles, 2011), narra sobre um povoado constituído por descendentes de imigrantes alemães no interior do RS. Os moradores são brasileiros e se dedicam à agricultura, porém, falam um dialeto alemão e possuem dificuldades para se comunicar em português. A palavra *Walachai* significa um lugar distante, perdido no tempo, justamente como é o povoado.

*O liberdade*²⁹ (Cintia Langie; Rafael Andrezza, 2012) retrata o bar Liberdade, da cidade de Pelotas, que durante o dia funciona como restaurante e é frequentado por trabalhadores e pessoas do campo, enquanto no turno da noite o bar recebe um público diferente, pois se transforma em um lugar onde músicos de chorinho se apresentam.

*O último poema*³⁰ (Mirela Krueel, 2015) conta a história de Helena Balbinot, uma professora do interior do RS a qual trocou correspondências durante 24 anos com o poeta Carlos Drummond de Andrade.

*Arminda Lopes – A estética além da dor*³¹ (Luzimar Stricher, 2016) aborda a vida e obra da artista Arminda Lopes, que relata sobre sua decisão de se tornar escultora. Ainda, no documentário são apresentados relatos de críticos, de curadores e de familiares.

A animação *Bruxarias*³² (Virgínia Curiá, 2017), conta a história de Malva, uma menina entediada, a qual descobre uma poção mágica e passa a viver aventuras com seus amigos para resgatar sua avó que havia sido sequestrada.

O filme de ficção *Mulher do pai*³³ (Cristiane Oliveira, 2017) conta a história da adolescente Nalu que precisa cuidar do seu pai cego após a morte da avó. No entanto, o pai, Ruben, precisa aprender a exercer a paternidade, pois quem cuidava da menina era a avó, porém, a relação entre os dois passa a ser conflituosa devido à aproximação de Rosário, uma professora de artes.

²⁸ Trailer do filme *Walachai*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hFdH2Jai37w>. Acesso em 14/01/2020.

²⁹ Trailer do filme *O liberdade*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CJ8rFQU7_A0. Acesso em 14/01/2020.

³⁰ Trailer do filme *O último poema*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=REDL2FsZ9BU>. Acesso em 14/01/2020.

³¹ Trailer do filme *Arminda Lopes – A estética além da dor*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t0WTUhhKdbg>. Acesso em 14/01/2020.

³² Trailer do filme *Bruxarias*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4427xhTnUP0>. Acesso em 14/01/2020.

³³ Trailer do filme *Mulher do pai*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IN3fjY4dg5A>. Acesso em 14/01/2020.

A ficção *Ninguém entra, ninguém sai*³⁴ (Hsu Chien, 2017) é uma comédia que narra sobre Suellen, uma mulher que tem o sonho de se casar com o Edu, seu namorado. Todavia, acontece algo inesperado, e ela é selecionada para participar de um projeto bastante estranho financiado pelo governo, depois de vários ocorridos, ela repensa seus planos de casamento.

³⁴ Trailer do filme *Ninguém entra ninguém sai*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yPtYKI6dkOY>. Acesso em 14/01/2020.

Quadro 2 – Títulos com equipes formadas majoritariamente por mulheres

Ano	Título do Filme	Gênero	Direção	Direção de Produção	Roteiro	Direção de Arte	Direção de Fotografia	Montagem	
1	2010	Doce Brasil Holandês	Documentário	Monica Schmiedt	Dedete Costa	Lialliana Sulzbach	Tatiana Sperhackle	Sylvestre Campe	Ângela Pires
						Mirella Martinelli			
2	2011	Walachai	Documentário	Rejane Zilles	Taissa Grisi	Rejane Zilles	ND	Juliano Lopes	Daniela Ramalho
3	2012	O liberdade	Documentário	Cintia Langie	Cintia Langie	Cintia Langie	Bianca Dornelles	Alberto Alda	Cintia Langie
				Rafael Andreazza	Rafael Andreazza	Rafael Andreazza			
4	2015	O último poema	Documentário	Mirela Kruel	Jéssica Luz	Mirela Kruel	Valéria verba	Eduardo Nascimento	Bruno Carboni
5	2016	Arminda Lopes – A estética além da dor	Documentário	Luzimar Batista Stricher	ND	Luzimar Batista Stricher	ND	Bruno Polidoro	Alfredo Barros
							Fernanda Maria da Costa		
							Luzimar Batista Stricher		
6	2017	Bruxarias	Animação	Virginia Curiá	ND	Ana Loureiro	Maria João Arnaud	ND	Luis Millares
7	2017	Mulher do pai	Ficção	Cristiane Oliveira	Gina D'onnell	Cristiane Oliveira	Adriana Nascimento Borba	Heloísa Passos	Tula Anagnostopoulos
					Sérgio de León	Michele Frantz			
8	2017	Ninguém entra, ninguém sai	Ficção	Hsu Chien	Leilane Silva	Paulo Halm	Maria Leite	Dante Belutti	Maria Rezende

Fonte: Ancine (2018). Elaboração da Autora (2019)

Nesse sentido, a partir da observação dos *trailers* dos filmes pode-se perceber que dos 8 títulos 5 deles possuem protagonistas mulheres: *O último poema* (Mirela Kruel, 2015), *Arminda Lopes – A estética além da dor* (Luzimar Batista Stricher, 2016), *Bruxarias* (Virginia Curiá, 2017), *Mulher do pai* (Cristiane Oliveira, 2017) e *Ninguém entra, ninguém sai* (Hsu Chien, 2017). Os outros 3 filmes tratam sobre questões socioculturais: *Doce Brasil*

Holandês (Monica Schmiedt, 2010), *Walachai* (Rejane Zilles, 2011) e *O liberdade* (Cintia Langie; Rafael Andrezza, 2012).

4.2 Análise de dados por função

Nos próximos subcapítulos a análise dos dados coletados é apresentada conforme cada função (direção, direção de produção, roteiro, direção de arte, direção de fotografia e montagem). Para cada uma destas funções é apresentada uma figura contendo porcentagens relativas ao gênero dos sujeitos, uma tabela com a relação de filmes os quais contemplam mulheres nas equipes do núcleo criativo, assim como é mostrada uma figura que representa o gênero dos filmes (animação, documentário e ficção) que contém mulheres na equipe, por fim, expõe-se um gráfico que aponta a quantidade de filmes lançados por ano com mulheres no núcleo criativo.

4.2.1 Direção

Conforme Buet (1999, apud Alves 2010), no primeiro século do cinema as mulheres atuavam principalmente como atrizes, assistentes, montadoras e roteiristas, uma vez que as realizadoras eram bastante raras. As mulheres pioneiras do cinema surgiram principalmente na Europa e nos Estados Unidos, mas após a segunda guerra a quantidade de diretoras aumenta. Na Europa, especialmente nos anos de 1960 e 1970 as diretoras abordavam temáticas relacionadas aos movimentos sociais e aos movimentos de mulheres, de maneira que os filmes destas diretoras contribuíram para fomentar discussões sobre os modos de representação das mulheres no século XX. Na América Latina, as diretoras pioneiras são da década de XX e em países como Argentina e México, porém estas diretoras não deram continuidade à realização de novos títulos. Isto posto, mesmo que existam realizadoras com carreira reconhecida mundialmente, é difícil que as mulheres façam um segundo filme.

Para Holanda (2015), entre os anos 1960 e 1970 diversas mulheres estrearam na direção de filmes no Brasil, elas realizavam, sobretudo, filmes documentários os quais

abordavam temáticas ligadas ao interesse das mulheres como trabalho, família, aborto, inserção na política e construção de papéis sociais.

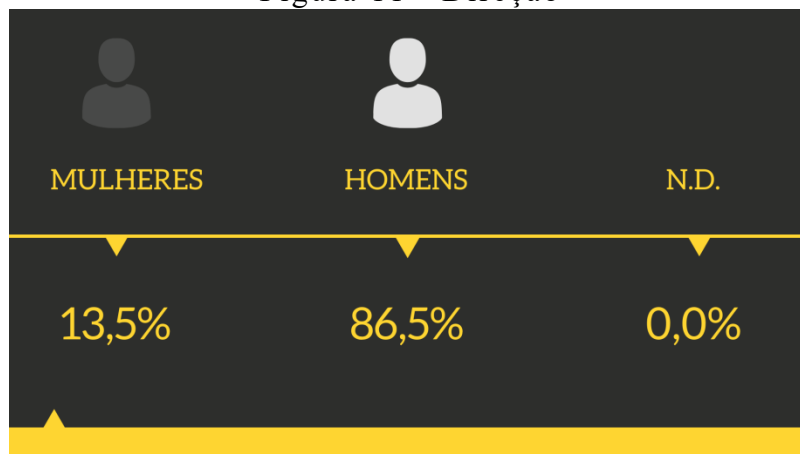
Ainda, dos filmes que foram marcantes para a história do cinema brasileiro entre 1960 e 1970, entre longas e curtas, praticamente todos foram dirigidos por homens independente do gênero: ficção, documentário ou animação. Nesse sentido, percebe-se que a quantidade de mulheres diretoras em relação ao número de homens diretores é bastante baixa, em especial nos filmes de ficção, pois a disparidade se atenua (HOLANDA, 2017).

No Brasil, a partir dos anos 70 e 80 surgiram diretoras que lograram desenvolver uma trajetória no cinema, as quais atuam até os dias de hoje, como Tizuka Yamasaki, Ana Carolina e Lúcia Murat. De acordo com Alves (2012), na década de 1970 no Brasil estrearam na direção cinematográfica 12 mulheres, e em 1980 estrearam 20 mulheres. Obviamente em 1990 a produção cinematográfica brasileira despencou com a extinção do Ministério da Cultura, da Embrafilme, do Concine e da Lei Sarney. A partir de 1990 começa a recuperação da produção fílmica do país, de maneira que entre 1991 e 2000 32 diretoras estreiam em longas-metragens, contudo, muitas delas não deram continuidade a carreira, tendo somente uma ou duas produções cinematográficas cada uma.

Nesse ponto de vista, a Ancine (2016)³⁵, realizou um levantamento de dados sobre a presença de mulheres na produção audiovisual brasileira. Foram analisadas um total de 2.606 obras (entre elas estão documentário, ficção, variedades, videomusical, animação e reality show). Dos filmes que foram lançados entre os anos de 2000 e 2016, 19% foram exibidos em salas de cinema. De maneira que os dados gerais sobre gênero de pessoas na direção apontam para 74% homens, 19% mulheres e 7% representam as produções mistas (homens e mulheres). Já no Rio Grande do Sul, dentre os 77 filmes soma-se um total de 96 profissionais na direção. De acordo com a figura 11, 13,5% são mulheres, e 88,5% são homens. O recorte da pesquisa da Ancine não é o mesmo desta pesquisa, porém, serve para se ter um parâmetro em nível de Brasil sobre esta temática. Portanto, pode-se dizer que, assim como no âmbito nacional, no RS as mulheres são a minoria na direção geral.

³⁵Participação feminina no audiovisual brasileiro. Disponível em: https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Presen%C3%A7a%20Feminina%20-%20RCM%202_0.pdf. Acesso em 10/02/2020.

Figura 11 - Direção



Fonte: Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017 (2020).

No Rio Grande do Sul, conforme a tabela utilizada para a coleta de dados, registra-se somente em 2005 o primeiro filme lançado comercialmente em sala de exibição que foi dirigido por uma mulher: Monica Schmiedt, em co-direção com Sylvestre Campe. De forma que o primeiro filme dirigido exclusivamente por uma mulher foi *Antes que o mundo acabe* (Ana Luiza Azevedo, 2010), lançado em 2010, 14 anos após o filme *A felicidade é...* (José Pedro Goulart; José Roberto Toreto; Jorge Furtado; Cecílio Neto, 1996), que foi totalmente dirigido por homens. Assim, entre 2005 e 2017 são 13 títulos dirigidos por mulheres, de maneira que 5 deles foram co-dirigidos por homens. Deste total, Monica Schmiedt dirigiu 2 filmes documentários: *Extremo Sul* e *Doce Brasil Holandês*. Ana Luiza Azevedo dirigiu um longa de ficção: *Antes que o mundo acabe*, e um documentário: *Quem é Primavera das Neves*. Entretanto, as outras 9 mulheres (Rejane Zilles, Cintia Langie, Mirella Kruehl, Luzimar Batista Stricher, Virginia Curiá, Tatiana Sager, Melissa Dullius, Cristiane Oliveira e Marilaine Castro da Costa) dirigiram somente um título cada uma, de acordo com o recorte desta pesquisa, conforme mostra o quadro 3.

Quadro 3 – Filmes com mulheres diretoras					
	Ano	Título do Filme	Gênero	Diretora	Co-direção
1	2005	Extremo Sul	Documentário	Monica Schmiedt	Sylvestre Campe
2	2010	Antes que o mundo acabe	Ficção	Ana Luiza Azevedo	
3	2010	Doce Brasil Holandês	Documentário	Mônica Schmiedt	
4	2011	Walachai	Documentário	Rejane Zilles	
5	2012	O Liberdade	Documentário	Cintia Langie	Rafael Andreazza
6	2015	O último poema	Documentário	Mirella Krueel	
7	2016	Arminda Lopes: A estética além-dor	Documentário	Luzimar Batista Stricher	
8	2017	Bruxarias	Animação	Virginia Curiá	
9	2017	Central - o filme	Documentário	Tatiana Sager	
10	2017	Muito Romântico	Ficção	Melissa Dullius	Gustavo Jahn
11	2017	Mulher do pai	Ficção	Cristiane Oliveira	
12	2017	Quem é Primavera das Neves	Documentário	Ana Luiza Azevedo	Jorge Furtado
13	2017	Todos	Documentário	Marilaine Castro da Costa	Luiz Alberto Cassol
Fonte: Ancine (2018). Elaboração da Autora (2019)					

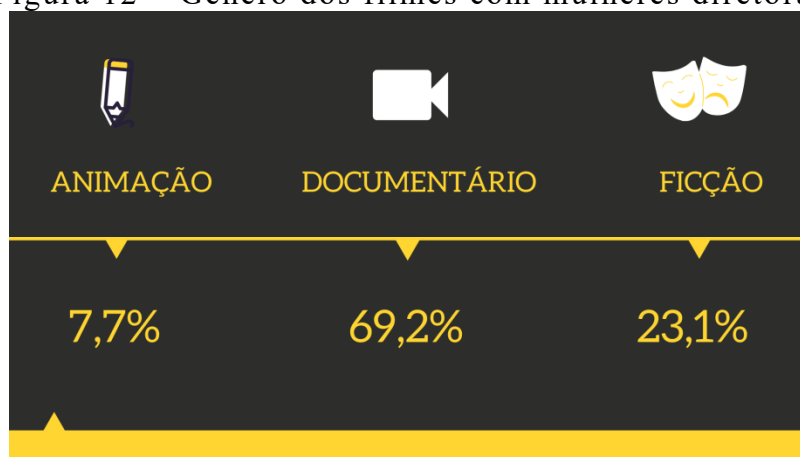
No Rio Grande do Sul, dos 13 títulos dirigidos por mulheres, o gênero filmico o qual conta com maior número de diretoras é o documentário, com 69,2%, seguido pela ficção com 23,1% e a animação com 7,7%, como ilustra a figura 11. Todavia, é possível que existam filmes antes de 1995 que tenham sido dirigidos por mulheres em produções no Rio Grande do Sul, porém não estão catalogadas na lista desenvolvida pela Ancine, a qual disponibiliza dados a partir de 1995.

Apesar de estes dados apontarem que as mulheres dirigiram mais documentários que filmes de ficção ou de animação, é possível observar na figura 5, que apresenta os dados gerais acerca dos 77 filmes, que a maioria dos títulos produzidos ou coproduzidos no Rio Grande do Sul são de ficção.

A diretora Maria Clara Escobar em uma fala para o Painel Mulheres no Cinema³⁶ afirma que tem muito mais mulheres dirigindo filmes documentários que ficções, e isso ocorre pelo fato de as mulheres receberem menos dinheiro para produzir seus filmes, assim, fazer um documentário é mais acessível para as mulheres em diversos aspectos.

Ainda, o documentário³⁷ *E a mulher criou Hollywood* (Clara Kuperberg; Julia Kuperberg, 2016) que fala sobre o cinema hollywoodiano, apresenta um argumento similar. Assim que assim que a indústria cinematográfica virou um negócio lucrativo, no final de 1920, surgiram os sindicatos, e as mulheres foram deixadas à margem. Os sindicatos ditavam o que deveria ser feito, chegando ao ponto em que as mulheres já não eram bem vindas em Hollywood quanto aos anos anteriores, em 1910 e 1920. Ainda, trabalhar com cinema passou a ser uma atividade respeitável e os salários se tornaram altos, por isso, o trabalho das mulheres passou a ser ocultado, e aos poucos elas foram desaparecendo das equipes atrás das câmeras, e passaram a ser reconhecidas por seus empregos como atrizes.

Figura 12 – Gênero dos filmes com mulheres diretoras



Fonte: Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017 (2020).

³⁶ Painel Mulheres no Cinema. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HEkedxmozF8>. Acesso em 12/02/2020.

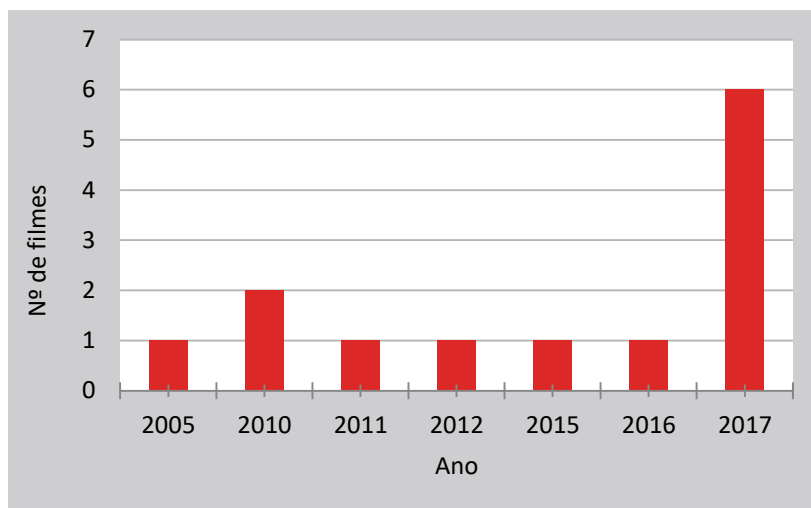
³⁷ E a mulher inventou Hollywood. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1a99vUxFefQ>.

No Brasil, para Alves (2012) com a criação da Ancine em 2001, a produção audiovisual nacional aumentou, ultrapassando mil filmes de longa metragem lançados em uma década, entre 2001 e 2010. Nesta época, no país, 162 mulheres estrearam como diretoras.

Conforme Santos; Tedesco (2017), a partir de um gráfico elaborado com dados disponibilizados pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – Oca, da Ancine, entre 2005 e 2015 houve um aumento bastante significativo no total de filmes lançados em território nacional. Todavia, o número de títulos com mulheres diretoras não cresceu na mesma proporção. Somente em 2015, com iniciativas que passaram a promover a igualdade de gênero e de combate ao machismo, o número de filmes feitos por mulheres voltou a crescer.

No RS, por ano, observa-se na figura 13 que em 2005, 2010, 2011, 2012, 2015 e 2016 o número de filmes com diretoras mantém-se padronizado, sendo que foram lançados de um a dois títulos por ano. Um aumento significativo nas obras com diretoras ocorre somente em 2017, quando foram lançados 6 filmes, sendo três deles codireções com homens. Nesse sentido, observa-se que por volta do ano de 2017, ocorre um forte aumento nas discussões acerca de questões feministas e desigualdade de gênero no país, assim como acontecem o debate destas temáticas com foco no audiovisual e no cinema, fator este que pode estar ligado ao aumento no número de mulheres na direção no ano de 2017 no estado.

Figura 13 – Quantidade de filmes com mulheres diretoras por ano



Fonte: Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017 (2020).

Nessa perspectiva, caso se mantenha neste ritmo crescente é provável que nos anos seguintes a 2017 a presença de mulheres na direção de títulos produzidos no Rio Grande do Sul destinados a serem exibidos em salas de cinema siga aumentando.

4.2.2 Direção de produção

A produtora Sara Silveira, em uma entrevista³⁸ concedida em 2016 para a jornalista Fátima Lacerda do jornal Estadão, afirma que atualmente o mundo mudou em relação às mulheres, bem como ocorreram alterações na área cinematográfica. Por exemplo, há aproximadamente 5 anos no Festival de Cannes aconteceu um debate sobre desigualdade de gênero. Assim, a produtora conta que no Brasil o número de mulheres aumentou bastante no cinema, e enfatiza o surgimento de uma nova geração de mulheres produtoras. Porém, Sara afirma que na exibição e na distribuição dos filmes encontra-se uma predominância de homens, nessa lógica, ela conta que ocasionalmente ela enfrenta algumas dificuldades na hora

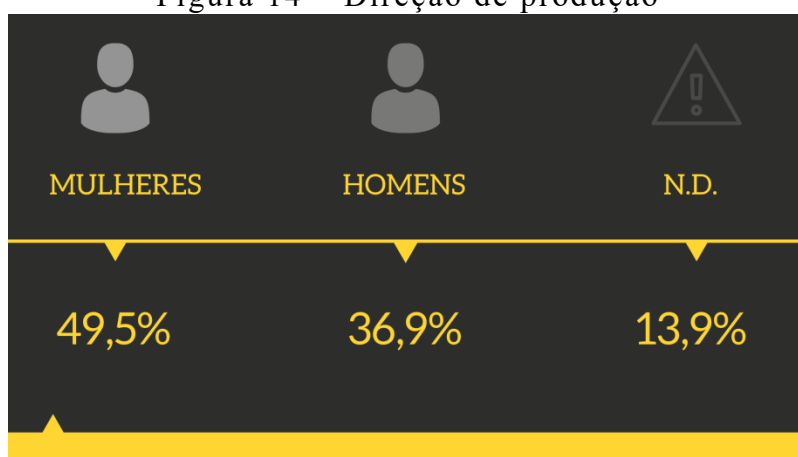
³⁸ Produtora Sara Silveira: uma leoa para o cinema autoral de qualidade. Disponível em: <https://internacional.estadao.com.br/blogs/fatima-lacerda/produtora-sara-oliveira-uma-leoa-para-o-cinema-autoral-de-qualidade/>. Acesso em 11/02/2019.

de distribuir os filmes que produz, pois questionam a credibilidade das obras e indagam se determinado filme vai dar certo.

De outra forma, a produtora Taís Rios conta em uma entrevista³⁹ que se considera bastante privilegiada por ter trabalhado sempre com equipes mistas, e durante a faculdade ela afirma que experimentou todas as formas possíveis de audiovisual, até chegar no cinema. A partir de sua trajetória profissional, ela menciona que percebe que existem diferenças entre homens e mulheres, todavia ela nunca foi afetada por isso, tampouco chegou a estar em um ambiente de trabalho onde ela fosse a única mulher. Além do que, a produtora narra que anos atrás as questões como machismo e o preconceito contra as mulheres não eram temáticas discutidas no meio audiovisual.

Previamente, já havia a hipótese de que as mulheres tivessem mais participação na direção de produção que os homens no RS, sendo esta hipótese comprovada agora com a apresentação destes dados. Das informações que estavam disponíveis, somou-se 87 profissionais na direção de produção, sendo esta a única função na qual existem mais mulheres (49,5%) que homens (36,9%). Não foram encontrados dados de 14 filmes, do total, esta proporção representa 13,9%, como mostra a figura 13.

Figura 14 – Direção de produção



Fonte: Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017 (2020).

³⁹ Desafios e conquistas: Mulheres do audiovisual. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rvy3ntFOb5Y>. Acesso em 12/02/2020

Portanto, o quadro 4 indica que 44 dos títulos possuem diretoras de produção, sendo que 12 destes tem co-diretores de produção homens. Destas diretoras de produção, Monica Catalante Arocha produziu 7 filmes, Nora Goulart produziu 4 filmes, Gina O'Donnell também produziu 4 filmes, Taissa Grisi, Jessica Luz e Paula Gastaud produziram dois títulos cada uma. As outras mulheres trabalharam na direção de produção de filmes lançados comercialmente em salas de exibição, de somente uma obra cada: Ana Forte, Mariana Secco, Tatiana Sager, Vanessa Lejardi, Nicky Klopsch, Shana Salazar, Mariana Müller, Leticia Friedrich, Tainá Rocha, Dedete Costa, Camila Machado, Cintia Langie, Vivian Schaeffer, Luciana Tomasi, Aletéia Selonk, Ana Maria Monaco, Jaqueline Beltrame, Camila Groch, Monica Schmiedt, Lilliana Sulzbach, Cátia Mueller, Cintia Schmaedecke e Leilane Silva.

Quadro 4 – Filmes com mulheres diretoras de produção					
	Ano	Título do Filme	Gênero	Diretora de Produção	Diretores de Produção
1	1997	Anahy de las Misiones	Ficção	Gisele Hiltl	
2	1997	Lua de Outubro	Ficção	Mariângela Grando	Carlos Piwowarski
3	2000	Tolerância	Ficção	Denise Garcia	Marco Baiotto
4	2002	Houve uma vez dois verões	Ficção	Debora Peters	Marcos Baiotto
5	2003	O homem que copiava	Ficção	Nora Goulart	Marco Baiotto
6	2004	Concerto Campestre	Ficção	Bea Rorato	Fernando Marques
				Maria Laura Moure	
7	2004	Meu tio matou um cara	Ficção	Luciana Tomasi	Marco Baiotto
8	2005	Diário de um novo mundo	Ficção	Aletéia Selonk	Alexandre de Pinho
				Gina O'Donnel	
				Ana Maria Monaco	
9	2005	Sal de Prata	Ficção	Nora Goulart	Marco Baiotto
10	2007	Nossa Senhora de Caravaggio	Ficção	Gina O'Donell	Fernando Marques
11	2007	Saneamento Básico	Ficção	Nora Goulart	
12	2007	Ainda Orangotangos	Ficção	Jaqueline Beltrame	
				Camila Groch	
13	2008	Dias e Noites	Ficção	Taissa Grisi	
14	2008	Valsa Para Bruno Stein	Ficção	Mônica Arocha	
15	2009	1983: O ano azul	Documentário	Paula Gastaud Oliveira	
16	2010	A casa verde	Ficção	Mônica Arocha	
17	2010	Antes que o mundo acabe	Ficção	Nora Goulart	
18	2010	Doce Brasil Holandês	Documentário	Dedete Costa	
19	2010	Em teu nome	Ficção	Mônica Arocha	
20	2011	A última estrada da praia	Ficção	Camila Machado	
21	2011	Walachai	Documentário	Taissa Grisi	
22	2012	Argus Montenegro e a instabilidade do tempo	Documentário	Paula Gastaud	
23	2012	Contos Gauchescos	Ficção	Gina O'Donell	
24	2012	Menos que nada	Ficção	Jéssica Luz	
25	2012	O Liberdade	Documentário	Cintia Langie	Rafael Andreazza
26	2013	Mais uma canção	Documentário	Vivian Schaeffer	

27	2013	Quase um tango	Ficção	Ana Forte	
28	2013	Réus	Ficção	Mariana Secco	
29	2014	A casa elétrica	Ficção	Monica Arocha	
				Vanessa Lejardi	
30	2014	A oeste do fim do mundo	Ficção	Monica Arocha	
31	2014	Insônia	Ficção	Tatiana Sager	
32	2014	O mercado de notícias	Documentário	Nicky Klopsch	
33	2015	#garotas	Ficção	Shana Salazar	
34	2015	Filme sobre um bom fim	Documentário	Mariana Müller	
35	2015	O último poema	Documentário	Jéssica Luz	
36	2016	Epidemia de cores	Documentário	Leticia Friedrich	
37	2016	Nós duas descendo a escada	Ficção	Tainá Rocha	Milton do Prado
38	2016	Os senhores da guerra	Ficção	Mônica Arocha	Glauco Urbim
39	2016	Prova de coragem	Ficção	Monica Schmiedt	
				Lilliana Sulzbach	
40	2017	Central o filme	Documentário	Cátia Muller	
41	2017	Mar inquieto	Ficção	Cintia Schmaedecke	
42	2017	Mulher do pai	Ficção	Gina O'Donnel	Sérgio de León
43	2017	Ninguém entra, ninguém sai	Ficção	Leilaine Silva	
44	2017	Todos	Documentário	Monica Arocha	
Fonte: Ancine (2018). Elaboração da Autora (2019)					

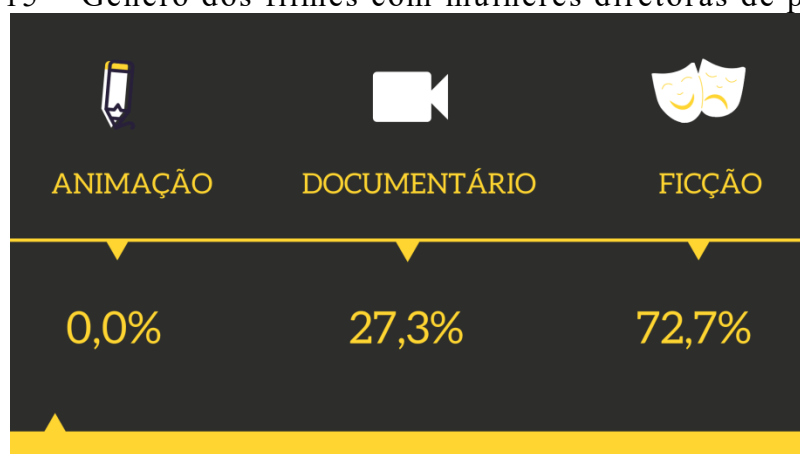
Desta tabela o primeiro filme a possuir uma mulher na direção de produção (Gisele Hittl) foi *Anahy de las Misiones* (Sérgio Silva, 1997). Conforme Monica Schmiedt⁴⁰, produtora do filme, desde 1988 este foi o primeiro longa-metragem porto-alegrense em 35 mm e os efeitos da Lei do Audiovisual neste caso foram positivos, de maneira que resulta na descentralização das produções, seguindo a lógica contrária da Embrafilme, a qual concentrava as produções em Rio de Janeiro e São Paulo. Assim, no filme *Anahy de las Misiones*, 90% dos recursos foram captados em empresas do Rio Grande do Sul. Esta obra custou aproximadamente 2.3 milhões de dólares, atingiu um público de 131.000 pessoas, gerou uma renda de R\$492.560,00 e foi exibido em 15 salas.

⁴⁰ Informação retirada de uma entrevista cedida por Monica Schmiedt para a pesquisa de mestrado de João Guilherme Barone.

Destes 44 títulos com mulheres diretoras de produção, *Ninguém entra, Ninguém sai* (Hsu Chien, 2017), foi exibido em mais salas, chegando a um total de 418 salas. Todavia, *O Homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003), no geral, foi o mais exitoso quantitativamente, pois atingiu um público de 664.651 pessoas, obteve renda de R\$4.692.436,00, e foi exibido em 70 salas. Por conseguinte, *Meu tio matou um cara* (Jorge Furtado, 2004), teve um público de 591.120 pessoas, atingiu uma renda de R\$4.095.008,00 e foi exibido em 121 salas. Por outro lado, os filmes desta lista que tiveram menos êxito quantitativo foi *Réus* (Alejandro Pi, Eduardo Piñero, Pablo Fernández, 2013) que teve um público de 37 pessoas, alcançou uma renda de R\$374,00 e foi exibido em 1 sala. Além deste, pode-se destacar a obra *Todos* (Luiz Alberto Cassol; Marilaine Castro da Silva, 2017), que teve um público de 93 pessoas, alcançou uma renda de R\$665,00 e foi exibido em 1 sala.

Nesse sentido, conforme a figura 15, as mulheres foram diretoras de produção em 27,3% de documentários em 72,7% de filmes de ficção, de maneira que os títulos de ficção são os que incidem em maior quantidade nos dados gerais relativos ao gênero dos 77 filmes lançados comercialmente em salas de exibição, como mostra a figura 5. Todavia, em comparação com os dados sobre a direção geral, da figura 12, a incidência de mulheres diretoras é maior nos filmes documentários.

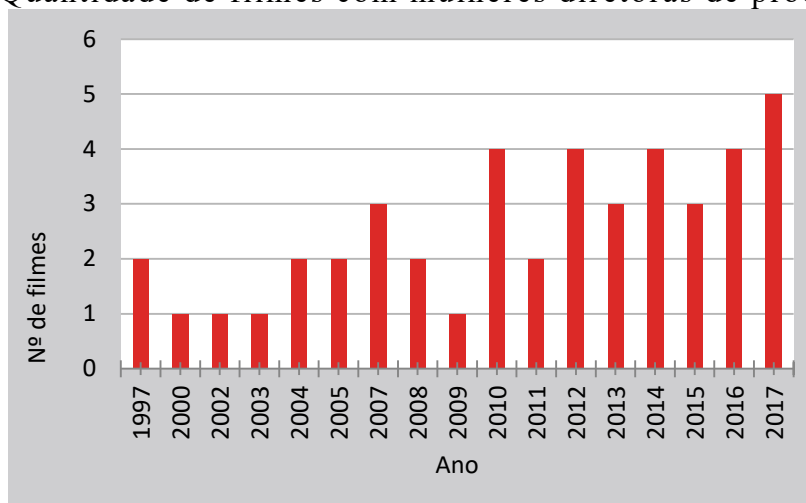
Figura 15 – Gênero dos filmes com mulheres diretoras de produção



Fonte: Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017 (2020).

Observa-se na Figura 16 que a quantidade de obras com mulheres diretoras de produção entre 1997 e 2017 não é um fator inconstante, todavia, entre 1997 e 2009 a quantidade títulos lançados com mulheres que atuaram nesta função é menor e representa entre 1 e 3 filmes por ano. A partir de 2010 percebe-se um aumento na proporção de títulos com profissionais mulheres na área da direção de produção, sendo que 2017 é o ano em que ocorre um pico na quantidade de filmes com mulheres nesta função, somando um total de 5 títulos. Além de tudo, dentro o período de análise desta pesquisa (1996/2017), a participação de mulheres na direção de produção sempre foi um ponto comum nos filmes, ao contrário da direção geral, pois a primeira mulher a dirigir um título foi no ano de 2005.

Figura 16 – Quantidade de filmes com mulheres diretoras de produção por ano



Fonte: Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017 (2020).

A pesquisa de mestrado, que desenvolvida por Paula Alves, apresenta a proporção de mulheres que desempenharam funções chave em filmes de longa metragem brasileiros desde 1961 a 2010. Assim os dados referentes à produção, produção executiva e direção de produção indicam que entre 1961 e 1970, a quantidade filmes produzidos por mulheres é de 0,68%, entre 1971 e 1980 a proporção é de 2,77%, entre 1981 e 1990 é 4,17%, entre 1991 e 2010 a porcentagem é de 13,50% e, por fim entre 2001 e 2010 esta quantidade aumenta para 23,71%. Nesse sentido, para a autora, a nível nacional é possível perceber que em todas as décadas a quantidade de mulheres na produção de filmes sempre foi mais alta em relação às

mulheres que atuaram em funções como direção geral e roteiro. Contudo, ainda que a produção seja a área na qual existe maior participação de mulheres, a quantidade é bastante baixa em comparação com os homens, desmistificando o fato de que a nível nacional as mulheres teriam boa ou maior atuação que os homens na produção cinematográfica (ALVES; ALVES; SILVA, 2011).

Todavia, este raciocínio não se aplica quando se fala do Rio Grande do Sul. Uma vez que dentro do recorte desta pesquisa de mestrado, observa-se que a quantidade de mulheres diretoras de produção é mais alta em comparação com a quantidade de mulheres que atuam em outras funções (direção, roteiro, direção de arte, direção de fotografia e montagem). Contudo, a porcentagem de diretoras de produção (49,5%) dos filmes lançados comercialmente, é evidentemente maior em relação a porcentagem de homens (36,9%) que desempenham esta mesma atividade.

4.2.3 Roteiro

Em uma entrevista⁴¹, a diretora e roteirista Laís Bodanzky comenta que acha estranho que existam tantas mulheres nos cursos superiores em audiovisual, todavia, na prática encontram-se poucas mulheres escrevendo, e quando se fala em mulheres negras esta quantidade diminui mais ainda. Ao mencionar sobre o encaminhamento de projetos para editais, Bodanzky conta que geralmente os juris são formados em sua maioria por homens, sendo assim, para ela, a leitura do texto já possui um filtro natural. Por isso, o fato de o júri não ser formado metade por mulheres e outra metade por homens não se está representando a sociedade tal como é. Todavia, a diretora e roteirista conta que passou a fazer este tipo de reflexão somente a partir do incentivo de outras colegas que trabalham no audiovisual. Nesse sentido, Laís afirma que não se trata de uma rivalidade entre homens e mulheres, porém existe um hábito de se constituir equipes formadas em sua maioria por homens. Logo, é necessário que as mulheres do audiovisual ajudem umas às outras, para romper com a hegemonia de homens brancos, bem como para promover reflexões acerca de algumas práticas recorrentes.

⁴¹ Roteiristas: Laís Bodanzky. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wDcZz1Ud_oI. Acesso em 11/02/2020.

Recentemente é possível perceber uma série de iniciativas independentes no audiovisual brasileiro contemporâneo que buscam reivindicar os direitos das mulheres e combater o machismo no audiovisual, que em diversos momentos vem acompanhado com discriminações de raça, de orientação sexual e de identidade de gênero. O ano de 2016 foi um ano importante, pois as pautas feministas estavam em alta, de tal maneira que se interseccionaram com o cinema, impulsionando o surgimento de cineclubes, coletivos, e festivais com foco nas mulheres do audiovisual brasileiro (SANTOS; TEDESCO, 2017). O Mulheres Roteiristas BR⁴² se trata de uma destas iniciativas, pois é um espaço criado com o intuito de dialogar, propor novos olhares, praticar a sororidade, assim como para divulgar oportunidades de trabalho para as roteiristas.

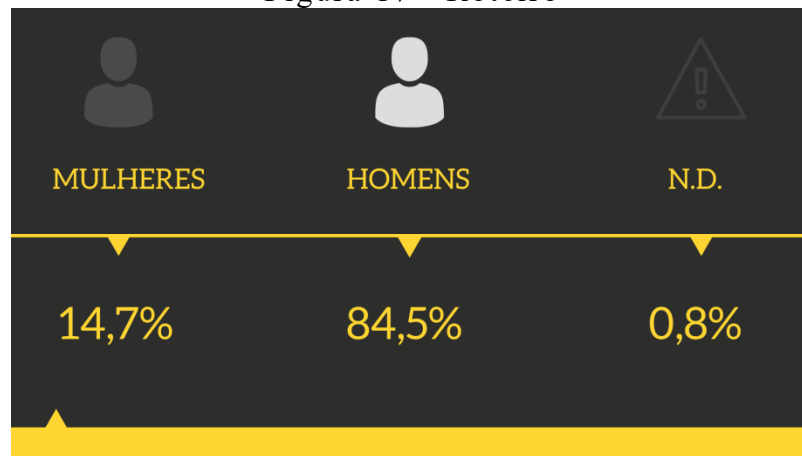
Conforme Davino (2008), o roteiro na cinematografia e no audiovisual nacional é essencial no que tange a fatores como estética e técnica, todavia, em relação aos dados históricos existentes sobre roteiristas do Brasil, percebe-se a necessidade de se desenvolver mais pesquisas acerca desta temática. A Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – SOCINE possui um seminário temático intitulado *Estudos de Roteiro e Escrita Audiovisual*⁴³, contudo, que enfatiza as formas de criação, interseccionando os estudos em audiovisual com a literatura. Ademais, acrescentado a esta reflexão, com um olhar voltado para a história e para os dados de mulheres roteiristas brasileiras, constatou-se que existe pouca produção acadêmica acerca deste assunto, sendo este um tema a ser estudado.

Assim como aponta a figura 17, no RS, dentre os sujeitos relacionados ao roteiro, somou-se um montante de 128 profissionais, de maneira que os dados de somente um filme não estavam disponíveis. Logo, desta soma, 14,7% são mulheres, 84,5% são homens, e 0,8% representa a quantidade de dados indisponíveis. Portanto, a quantidade de mulheres roteiristas é baixa, e se aproxima da porcentagem de mulheres diretoras (13,5%), como mostra a figura 11.

⁴² Mulheres Roteiristas BR. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/mulheresroteiristas/about/?ref=page_internal. Acesso em 11/02/2020

⁴³ Seminário temático: Estudos de roteiro e escrita audiovisual. Disponível em: <https://www.socine.org/encontros/seminarios-tematicos-para-o-trienio-2020-2022/?id=215>. Acesso em 12/02/2020.

Figura 17 - Roteiro



Fonte: Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017 (2020).

Do universo de 77 filmes, 17 deles possuem mulheres roteiristas, de maneira que 8 obras são co-roteirizadas com homens. Dentro dos recortes desta pesquisa, todas as mulheres roteiristas atuaram somente em um título cada uma: Ligya Walper, Camila Groch, Lulu Silva Teles, Ana Luiza Azevedo, Liliana Sulzbach, Mirella Martinelli, Rejane Zilles, Cintia Langie, Maressah Sampaio, Camila Gonzatto, Mirela KrueI, Luzimar Stricher, Anxela Loureiro, Tatiana Sager, Carolina Silvestrin, Melissa Dullius, Cristiane Oliveira, Michele Frantz e Marilaine Castro da Costa, assim como aponta o quadro 5.

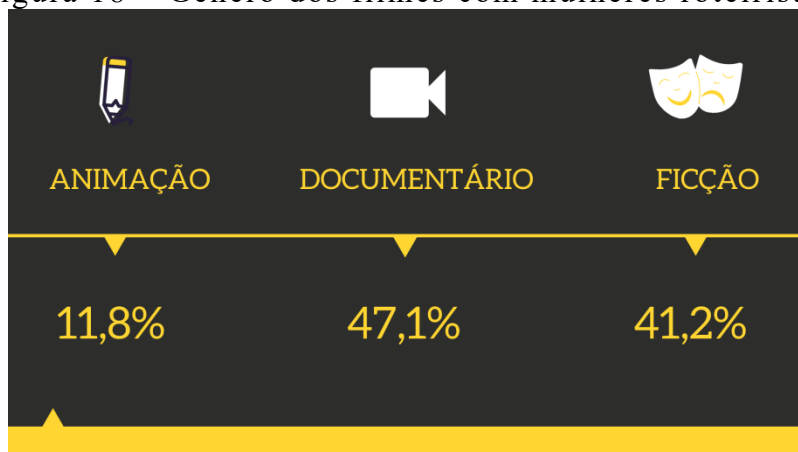
Quadro 5 – Filmes com mulheres roteiristas					
	Ano	Título do Filme	Gênero	Roteirista	Roteirista Homem
1	2001	Netto perde sua alma	Ficção	Ligya Walper	Beto Souza
					Fernando Mares
					Rogério Brasil Ferrari
2	2008	Ainda Orangotangos	Ficção	Camila Groch	Gustavo Spolidoro
3	2008	Dias e noites	Ficção	Lulu Silva Telles	
4	2010	Antes que o mundo acabe	Ficção	Ana Luiza Azevedo	Paulo Halm
					Giba Assis Brasil
					Jorge Furtado
5	2010	Doce Brasil holandês	Documentário	Liliana Sulzbach	
				Mirella Martinelli	
6	2011	Walachai	Documentário	Rejane Zilles	
7	2012	O liberdade	Documentário	Cintia Langie	Rafael Andreazza
8	2013	Simone	Ficção	Maressah Sampaio	Juan Zapata
					Edson Gandolfi
9	2014	As aventuras do avião vermelho	Animação	Camila Gonzatto	Frederico Pinto
					Emiliano Urbim
10	2015	O último poema	Documentário	Mirela Krueel	
11	2016	Arminda Lopes: A estética além-dor	Documentário	Luzimar Stricher	
12	2017	Bruxarias	Animação	Anxela Loureiro	
13	2017	Central – o filme	Documentário	Tatiana Sager	Renato Dornelles
					Lucas Alverdi
14	2017	Cidades Fantasmas	Documentário	Carolina Silvestrin	Guilherme Soares Zanella
					André Luis Garcia
15	2017	Muito Romântico	Ficção	Melissa Dullius	Gustavo Jahn
16	2017	Mulher do pai	Ficção	Cristiane Oliveira	
				Michele Frantz	
17	2017	Todos	Documentário	Marilaine Castro da Costa	

Fonte: Ancine (2018). Elaboração da Autora (2019)

Destes filmes, *Netto perde sua alma* (Beto Souza; Tabajara Ruas, 2001), alcançou um público de 41.479 pessoas, obteve uma renda de R\$187.837,00 e esteve em 22 salas. *As aventuras do avião vermelho* (Frederico Pinto; José Maia, 2014) teve um público de 21.696 pessoas, atingiu uma renda de R\$222.862,05, e foi exibido em 91 salas. Por outro lado, *Arminda Lopes – A estética além da dor* (Luzimar Batista Stricher, 2016) teve um público de 61 pessoas, atingiu uma renda de R\$568,00 e foi exibido em 1 sala. A obra *Todos* (Luiz Alberto Cassol; Marilaine Castro da Costa, 2017) teve público de 93 pessoas, atingiu uma renda de R\$665,00 e foi exibido em 1 sala.

Assim, entre os filmes roteirizados por mulheres 11,8% deles são animação, 47,1% são documentários e 41,2% são de ficção. Da mesma forma como apontam os dados da figura 12, em que o gênero filmico o qual possui mais mulheres na direção geral é o documentário, a figura 18 mostra que o gênero filmico que tem maior incidência de mulheres roteiristas também é o documentário. Porém, no gráfico geral, das 77 obras, o gênero filmico o qual possui mais títulos lançados comercialmente entre 1996 e 2017 é a ficção, conforme aponta a figura 5.

Figura 18 – Gênero dos filmes com mulheres roteiristas



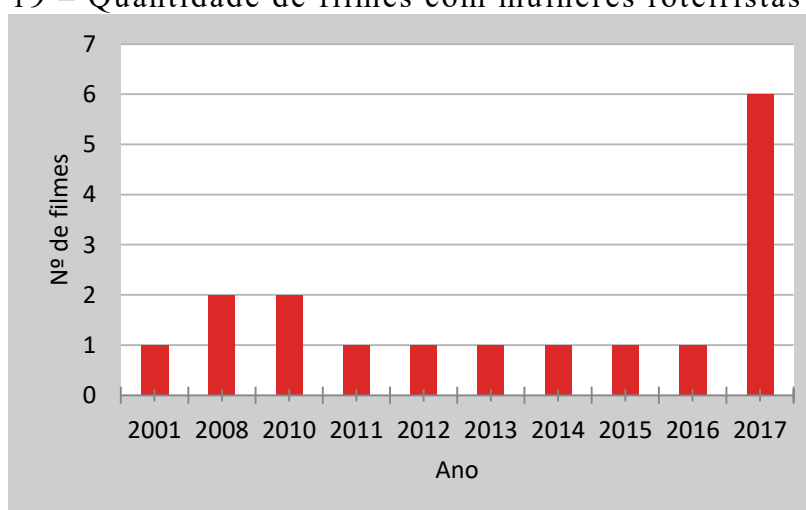
Fonte: Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017 (2020).

O primeiro filme a ter uma mulher roteirista na sua equipe (Lygia Walper) foi *Netto Perde sua alma* (Beto Souza; Tabajara Ruas, 2001), todavia, o primeiro título a ser roteirizado exclusivamente por uma mulher, Lulu Silva Telles, foi *Dias e noites* (Beto Souza, 2008). Por conseguinte, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015 e 2016 possuem um filme/ano com mulheres

roteiristas, sendo esta uma proporção bastante pequena. Todavia, em 2017 é possível verificar um aumento expressivo nas obras com presença de mulheres no roteiro, totalizando a quantidade de 6 filmes, como aponta a figura 19. Em comparação com o primeiro título que teve uma mulher diretora de produção no ano de 1997, como evidencia a figura 16, o aparecimento de um título com mulher roteirista ocorreu 4 anos depois, em 2001. Porém, de acordo com a figura 13, que mostra que em 2017 ocorreu um aumento surpreendente na quantidade de filmes com mulheres diretoras, totalizando 6 títulos, é possível perceber que no ano de 2017 também sucede essa mesma expansão no número de obras com mulheres roteiristas, resultando a quantidade igual a 6 filmes.

Assim sendo, dos 6 filmes dirigidos por mulheres em 2017, em comparação com os 6 títulos roteirizados por mulheres também no ano de 2017, cinco deles coincidem: *Bruxarias* (Virginia Curiá, 2017), *Central – o filme* (Tatiana Sager, 2017), *Muito Romântico* (Melissa Dullius; Gustavo Jahn, 2017), *Mulher do Pai* (Cristiane Oliveira, 2017) e *Todos* (Marilaine Castro da Costa; Luiz Alberto Casso, 2017). Com isso, se pode deduzir que à medida em que os filmes com diretoras mulheres aumentam, também se amplia a quantidade de filmes com mulheres roteiristas.

Figura 19 – Quantidade de filmes com mulheres roteiristas por ano



Fonte: Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017 (2020).

Tendo em conta o ano de 2017, o qual representa a maior quantidade de filmes com mulheres diretoras, apresentam-se aqui os dados disponibilizados pela Ancine (2018) acerca dos percentuais de participação de roteiristas nos filmes brasileiros com CPBs emitidos no ano de 2017, todavia, nem todos estes filmes foram exibidos em salas. Foram analisados 1.968 títulos, os quais 23% representa a quantidade de mulheres roteiristas, 63% são homens, e 14% diz respeito aos roteiros mistos, isto é, escritos por homens e mulheres.

Já a pesquisa de Paula Alves, apresenta os dados conforme cada década. Nessa perspectiva, sobre filmes de longa-metragem lançados no Brasil entre 1961 e 2010, indica que entre 1961 e 1970, 0,68% dos filmes foram roteirizados por mulheres, entre 1971 e 1980, 2,77% dos títulos foram roteirizados por mulheres, entre 1981 e 1990, 3,60% dos filmes foram roteirizados por mulheres, entre 1991 e 2000, 9,51% dos filmes foram roteirizados por mulheres, e entre 2001 e 2010, 13,78% dos filmes foram roteirizados por mulheres. Portanto, conforme estes dados percebe-se um aumento com o passar das décadas na participação de mulheres que escrevem filmes (ALVES; ALVES; DINIZ, 2013). Nesse sentido, se comparar com o RS, levando em conta o recorte temporal desta pesquisa (de 1996 até 2017), verifica-se que antes de 2001 não existem filmes com mulheres roteiristas, entretanto, a nível nacional, nota-se que as mulheres, ainda que em proporção ínfima, já estavam presentes nas equipes de roteiristas desde 1961. E na década de 2001 até 2010, no estado 5 títulos possuem mulheres roteiristas.

4.2.4 Direção de arte

Vera Hamburger, em uma entrevista⁴⁴ concedida em 2016, fala que no cinema o trabalho da direção de arte envolve diferentes áreas, como cenografia, figurino, maquiagem e efeitos especiais, sendo que estas atividades estão atreladas com o trabalho da direção e da fotografia. Hamburger afirma que somente nos anos 1980 que a direção de arte passou a

⁴⁴ Entrevista Vera Hamburger. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eCAo9GHHxac>. Acesso em 13/03/2020.

existir, antes estas atividades eram geralmente desenvolvidas pela direção cinematográfica, todavia a(o) profissional responsável pela direção geral nem sempre possuía percepções acerca do aspecto visual e do aspecto espacial do projeto para desenvolver a direção de arte de maneira eficaz. Portanto, Vera conta que quando havia começado a trabalhar a função de direção de arte ainda não era respeitada, tampouco existia monitor no *set* de filmagem, portanto, quem via o quadro integralmente era somente o fotógrafo, assim o fotógrafo possuía uma ascendência maior sobre o produto filmado. Nesse aspecto, o reconhecimento da direção de arte como um papel fundamental na produção não existia, até mesmo porque nos anos 1970 não se compreendia exatamente a atividade desempenhada pela direção de arte, de maneira que ela era confundida com a função de decoração.

Já outra entrevista⁴⁵ Vera Hamburger conta que ao perceber que o trabalho da direção de arte e de cenógrafos ainda não era bem compreendido pelo público, nem por colegas de equipe, decidiu elaborar um livro que pode ser considerado didático, pois aborda técnica e teoria, bem como, expõe conversas com colegas da profissão, para se obter diferentes parâmetros para chegar a uma ou várias definições sobre a função.

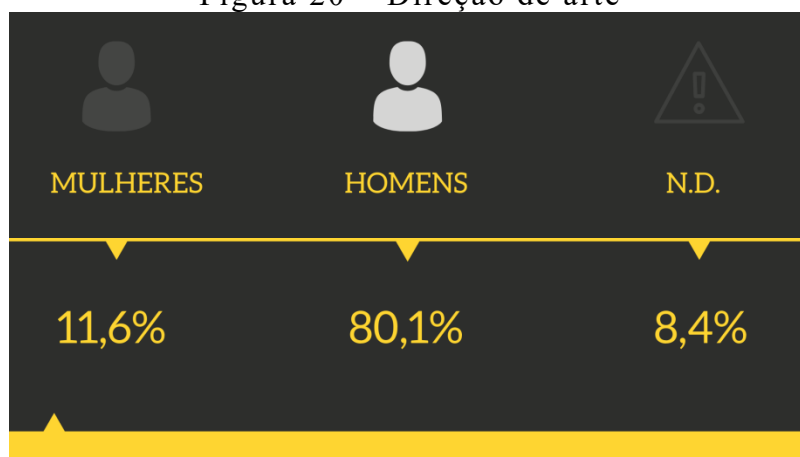
Porém, levando em conta a abordagem desta dissertação, ao fazer buscas sobre as intersecções da direção de arte com as especificidades das mulheres, e até mesmo suas intersecções com feminismos, constatou-se que não existem trabalhos acadêmicos que abordem esta temática, também são raros os coletivos de mulheres diretoras de arte. Todavia, existe o site *Diretores de arte*⁴⁶ que se propõe trocar conhecimento entre profissionais e estudantes da área, com o intuito de debater sobre diversas temáticas de maneira crítica e livre de preconceitos que possam permear a função.

Na direção de arte dentre os 77 filmes catalogados, foram encontrados um montante de 251 profissionais, de maneira que 21 dos filmes não tinham disponíveis estes dados. Destes 251 profissionais, 11,6% são mulheres, 80,1% são homens e 8,4% simboliza a parte dos dados não disponíveis, de acordo com a figura 20.

⁴⁵ Entrevista provocações. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=T9fWM3l_XV8. Acesso em 13/02/2020.

⁴⁶ Diretores de arte. Disponível em: <http://diretoresdearte.com.br/>. Acesso em 18/02/2020

Figura 20 – Direção de arte



Fonte: Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017 (2020).

Entre os dados analisados nos subcapítulos anteriores relativos à incidência de mulheres nas funções de direção (13,5%), de direção de produção (49,5%) e de roteiro (14,7%), a participação das mulheres na direção de arte (11,6%) é a mais baixa.

São 24 títulos que possuem mulheres diretoras de arte, conforme apresenta o quadro 5. Destas, Adriana Nascimento Borba foi diretora de arte de 7 filmes. Raíza Atunes e Valeria Verba atuaram como diretoras de arte de 2 títulos cada uma. De outra parte, 18 diretoras de arte tiveram uma única experiência em filmes lançados comercialmente em salas de exibição, em filmes produzidos ou coproduzidos no Rio Grande do Sul: Bia Junqueira, Silvana Patzinger, Paula Piussi Sarturi, Luiza Ollé, Renata Schivit, Tatiana Sperhacke, Liliane Motta da Silveira, Iara Noemi, Gilka Vargas, Rita Faustini, Bianca Dornelles, Pilar Prado, Nathalia Siqueira, Manuela Falcão, Pauliana Becker, Maria João Arnaud, Mariana Keber e Maria Leite.

Quadro 5 – Filmes com mulheres diretoras de arte					
	Ano	Título do Filme	Gênero	Diretora de arte	Diretor de arte
1	2001	Netto Perde sua alma	Ficção	Adriana Nascimento Borba	
2	2004	Concerto Campestre	Ficção	Bia Junqueira	
				Adriana Nascimento Borba	
3	2004	Noite de São João	Ficção	Silvana Patzinger	
4	2007	3Efes	Ficção	Paula Piussi Sarturi	
				Luiza Ollé	
5	2007	Nossa Senhora de Caravaggio	Ficção	Adriana Nascimento Borba	
6	2007	Porto Alegre – meu canto no mundo	Documentário	Renata Schivit	
7	2010	Doce Brasil Holandês	Documentário	Tatiana Sperhacker	
8	2010	Netto e o domador de cavalos	Ficção	Liliane Motta da Silveira	
9	2011	A última estrada da praia	Ficção	Adriana Nascimento Borba	
10	2012	Contos gauchescos	Ficção	Adriana Nascimento Borba	
11	2012	Espia só	Documentário	Iara Noemi	
				Gilka Vargas	
12	2012	Menos que nada	Ficção	Rita Faustini	
13	2012	O Liberdade	Documentário	Bianca Dornelles	
14	2014	A casa elétrica	Ficção	Raiza Antunes	Eduardo Antunes
15	2014	Até que a Sbornia nos separe	Animação	Pilar Prado	Eloar Guazelli
16	2015	#garotas	Ficção	Nathalia Siqueira	
17	2015	Biera-mar	Ficção	Manuela Falcão	
18	2015	O último poema	Documentário	Valeria Verba	
19	2016	Nós duas descendo a escada	Ficção	Adriana Borba	
				Valéria Verba	
				Pauliana Becker	
20	2016	Os Senhores da guerra	Ficção	Raíza Antunes	Eduardo Antunes
21	2017	Bruxarias	Animação	Maria João Arnaud	
22	2017	Mar Inquieto	Ficção	Mariana Kerber	
23	2017	Mulher do Pai	Ficção	Adriana Nascimento Borba	

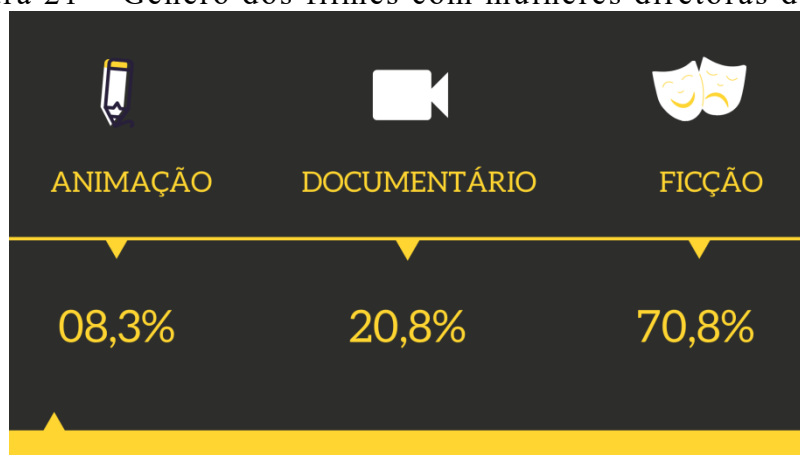
24	2017	Ninguém entra, ninguém sai	Ficção	Maria Leite	
Fonte: Ancine (2018). Elaboração da Autora (2019)					

Deste grupo de 24 obras, *Ninguém entra, ninguém sai* (Hsu Chien, 2017), teve um público de 195.992 pessoas, obteve uma renda de R\$2.648.634,00 e foi exibido em 418 salas. Todavia, o documentário *Espia só* (Saturnino Rocha, 2012) teve um público de 322 pessoas, obteve uma renda de R\$1.692,00 e foi exibido em 4 salas.

Assim como a primeira mulher roteirista (Lygia Walper) surgiu em 2001, no filme, *Netto perde sua alma* (Beto Souza; Tabajara Ruas, 2001), a primeira mulher a atuar na direção de arte (Adriana Nascimento Borba), em uma produção no estado RS entre 1996 e 2017, foi também em 2001 na obra *Netto perde sua alma* (Beto Souza; Tabajara Ruas, 2001).

Nessa perspectiva, as mulheres atuaram como diretoras de arte em sua maioria em filmes de ficção (70,8%), seguido pelos filmes documentários (20,8%), e animação (8,3%), conforme mostra a figura 21. Logo, na figura 5, verifica-se que o gênero fílmico da maioria dos filmes lançados comercialmente em salas no RS é a ficção, assim como é possível observar na figura 15 que a maior incidência de mulheres diretoras de produção também é em filmes de ficção, todavia, a presença de mulheres na direção geral e no roteiro se dá no documentário.

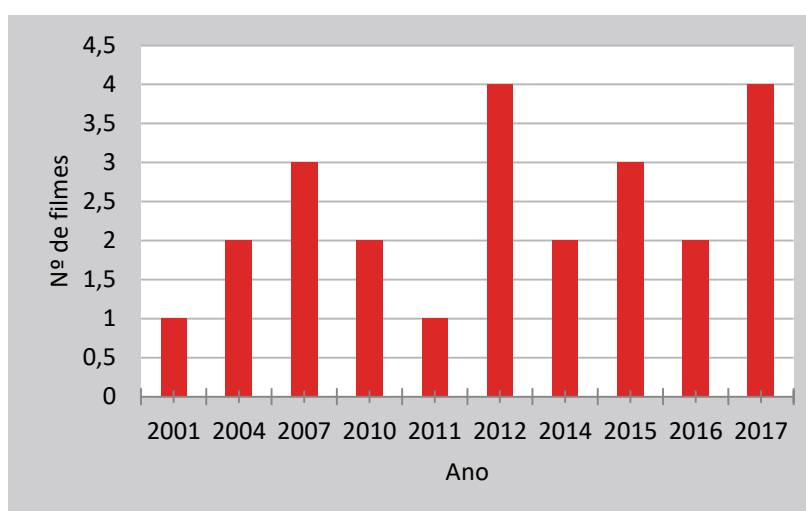
Figura 21 – Gênero dos filmes com mulheres diretoras de arte



Fonte: Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017 (2020).

Na figura 22 é possível confirmar, como mencionado anteriormente, que 2001 marcou o início da atuação de mulheres na direção de arte. Sendo assim, os anos 2001 e 2011 apresentam somente um filme com mulheres na direção de arte. Em contrapartida, os anos de 2004, 2010, 2014 e 2016 tiveram o dobro, dois filmes com mulheres diretoras de arte cada ano. Em 2007 e 2015 foram 3 títulos com mulheres diretoras de arte por ano, porém o auge está nos anos de 2012 e 2017, que indicam 4 filmes/ano com mulheres atuantes na direção de arte.

Figura 22 – Quantidade de filmes com mulheres diretoras de arte por ano



Fonte: Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017 (2020).

Conforme a Ancine (2016), no ano de 2015 no Brasil, em filmes lançados com o intuito de serem exibidos em salas, a partir da análise de 187 títulos, sendo estes somente de ficção, percebeu-se que 55% são mulheres diretoras de arte, 44% são homens e 1% representa as equipes mistas. Já no ano de 2016, em 223 títulos lançados comercialmente em salas, a quantidade de mulheres diminuiu para 53%, os homens permanecem com 41% e as produções mistas aumentam para 6%.

Por conseguinte, conforme a Ancine (2018), no ano de 2017, de 239 títulos de ficção analisados, na direção de arte, verificam-se que 59% são mulheres, 36% são homens e 5% representa a quantidade de equipes mistas. Já no ano de 2018, de um total de 255 obras de ficção analisadas, são 55% de mulheres na direção de arte, 41% homens, e 4% é a parte mista.

Nesse sentido, observa-se que nos anos de 2015, 2016 2017 e 2018 a nível nacional a participação de mulheres na direção de arte é maior em relação a quantidade de homens. Contudo, no RS este cenário é distinto, de maneira que as mulheres representam uma pequena parcela na direção de arte.

4.2.5 Direção de fotografia

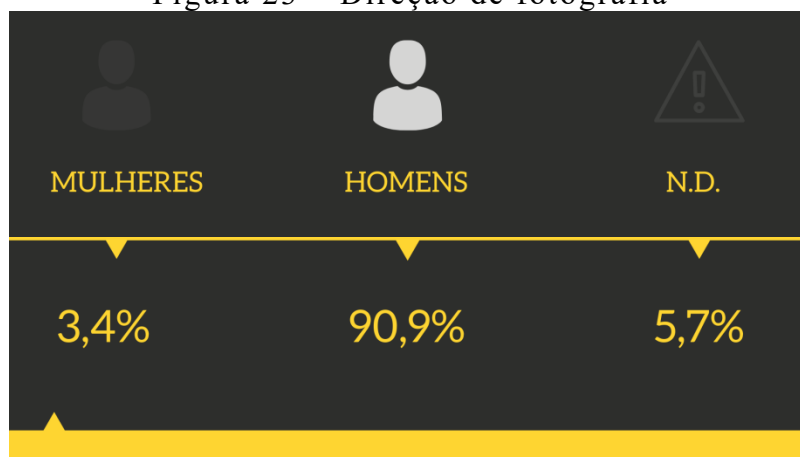
As diretoras de fotografia se deparam ao longo de sua trajetória profissional com diversas adversidades, de maneira que nos Estados Unidos nos anos 1980 já existiam coletivos para combater com os obstáculos enfrentados por mulheres profissionais desta área. Contudo, no Brasil, somente em junho de 2016 que surgiu o Coletivo Diretoras de Fotografia do Brasil. Este coletivo se formou após a divulgação de uma lista chamada *Fotógrafos de cinema – nova geração*, a qual apresentava somente nomes de homens cisgêneros, brancos e em sua maioria de São Paulo. Obviamente Brasil e Estados Unidos possuem suas singularidades, e não se trata de comparar diretamente estes dois contextos, mas sim estabelecer alguns parâmetros que possibilitam refletir sobre o cenário brasileiro (TEDESCO, 2016).

Para tanto, de acordo com Tedesco (2016), é possível pensar sobre as características e o percentual de mulheres diretoras de fotografia a nível nacional, a partir de uma perspectiva panorâmica. Percebe-se que as diretoras de fotografia se encontram em desvantagem no mercado brasileiro, e de alguma maneira todas acabam experimentando um problema estrutural, que vem acompanhado de uma tendência internacional. Ainda, para a autora é possível que exista um silêncio, assim como um tabu ao se falar sobre o preconceito contra mulheres profissionais da imagem no Brasil. Muitas destas mulheres, por medo de perderem ofertas de trabalho se calam diante do preconceito.

No cenário nacional, em filmes de longa-metragem e de ficção, a primeira mulher a ser creditada na equipe de fotografia em um longa que logrou ser lançado no Brasil foi Luelane Corrêa, que atuou como assistente de câmera do filme *Amor e Traição* (Pedro Camargo, 1981). E na direção de fotografia as pioneiras são Márcia Lara no filme *Louca Utopia* (Márcia Lara, 1984) e Kátia Coelho, no filme *Real Desejo* (Augusto Sevã; João de Bartolo, 1990). Assim, nesta pesquisa realizada pela autora, os nomes de Marcia Lara e de Luelane Corrêa não foram mais encontrados até o ano de 2015, levando a crer que estes foram seus únicos trabalhos desenvolvidos. Em contrapartida, Kátia Coelho é a fotógrafa cinematográfica que se encontra em atividade há mais tempo no Brasil, de forma que ela fotografou 8 longas-metragens de ficção em 8 anos.

A direção de fotografia no RS, assim como mostra a figura 23, é a função a qual a diferença entre as porcentagens é mais discrepante. Estavam disponíveis 88 dados acerca dos nomes dos sujeitos investigados, dos 77 filmes, 5 deles não possuíam informações disponíveis. Portanto, deste total, 3,4% são mulheres, 90,9% são homens e 5,7% representa a parte das informações indisponíveis.

Figura 23 – Direção de fotografia



Fonte: Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017 (2020).

Do universo de 77 filmes catalogados nesta dissertação, somente dois deles possuem mulheres na direção de fotografia. *Armindia Lopes - Estética além-dor* (Luzimar Stricher, 2016) que possui duas diretoras de fotografia: Fernanda Maria da Costa e Luzimar Stricher. Já

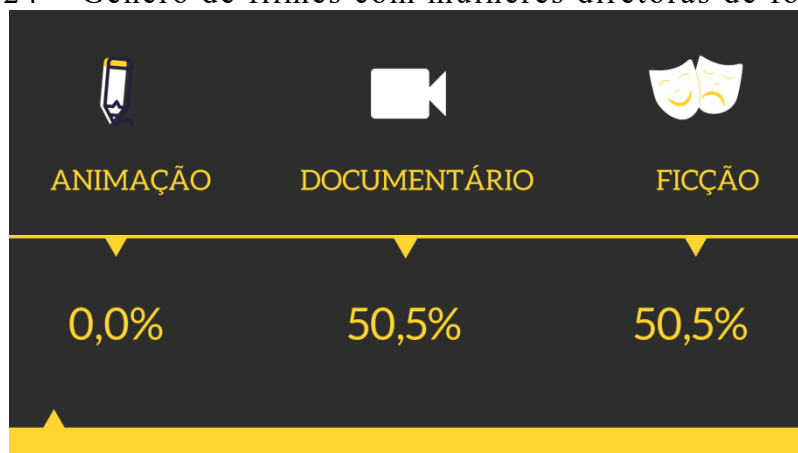
o filme *Mulher do pai* (Cristiane Oliveira, 2017) conta com Heloisa Passos como diretora de fotografia, tal qual aponta a tabela 6.

Tabela 6 – Filmes com mulheres diretoras de fotografia					
	Ano	Título do Filme	Gênero	Diretora de fotografia	Diretor de fotografia
1	2016	Arminda Lopes – Estética Além-dor	Documentário	Fernanda Maria da Costa	Bruno Polidoro
				Luzimar Stricher	
2	2017	Mulher do pai	Ficção	Heloisa Passos	
Fonte: Ancine (2009). Elaboração da Autora (2019)					

A obra *Arminda Lopes - Estética além-dor* (Luzimar Stricher, 2016), foi a pioneira a ter uma mulher na direção de fotografia, e este fato ocorreu somente em 2016, 20 anos depois do filme *A felicidade é...* (José Pedro Goulart, José Roberto Toreto, Jorge Furtado, Cecílio Neto, 1996), o qual conta com três homens na direção de fotografia. Assim, *Arminda Lopes - Estética além-dor* teve um público de 61 pessoas, obteve uma renda de R\$568,00 e foi exibido em 1 sala. Já o filme *Mulher do pai* (Cristiane Oliveira, 2017) teve um público de 6.660 pessoas, obteve uma renda de R\$80.240,00 e foi exibido em 26 salas de cinema.

Destes dois títulos que contam com mulheres diretoras de fotografia, um é documentário, e outro é ficção, como mostra a figura 24.

Figura 24 – Gênero de filmes com mulheres diretoras de fotografia

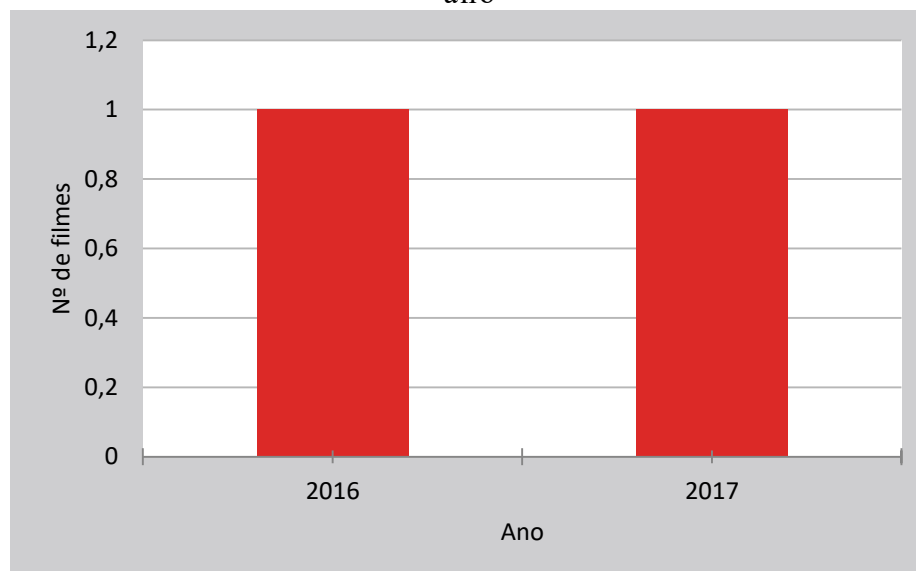


Fonte: Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017 (2020).

Assim como apontam dados da pesquisa desenvolvida pela Ancine, intitulada *Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2018)*⁴⁷, a partir da análise de dados por função técnica de CPB's emitidos em 2018 em filmes que foram exibidos em salas, chegaram-se a aos de gênero relativos à direção de fotografia. De 14 filmes de animação analisados, 14% são mulheres, 79% são homens e 7% se tratam da porcentagem mista. Já nos 195 títulos documentais verificados, 16% são mulheres, 74% são homens e 10% são produções mistas. Por fim, nos filmes de ficção, de um total de 296 títulos catalogados, 13% são mulheres, 81% são homens e 6% correspondem à fatia mista. Conforme apresenta a figura 25, no Rio Grande do Sul entre o período analisado nesta pesquisa (1996 e 2017), somente nos anos de 2016 e 2017 possuem um filme/ano com mulheres diretoras de fotografia.

⁴⁷ Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2018). Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2018_0.pdf. Acesso em 11/02/2020.

Figura 25 – Quantidade de filmes com mulheres diretoras de fotografia por ano



Fonte: Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017 (2020).

Na pesquisa desenvolvida por Paula Alves em seu mestrado, ao serem analisados longas-metragens brasileiros produzidos entre 1961 e 2010, percebeu-se que função na qual a porcentagem de participação de mulheres é a mais baixa de todas é na fotografia, de maneira que para a coleta destes dados foram consideradas a direção de fotografia, fotografia e câmera. Conforme apontam as tabelas elaboradas pela autora, de 1961 até 1970 não havia nenhum filme com mulher fotógrafa cinematográfica, de 1971 até 1980 eram 0,33% filmes com mulheres fotografas, de 1981 até 1990, esta quantidade aumenta para 0,45%, de 1991 até 2000 também não consta nenhum título, e de 2001 até 2010 a porcentagem de filmes com mulheres fotografas sobe para 3,19% (ALVES; ALVES; SILVA, 2011).

Portanto, a partir dos dados apresentados, percebe-se que tanto a nível nacional quanto a nível regional, a participação de mulheres na fotografia cinematográfica é muito pequena. Diante desta circunstância, assim como devido aos casos de machismo enfrentados por mulheres fotógrafas do cinema, foi criado o Coletivo das Diretoras de Fotografia do Brasil⁴⁸,

⁴⁸ Coletivo das Diretoras de Fotografia do Brasil. Disponível em: <https://www.dafb.com.br/>. Acesso em 11/02/2020.

este coletivo busca organizar, fortalecer e incentivar profissionais que fazem parte de equipes da fotografia de audiovisuais no Brasil.

Ainda, a direção de fotografia em comparação com os outros quadros apresentados nesta pesquisa, evidentemente é a que possui menos mulheres profissionais, de maneira que entre o período de análise desta pesquisa (1996/2017) existem somente três mulheres atuantes nesta função.

4.2.6 Montagem

A publicação *Montagem Audiovisual: Reflexões e experiências. Livro #1.2018*⁴⁹ é uma iniciativa de mulheres atuantes na área do audiovisual que surgiu partir da criação do Seminário Temático Montagem Audiovisual: Reflexões e experiências da SOCINE em 2018. De maneira que no ano de 2018, a nível acadêmico no Brasil, ocorreu o primeiro espaço de debate, de compartilhamento de pesquisas, e de diálogo específico sobre a edição e montagem.

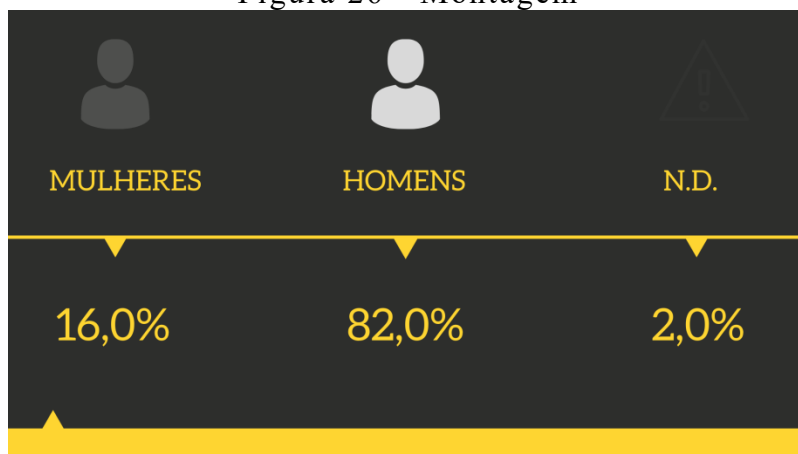
Além desta iniciativa acadêmica, o curta metragem *Eu corto sua língua* (Alice Dalgalarondo, 2017)⁵⁰, foi feito como uma homenagem para as montadoras, as quais, antigamente desempenhavam esta função por sua habilidade com as mãos, em analogia com a atividade de coser. O documentário *E a mulher criou Hollywood* (Clara Kuperberg; Julia Kuperberg, 2016), também apresenta falas sobre as mulheres serem aceitas como montadoras, por possuírem mãos delicadas e pequenas, assim como habilidades para a costura, tornando o fácil a prática de cortar e juntar as películas de filmes.

Entre os 77 filmes, foram catalogados 98 nomes de profissionais relativos à montagem, porém, não havia dados disponíveis de somente 2 títulos. Assim, como representa a figura 26, das pessoas responsáveis pela montagem, 16,0% são mulheres, 82,0% são homens e 2,0% representa a parte das informações que não estavam disponíveis.

⁴⁹ Montagem audiovisual: Reflexões e experiências. Disponível em: <https://www.socine.org/wp-content/uploads/2019/10/Montagem-audiovisual-reflexo%CC%83es-e-experic%CC%82ncias-2019.pdf>. Acesso em 14/02/2020

⁵⁰ Mostra do Filme Livre. Eu corto sua língua. Disponível em: <http://mostradofilmeivre.com/19/info.php?c=14708>. Acesso em 14/02/2020.

Figura 26 - Montagem



Fonte: Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017 (2020).

De acordo com o quadro 7, dentre os 77 filmes catalogados, 16 deles possuem montadoras em suas equipes, de forma que 5 deles possuem montadores homens. A primeira mulher montadora, bem como a pioneira a atuar em uma equipe relacionada ao processo criativo de produção do cinema em filmes lançados comercialmente em salas de exibição foi Cristina Amaral, que fez parte de uma equipe junto com outros três homens em 1996, no filme *A felicidade é...* (José Pedro Goulart; José Roberto Toreto; Jorge Furtado; Cecílio Neto, 1996). Contudo, Lígia Walper atuou no primeiro filme que teve uma montadora exclusivamente mulher, *Netto perde sua alma* (Beto Souza; Tabajara Ruas, 2001). Das montadoras, Lígia Walper atuou na montagem de 2 filmes, e todas as outras mulheres participaram somente como montadoras de um título cada uma, em filmes lançados comercialmente em salas de exibição: Cristina Amaral, Mirella Martinelli, Daniela Ramalho, Veronica Sáenz, Cintia Langie, Nathalia Silva, Mari Moraga, Tatiana Nequette, Virginia Simone, Marília Alvim, Melissa Dullius, Tula Anagnostopolous e Maria Rezende.

Dentre os nomes que aparecem nesta lista, Cristina Amaral é uma referência no Brasil. A montadora conta em uma entrevista⁵¹ que sua primeira aproximação do cinema foi em casa, por conta de sua mãe que colecionava revistas sobre cinema. Depois, na adolescência ela

⁵¹ Cinema por quem faz: Cristina Amaral. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qMoD4-EEynk>. Acesso em 14/02/2020.

relata que prestou vestibular na Escola de Comunicações e Artes – ECA, lugar onde teve contato com a montagem cinematográfica.

Ainda de acordo com Cristina⁵², é importante pensar que as equipes de arte e fotografia podem atuar para evitar a reprodução de estereótipos de raça e de gênero, ainda, a montagem e a pós-produção também podem colaborar para tornar as representações mais variadas. Assim, a montadora relata que adota uma postura profissional a qual busca ponderar e aprofundar seu conhecimento sobre todas as variáveis em seu trabalho. A partir disto, caso ocorra algum deslize na narrativa, ou se algum personagem beira a qualquer tipo de preconceito, ela busca dialogar com quem está dirigindo o filme, a fim de trabalhar em conjunto para mudar a situação.

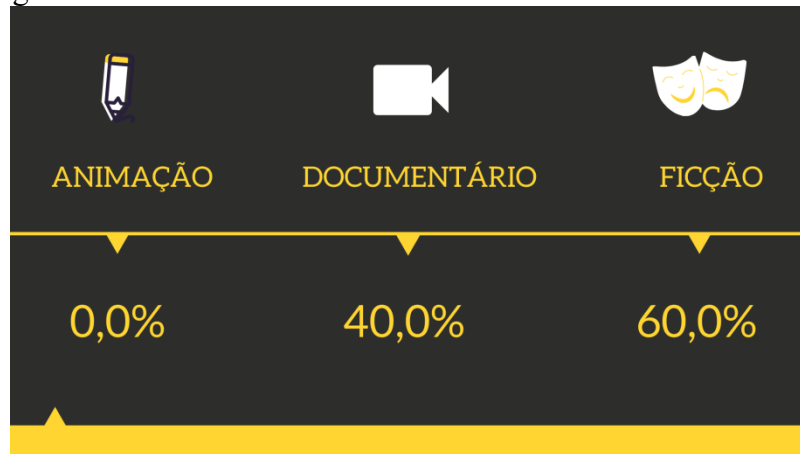
⁵² Fala retirada de uma entrevista para a Associação Brasileira de Cinematografia. Disponível em: <https://abcine.org.br/site/elas-por-tras-e-na-frente-das-cameras-representacoes-no-audiovisual-brasileiro/>. Acesso em 18/02/2020.

Quadro 7 – Filmes com mulheres montadoras					
	Ano	Título do Filme	Gênero	Montadora	Montador
1	1996	A felicidade é...	Ficção	Cristina Amaral	Luis Alberto Kley
					Paulo Sacramento
					Giba Assis Brasil
2	2001	Netto perde sua alma	Ficção	Ligia Walper	
3	2005	Extremo Sul	Documentário	Mirela Martinelli	
4	2010	Doce Brasil Holandês	Documentário	Ângela Pires	
5	2010	Netto e o domador de cavalos	Ficção	Ligia Walper	
6	2011	Walachai	Documentário	Daniela Ramalho	
7	2012	Espia só	Documentário	Verónica Sáenz	Kiko Ferraz
					Saturnino Rocha
8	2012	O Liberdade	Documentário	Cintia Langie	
9	2013	Simone	Ficção	Nathalia Silva	Kiko Ferraz
10	2014	Castanha	Ficção	Mari Moraga	
11	2016	Epidemia de cores	Documentário	Tatiana Nequette	
12	2016	Glauco do Brasil	Documentário	Virginia Simone	Jardel Machado Hermes
13	2016	Nervos de aço	Ficção	Marília Alvim	
14	2017	Muito romântico	Ficção	Melissa Dullius	Gustavo Jahn
15	2017	Mulher do pai	Ficção	Tula Anagnostopoulos	
16	2017	Ninguém entra, ninguém sai	Ficção	Maria Rezende	
Fonte: Ancine (2009). Elaboração da Autora (2019)					

Desta lista de 16 filmes *Ninguém entra, ninguém sai* (Hsu Chien, 2017), teve um público de 195.992 pessoas, obteve uma renda de R\$2.648.634,00 e foi exibido em 418 salas. De outra forma, o filme *Espia só* (Saturnino Rocha, 2012) foi assistido por um público de 322 pessoas, gerou uma renda de R\$1.692,00 e esteve presente em 9 salas de exibição.

Destes títulos, as mulheres atuaram como montadoras principalmente nos filmes de ficção (60,0%), e os outros 40,0% representam a parcela de filmes documentários. Ainda, relacionado este dado com o gráfico geral desta pesquisa, percebe-se que dos 77 títulos, o gênero fílmico o qual conta com mais lançamentos é a ficção.

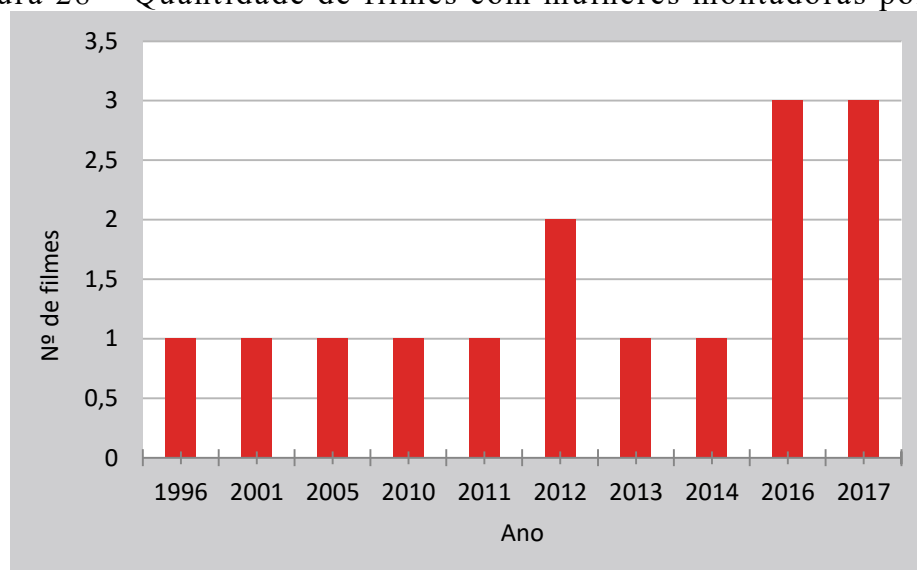
Figura 27 – Gênero de filmes com mulheres montadoras



Fonte: Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017 (2020).

Conforme a figura 28, as mulheres estiveram presentes nas equipes de montagem de um filme em cada um dos seguintes anos: 1996, 2001, 2005, 2010, 2011, 2013, 2014. Em 2012, são dois os títulos que contam com mulheres montadoras, e os anos de 2016 e 2017 representam o auge de filmes com montadoras, somando 3 obras por ano.

Figura 28 – Quantidade de filmes com mulheres montadoras por ano



Fonte: Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017 (2020).

Nas funções anteriores, são apresentados parâmetros nacionais sobre a presença de mulheres nos núcleos criativos de produção, de maneira que são utilizados dados de duas pesquisas principais, uma que foi elaborada pela Ancine, e outra oriunda da pesquisa de mestrado de Paula Alves. Todavia, estas pesquisas não consideram os dados sobre as mulheres montadoras. Por isso, foram feitas buscas sobre este tipo de informação em repositórios, porém, não foi localizado nenhum tipo de material que forneça um embasamento sobre esta temática.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Dessa história, eu, assim como muitas outras mulheres, fui testemunha e atriz” (PERROT, 2007, p. 13), por isso, escrever sobre mulheres, a partir do meu lugar de fala como uma pessoa que se identifica como mulher e que é profissional da área da comunicação, é importante para firmar as mulheres como sujeitos ativos de suas narrativas, uma vez que a história das mulheres tem sido contada em sua maioria por homens. Ainda, pode ser um desafio no que tange à localização de fontes e de dados sobre a história das mulheres, e, em algumas ocasiões, para se desenvolver relatos sobre elas, é necessário organizar e arquivar estas fontes e estes dados, os quais até então ainda não haviam tido o enfoque necessário.

Nesta pesquisa, de acordo com os dados coletados e analisados, é possível concluir que este cinema de mulheres, focado na produção de filmes lançados comercialmente em salas de exibição, produzidos ou coproduzidos no RS, entre 1996 e 2017, está atrelado aos movimentos de discussão sobre temáticas como feminismos e igualdade de gênero no audiovisual, assim como às questões institucionais e de mercado do cinema brasileiro.

Nesse sentido, os resultados gerais apontam que na direção, as mulheres representam 13,5%, e atuaram principalmente em obras documentais, de forma que o ano que possui a maior quantidade de filmes com mulheres nesta função é 2017. Por outro lado, a função de direção de produção é a única que possui uma participação maior de mulheres com 49,5%, de modo que elas atuaram mais em filmes de ficção, e o ápice de obras com diretoras de produção ocorre também em 2017. No roteiro, as mulheres são 14,7%, sendo sua participação mais frequente em filmes de ficção, sendo que ano o qual alcança a maior proporção de obras com mulheres nas equipes de roteiro é 2017. Desempenhando a função de direção de arte, a quantidade de mulheres é representada por uma pequena porcentagem (11,06%), e os títulos nos quais elas mais atuaram são os de ficção, assim, os anos que possuem mais mulheres na direção de arte são 2012 e 2017. A direção de fotografia é a função que apresenta a proporção mais desigual entre mulheres e homens, sendo as diretoras de fotografia somente 03,4% do total de 88 profissionais desta área. Uma mulher fotografou um filme de ficção e as outras duas fotografaram um documentário nos anos de 2016 e 2017 respectivamente. Por fim, na montagem, a quantidade de mulheres também é inferior (16,0%), de maneira que elas atuaram

mais em filmes de ficção, e os anos os quais possuem mais obras com mulheres nesta área são 2016 e 2017. Por isso, é possível concluir que, dentro do recorte desta pesquisa, as mulheres participaram em sua maioria em filmes de ficção, de forma que a maior incidência delas é no ano de 2017.

Assim, em 2017, a quantidade de filmes lançados comercialmente em salas, que foram produzidos ou coproduzidos no RS, atingiu o seu ápice, somando um total de 11 títulos. Portanto, percebe-se que conforme aumenta a quantidade de filmes lançados no estado, conseqüentemente cresce a participação de mulheres nas equipes dos processos criativos de produção.

Dessa maneira, 2017 é um marco importante para as mulheres do cinema do RS, visto que é possível perceber que em boa parte das funções existe um ganho significativo de obras com maior participação delas em equipes, algumas destas profissionais já possuem uma larga trajetória no cinema e no audiovisual, todavia, nas listas apresentadas também aparecem nomes de uma nova geração de cineastas. Nessa perspectiva, é provável que existam alguns fatores determinantes, como por exemplo, os cursos de nível superior em produção audiovisual do país, as discussões sobre feminismos e diferenças de gênero no audiovisual, assim como as questões institucionais e de mercado.

Os debates feministas, que iniciaram em um contexto internacional, podem ter sido o gatilho para a discussão desta temática no Brasil, em especial em mulheres profissionais do audiovisual e do cinema. Por exemplo, o discurso de Patricia Arquette na cerimônia do Oscar em 2015, que pedia por igualdade de salário e de direitos para as mulheres do cinema. Ainda, a Marcha das Mulheres que iniciou em Washington, um dia depois da posse de Donald Trump, também pode ter sua parcela de influência, pois o movimento se espalhou para diversos países, inclusive no Brasil. Além disto, a internet foi uma importante aliada no que tange a organização das marchas, assim como na viabilização de debates de caráter feminista. Também foi por meio virtual que as mulheres profissionais do audiovisual e do cinema passaram a criar redes de apoio, grupos no Facebook, canais no Youtube e blogs e para ampliar seus contatos de trabalho, e para debater sobre as desigualdades de gênero no audiovisual.

Em relação ao total de 88 mulheres que emergiram com a coleta de dados, as que atuaram em mais de um filme são: Monica Schmiedt diretora de 2 filmes. Monica Catalante Arocha, diretora de produção de 7 filmes. Adriana Nascimento Borba, diretora de arte de 7 filmes, Ligia Walper, montadora de 2 filmes. No roteiro e na direção de fotografia nenhuma mulher exerceu atividade em mais que um título da lista elaborada pela Ancine. Nessa perspectiva, há nomes de mulheres que aparecem somente uma vez em equipes de filmes lançado comercialmente em sala de exibição, produzidos ou coproduzidos no Rio Grande do Sul. Muito provavelmente estas profissionais estejam trabalhando em obras audiovisuais de outro caráter, como em curtas metragens, em séries, em *reality shows*, em filmes de baixo orçamento, ou em obras que não foram lançadas ou que não tenham sido registados na Ancine. Ainda, algumas destas profissionais acabam saindo do Rio grande do Sul, devido à dificuldade de se fazer filmes no estado, bem como por conta dos obstáculos de se levar adiante suas carreiras. Trabalhar com filmes de longa metragem que envolvem maior aporte monetário, é uma tarefa complexa e burocrática, e quando estes filmes são oriundos de projetos feitos por mulheres e sobre mulheres as barreiras são maiores.

Em vista disso, dentre o universo de 77 títulos, 8 deles possuem o núcleo criativo constituído principalmente por mulheres, sendo que 5 filmes são documentários: *Doce Brasil Holandês* (Mônica Schmiedt, 2010), *Walachai* (Zilles, 2011), *O liberdade* (Cintia Langie; Rafael Andrezza, 2012), *O último poema* (Mirela Krueel, 2015), *Arminda Lopes – A estética além da dor* (Luzimar Stricher, 2016), um se trata de animação: animação *Bruxarias* (Virgínia Curiá, 2017), e duas obras são de ficção: *Mulher do pai* (Cristiane Oliveira, 2017), *Ninguém entra, ninguém sai* (Hsu Chien, 2017). Destas, a obra que se destaca por possuir uma proporção hegemônica de mulheres no núcleo criativo é *Mulher do Pai* (Cristiane Oliveira, 2017), a qual conta com 6 profissionais: Cristiane Oliveira, Gina O'Donnel, Michele Frantz, Adriana Nascimento Borba, Heloísa Passos e Tula Agnostopoulos.

Por consequência, há um ponto que não foi abordado diretamente nesta dissertação, mas que perpassou inquietantemente esta pesquisa, que é a questão do olhar, e, portanto, são postas aqui algumas indagações: de que maneira o olhar de cada uma destas mulheres influenciou na produção de significado das imagens? Será que existe um ponto de vista feminino, ou um ponto de vista da mulher, e de que maneira ele é construído? O filme *Mulher do pai* (Cristiane Oliveira, 2017) teria uma abordagem distinta, caso o núcleo criativo fosse

composto por 6 homens? Como a subjetividade de cada pessoa infere nas características das narrativas e das personagens?

Ainda, a partir desta dissertação, se pode afirmar que existem pontos inexplorados que perpassam a presença de mulheres no audiovisual e no cinema no Brasil. Isso se evidenciou, sobretudo, durante as buscas de referencial, pois foi constatado que existe uma densa discussão acadêmica acerca de mulheres diretoras de cinema, todavia ao direcionar as investigações nos repositórios sobre mulheres que atuam em outras funções (direção de produção, roteiro, direção de arte, direção de fotografia e montagem), encontrou-se dificuldade para localizar pesquisas com estas temáticas. Também se observou a existência de hiatos sobre as relações entre mulheres e cinema, tornando-se imprescindível e premente discutir estas especificidades, a partir da intersecção das teorias do cinema com outras dimensões como raça, classe social, gênero, sexualidade, idade, escolaridade e trajetória profissional.

Finalmente, esse processo de investigação busca inspirar tanto a novas pesquisas, quanto as audiências, para discorrer e refletir sobre esta temática. Ainda, no que tange ao trabalho comum, pretende-se alavancar a organização de documentação e de arquivos, bem como articular a criação de ambientes que permitam dar protagonismo para as mulheres na produção cultural, com o intuito de revisar o papel delas como sujeitos criativos, gerando, em especial na cinematografia nacional, um espaço de emancipação de visibilidade e de voz das mulheres.

REFERÊNCIAS

ALVES, Paula. A presença feminina no cinema brasileiro nos anos 2000. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 9,2010. Florianópolis. *Diásporas, diversidades, deslocamentos*. Anais eletrônicos do Fazendo Gênero 9,2010. 23 a 26 de agosto de 2010.

ALVES, Paula. Femina - Contribuição para um cinema mais feminino. Cine Cachoeira - *Revista de Cinema da UFRB*, v. 4, p. 00, 2012.

ALVES, Paula; ALVES, D. E. José; SILVA, N. B. Denise. Mulheres no Cinema Brasileiro. *Cad. Esp. Fem.*, Uberlândia/MG, v. 24, n. 2, p. 365-394, Jul./Dez. 2011.

ALVES, Paula; ALVES, D. E. José; SILVA, N. B. Denise. Participação das mulheres em funções-chave na produção cinematográfica brasileira. *Cadernos de Gênero e tecnologia*. 147n o 27 e 28 Ano:10 jul a dez/2013.

BARRETO, Andreia; ARAUJO, Leila; Pereira, E. Maria (Org). *Gênero e Diversidade na Escola: formação de professoras/es em gênero, sexualidade, orientação sexual, e relações étnico-raciais*. Livro de conteúdo. Versão 2009. Rio de Janeiro: CEPESC; Brasília: SPM, 2009.

BARONE, João Guilherme. *Comunicação e Indústria Audiovisual: Cenários Tecnológicos e institucionais do cinema brasileiro na década de 90*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

_____. Cinema gaúcho: uma panorâmica institucional. In: *Cinema Gaúcho: diversidades e inovações*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

_____. El sector audiovisual em Porto Alegre: Análisis introductorio de sus agentes y estructuras. Dissertação (mestrado) – Universidad Internacional de Andalucía. La Rábida, maço/maio de 1996.

_____. Notas sobre a pós-modernidade no cinema brasileiro dos anos 90. *Sessões do imaginário*. Porto Alegre. Nº 9. Maio 2003. Semestral. Famecos/PUCRS

BUTLER, Judith. Regulações de gênero. In: *Cadernos Pagu* no.42 Campinas Jan./June 2014. *Print version* ISSN 0104-8333 *On-line version* ISSN 1809-4449.

CERRIDWEN, A. & SIMONTON, D.K. (2009, p. 206). Sex doesn't sell—Nor impress! Content, box office, critics, and awards in main stream cinema. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 3(4), 200-210. DOI: 10.1037/a0016492.

DAVINO, Glauca. Histórias de roteiristas: o cinema nacional contado em “maisdemileuma” historias. *IV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. 28 a 30 de maio de 2008. Faculdade de Comunicação/UFBA - Salvador – Bahia - Brasil.

- FARIA, Sartório Marina. *A participação feminina na direção do cinema documentário brasileiro*. 2013. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, 2013.
- HOLANDA, Karla. Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. *Significação*. 2015. v. 42. Nº44.
- HOLANDA, Karla. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, vol. 24, núm. 1, enero-abril, 2017 Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul Porto Alegre, Brasil.
- HOLANDA, Karla. (2015). Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 42(44), 339-358. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.103434>
- HOLANDA, Karla. *Documentário nordestino: história, mapeamento e análise (1994-200)*. 2005. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.
- HOLANDA, Karla; TEDESCO, Cavalcanti Marina. *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2017.
- JUNIOR, Machado Rubens; CAMPOS, da Costa, Marina. Protagonismos experimentais femininos no surto superoitista dos anos 1970. In: *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Orgs: Karla Holanda; Marina Cavalcanti Tedesco.
- KAPLAN, Ann Elizabeth. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KUHN, Annette. *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. *Indiana University Press*: 1987. P. 1-30.
- LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- LOURO, Guacira. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- MACEDO, Ana. *Identidade de Género e orientação sexual na prática clínica*. Lisboa: Edições Sílabo, 2018.
- MULVEY, Laura. *Visual and other pleasures*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- NAGIB, Lúcia. Além da diferença: a mulher no cinema de retomada. *Devires*, Belo Horizonte, v. 9. N. 1, P. 14-29, JAN/JUN 2012.
- OSTHOFF, Simone. De musas a autoras: mulheres, arte e tecnologia no Brasil. *ARS (São Paulo)*, 8(15), 74-91. <https://doi.org/10.1590/S1678-53202010000100006>.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

PESSOA, Ana. Por trás das câmeras. Esse texto introduz a publicação *Realizadoras de cinema no Brasil: (1930/1988)*, org. Heloísa Buarque de Hollanda; coordenação e pesquisa Ana Rita Mendonça e Ana Pessoa. Rio de Janeiro: CIEC, 1989, 133 p. (Quase Catálogo; 1)

RIBEIRO, Djamilia. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RÍOS, de los, Marcela. *El feminismo em mi vida: hitos, claves y topias*. Ciudad de Mexico: Instituto de las mujeres de la Ciudad de México, 2012.

SANTOS, S. R. Érica. TEDESCO, C. Marina. Iniciativas e ações feministas no audiovisual brasileiro contemporâneo. *Estudos feministas*, Florianópolis, 25(3): 530, setembro-dezembro/2017.

SILVA, Vitáli Marques. *A produção contemporânea de longas-metragens no Rio Grande do Sul: um olhar antropológico sobre a relação entre cineastas, Estado e mercado*. 2017. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

SMITH, Stacy; PIEPER, Katherine; CHOUETI, MARC. *Exploring the barriers and opportunities for independent women filmmakers: Phase I and II*. Media, Diversity & Social Change Initiative. Annenberg School for Communication & Journalism. University of Southern California.

TEDESCO, Marina. Mulheres atrás das câmeras: a presença feminina na direção de fotografia de longas-metragens ficcionais brasileiros. *Significação*. N46°, v. 43. 2016.

TIBURI, Marcia. *Feminismo em comum: para todas, todos e todos*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018.

VEIGA, A. Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. 2012. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

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

SITES CONSULTADOS

#garotas. *Accorde filmes*. Disponível em: <<https://accorde.com.br/garotas>> Acesso em 21/11/2019.

A casa elétrica. *Café Claquete*. A casa elétrica. Disponível em: <<http://cafeclaquete.blogspot.com/2014/08/relato-musical-no-cinema-casa-eletrica.html>> Acesso em 20/11/2019.

A casa elétrica. *Papo de cinema*. Disponível em: <<https://www.papodecinema.com.br/filmes/a-casa-eletrica/>> Acesso em 20/11/2019.

A casa verde. *Accorde*. Disponível em: <<https://accorde.com.br/a-casa-verde>> Acesso em 27/11/2019.

A oeste do fim do mundo. *Acorde filmes*. Disponível em: <<https://accorde.com.br/a-oeste-do-fim-do-mundo>> Acesso em 21/11/2019.

Anahy de las misiones. M. Schmiedt produções. Disponível em: <<http://mschmiedt.com.br/filmes/anahy-de-las-misiones/equipe/>> Acesso em 22/11/2019.

Argus Montenegro. *Arteria Filmes*. Disponível em: <<https://www.arteriafilmes.com.br/argus-montenegro>> Acesso em 20/11/2019.

Arminda Lopes, a estética além da dor. *Lança filmes*. Disponível em: <<https://www.lancafilmes.com.br/copia-carol>> Acesso em 21/11/2019.

Cartaz do filme Epidemia de cores. *Jornal no Palco*. Disponível em: <https://www.jornalnopalco.com.br/wp-content/uploads/2016/05/cartaz_epidemiadecores.jpg> Acesso em 21/11/2019.

As aventuras do avião vermelho. *Okna*. Disponível em: <<http://www.okna.com.br/asaventurasdoaviaovermelho/index.html>> Acesso em 21/11/2019.

Até que a sbórnica nos separe. *Até que a sbórnica nos separe*. Disponível em: <<http://atequeasbornianossepare.com.br/?p=2>> Acesso em 26/11/2019.

Beira mar. *Avante filmes*. Disponível em: <<http://www.avantefilmes.com/projetos/beiramar/6>> Acesso em 26/11/2019.

Bruxarias. *Papo de cinema*. Disponível em: <<https://www.papodecinema.com.br/filmes/bruxarias/detalhes/>> Acesso em 22/11/2019.

Cartaz do filme Réus. Disponível em: <http://br.web.img2.acsta.net/pictures/210/138/21013800_20130619143129884.jpg> Acesso em 20/11/2019.

Cartaz do filme Simone. *Flickr*. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/cartel/7170686472>> Acesso em 20/11/2019.

Cidades fantasmas. *Casa de cinema de Porto Alegre*. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/produ%C3%A7%C3%A3o/document%C3%A1rios/cidades-fantasmas>> Acesso em 25/11/2019.

Cineclube Academia das Musas. *Cineclube Academia das Musas*. Disponível em: <<https://cineclubeademiadasmusas.wordpress.com/>>. Acesso em 06/07/2019.

Cineclube Delas. *Cineclube Delas*. Disponível em: <<https://cineclubedelas.wordpress.com/?fbclid=IwAR0VvOUOslqyW00rQIEAaKWcaJVLiVqpGbbmFCuIlXZSt1qDxWtPYowk7jA>>. Acesso em 04/09/2019.

Cinema por quem faz: Cristina Amaral. *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qMoD4-EEynk>>. Acesso em 14/02/2020.

Coletivo de Diretoras de Fotografia do Brasil. *Diretoras de Fotografia do Brasil*. Disponível em: <<https://www.dafb.com.br/>>. Acesso em 04/09/2019.

Desafios e conquistas: Mulheres do audiovisual. *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rvy3ntFOb5Y>. Acesso em 12/02/2020

Diretores de arte. *Diretores de arte*. Disponível em: <http://diretoresdearte.com.br/>. Acesso em 18/02/2020

Dromedário no asfalto. *Papo de cinema*. Disponível em: <<https://www.papodecinema.com.br/filmes/dromedario-no-asfalto/detalhes/>> Acesso em 21/11/2019.

E a mulher criou Hollywood. *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1a99vUxFefQ>. Acesso em 15/01/2010.

Elas por trás e na frente das câmeras. *Associação Brasileira de Cinematografia*. Disponível em: <https://abcine.org.br/site/elas-por-tras-e-na-frente-das-cameras-representacoes-no-audiovisual-brasileiro/>. Acesso em 18/02/2020.

Encarte filme menos que nada. *Menos que nada*. Disponível em: <http://1.bp.blogspot.com/-3MO003W0cMw/UF3II8DIHvI/AAAAAAAAAHtg/O2tcv_mUHKM/w1200-h630-p-k-no-nu/Menos+Que+Nada.jpg> Acesso em 27/11/2019.

Entrevista Cabine do Filme: Mãe só há uma. *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TjuPBSa4Tkw>. Acesso em 03/02/2019.

Entrevista provocações. *Youtube*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=T9fWM3I_XV8. Acesso em 13/02/2020.

Entrevista Vera Hamburger. *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eCAo9GHHxac>. Acesso em 13/03/2020.

Espia Só. *Anti dicas de cinema*. Disponível em: <<http://antidicasdecinema.blogspot.com/2013/02/espia-so-de-saturnino-rocha.html>> Acesso em 27/11/2019.

Eu corto sua língua. *Mostra do Filme Livre*. Eu corto sua língua. Disponível em: <http://mostradofilmelivre.com/19/info.php?c=14708>. Acesso em 14/02/2020.

Felicidade é... *Casa de cinema de Porto Alegre*. Disponível em > <<http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/produ%C3%A7%C3%A3o/coprodu%C3%A7%C3%B5es/felicidade-%C3%A9>>. Acesso em 20/11/2019.

Festival Internacional de Mulheres no Cinema. *Festival Internacional de Mulheres no Cinema - FIM CINE*. Disponível em: <<http://fimcine.com.br/br/home/>>. Acesso em: 23/09/2018.

Filmografia Brasileira. *Cinematoteca Brasileira*. Disponível em: <<http://bases.cinematoteca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>>. Acesso em 20/01/2019.

Glauco do Brasil. *43: Mostra Internacional de Cinema de São Paulo*. Disponível em: <<http://43.mostra.org/br/filme/8575-GLAUCO-DO-BRASIL>> Acesso em 26/11/2019.

Grupo no Face Book: Mulheres do audiovisual. *Facebook*. Disponível em: <<https://pt-br.facebook.com/MulheresdoAudiovisual/>>. Acesso em 06/07/2019.

Inacreditável. A batalha dos aflitos. *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mjgDARUBgrM>> Acesso em 27/01/2019.

Instituto Estadual de Cinema. *Wordpress*. Disponível em: <<https://iecinema.wordpress.com/catalogo-iecinema-online/>>. Acesso em 10/02/2018.

Instrução Normativa nº 104, de 10 de julho de 2012. *Agência Nacional do Cinema*. <https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instrucao-normativa-n-104-de-10-de-julho-de-2012>

Instrução Normativa nº 104, de 10 de julho de 2012. *Agência Nacional do Cinema*. <https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instrucao-normativa-n-104-de-10-de-julho-de-2012>.

Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de exibição 1995 a 2017. *Agência Nacional do Cinema*. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2102.pdf>>. Acesso em: 25/12/2018.

Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição 1995 a 2017. *Agência Nacional do Cinema*. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2102.pdf>> . Acesso em 19/01/2019.

Mais uma canção. *Jornal da capital*. Disponível em: <http://www.jornaldacapital.com.br/2011/noticias/noticias_detalhes.php?idn=3996> Acesso em 20/11/2019.

Mais uma canção. *Papo de cinema*. Disponível em: <<https://www.papodecinema.com.br/filmes/mais-uma-cancao/detalhes/>> Acesso em 20/11/2019.

Menos que nada. *Prana Filmes*. Disponível em; <<http://www.pranafilmes.com.br/producoes/menos-que-nada/>> Acesso em 26/11/2019.

Mercado de notícias. *Casa de cinema de Porto Alegre*. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/producao/longas/o-mercado-de-noticias>> Acesso em 21/11/2019.

Montagem audiovisual: Reflexões e experiências. *SOCINE*. Disponível em: <https://www.socine.org/wp-content/uploads/2019/10/Montagem-audiovisual-reflexoes-e-experiencias-2019.pdf>. Acesso em 14/02/2020

Mulheres do Audiovisual no Rio Grande do Sul. *Facebook*.: <<https://www.facebook.com/groups/177186619304501/>>. Acesso em 14/12/2019
Mulheres Roteiristas BR. *Facebook*. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/mulheresroteiristas/about/?ref=page_internal. Acesso em 11/02/2020

Nós duas descendo a escada. Lança filmes. Disponível em:

<<https://www.lancafilmes.com.br/nos-duas-descendo-a-escada>> Acesso em 22/11/2019.

O jardim das aflições. *Josias Teófilo*. Disponível em: <<http://josiasteofilo.com.br/filme/o-jardim-das-aflicoes/>> Acesso em 25/11/2019.

O liberdade. *Moviola Filmes*. Disponível em: <<http://moviolafilmes.blogspot.com/p/o-liberdade.html>> Acesso em 20/11/2019.

O último poema. Disponível em: <<https://oultimopoema.46graus.com/equipe/>> Acesso em 27/11/2019.

O último poema. Lança filmes. Disponível em:

<<https://www.lancafilmes.com.br/oultimopoema>> Acesso em 21/11/2019.

Painel Mulheres no Cinema. *Youtube*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=HEkedxmzF8>. Acesso em 12/02/2020.

Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2018). *Agencia Nacional do Cinema*. Disponível em:

https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2018_0.pdf. Acesso em 11/02/2020.

Participação feminina no audiovisual brasileiro. *Youtube*. Disponível em:

https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Presen%C3%A7a%20Feminina%20-%20RCM%202_0.pdf. Acesso em 10/02/2020.

Pesquisa sobre a presença feminina no audiovisual brasileiro. *Agência Nacional do Cinema*.

Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/2017%20-%20Mulheres%20-%20Forum%20Telas%20nov.pdf>>. Acesso em 23/09/2018.

Ponto zero. *Okna*. Disponível em: <<http://www.okna.com.br/pontozero/index.html>> Acesso em 22/11/2019.

Produtora Sara Silveira: uma leoa para o cinema autoral de qualidade. *O Estadão*. Disponível em: <<https://internacional.estadao.com.br/blogs/fatima-lacerda/produtora-sara-oliveira-uma-leoa-para-o-cinema-autoral-de-qualidade/>>. Acesso em 11/02/2019.

Real beleza. *Casa de cinema de Porto Alegre*. Disponível em:

<<http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/produ%C3%A7%C3%A3o/longas/real-beleza>> Acesso em 26/11/2019.

Réus. *Panda Filmes*. Disponível em: <<https://www.pandafilmes.com.br/portfolio/reus/>>

Acesso em 20/11/2019.

Roteiristas: Laís Bodanzky. *Youtube*. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=wDcZz1Ud_oI. Acesso em 11/02/2020.

Seminário temático: Estudos de roteiro e escrita audiovisual. *SOCINE*. Disponível em: <https://www.socine.org/encontros/seminarios-tematicos-para-o-trienio-2020-2022/?id=215>. Acesso em 12/02/2020.

Senhores da guerra. *Papo de cinema*. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/os-senhores-da-guerra/detalhes/> Acesso em 22/11/2019.

Todos. *Papo de cinema*. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/todos/detalhes/> Acesso em 22/11/2019.

Tokyo Filmes. *Tokyo Filmes*. Disponível em: <http://www.tokyofilmes.com/> Acesso em 26/11/2019.

Trailer do filme A casa elétrica. *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z6070TqwDkE> Acesso em 26/11/2019.

Trailer do filme Arminda Lopes – A estética além da dor. *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t0WTUhhKdbg>. Acesso em 14/01/2020.

Trailer do filme Arminda Lopes – A estética além da dor. *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t0WTUhhKdbg>. Acesso em 14/01/2020.

Trailer do filme Bruxarias. *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eGgE-Tu9HZs> Acesso em 25/11/2019.

Trailer do filme Bruxarias. *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4427xhTnUP0>. Acesso em 14/01/2020.

Trailer do filme Central o filme. *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=87vCrfCGlyw> Acesso em 27/11/2019.

Trailer do filme Contos gauchescos. *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i0F8xoSuzpg> Acesso em 27/11/2019.

Trailer do filme Doce Brasil Holandês. *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QxCtdvWPSgs>. Acesso em 14/01/2020.

Trailer do filme Doce Brasil Holandês. *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QxCtdvWPSgs>. Acesso em 14/01/2020.

Trailer do filme Documentário Todos. *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=irv1OhSu2f4> Acesso em 29/11/2019.

Trailer do filme Mulher do pai. *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IN3fjY4dg5A>. Acesso em 14/01/2020.

Trailer do filme Ninguém entra ninguém sai. *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yPtYKI6dkOY>. Acesso em 14/01/2020.

Trailer do filme O liberdade. *Youtube*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CJ8rFQU7_A0. Acesso em 14/01/2020.

Trailer do filme O liberdade. *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JZK9Gt3C4zo> Acesso em 26/11/2019.

Trailer do filme O liberdade. *Youtube*. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=CJ8rFQU7_A0. Acesso em 14/01/2020.

Trailer do filme O último poema. *Youtube*. Disponível em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=REDL2FsZ9BU>>. Acesso em 14/01/2020.

Trailer do filme O último poema. *Youtube*. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=REDL2FsZ9BU>. Acesso em 14/01/2020.

Trailer do filme Rifle. *Youtube*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=suVYGdzKImQ>. Acesso em 29/11/2019.

Trailer do filme Walachai. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=hFdH2Jai37w>. Acesso em 14/01/2020.

Trailer do filme Walachai. *Youtube*. Disponível em: <
<https://www.youtube.com/watch?v=hFdH2Jai37w>>. Acesso em 14/01/2020.

Trailer do filme Xico Stockinger. *Youtube*. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=6fTm29ogPXc>> Acesso em 26/11/2019.

Tudo sobre mulheres. *Tudo sobre mulheres*. Disponível em: <

<http://tudosobremulheres.art.br/>>. Acesso em 23/09/2018.

Voglia. Disponível em: <<http://www.vogliaproducoes.com.br/>> Acesso em 27/11/2019.

Xico Stockinger. *Pironauta*. Disponível em: <<http://pironauta.com.br/xico-stockinger/>>
 Acesso em 20/11/2019.

LEIS CONSULTADAS

BRASIL. Lei Nº 6.533/78. Disponível em: <

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/D82385.htm>. Acesso em 20/01/2019.

BRASIL. Lei Nº 8.313, de 23 de Dezembro de 1991. Disponível em:<

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8313cons.htm>. Acesso em 26/12/2019.

BRASIL. Lei Nº 8685, de 20 de Julho de 1993. Disponível em: <

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8685.htm>. Acesso em 26/12/2019.

APÊNDICE

Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017																		
Categoria	Título	Gênero	Ano de Lançamento	Público	Renda	Máx. de salas	Direção	Gênero da(o) diretor(a)	Direção de produção	Gênero direção de produção	Roteiro	Gênero da (o) roteirista	Direção de arte	Gênero da(o) diretor(a) de arte	Direção de fotografia	Gênero da(o) diretor(a) de fotografia	Montagem	Gênero da(o) montador(a)
1	A felicidade é...	Ficção	1996	3.000	15.000,00	ND	José Pedro Goulart	H	ND	ND	José Pedro Goulart	H	Fiapo Barth	H	Joel Lopes	H	Luis Alberto Kley	H
							José Roberto Torero	H			José Roberto Torero	H	Fernando Leonetti	H	Kátia Coelho	H	Paulo Sacramento	H
							Jorge Furtado	H			Cecílio Neto	H	Billy Castilho	H	Alex Semambi	H	Cristina Amaral	M
							Cecílio Neto A. S.	H			Jorge Furtado	H					Giba Assis Brasil	H
2	Anahy de las misiones	Ficção	1997	131.000	492.560,00	15	Sérgio Silva	H	Gisele Hiltl	M	Sérgio Silva	H	Luiz Fernando Pereira	H	Adrian Cooper	H	Juan Carlos Macias	H
											Gustavo Fernández	H						
3	Lua de outubro	Ficção	1997	33.894	114351,00	17	Henrique de Freitas Lima	H	Mariângela Grando	M	Alfredo Sirkis	H	Felipe Helfer	H	Alberto Basail	H	Miguel Pérez	H
									Carlos Piwowarski	H								
4	Tolerância	Ficção	2000	84.620	497.953,00	90	Carlos Gerbase	H	Denise Garcia	M	Carlos Gerbase	H	Fiapo Barth	H	Alex Semambi	H	Giba Assis Brasil	H
									Marco Bajotto	H	Jorge Furtado	H						
											Giba Assis Brasil	H						
											Alvaro Teixeira	H						
5	Netto perde sua alma	Ficção	2001	41.479	187.837,00	22	Beto Souza	H	Tito Mateo	H	Tabajara Ruas	H	Adriana Nascimento Borba	M	Roberto Henkin	H	Ligia Walper	M
							Tabajara Ruas	H	Leandro Klee	H	Beto Souza	H						
									Marcelo Bacchin	H	Ligia Walper	M						
											Fernando Mares	H						
											Rogério Brasil Ferrari	H						
6	Houve uma vez dois verões	Ficção	2002	68.487	384.212,00	11	Jorge Furtado	H	Marcos Baioto	H	Jorge Furtado	H	Fiapo Barth	H	Alex Semambi	H	Giba Assis Brasil	H
									Débora Peters	M								
7	O homem que copiava	Ficção	2003	664.651	4.692436,00	70	Jorge Furtado	H	Marco Baioto	H	Jorge Furtado	H	Fiapo Barth	H	Alex Semambi	H	Giba Assis Brasil	H
									Nora Goulart	M								
8	Concerto Campestre	Ficção	2004	13.010	67.205,00	12	Henrique de Freitas Lima	H	Bea Rorato	M	José Manuel Fernandez	H	Bia Junqueira	M	José Tadeu Ribeiro	H	Cesar Custódio	H
									Fernando Marques	H	Pedro Zimmermann	H	Adriana Borba	M			Miguel Perez	H
									Maria Laura Moure	M	Tabajara Ruas	H						
											Henrique de Freitas Lima	H						

Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017																		
Categoria	Título	Gênero	Ano de Lançamento	Público	Renda	Máx. de salas	Direção	Gênero da(o) diretor(a)	Direção de Produção	Gênero Direção de Produção	Roteiro	Gênero da(o) roteirista	Direção de arte	Gênero da(o) diretor(a) de arte	Direção de Fotografia	Gênero da(o) diretor(a) de fotografia	Montagem	Gênero da(o) montador(a)
9	Meu tio matou um cara	Ficção	2004	591.120	4.095.008,00	121	Jorge Furtado	H	Marco Baioto	H	Jorge Furtado	H	Fiapo Barth	H	Alex Sernambi	H	Giba Assis Brasil	H
									Luciana Tomasi	M	Guel Arraes	H						
10	Noite de São João	Ficção	2004	5.355	25.704,00	5	Sérgio Silva	H	ND	ND	Gustavo Fernandez Sérgio Silva	H H	Silvana Patzinger	M	Rodolfo Sanchez	H	Juan Carlos Macias	H
11	Diário de um novo mundo	Ficção	2005	12.685	67.809,00	7	Paulo Nascimento	H	Aletéia Selonk Gina O'Donnel Alexandre de Pinho Ana Maria Monaco	M M H M	Pedro Zimmermann	H	Voltaire Danckwardt	H	Renato Falcão	H	Jorge Valencia	H
12	Extremo Sul	Documentário	2005	13.571	92.149,00	5	Monica Schmiedt	M	Arnoni Lenz Hostyn	H	Jorge Durán	H	ND	ND	Sylvestre Campe	H	Mirella Martinelli	M
							Sylvestre Campe	H							Reinaldo Zangrandi	H	Kiko Ferraz	H
13	Sal de prata	Ficção	2005	17.289	124.880,00	41	Carlos Gerbase	H	Marco Baiotto Nora Goulart	H M	Carlos Gerbase	H	Fiapo Barth	H	Jacob Solitrenick	H	Giba Assis Brasil João Carlos Bender	H H
14	A Festa de Margarette	Ficção	2006	9.486	ND	2	Renato Falcão	H	ND	ND	Renato Falcão	H	Rodrigo Lopez	H	Renato Falcão	H	Renato Falcão	H
15	Cerro do Jarau	Ficção	2006	6.252	19.195,00	3	Beto Souza	H	Leandro Klee	H	Beto Souza Tabajara Ruas	H H	Eduardo Antunes	H	Roberto Henkin	H	Fábio Lobanowsky	H
											Fernando Marés Geraldo Borowski	H H						
16	3 Efes	Ficção	2007	1.358	7.690,00	6	Carlos Gerbase	H	Diego Sardão Glauco Firpo	H H	Carlos Gerbase	H	Paula Piussi Sarturi Luiza Ollé	M M	João Divino	H	Giba Assis Brasil Frederico Ruas	H H
									Pedro Guindani	H							Luffe Bollini	H
17	Inacreditável - A batalha dos aflitos	Documentário	2007	ND	ND	ND	Beto Souza	H	Ismael Moraes	H	Eduardo Bueno	H	ND	ND	Cláudio Zigiotta	H	Mauris Hansen	H
															Eduardo Izquierdo	H		
18	Nossa Senhora de Caravaggio	Ficção	2007	2.185	13.398,00	8	Fábio Barreto	H	Fernando Marques	H	Xavier de Oliveira	H	Adriana Nascimento Borba	M	Jorge Luiz de Freitas Henrique	H	Tuco	H
									Gina O'Donell	M	Daniel Tendler	H						
19	Porto Alegre - Meu canto no mundo	Documentário	2007	1.356	7.812,00	2	Cícero Aragon	H	Julio Venturella	H	João Knjinić	H	Renata Schivit	M	Jaime Lerner	H	Rogério Ferrari	H
							Jaime Lerner	H			Jaime Lerner	H						

Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017

Categoria	Título	Gênero	Ano de Lançamento	Público	Renda	Máx. de salas	Direção	Gênero da(o) diretor(a)	Direção de Produção	Gênero Direção de Produção	Roteiro	Gênero da(o) roteirista	Direção de arte	Gênero da(o) diretor(a) de arte	Direção de Fotografia	Gênero da(o) diretor(a) de fotografia	Montagem	Gênero da(o) montador(a)
20	Saneamento básico, o filme	Ficção	2007	190.656	1.472.475,00	58	Jorge Furtado	H	Nora Goulart	M	Jorge Furtado	H	Fiapo Barth	H	Jacob Solitrenick	H	Giba Assis Brasil	H
21	Ainda Orangotangos	Ficção	2008	7.279	51.484,20	5	Gustavo Spolidoro	H	Jaqueline Beltrame Camila Groch	M M	Camila Groch Gustavo Spolidoro	M H	Luiz Roque	H	Juliano Lopes Fortes	H	ND	ND
22	Dias e Noites	Ficção	2008	6.539	47.531,15	27	Beto Souza	H	Taissa Grisi	M	Lulu Silva Telles	M	Voltaire Danckwardt	H	Renato Falcão	H	João Paulo de Carvalho Fernando Vidor	H H
23	Valsa para Bruno Stein	Ficção	2008	5.140	28.837,50	11	Paulo Nascimento	H	Mônica Arocha	M	Paulo Nascimento	H	Voltaire Danckwardt	H	Roberto Laguna	H	Claudio Fagundes	H
24	1983: o ano azul	Documentário	2009	2.313	23.001,98	2	Carlos Gerbase	H	Paula Gastaud Oliveira	M	Carlos Gerbase	H	Fabício Barros	H	Carlos Alberto Mattos	H	Bruno Carvalho	H
							Augusto Mallmann	H			Gustavo Fogaca	H			Edu Izquierdo	H		
25	Manhã Transfigurada	Ficção	2009	1.708	10.722,50	3	Sérgio de Assis Brasil	H	Fabiano Foggiato	H	Marcelo Esteves	H	Cezare Barichello	H	Fernando Vanelli Melissandro Bittencourt	H H	Dirceu Lustosa	H
26	A casa verde	Ficção	2010	42.954	128.184,94	12	Paulo Nascimento	H	Mônica Catalane Arocha	M	Paulo Nascimento	H	Voltaire Danckwardt	H	Roberto Laguna	H	Marcio Papel	H
27	Antes que o mundo acabe	Ficção	2010	32.297	218.162,12	13	Ana Luiza Azevedo	M	Nora Goulart	M	Ana Luiza Azevedo Paulo Halm	M H	Fiapo Bart	H	Jacob Solitrenick	H	Giba Assis Brasil	H
											Giba Assis Brasil Jorge Furtado	H H						
28	Doce Brasil Holandês	Documentário	2010	2.115	10.253,00	1	Monica Schmiedt	M	Dedete Costa	M	Liliana Sulzbach Mirella Martinelli	M M	Tatiana Sperhackle	M	Sylvestre Campe	H	Kiko Ferraz	H
29	Em teu nome	Ficção	2010	47.413	203.675,61	16	Paulo Nascimento	H	Mônica Catalane Arocha	M	Paulo Nascimento	H	Voltaire Danckwardt	H	Roberto Laguna	H	Marcio Papel	H
30	Netto e o domador de cavalos	Ficção	2010	2.822	21.041,50	2	Tabajara Ruas	H	Elias da Rosa	H	Tabajara Ruas	H	Liliane Motta da Silveira	M	Ivo Czamanski	H	Lígia Walper	M
31	A última estrada da praia	Ficção	2011	ND	ND	ND	Fabiano de Souza	H	Camila Machado	M	Fabiano de Souza Vicente Moreno	H H	Adriana Nascimento Borba	M	André Luis da Cunha	H	Milton do Prado	H

Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017																			
Categoria	Título	Gênero	Ano de Lançamento	Público	Renda	Máx. de salas	Direção	Gênero da(o) diretor(a)	Direção de Produção	Gênero Direção de Produção	Roteiro	Gênero da(o) roteirista	Direção de arte	Gênero da(o) diretor(a) de arte	Direção de Fotografia	Gênero da(o) diretor(a) de fotografia	Montagem	Gênero da(o) montador(a)	
32	Morro do Céu	Documentário	2011	367	1.692,00	5	Gustavo Spolidoro	H	Gustavo Spolidoro	H	Gustavo Spolidoro	H	ND	ND	Gustavo Spolidoro	H	Bruno Carboni	H	
33	Walachai	Documentário	2011	1.262	11.903,08	8	Rejane Zilles	M	Taissa Grisi	M	Bruno Carboni Rejane Zilles	H M			Juliano Lopes	H	Daniela Ramalho	M	
34	Argus Montenegro e a instabilidade do tempo forte	Documentário	2012	447	2.207,00	2	Pedro Isaias Lucas	H	Paula Gastaud	M	Pedro Isaias Lucas	H	ND	ND	Pedro Isaias Lucas	H	Pedro Isaias Lucas	H	
																	Dimitre Lucho	H	
35	Contos gauchescos	Ficção	2012	970	8.524,81	6	Henrique de Freitas Lima	H	Gina O'Donell	M	Henrique de Freitas Lima Pedro Zimmermann	H H	Adriana Nascimento Borba	M	Eduardo Amorim	H	César Custodio	H	
36	Espia só	Documentário	2012	322	1.692,00	4	Saturnino Rocha	H	Tito Mateo	H	Saturnino Rocha	H	Iara Noemi	M	Jorge Henrique Boca	H	Kiko Ferraz	H	
													Gilka Vargas	M			Saturnino Rocha Verônica Saenz	H M	
37	Menos que nada	Ficção	2012	1.640	11.253,90	9	Carlos Gerbase	H	Jéssica Luz	M	Carlos Gerbase	H	Rita Faustini	M	Marcelo Nunes	H	Giba Assis Brasil	H	
38	O liberdade	Documentário	2012	527	3.009,00	1	Cintia Langie	M	Cintia Langie	M	Cintia Langie	M	Bianca Dornelles	M	Alberto Alda	H	Cintia Langie	M	
							Rafael Andrezza	H	Rafael Andrezza	H	Rafael Andrezza	H							
39	Mais uma canção	Documentário	2013	183	1.414,00	2	Alexandre Derlam Rene Goya Filho	H H	Vivian Schäfer	M	Márcio Pinheiro Alexandre Derlam Daniel Dode Rene Goya Filho	H H H H	ND	ND	Pablo Chasseraux	H	Daniel Dode	H	
40	Quase um tango	Ficção	2013	ND	ND	ND	Sérgio Silva	H	Ana Fonte	M	Sérgio Silva	H	Rodrigo Lopes	H	Rodolfo Sanchez	H	Giba Assis Brasil	H	
41	Réus	Ficção	2013	37	374,00	1	Alejandro Pi	H	Mariana Secco	M	Eduardo Piñero	H	Leho de Sosa	H	Martin Espina	H	Senatián Cerveñanski	H	
							Eduardo Piñero Pablo Fernández	H H			Alejandro Pi Pablo Fernandes	H H							
42	Simone	Ficção	2013	815	5.909,28	5	Juan Zapata	H	ND	ND	Maressah Sampaio Juan Zapata	M H	ND	ND	Pablo Chasseraux	H	Nathalia Silva Kiko Ferraz	M H	
											Edson Gandolfi	H							

Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017																		
Categoria	Título	Gênero	Ano de Lançamento	Público	Renda	Máx. de salas	Direção	Gênero da(o) diretor(a)	Direção de Produção	Gênero Direção de Produção	Roteiro	Gênero da(o) roteirista	Direção de arte	Gênero da(o) diretor(a) de arte	Direção de Fotografia	Gênero da(o) diretor(a) de fotografia	Montagem	Gênero da(o) montador(a)
43	Xico Stockinger	Documentário	2013	356	2.479,33	2	Frederico Medina	H	Frederico Medina Luciano Koch	H H	Frederico Medina	H	ND ND	ND ND	Eduardo Nascimento Rosa	H	Filipe Barros	H
44	A casa elétrica	Ficção	2014	351	2.752,35	2	Gustavo Fogaça Guffo	H	Mônica Catalane Arocha Vanessa Lejardi	M M	Gustavo Fogaça	H	Eduardo Antunes Raiza Antunes	H M	Alexandre Berra	H	Luca Alverdi	H
45	A oeste do fim do mundo	Ficção	2014	4.780	58.339,37	16	Paulo Nascimento	H	Mônica Catalane Arocha	M	Paulo Nascimento	H	Voltaire Danckwart	H	Alexandre Berra	H	Marcio Papel	H
46	As aventuras do avião vermelho	Animação	2014	21.696	222.862,05	91	Frederico Pinto José Maia	H H	ND	ND	Camila Gonzatto Frederico Pinto	M H	Moacir Gutterres	H	ND	ND	Kiko Ferraz	H
											Emiliano Urbim	H						
47	Até que a sbórnia nos separe	Animação	2014	14.406	179.282,18	25	Otto Guerra	H	ND	ND	Rodrigo John	H	Eloar Guazelli	H	ND	ND	Pedro Harres	H
							Ennio Torresan Jr.	H			Tomás Créus	H	Pilar Prado	M				
48	Castanha	Ficção	2014	3.180	28.712,82	17	Davi Pretto	H	ND	ND	Davi Pretto	H	Richard Tavares	H	Glauco Firpo	H	Bruno Carboni	H
49	Insônia	Ficção	2014	2.079	25.215,70	8	Beto Souza	H	Tatiana Sager	M	Marcelo Carneiro	H	Luis Roque da Costa Filho Silva	H	Alexandre Berra	H	Mari Moraga	M
50	O mercado de notícias	Documentário	2014	13.324	152.694,21	16	Jorge Furtado	H	Nicky Klopsch	M	Jorge Furtado	H	Fiapo Barth	H	Jacob Solitrenick	H	Giba Assis Brasil	H
51	Sobre sete ondas verdes espumantes	Documentário	2014	1.128	6.271,00	3	Bruno Polidoro Cacá Nazario	H H	ND	ND	ND	ND	ND	ND	Alex Semambi	H	ND	ND
52	#garotas	Ficção	2015	969	13.780,08	14	Alex Medeiros	H	Shana Salazar	M	Alex Medeiros	H	Nathalia Siqueira	M	Alexandre Berra	H	Marcio Papel	H
53	Beira-mar	Ficção	2015	11.206	141.932,14	27	Filipe Matzembacher Marcio Reolon	H H	Fernando Hart	H	Filipe Matzembacher Marcio Reolon	H H	Manuela Falcão	M	João Gabriel de Queiroz	H	Bruno Carboni Germano de Oliveira	H H
54	Dromedário no asfalto	Ficção	2015	2.290	26.107,01	7	Gilson Vargas	H	ND	ND	Gilson Vargas	H	ND	ND	Bruno Polidoro	H	Vicente Moreno	H
55	Filme sobre um Bom Fim	Documentário	2015	4.503	39.724,00	2	Boca Migotto	H	Marina Müller	M	Boca Migotto	H			Bruno polidoro	H	Drégus de Oliveira	H

Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017																		
Categoria	Título	Gênero	Ano de Lançamento	Público	Renda	Máx. de salas	Direção	Gênero da(o) diretor(a)	Direção de Produção	Gênero Direção de Produção	Roteiro	Gênero da(o) roteirista	Direção de arte	Gênero da(o) diretor(a) de arte	Direção de Fotografia	Gênero da(o) diretor(a) de fotografia	Montagem	Gênero da(o) montador(a)
56	O último poema	Documentário	2015	1.626	15.423,68	6	Mirela Kruel	M	Jéssica Luz	M	Mirela Kruel	M	Valéria Verba	M	Eduardo Nascimento	H	Bruno Carboni	H
57	Real beleza	Ficção	2015	11.208	147.516,61	44	Jorge Furtado	H	Bel Merel	H	Jorge Furtado	H	Fiapo Barth	H	Alex Sernambi	H	Giba Assis Brasil Germano de Oliveira	H H
58	Arminda Lopes - A estética além da dor	Documentário	2016	61	568,00	1	Luzimar Batista Stricher	M	ND	ND	Luzimar Stricher	M	ND	ND	Bruno Polidoro	H	Alfredo Barros	H
															Fernanda Maria da Costa	M		
															Luzimar Stricher	M		
59	Epidemia de cores	Documentário	2016	1.556	16.442,33	3	Mário Eugênio Saretta	H	Mário Eugênio Saretta	H	Mário Eugênio Saretta	H	ND	ND	ND	ND	Tatiana Nequete	M
60	Glauco do Brasil	Documentário	2016	241	1.951,00	4	Zeca Brito	H	Leticia Friedrich	M	Zeca Brito	H	ND	ND	Bruno polidoro	H	Jardel Machado Hermes	H
																	Virginia Simone	M
61	Nervos de aço	Ficção	2016	127	2.042,07	1	Maurice Capovilla	H	Claudio Pereira	H	Maurice Capovilla	H	Enio Ortiz	H	Lúcio Kodato	H	Marília Alvim	M
62	Nós duas descendo a escada	Ficção	2016	1.438	18.085,44	6	Fabiano de Souza	H	Tainá Rocha	M	Fabiano de Souza	H	Adriana Borba	M	Bruno Polidoro	H	Milton do Prado	H
									Milton do Prado	H			Valeria Verba	M				
													Pauliana Becker	M				
63	Os senhores da guerra	Ficção	2016	5.197	66.005,52	18	Tabajara Ruas	H	Glauco Urbim	H	Tabajara Ruas	H	Eduardo Antunes	H	Alexandre Berra	H	Marcio Papel	H
									Mônica Catalane	M	José Antônio Severo	H	Raíza Antunes	M	Ivo Czamanski	H	Marcelo Allgayer	H
															Pablo Escajeado	H		
64	Ponto Zero	Ficção	2016	8.247	115.856,26	17	José Pedro Goulart	H	ND	ND	José Pedro Goulart	H	ND	ND	Rodrigo Graciosa	H	Federico Bioni	H
65	Prova de Coragem	Ficção	2016	12.147	167.481,20	60	Roberto Gervitz	H	Monica Schmiedt	M	Roberto Gervitz	H	Adrian Cooper	H	Lauro Escorel	H	Kiko Ferraz	H
									Liliana Sulzbach	M							Christian Vaisz	H

Filmes do Rio Grande do Sul lançados comercialmente em salas de exibição entre 1996 e 2017																			
Categoria	Título	Gênero	Ano de Lançamento	Público	Renda	Máx. de salas	Direção	Gênero da(o) diretor(a)	Direção de Produção	Gênero Direção de Produção	Roteiro	Gênero da(o) roteirista	Direção de arte	Gênero da(o) diretor(a) de arte	Direção de Fotografia	Gênero da(o) diretor(a) de fotografia	Montagem	Gênero da(o) montador(a)	
67	Bruxarias	Animação	2017	699	5.998,23	14	Virginia Curiá	M	ND	ND	Anxela Loureiro	M	Maria João Arnaud	M	ND	ND	Luis Millares	H	
68	Central - o filme	Documentário	2017	16.408	240.713,27	10	Renato Dornelles	H	Cátia Muller	M	Tatiana Sager	M	ND	ND	Pedro Rocha	H	Luca Alverdi	H	
							Tatiana Sager	M			Renato Dornelles	H					Ricardo Zauza	H	
69	Cidades fantasmas	Documentário	2017	1.082	14.156,27	4	Tyrell Spencer	H	Glauco Urbim	H	Carolina Silvestrin	M	ND	ND	Glauco Firpo	H	Germano de Oliveira	H	
											Guilherme Soares Zanella	H						Tyrell Spencer	H
											André Luis Garcia	H							
70	Mar inquieto	Ficção	2017	189	2.708,80	4	Fernando Mantelli	H	Cíntia Schmaedecke	M	Fernando Mantelli	H	Mariana Kerber	M	Juliano Lopes	H	Mauris Hansen	H	
71	Muito romântico	Ficção	2017	1.327	8.875,72	24	Melissa Dillius	M	ND	ND	Tiago Rezende	H	ND	ND	Ville Pippo	H	Melissa Dullius	M	
							Gustavo Jahn	H			Melissa Dullius	M						Gustavo Jahn	H
72	Mulher do pai	Ficção	2017	6.660	80.240,87	26	Cristiane Oliveira	M	Gina O' Donnel	M	Cristiane Oliveira	M	Adriana Nascimento Borba	M	Heloisa Passos	M	Tula Anagnostopoulos	M	
									Sérgio de León	H	Michele Frantz	M							
73	Ninguém entra, ninguém sai	Ficção	2017	195.992	2.648.634,69	418	Hsu Chien	H	Leilane Silva	M	Paulo Halm	H	Maria Leite	M	Dante Belutti	H	Maria Rezende	M	
74	O jardim das aflições	Documentário	2017	18.840	272.691,71	13	Josias Teófilo	H	ND	ND	Josias Teófilo	H	ND	ND	Daniel Aragão	H	Daniel Aragão	H	
75	Quem é Primavera das Neves	Documentário	2017	959	11.635,26	5	Ana Luiza Azevedo	M	Bel Merel	H	Jorge Furtado	H	ND	ND	Alex Sernambi	H	Giba Assis Brasil	H	
							Jorge Furtado	H			Pedro Furtado	H							
76	Rifle	Ficção	2017	2.031	14.593,37	25	Davi Pretto	H	Glauco Urbim	H	Davi Pretto	H	Richard Tavares	H	Glauco Firpo	H	Bruno Carboni	H	
											Richard Tavares	H							
77	Todos	Documentário	2017	93	665,00	1	Luiz Alberto Cassol	H	Mônica Catalante	M	Marilaine Castro da Costa	M	ND	ND	Lucas Tergolina	H	Marcio Papel	H	
							Marilaine Castro da Costa	M									Lucas Tergolina	H	

QR CODE DO MAPA INTERATIVO



<https://qr.go.page.link/LZtwz>



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br