



# ÁGUAS CORRENTES

Mulheres no Audiovisual  
do Centro-Oeste

Ceição Ferreira e Lidiana Reis (orgs.)





# ÁGUAS CORRENTES

Mulheres no Audiovisual  
do Centro-Oeste



**EDITORA UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE GOIÁS**

**Presidente**

Antonio Cruvinel Borges Neto (Reitor)

**Vice-Presidente**

Claudio Roberto Stacheira (Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação)

**Coordenadora Geral**

Elisabete Tomomi Kowata

**Assessor**

Patrick Di Almeida Vieira Zechin

**Analista de Gestão Governamental - Biblioteconomia**

Andressa de Oliveira Sussai

**Revisão Técnica**

Andressa de Oliveira Sussai

Elisabete Tomomi Kowata

**Conselho Editorial**

Adolfo José de Souza Andre (UEG-IAEL)

Daniel Blamires (UEG-IACSB)

Juliano Rodrigues da Silva (UEG-IACT)

Maisa Borges Costa (UEG-IACT)

Raphaela Christina Costa Gomes (UEG-IACAS)

Renata Carvalho dos Santos (UEG-IACSB)

Roseli Vieira Pires (UEG-IACSA)

Sebastião Avelino Neto (UEG-IACAS)

Sônia Bessa da Costa Nicácio Silva (UEG-IAEL)

Thiago Henrique Costa Silva (UEG-IACSA)



# ÁGUAS CORRENTES

Mulheres no Audiovisual  
do Centro-Oeste

Ceição Ferreira e Lidiana Reis (orgs.)



Anápolis | 2024

A reprodução não autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

Depósito legal na Biblioteca Nacional, conforme decreto nº 1.825, de 20 de dezembro de 1907.

---

Catálogo na Fonte  
Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Universidade Estadual de Goiás, Anápolis, GO, Brasil)

A282    Águas correntes: mulheres no audiovisual do Centro-Oeste/ Organização:  
Ceiza Ferreira e Lidiana Reis. Anápolis, GO: Editora UEG, 2024.  
336 p.: il.

ISBN 978-65-88502-77-8

1. Cinema. 2. Audiovisual. 3. Mulheres do Centro-Oeste. 4. Relações  
entre o cinema e o feminino. I. Ferreira, Ceiza, org. II. Reis, Lidiana, org.  
III. Título.

CDU 791.43

Andressa de Oliveira Sussai – CRB 1 / 3032

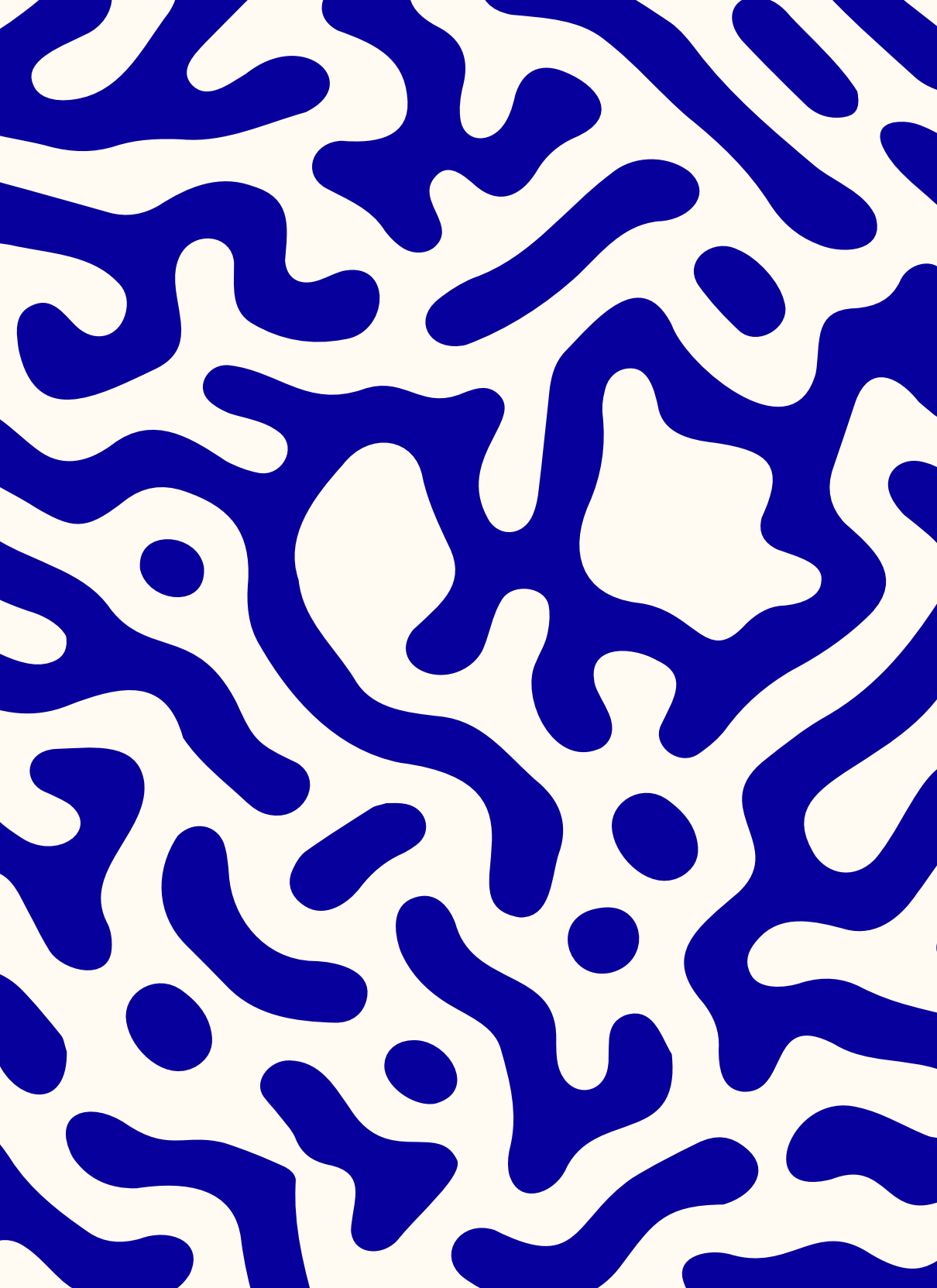
---

Esta obra é em formato de e-Book, produto originado de Projeto financiado com verba proveniente do Fundo de Arte e Cultura de Goiás - FAC, por meio do Edital de fomento ao patrimônio material e imaterial 14/2023. A exatidão das referências, a revisão gramatical e as ideias expressas e/ou defendidas nos textos são de inteira responsabilidade dos autores e dos organizadores.

---



EDITORA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS  
BR-153 – Quadra Área – CEP: 75.132-903  
Fone: (62) 3328-4866 – Anápolis -GO  
www.editora.ueg.br / e-mail: editora@ueg.br



**Organizadoras**

Ceição Ferreira  
Lidiana Reis

**Historiadora**

Juliana Ribeiro Marra

**Pesquisadoras**

Cindy Faria  
Geovana Alves

**Colaboradoras**

Barbara Santana  
Gabriela Marinho  
Nivia Neves

**Revisão Técnica**

Ceição Ferreira  
Lidiana Reis

**Revisão Ortográfica**

Ana Luiza Kruger Dias

**Capa**

Gabriel Godinho

**Projeto Gráfico e Diagramação**

Lucas Peixoto

**Copyright © 2024**

Todos os direitos reservados e protegidos pela lei 9.610 de 19/02/1998. Nenhuma parte deste livro, sem autorização prévia por escrito do autor, poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, gravações ou outros.

**Site:**

[www.mercadosapi.com/premio\\_cora](http://www.mercadosapi.com/premio_cora)

**E-mail:**

[premiocoraav@gmail.com](mailto:premiocoraav@gmail.com)

**Marcas registradas:**

Todas as marcas e imagens de hardware, software e outros utilizados e/ou mencionados nesta obra, são de propriedade de seus respectivos fabricantes e/ou criadores. O livro e seus editores não estão associados a nenhum produto e/ou fornecedores apresentados nesse livro. No decorrer da obra, imagens, nomes de produtos e fabricantes podem ter sido utilizados, e desde já informamos que o uso é apenas para fins ilustrativos e educativos, não visando lucro ou favorecimento.

**Erratas e Atualizações:**

Muito zelo e técnica foram empregados nessa obra. No entanto, erros de digitação, impressão e dúvidas conceituais podem ocorrer. O serviço de atendimento por e-mail está disponível para receber comentários e sugestões.

Para todos os efeitos legais, nem os autores, nem os editores, nem os revisores ou colaboradores, assumem qualquer responsabilidade por qualquer efeito danoso e/ou maléfico a pessoas ou propriedades envolvendo responsabilidade, negligências, etc. de produtos, ou advindos de qualquer uso ou emprego de quaisquer métodos ou ideias contidas no material aqui publicado.



## SUMÁRIO

---

### Apresentação

|                                                                                                                         |           |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Olhos d'água no audiovisual: o Mercado SAPI e o Prêmio CORA</b><br>Lidiana Reis                                      | <b>13</b> |
| <b>Navegar em águas correntes: historiografia e produção audiovisual do Centro-Oeste</b><br>Juliana Marra               | <b>15</b> |
| <b>Fluxo do tempo: primeiros filmes feitos por mulheres do centro-oeste</b><br>Juliana Marra e Lidiana Reis             | <b>20</b> |
| <b>Águas que abrem caminhos: o audiovisual feito por mulheres no coração do Brasil</b><br>Ceíça Ferreira e Lidiana Reis | <b>26</b> |

### Eixo 1 - O cinema de mulheres na região Centro-Oeste do Brasil: pioneirismo e resiliência

|                                                                                                                                                               |           |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Mulheres no Centro: um olhar sobre a produção audiovisual brasileira na região centro-oeste</b><br>Cindy Faria e Lidiana Reis                              | <b>30</b> |
| <b>Diretoras pioneiras do cinema de Goiás: Cici Pinheiro, Maria Noemi de Araújo e Rosa Berardo (1966 a 1990)</b><br>Naira Rosana Dias da Silva                | <b>43</b> |
| <b>Cinema e engajamento no cerrado: o impacto das diretoras do DF na representação cinematográfica brasileira</b><br>Bárbara de Pina Cabral e Clarissa Motter | <b>57</b> |

|                                                                                                      |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>A trama do olhar de Glória Albues</b>                                                             | <b>64</b>  |
| Luísa Guimarães Gratão e Letícia Xavier de Lemos Capanema                                            |            |
| <b>Cinema como substantivo feminino no Mato Grosso do Sul</b>                                        | <b>76</b>  |
| Marinete Pinheiro                                                                                    |            |
| <b>Cineasta Edileuza Penha de Souza:<br/>uma história de amor, ancestralidade e identidade negra</b> | <b>85</b>  |
| Tainá Alves Carvalho de Oliveira e Dione Oliveira Moura                                              |            |
| <b>O olhar e o fazer feminino no audiovisual de Mato Grosso</b>                                      | <b>97</b>  |
| Aline Wendpap Nunes de Siqueira e Amanda Rodrigues Pereira                                           |            |
| <b>Adriana Rodrigues e o pioneirismo na direção de<br/>longas-metragens em Goiás de 2000 a 2020</b>  | <b>111</b> |
| Thais Rodrigues Oliveira                                                                             |            |

## **Eixo 2 - Processos criativos e práticas fílmicas de mulheres no centro**

|                                                                                                                           |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Divisão sexual do trabalho cinematográfico nos longas-metragens<br/>em Goiás (1967-2024) – uma análise comparativa</b> | <b>122</b> |
| Maiári Cruz Iasi                                                                                                          |            |
| <b>Muito além do fotômetro: mulheres na direção de fotografia<br/>no centro-oeste (2015-2019)</b>                         | <b>136</b> |
| Thaynara Rezende e Ceíça Ferreira                                                                                         |            |
| <b>Na travessia das águas correntes: o ensino de roteiro</b>                                                              | <b>148</b> |
| Joanise Levy                                                                                                              |            |
| <b>Cineastas do Distrito Federal: mulheres negras no roteiro<br/>e na direção</b>                                         | <b>153</b> |
| Edileuza Penha de Souza                                                                                                   |            |

**Nós trilhamos no Centro-Oeste: compositoras de música para cinema no Brasil Central** 165  
Geórgia Cynara Coelho de Souza

**A imagem como arma: o cinema feito por mulheres indígenas** 179  
Sophia Pinheiro

**Notas sobre a trajetória de cinco roteiristas no cinema feito em Goiás** 184  
Ana Domitila Rosa, Hingred Guimarães e Vitória Barros

**Quem ama, cuida: Cine Brasília em dois tempos** 193  
Daniela Marinho Martins

**Formação superior e participação feminina no audiovisual em Goiás** 206  
Virgínia Peçanha e Ceiza Ferreira

### **Eixo 3 – Escrivências femininas e fabulações de liberdade nas telas**

**As linhas de fuga nas ruas de Brasília: uma cartografia afetiva sobre o documentário No Rastro das Cargueiras de Carol Matias** 214  
Lorena da Silva Figueiredo

**Para uma política do gênero, uma estética do erótico** 219  
Marisa Arraes

**Meada Cor Kalunga: o fio da meada que teceu o documentário e os saberes ancestrais sobre o tingimento** 223  
Ana Luíza Reis de Sá e Marta Kalunga

**Encontros, afetos e magia no processo de feitura de Cambaúba** 232  
Cristiane Moreira Ventura, Mirna kambéba Omágua Yetê Anaquiri e Alessandra Rodrigues

**Pelas lentes do fazer: uma experiência de  
politização na série Diaspóricas** 245

Ana Clara Gomes Costa e Jordana Cristina Alves Barbosa

**Quando as mulheres filmam a cidade: as imagens privadas  
de Brasília em Vermelho Bruto ou o retorno do planeta (2022)** 259

Gabriela Santiago de Matos

**O descarte da história única – cinemas negros  
e sua recusa em caber nas expectativas** 269

Bethania Maia

**Taego ãwa e o que nós achamos  
que fazemos quando fabulamos** 274

Marcela Borela

## Entrevistas

**Naine Terena (MT) e a revolução das  
mulheres indígenas no Audiovisual** 288

**Cibele Amaral (DF) e a ousadia de  
ser cineasta no Centro-Oeste** 292

**Entre curtas, telefilme e longa-metragem  
a trajetória de Samantha Col Debella (MT)** 300

**Ana Arruda (DF): pioneira na realidade virtual  
e defensora da diversidade no audiovisual** 311

**Larissa Fernandes (GO) e a convicção no poder  
transformador do audiovisual** 319

**As organizadoras, as autoras e a equipe** 325

# Olhos d'água no audiovisual: o Mercado SAPI e o Prêmio CORA

Lidiana Reis

Em 2014, nasceu em Goiânia-Goiás o SAPI – Mercado Audiovisual do Centro-Oeste, com a ideia de reunir no coração do Brasil pequenas e médias produtoras de audiovisual, para que, diante dos desafios comuns, como a falta de investimentos por parte da iniciativa privada e a instabilidade de políticas culturais de fomento, pudéssemos compartilhar conhecimento e avançar com estratégias que assegurassem uma produção audiovisual brasileira e independente sólida, sobretudo na região Centro-Oeste, que compreende os estados de Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e no Distrito Federal.

Ao longo dos anos, o SAPI viu o mercado desta região se transformar rapidamente. Com exceção do Distrito Federal, que já tinha uma produção estabelecida, o Centro-Oeste saiu de uma produção sobretudo de curtas-metragens para a produção em maior escala de longas-metragens, telefilmes, conteúdos para internet e séries de todos os gêneros, estabelecendo-se como um novo e importante centro de produção audiovisual que alcançou festivais de cinema no Brasil e no mundo, plataformas de *streaming* e canais de televisão.

Esse desenvolvimento não ocorreu de forma natural. Foi necessário o apoio efetivo do Estado, através de políticas de descentralização dos recursos do Fundo Setorial do Audiovisual, que ocorreram a partir da Lei nº. 12.485/2011 e que foram decisivas para o crescimento deste polo de produção. Contudo, observamos, a partir de 2017, a descontinuidade de diversas dessas políticas públicas federais, causada sobretudo por instabilidades políticas no país, acentuadas pela ascensão de um governo de extrema direita em 2019, e seguidas pela advento da pandemia de COVID-19 que assolou o Brasil e o mundo em 2020.

Foi diante dessa incerteza que, naquele ano, nasceu o Prêmio CORA. Seu objetivo era não só desenvolver histórias escritas por mulheres, como também mapear e dar visibilidade às muitas mulheres que fizeram e fazem história. Resistir é também avançar: foi com essa premissa que o prêmio foi criado, em resposta a um mercado audiovisual fragilizado e diante de diversas conquistas sendo colocadas à prova em meio a uma crise sanitária e política.

Historicamente, o cinema sempre privilegiou filmes realizados por homens. Porém, nos últimos anos, estamos experienciando a contínua quebra de paradigmas sociais que possibilitaram que mulheres pudessem se destacar em diversos cargos e áreas distintas dentro do audiovisual. Foi por estarmos inseridas nes-

se mercado, sendo atravessadas pelo anseio de contar e possibilitar que mais mulheres pudessem contar suas próprias histórias, que decidimos iniciar um movimento que não só premiasse projetos de qualidade na região, mas também pudesse auxiliar e fomentar inúmeras criadoras que, entre diversos afazeres, persistiram em desenvolver seus próprios projetos.

O objetivo do Prêmio CORA é mapear roteiristas e diretoras de toda a região, dar visibilidade aos seus projetos e carreiras, e conectá-las entre si e com outras realizadoras do Brasil. Por isso, o Prêmio foca em:

- Mapeamento: através de pesquisas detalhadas;
- Desenvolvimento: oferecendo *masterclasses*, debates e estudos de caso;
- Visibilidade: através da premiação;
- Conexão: através do encontro anual de realizadoras do Prêmio CORA;

Com essas ações, buscamos construir uma rede de apoio e inspiração que fortaleça a presença e a voz das mulheres no audiovisual a partir do centro do Brasil, razão pela qual é importante destacar que diversos parceiros e parceiras nos apoiam neste caminho – com destaque especial ao Projeto Paradiso, que contribui anualmente com a iniciativa.

A premiação aceita projetos de longa-metragem ou série de TV dos gêneros ficção, documentário ou animação, em fase de desenvolvimento ou pré-produção, de autoria de uma realizadora ou de realizadoras vindas exclusivamente dos estados de Goiás, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, além do Distrito Federal.

Assim, ao longo das quatro edições já realizadas, o prêmio recebeu 165 projetos, sendo 63 documentários, 89 projetos de ficção e 13 animações. Se considerarmos os estados, recebemos 51 projetos do Distrito Federal, 83 de Goiás, 19 do Mato Grosso e 12 projetos do Mato Grosso do Sul.

Em 2024, ano em que o Prêmio CORA comemora seu quinto aniversário, preparamos o lançamento deste livro, intitulado *ÁGUAS CORRENTES: Mulheres no Audiovisual do Centro-Oeste*, que é fruto de um esforço coletivo em unir a historiografia da produção feminina na região, assim como textos produzidos por pesquisadoras e realizadoras dos estados de Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Distrito Federal. Queremos com isso de alguma forma garantir que, no futuro, a história seja contada de uma nova perspectiva, onde a invisibilidade não tenha lugar.

# Navegar em águas correntes: Historiografia e a produção audiovisual do Centro-Oeste

Juliana Ribeiro Marra

*É preciso, todavia, não esquecer as mulheres. Entre todos estes homens que sós, vociferavam, clamavam que haviam feito ou que sonhavam fazê-lo.*

*Fala-se muito deles. O que se sabe delas?*

Georges Duby

Podemos *con-fabular* que o gênero ideal para uma narrativa sobre a produção cinematográfica feminina no centro do Brasil haveria de ser a epopeia – mesmo que um tanto às avessas, inovação estilística já habitual no Brasil. Como uma verdadeira missão heroica, todo o processo de pesquisa histórica sobre o tema se revela desbravador, um ato de coragem quase tão fundante quanto as “passagens à imagem” realizadas pelas mulheres cineastas do centro-oeste brasileiro.

Não há como negar que essa foi a tonalidade que imperou na realização dessa pesquisa, pois a escrita historiográfica, não fosse a ação investigativa e coletiva que aqui se apresenta, haveria de partir praticamente de um vazio heurístico. Certamente, esse fato não se trata de uma exclusividade local ou regional de desvalorização da pesquisa e do patrimônio, tampouco de uma característica que acomete apenas os estudos do cinema e das imagens e, ainda mais, de gênero. Ao contrário, as conclusões a que esse trabalho parece chegar estão mais próximas a uma soma de todos esses fatores, marcando a distância de um reconhecimento justo da presença e importância das mulheres na indústria cinematográfica regional – e possivelmente também nacional.

Na verdade, o que podemos destacar é, antes, a ausência da história da exibição cinematográfica nacional, para além da demarcação espacial ou definições de gênero e raça na história do cinema no Brasil. Uma linha de pensamento que vem oferecer respostas a esse ponto específico estaria na ordem das questões sociais e econômicas que a intelectualidade definiu como “cultura de massas”. Nesse breve texto, não seria necessário recorrer a toda uma tradição de pesquisa que aponta como o Brasil, de maneira geral, tende a supervalorizar os produtos estrangeiros, sobretudo os indexadores de poder e ostentação dos valores ocidentais, em detrimento da sua própria produção, a rica e criativa “brasilidade”. Trata-se de um mercado amplo e fortalecido para o consumo da abonada produção cinematográfica do hemisfério Norte e nem mesmo as complexas e já tradicionais ações de financiamento e incentivos do Estado foram capazes de reverter esse cenário de desigualdade.

A opacidade das produções e circulação das obras do cinema nacional diante do domínio das grandes produtoras mundiais de cinema já é, por si só, um fator que

praticamente inviabiliza a pesquisa acerca da história do cinema e das exibições cinematográficas no Brasil. Contudo, se voltarmos o foco para a região central do país, veremos esse sintoma se intensificar ainda mais. Distantes dos grandes centros produtores de cultura e, portanto, ainda mais aquém do acesso aos recursos e financiamentos, os estados de Goiás, Mato-Grosso, Mato-Grosso do Sul e o Distrito Federal, seguem no limbo no que diz respeito tanto ao registro de sua memória e história visual quanto à preservação de seu patrimônio. Assim, a missão de realizar uma pesquisa histórica sobre o cinema no centro do Brasil é essencialmente exigente e delicada. E heroica.

O ponto que torna nossa pesquisa ainda mais complexa é, no entanto, o recorte na produção cinematográfica feminina na região em questão. Mais que isso, buscou-se alcançar e delimitar as cineastas atuantes nas funções de diretoras e roteiristas. Foi como tirar leite das pedras enquanto as mulheres-águas corriam entre nós, salvando nossas memórias, cada vez mais ancestrais, e nutrindo nossas emoções, cada vez mais reais e audiovisuais.

Segundo a historiadora Michelle Perrot (2005, p. 29), “a dificuldade da história das mulheres deve-se inicialmente ao apagamento de seus traços, tanto públicos quanto privados”. Sabemos que não é atual a problemática da invisibilidade feminina também na narrativa e nos arquivos históricos. A disciplina histórica se retroalimenta da vida social, em um diálogo contínuo com a produção, manutenção e interpretação das fontes e enunciados. As profundas mudanças que o campo do saber histórico e da pesquisa historiográfica vem passando desde o início do século XX – e que revolucionou os paradigmas disciplinares vigentes desde os primórdios da formação da sociedade ocidental – não estão estanques diante das diversas outras transformações profundas operadas no Ocidente desde as Revoluções Industriais e a consolidação do sistema capitalista mundial. O desenvolvimento das imagens tecnológicas, sobretudo em movimento, com o surgimento do cinema no final do século XIX, está relacionado, indubitavelmente, às novas formas de registrar e escrever a história.

Acontece, contudo, que nesse processo de reconhecer as imagens em movimento como documento, a história do cinema intensificou ainda mais a associação deste dispositivo (cultural, social, tecnológico) com o espaço da vida pública. Dessa forma, podemos dizer que “esse reconhecimento de que estávamos diante de um testemunho de época, de um registro de eventos que deveria ser guardado para o futuro, de um elemento constitutivo da memória de uma sociedade” (Morettin, 2015, p. 87) erguia uma ponte ainda maior à vida silenciosa das mulheres, há séculos relegadas ao espaço privado e ao ambiente doméstico. Embora fundamentada em outras tipologias de fontes, a historiadora francesa ainda nos auxilia nesse processo de identificação da ausência dos traços femininos na historiografia do cinema, pois

Longe de ser fruto do acaso, a constituição do Arquivo, da mesma forma que a constituição ainda mais sutil da Memória, é o resultado de uma sedimentação seletiva produzida pelas relações de força e pelos sistemas de valor. O mesmo ocorre no que concerne à narrativa histórica, outro nível destes silêncios encaixados uns nos outros. É o olhar que faz a História. No coração de qualquer relato histórico, há a vontade de saber. No que se refere às mulheres, esta vontade foi por muito tempo inexistente. Escrever a história das mulheres



supõe que elas sejam levadas a sério, que se dê à relação entre os sexos um peso, ainda que relativo, nos acontecimentos ou na evolução das sociedades (Perrot, 2005, p. 14).

Nesse mesmo sentido, a escritora feminista nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie em seu texto *O perigo de uma história única*, uma adaptação da primeira palestra proferida por ela no *TED Talks*, em 2009, enuncia que

É impossível falar sobre a história única sem falar sobre poder. Existe uma palavra em igbo na qual sempre penso quando considero as estruturas de poder no mundo: *nkali*. É um substantivo que, em tradução livre, quer dizer “ser maior do que outro”. Assim como o mundo econômico e político, as histórias também são definidas pelo princípio de *nkali*: como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito de poder. O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva (Adichie, 2018, p. 12).

Assim como este livro também aponta, o fluxo contínuo entre a escrita – nas mais diversas formas ou qualificações que ela pode assumir, sobretudo aqui na escrita imagética, visual e sonora – e a vida social também seguiu seu caminho de desenvolvimento e reinvenção. Não é de se estranhar, portanto, que a chegada das mulheres negras à cinematografia nacional e regional marque um momento ainda mais específico e recente. Há um alinhamento entre todos os movimentos temporais e espaciais que buscam implodir as velhas ordens sociais tradicionalmente estabelecidas. E vislumbramos que, justamente desses espaços, emergjam saídas para esses silenciamentos, pois – não sei se já disse, mas para que não reste dúvidas – romper silêncios e barreiras é também nosso objetivo aqui.

A jornalista Rosane Borges, ao analisar as *dobras da linguagem* e a produção das mídias audiovisuais do ponto de vista do arquivo e do patrimônio, recorre à importante filósofa negra brasileira Sueli Carneiro a fim de apontar “para uma situação de falta, de ausência, nas fronteiras do cânone, do pensamento negro brasileiro” (Borges, 2020, p. 188). Sueli Carneiro vê nessas ausências um chamado a uma urgente tarefa política, capaz de preencher as lacunas deixadas pelos silenciamentos impostos a importantes vozes, moduladas pelo fundamento racial, que enunciaram um projeto de país. Assim, chegamos facilmente a uma das mais importantes escritoras e pensadoras da contemporaneidade brasileira, que, não por um acaso, mas certamente por um aspecto de convergência, se apresenta como fundamentação teórica de grande parte das pesquisadoras que contribuem na e para a presente pesquisa, sobretudo por meio do seu conceito de “escrevivência”.

Conceição Evaristo é referência obrigatória para pensarmos no processo de escritura, para quem o termo se constitui em um operador que inscreve as histórias na lápide da memória a partir das vivências. Escrita e vivência, para Evaristo, andam juntas, daí a emergência da expressão *escrevivência* em sua obra, (...) com relatos memorialísticos que reatualizam o passado, tecem o presente e organizam o futuro. *Escrevivência* poderá, assim, suportar um modelo de escrita sobre histórias silenciadas, negadas, vilipendiadas (Borges, 2020, p. 189).

Em resumo, “o termo *escrivência* disponibiliza um trançado de códigos (escrita, fala, gestualidade) que *performa* sentido e constrói horizontes discursivos com os quais nos afirmamos enquanto *sujeitas da nossa história e da história do mundo*” (Borges, 2020, p. 190). Nesse sentido, a *escrivência* trabalha para “reorganizar as maneiras de dizer e de fazer, tirando a exclusividade do *olhar* no seu papel de organizar a cena do mundo” (Borges, 2020, p. 193). O termo nos ensina, definitivamente, “que são múltiplas as formas e procedimentos de inscrição e grafias, possibilitando-nos expandir as potências das narrativas em universos plurais, tais como as tramas hipertextuais do contemporâneo” (Borges, p. 194).

Assim, basta um olhar sobre os resultados que este livro apresenta para poder-mos afirmar que, para nós, cineastas e pesquisadoras do audiovisual do Centro-Oeste do Brasil, trazer o ativismo para a prática cotidiana de transformação social dentro de casa, das salas de cinema, dos canais de distribuição cinematográfica, das universidades, escolas e lugares de aprendizagem, implica rever a colonialidade do saber e nos fundamentar sempre mais a elucidar e sistematizar historicamente o poder.

A pesquisa e os resultados do projeto *Águas Correntes: Mulheres no Audiovisual do Centro-Oeste*, trazem embrenhados, desde seu título, Oxum (Osun) como fundamento epistemológico: mesmo com uma breve mirada nos textos que seguem, podemos perceber o quanto as cineastas e pesquisadoras do audiovisual feminino escriventes na região de águas correntes do Brasil almejam transpor as lutas e conceitos pautados “em cima das categorias ocidentais, apresentadas dicotômicas de público-privado e presunção do macho como superior”, conforme escreve Carla Akotirene em artigo à revista Carta Capital de 2019. É isso o que propõe a pesquisadora nigeriana Oyèronké Oyèwúmi, na epistemologia diaspórica denominada Osunismo.

É a partir desse quadro geral que apresentamos os resultados preliminares dessa proposta pioneira de salvaguarda e pesquisa acerca do patrimônio audiovisual feminino dos estados do Centro-Oeste brasileiro. Pioneirismo é, aliás, um termo emblemático para nossa região. Desde os remotos anos de nossa ocupação territorial, a noção de desbravamento encontra ressonância no imaginário local e nas epopeias narradas para explicar nossa cultura e historicidade, afinal, somos o território das “entradas e bandeiras”. De fato, é preciso abrir picadas e desbravar matas cerradas a fim de navegar nossas águas correntes. Foi assim com as pioneiras realizadoras do audiovisual do centro do Brasil e não é diferente com as pesquisadoras do audiovisual da região. Resistência, engajamento e luta dão o tom ao escasso acervo patrimonial audiovisual dos estados de Goiás, Mato-Grosso, Mato-Grosso do Sul e do Distrito Federal.

Ao fim, cumpre observar as etapas e formas que a pesquisa histórica assumiu no desenvolvimento desse projeto. O que chamei de “vazio heurístico” já era mais do que uma hipótese quando da proposição do projeto, pois é importante observar que as idealizadoras e organizadoras do projeto são cineastas, no amplo sentido do termo, já que também são estudiosas da cultura e da história do audiovisual feminino local e regional. Desde a idealização da proposta de pesquisa, a delimitação desse cenário de produção audiovisual se apresentava como um objetivo da ação, bem como a busca por uma interpretação e divulgação dos resultados alcançados.

Com a proposta definida e a equipe alinhada, demos início às etapas do procedimento de pesquisa histórica. Parti em busca de acervos físicos das pioneiras do audiovisual da região em questão, momento do levantamento de fontes que pudemos considerar um verdadeiro fracasso, aliás. Isso se deve à inexistência de arquivos acessíveis e bem conservados que pretendem garantir a preservação da memória visual local, ainda mais a feminina. Somou-se então a essa missão duas grandes forças: a graduanda em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Geovana Alves de Paula, contribuiu com amplo levantamento de dados webgráficos das mais diversas diretoras e roteiristas dos quatros estados do Centro-Oeste brasileiro, desde as pioneiras às mais contemporâneas, e o recebimento dos textos que chegavam como resposta ao chamamento para publicação deste livro. Se, no campo da pesquisa, ainda estamos falando em pioneirismo, é inevitável o diálogo próximo com as pesquisadoras que aqui se apresentam, sobretudo porque ainda necessitamos estar tão dedicadas à etapa do levantamento de dados e fontes.

Foi, portanto, a partir dessa união de forças que se tornou possível a construção de um olhar historiográfico para o audiovisual feminino da região central brasileira, que se concretiza aqui no **Fluxo do tempo**, também apresentada a seguir. O trabalho de interpretação e cruzamento de dados é também previamente apresentado em textos independentes entre si, mas que se relacionam e se conectam, como nós de uma rede a buscar peixes dourados.

Por certo, nossa fatura e abundância ainda estão por se revelar, mas é difícil mensurar a satisfação de ver se delinear um rio de prosperidade e imagens especulares nas quais podemos nos re-conhecer. Muitas são as questões ainda sem respostas que nos acometem a partir dessa pesquisa inicial acerca da produção audiovisual feminina no centro do Brasil, mas poder elaborá-las e buscar caminhos para compreender, salvaguardar e navegar nessa memória audiovisual é, sem dúvidas, a riqueza do ouro reluzente das águas correntes de Oxum.

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Os perigos de uma história única*. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

AKOTIRENE, Carla. Osun é fundamento epistemológico: um diálogo com Oyèronké Oyèwúmi. *Carta Capital*, 21 out. 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/opinioao/osun-e-fundamento-epistemologico-um-dialogo-com-oyeronke-oyewumi/>. Acesso em 25 mai 2024.

BORGES, Rosane. Escrivência em Conceição Evaristo: armazenamento e circulação dos saberes silenciados. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado Nunes (Org.) *Escrivência: a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 182-205.

MORETTIN, Eduardo. Acervos-fílmicos, imagem-documento e cinema de arquivo: cruzamentos históricos. In: BRANDÃO, Alessandra; LIRA, Ramayana (Org.). *A sobrevivência das imagens*. Campinas, SP: Papius, 2015, p. 87-102.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.

# FLUXO DO TEMPO - PRIMEIROS FILMES FEITOS

GOIÁS



**1966.** Há quase 60 anos, **Cici Pinheiro** (Floracy Alves Pinheiro, 1929-2002, Orizona-GO), mulher negra, gravou 45 minutos em negativo preto e branco do filme que seria o primeiro longa-metragem de ficção a ser lançado no estado: **O Ermitão do Muquém (1966)**. O pioneirismo da obra de Cici Pinheiro, que explorava o folclore, a música e a história de Goiás, não chegou a ser concretizado por falta de financiamento. No ano seguinte, o cineasta João Bênnio lança *O diabo mora no sangue*, rodado na Ilha do Bananal, que ficou conhecido como o marco inicial da cinematografia goiana.

**1981. Maria Noemi de Araújo**, integrante do Cineclubes Antônio das Mortes, criado em Goiânia no final dos anos **1970** e início dos **1980** por pessoas envolvidas com o movimento estudantil da UFG, realizou, em **1981**, a direção compartilhada com Lourival Belém, do documentário institucional *SIMA: Sistema de Informação do Mercado Agrícola*.

**Guaralice Paulista** é membra do Cineclubes Antônio das Mortes, com atuação nos debates, pesquisa fotográfica, fotografia de cena e câmera na produção de filmes experimentais.

**1988.** Sete anos após o documentário de Maria Noemi de Araújo, **Rosa Berardo** atuaria na direção do curta-metragem de ficção *André Louco*, rodado em **1988** na cidade de Goiás e lançado somente dois anos depois, em **1990**.

Esse foi o primeiro filme profissional dirigido por uma mulher em Goiás, com uma grande equipe especializada, equipamentos de alta qualidade e validado por uma lei de incentivo pública.

1960  
1970

1980

1980  
1990

**1984. Dácia Ibiapina**, cineasta piauiense radicada em Brasília. Rodou seu primeiro filme “*O pagode de Amarante*” (direção e roteiro, 1984) em Super 8, ainda no Piauí. Professora aposentada de Cinema na UNB, Dácia é documentarista e segue realizando filmes até a atualidade.

DISTRITO FEDERAL



**1998. Rochane Torres** dirige filmes desde a década de 90. Seu primeiro filme foi *A Multiplicação das Flores* (direção e roteiro, 1998).

O começo dos anos **2002** foi marcado pela estreia de várias realizadoras goianas, como:

**Adriana Rodrigues. 2002**  
**Alyne Fratari. 2004**  
**Marcela Borela. 2005**  
**Simone Caetano. 2005**  
**Viviane Louise. 2005**  
**Claudia Nunes. 2007**  
**Cassia Queiroz. 2007**

**2006.** Criação do curso de Comunicação Social – habilitação em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), quem em 2014 passou a se chamar apenas Cinema e Audiovisual.

**2006.** Criação do curso de Comunicação Social – habilitação em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), quem em 2014 passou a se chamar apenas Cinema e Audiovisual.

**2015.** Criação, na Cidade de Goiás, o curso de bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Técnico Integrado em Áudio e Vídeo do Instituto Federal de Goiás (IFG), onde surge em **2018**, o Coletivo Clandestinas, formado por realizadoras, goianas, discentes e docentes do curso.

Desde então, o Coletivo realiza a Mostra Feminista Clandestina, composta por filmes realizados por mulheres do Brasil e do mundo.

1990

**Tânia Montoro** dirigiu inúmeros documentários desde a década de 90, alguns premiados. A trilogia *Mulher e Meio Ambiente* (*Mulher de Areia*; *Mulher de Borracha e Divinas Marias*) foi premiada pela **Rio 92** como o melhor trabalho sobre mulher e meio ambiente.

2000

**2002.** Criação do curso de Comunicação Social – Audiovisual na Universidade de Brasília (UnB).

**Cibele Amaral. 2003**  
**Érika Bauer. 2004**  
**Catarina Accioly. 2006**  
**Juliana Corso. 2006**

**2006.** **Érika Bauer** lança comercialmente em salas de cinema do Brasil o seu primeiro longa-metragem: *Dom Helder Câmara - O Santo Rebelde* (2004). Este é o primeiro filme lançado comercialmente e dirigido por uma mulher no Centro-Oeste, segundo dados da ANCINE, a partir de **1995**.

2010

**2014.** **Edileuza** lança seu primeiro **curtametragem**, *Mulheres de Barro*; em **2019** lança *Filhas de Lavadeiras*, vencedor do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro 2021. Em 2023, ela estreia na ficção, com o curta *Vão das Almas*, em co-direção com Santiago Dellape.

**2015.** Criação do **Verberenas**, espaço colaborativo construído por mulheres que fazem cinema e no qual se fala sobre cinema & cultura audiovisual. Ele foi criado por **Amanda Devulsky**, **Carol Lucena**, **Glênis Cardoso** e **Letícia Bispo** (egressas da UnB) em julho de **2015** e realizou diversas publicações com análises e críticas cinematográficas.

# FLUXO DO TEMPO - PRIMEIROS FILMES FEITOS

MATO GROSSO



**1980. Glória Albués**, considerada a primeira mulher documentarista do MT **lança em 1986** seu primeiro filme: “PS: Glauber te vejo em Cuiabá” [direção e roteiro].

Segue realizando filmes até a atualidade.

**1990. Marithê Azevedo** lança em **1994** seu primeiro filme “Palácio da Memória” [direção e roteiro].

1970

1980

1990

**1977.** A Lei Complementar Nº 31, de 11 de outubro de 1977 criou o Estado de Mato Grosso do Sul, com território desmembrado do estado de Mato Grosso.

MATO GROSSO DO SUL



**Autoras:** Lidiana Reis e Juliana Ribeiro Marra

**2005.** Criação do **Festival Tudo Sobre Mulheres (TSM)** é um dos eventos que reúne múltiplos olhares, expressos em produções de mulheres.

Como diz o nome, o Festival foca na exibição de produções com protagonistas e/ou realizadoras na produção.

O principal objetivo do projeto era observar as mulheres retratadas pelas lentes de cineastas brasileiras(os), sendo fruto da conexão com o universo feminino, através da maternidade.

**Danielle Bertolini. 2001**  
**Aliana Camargo. 2005**  
**Caroline Araújo. 2006**

**2018.** Criação do curso de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

## 2000

**Lu Bigatão. 2005**  
**Marinetti Pinheiro. 2009**

**2008.** Publicação do livro: **Salas de sonhos: história dos cinemas de Campo Grande, MS.**  
**Autoras:** Marinete Pinheiro e Neide Fischer

## 2010

**2012.** O filme **Jepea'ytá- A lenha principal** apresenta diversas realizadoras indígenas, sobretudo do estado do MS, destacando a presença crescente dessas realizadoras a partir dos anos 2000.

Atualmente, uma das principais realizadoras indígenas do Brasil é **Graciela Guarani (MS)**, que reside atualmente em Pernambuco). Além dos filmes autorais, Graci é diretora de projetos como *Falas da Terra* (TV Globo) e *Cidade Invisível* (Netflix).

**2019.** Criação do curso de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

# FLUXO DO TEMPO - PRIMEIROS FILMES FEITOS

1960  
1970

Apesar da tentativa de Cici Pinheiro, o mercado audiovisual do Centro-Oeste do Brasil não apresentou nenhuma produção feminina nos chamados “Anos de chumbo” da ditadura civil-militar brasileira.

1980

Foi somente durante a abertura política, já no início dos anos 1980 que as mulheres começaram a marcar presença no cenário do audiovisual regional.

1980  
1990

Período da redemocratização do Brasil e de novos incentivos ao cinema nacional e autoral, conhecido como o período de Retomada do Cinema Brasileiro.

1990

Uma nova e importante geração de mulheres cineastas surgiu em todos os estados da região.

Essa crescente na produção audiovisual está intimamente relacionada com o surgimento e consolidação de diversos festivais independentes de cinema e vídeo.

No caso específico das mulheres, esse fortalecimento está ligado também às mudanças operadas na sociedade e que culminaram, na virada do século, em uma maior inserção delas na vida pública, econômica e profissional.

Importante destacar que a partir dos anos 2000 as primeiras universidades de cinema surgiram na região, modificando e expandindo a produção audiovisual nos respectivos estados, por isso, destacamos os anos de constituição das primeiras universidades.

MARCOS



Autoras: Lidiana Reis e Juliana Ribeiro Marra



**2000**

A partir de 2014 temos o lançamento de algumas produções de cineastas negras e indígenas na região.

**2010**

Embora tardio, o pioneirismo de cineastas negras no Centro-Oeste, com o lançamento da curta **Mulheres de barro, de Edileuza Penha de Souza** em 2014 reverbera os resultados de políticas públicas, como as ações afirmativas (cotas raciais para ingresso no ensino superior e editais afirmativos de fomento à produção audiovisual), a criação de cursos de Cinema e Audiovisual na região e a digitalização, que trouxe diminuição de custos na produção e distribuição, tornando possível a emergência de novas realizadoras negras, especialmente fora do eixo Rio/São Paulo.

Nesse sentido, importa citar as cineastas goianas Larissa Fernandes e Vanessa Gouveia e, no Distrito Federal, Letícia Bispo, Renata Diniz, Flora Egécia, Priscila F. Pascoal e Bruna Barros.

2017 também é o ano de criação em Cuiabá (MT), do Coletivo Audiovisual Negro Quariterê, hoje Aquilombamento Audiovisual Quariterê. Sendo lançado o primeiro filme do coletivo em 2022, o curta **A velhice ilumina o vento**, dirigido por Juliana Segóvia.

**2020**

É possível identificar nos últimos anos um crescente número tanto de projetos liderados por mulheres, quanto de iniciativas que demonstram a necessidade de criar um espaço dedicado à produção feminina.

O **Prêmio CORA** nasceu em 2020 com o objetivo de mapear, desenvolver e dar visibilidade a produção audiovisual feminina da região Centro-Oeste do Brasil.

Em suas quatro edições o projeto recebeu mais de 160 projetos escritos por mulheres do Distrito Federal, Goiás, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul.

**2023**

**Katahirine – Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas** é a primeira a mapear as produções de mulheres indígenas realizadoras do audiovisual brasileiro.

A iniciativa, concebida pelo Instituto Catitu, identificou até o momento do lançamento **75 cineastas no território brasileiro, de 32 etnias, de diferentes regiões e povos.**

A Rede reúne desde cineastas experientes até as que fizeram seus primeiros filmes. Do bioma cerrado, que abrange principalmente a região Centro-Oeste, foram identificadas 17 cineastas indígenas

# Águas que abrem caminhos: o audiovisual feito por mulheres no coração do Brasil

Ceiça Ferreira e Lidiana Reis

Assim como a potência das águas que contornam as pedras e vão abrindo diferentes caminhos em meio aos obstáculos, também as mulheres têm feito do cinema e do audiovisual um campo de atuação profissional e de construção de novos imaginários, assim como novas práticas filmicas.

Elas têm enfrentando historicamente desigualdades de gênero (e também de raça e classe) que circunscrevem sua atuação ao papel de coadjuvantes no mercado audiovisual, já que posições de poder e prestígio geralmente são atribuídas aos homens, em especial, brancos.

Desde a tomada de decisões no set até o seu reconhecimento em cargos de liderança como roteiro e direção, as mulheres são cotidianamente questionadas, deslegitimadas e muitas vezes têm seu trabalho apagado ao longo da História do Cinema, como ocorreu com a francesa Alice Guy Blaché e a brasileira Adélia Sampaio, por exemplo.

No contexto nacional, desde os anos de 1980, a predominância de um olhar masculino na tela e atrás das câmeras tem sido contestada, haja vista que pesquisas científicas de autoria feminina têm rompido esse silenciamento acerca do legado de diretoras brasileiras, como evidenciado na coletânea “Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro” (Tedesco e Holanda, 2017). Embora tal livro e publicações posteriores – e citamos aqui “Mulheres atrás das câmeras: As cineastas brasileiras de 1930 a 2018” (Lusvargui e Silva, 2019) – tenham destacado a pluralidade da produção audiovisual feminina no país, ainda vivemos uma realidade incipiente na região Centro-Oeste.

Neste contexto, vale ressaltar, mais uma vez, a importância do SAPI – Mercado Audiovisual do Centro-Oeste e do Prêmio CORA, iniciativas coordenadas e idealizadas pela roteirista e produtora Lidiana Reis, que como olhos d’água onde se iniciam o curso dos rios, propiciaram a criação deste livro, intitulado “Águas correntes: mulheres no audiovisual do Centro-Oeste, publicação inédita sobre o tema, e que ressoa nosso desejo de fortalecer e dar visibilidade ao trabalho desenvolvido por mulheres roteiristas e diretoras atuantes em Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e no Distrito Federal<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Também com esse objetivo é realizamos uma mostra homônima no Cine Ritz (Goiânia-GO) de 20 a 23 de junho de 2024, reunindo 20 filmes de realizadoras do Centro-Oeste. Na abertura da mostra foi lançado o “Mapeamento de cineastas e roteiristas do Centro-Oeste do Brasil - 1ª Edição”, publicação digital com mais de noventa profissionais identificadas.

Esta coletânea é resultado de uma chamada pública aberta<sup>2</sup> no primeiro trimestre de 2024 e compõe-se de artigos acadêmicos e ensaios, organizados em três eixos, além de entrevistas com profissionais. A primeira eixo intitulada *O cinema de mulheres na região Centro-Oeste do Brasil: pioneirismo e resiliência* reúne textos que analisam a produção audiovisual sob uma perspectiva de gênero, apresentam a trajetória e o legado de pioneiras que nasceram aqui ou fizeram desta região um terreno fértil para cultivar suas narrativas e práticas filmicas, inspirando assim outras mulheres.

Elas que continuaram/continuam a jornada iniciada por essas pioneiras integram a segundo eixo, *Processos criativos e práticas filmicas de mulheres no centro*, com contribuições acerca da divisão sexual do trabalho na produção audiovisual, as assimetrias na direção de fotografia, os desafios do ensino de roteiro, as trajetórias de duas jovens roteiristas e cineastas negras da capital federal, o cinema feito por mulheres indígenas e as articulações entre formação superior e participação feminina no audiovisual em Goiás, com destaque para o curso da Universidade Estadual de Goiás (UEG), pioneiro na região.

Também em um sentido de continuidade, ou melhor, de confluência entre fluxos d'água que se reúnem para formar novos rios, é que temos o terceiro eixo do livro, *Escrevivências femininas e fabulações de liberdade nas telas*. Nos inspiramos no conceito de escrevivência, da escritora Conceição Evaristo, para pensar a dimensão política de ter mulheres (brancas, negras, indígenas e quilombolas) assumindo a roteirização e a direção cinematográfica em um universo onde ainda prevalece o olhar, o desejo e domínio masculino (e branco).

Isso significa uma dupla ruptura nas normas sociais e nos regimes de visibilidade, pois, a partir de suas identidades, as mulheres levam para as telas múltiplas perspectivas da experiência vivida, criando narrativas de amor, resistência e autonomia, e fabulando outros mundos com o cinema e o audiovisual.

Esse exercício diário de pensar futuros, seja o futuro do audiovisual em tempos de realidade virtual e inteligência artificial, seja em suas conexões com as artes visuais e com diferentes pontos de vista femininos, vem imprimindo uma nova geografia ao audiovisual. Ela nos possibilita pensar em outras centralidades possíveis, outras formas de fazer cinema e audiovisual, a partir do Centro-Oeste, construindo imagens e imaginários que chegam a diversas partes do mundo. Estas são algumas das questões abordadas na última parte do livro, composta por cinco entrevistas, realizadas com as diretoras e roteiristas Naine Terena e Samantha Col Debella, de Mato Grosso, Cibele Amaral, do Distrito Federal, e Larissa Fernandes, de Goiás; e com a produtora e curadora Ana Arruda, do Distrito Federal.

Portanto, este livro materializa um esforço coletivo de cineastas, professoras, pesquisadoras e diversas profissionais da área, que têm reivindicado o reconhecimento do patrimônio audiovisual feminino, têm trabalhado pela construção de uma

2 O livro, a mostra e o mapeamento integram o Projeto "Prêmio CORA - A produção audiovisual feminina do centro do Brasil", que foi viabilizado com recursos do Fundo de Arte e Cultura de Goiás - FAC, por meio do Edital de fomento ao patrimônio material e imaterial 14/2023.

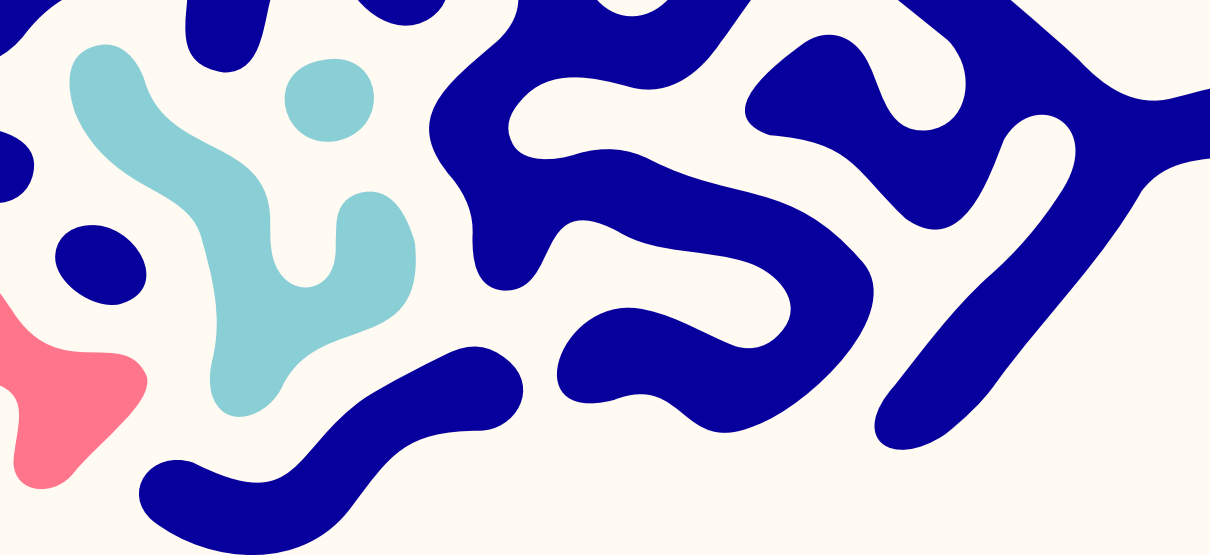
indústria cinematográfica mais justa e seguido o exemplo das águas, que fazem do impossível uma questão de tempo.

## REFERÊNCIAS

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Orgs.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ed. Universitária, 2005. p. 201-212.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP, Papirus, 2017

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



## EIXO 1

# O cinema de mulheres na região Centro-Oeste do Brasil - pioneirismo e resiliência

# Mulheres no Centro: Um olhar sobre a Produção Audiovisual Brasileira na Região Centro-Oeste

Cindy Faria  
Lidiana Reis

*“Você não pode ser aquilo que não pode ver”*

Marian Wright Edelman

O cinema surgiu no final do século XIX em um período marcado por normas tradicionalmente rígidas em relação aos direitos da mulher. Naquele período, estava relegado à mulher o ambiente familiar e seus serviços domésticos e/ou ligados ao cuidado da casa, dos filhos e dos doentes. A depender da raça e da classe social, contudo, esse padrão se modificava e poderíamos encontrar mulheres no mercado de trabalho, mas estas eram frequentemente mal pagas. Essas normas sociais se estabeleceram sobre boa parte da estrutura do que viria a ser o cinema e a divisão de trabalho dentro da indústria. Se, por um lado, já nos primórdios do cinema, tivemos a participação de mulheres como Alice Guy Blaché, por outro, seus filmes e suas memórias foram deliberadamente apagados da história.

Enquanto, ao longo dos anos, o cinema passou por um avanço tecnológico que transformou registros fixos e curtos nos filmes que podemos ver hoje, capazes de criar um mundo novo e absolutamente realista, além de narrativas complexas e diversos personagens, a divisão do trabalho no cinema não acompanhou esse ritmo de mudanças, e segue reproduzindo antigas desigualdades de gênero historicamente instauradas.

Assim, ao analisarmos a indústria do cinema hoje, podemos afirmar que ela segue prioritariamente gerenciada por homens. A Disney foi fundada por Walt Disney e Roy O. Disney, ambos homens. A Paramount foi fundada por Adolph Zukor e atualmente, faz parte da ViacomCBS. A Universal foi fundada por Carl Laemmle e, hoje em dia, é parte da NBCUniversal, uma subsidiária da Comcast. Todos esses grupos têm uma liderança executiva composta por homens. Se nacionalizamos esses parâmetros, vamos perceber que a história se repete: tanto no passado quanto atualmente, o que há em comum entre as grandes produtoras é o gênero de seus fundadores e CEOs.

E quando falamos de narrativa, a questão da desigualdade de gênero não apenas persiste, mas se expande, pois uma indústria tão amplamente gerida por homens acaba por construir um imaginário da mulher que apenas ratifica nas telas o mundo

patriarcal vivido fora delas. A teoria do olhar masculino de Laura Mulvey, formulada na década de 1970, enfatiza como filmes dirigidos e concebidos por homens frequentemente objetificam as mulheres, privando-as de agência e relegando-as ao papel de objetos do desejo masculino. Assim, elas são subjugadas à narrativa masculina, ao invés de serem representadas como personagens autônomas com suas próprias histórias e motivações.

Até algumas décadas atrás, pouco se discutia sobre a desigualdade de gênero dentro da produção audiovisual brasileira, e as primeiras discussões sobre representatividade focavam na forma como as mulheres eram/são representadas nas telas. No entanto, essa questão também está ligada a quem está contando essas histórias, pois, embora já estivessem na direção cinematográfica desde os anos 1930 – com destaque para Cléo de Verberena (considerada a primeira diretora brasileira, que no período silencioso dirigiu o filme “O mistério do dominó preto”) e Carmen Santos, que além de atriz, foi também produtora e realizadora –, a história das mulheres na cinematografia nacional ainda é invisibilizada ou pouco reconhecida (Holanda; Tedesco, 2017).

Considerando o Brasil, mesmo com o aumento de mulheres no cargo de direção geral e roteiro no decorrer dos anos, essa participação ainda é pequena se comparada aos homens. Os 142 longas-metragens lançados comercialmente em 2016, por exemplo, “foram dirigidos, em sua grande maioria, por pessoas brancas, alcançando 97,2% do total. As mulheres comandaram 19,7% dos filmes e os homens negros apenas 2,1%”, destaca uma pesquisa da Ancine (Brasil, 2018). Mais recentes ainda são os dados do Gema (Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa), que analisou raça e gênero nos filmes de grande público dentre os anos de 1995 a 2022 e constatou que nenhuma mulher dirigiu filmes nessa categoria nos anos 2000, 2003, 2009, 2011, 2012 e 2022 e nenhuma mulher negra dirigiu filmes de grande público em todos esses anos.

É diante de um cenário não favorável ao cinema realizado por mulheres que decidimos investigar como se comporta a produção audiovisual brasileira, sobretudo independente, realizada nos estados que compreendem o Centro-Oeste: Distrito Federal (DF), Goiás (GO), Mato Grosso (MT) e Mato Grosso do Sul (MS).

Este artigo propõe uma reflexão sobre a participação das mulheres na produção cinematográfica do Centro-Oeste do Brasil e, dada a escassez de referências bibliográficas sobre mulheres que atuam no cargo de direção geral e roteiro no Centro-Oeste Brasileiro, esse estudo se empenhou em realizar um mapeamento dessas realizadoras e roteiristas. Acreditamos que essas discussões são cruciais para informar políticas públicas que promovam a inclusão e a permanência das mulheres no setor audiovisual, destacando a importância desta pesquisa como um primeiro passo para compreender a realidade em que estamos inseridas.

Com o objetivo de compreender o cenário da produção feminina no Centro do Brasil, nos dispomos a examinar não só os lançamentos comerciais de cinema de 1995 a 2023, mas também os resultados dos editais de fomento à produção entre 2014 e 2022, além dos filmes selecionados nos principais festivais de Goiás, Brasília, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul nos últimos seis anos, de 2018 a 2023. Nosso primeiro objetivo foi identificar semelhanças e diferenças com o cenário nacional e mundial, onde ainda predominam homens brancos nos cargos de direção e roteiro e, por último, compreender como os editais, festivais e políticas públicas podem ser pensados para promover a equidade de gênero no audiovisual.

Embora haja pouca documentação sobre o trabalho de roteiristas e diretoras de cinema no Centro-Oeste brasileiro, existem muitas profissionais com trajetórias significativas nesta região. Dado o déficit de literatura sobre o cinema feminino nos estados do Centro-Oeste, é crucial mapear e reconhecer o trabalho dessas mulheres.

Para alcançar esses objetivos, utilizamos a metodologia de análise de dados abertos fornecidos pela ANCINE, disponíveis no OCA – Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, bem como relatórios do FSA – Fundo Setorial do Audiovisual e do Ministério da Cultura, além de pesquisa bibliográfica em livros e artigos sobre teoria feminista do cinema e cinema feito por mulheres no Brasil. Destacamos obras como “Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro”, organizado por Karla Holanda e Marina Tedesco (2017), e artigos como “Presença Feminina no Cinema Brasileiro”, de Paula Alves, e “Da História das Mulheres ao Cinema Brasileiro de Autoria Feminina”, de Karla Holanda (2017), além de pesquisas setoriais, como aquelas realizadas pela ANCINE (Participação Feminina na Produção Audiovisual Brasileira 2015 e 2016) e pelo Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa (GEMAA).

Também examinamos referências sobre o cinema do Centro-Oeste, juntamente com notícias de jornais e entrevistas que mencionam o trabalho de mulheres nesse mercado regional. Isso foi realizado por meio de um levantamento baseado em catálogos de filmes selecionados para festivais, dados de lançamentos comerciais e produção de conteúdos para o campo público de televisão.

## **POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O AUDIOVISUAL E A PRODUÇÃO FEMININA NO CENTRO-OESTE**

As políticas públicas de estímulo à produção audiovisual no Brasil atravessaram diferentes ciclos em momentos distintos. Neste contexto, é fundamental examinarmos algumas das políticas contemporâneas que têm redefinido a maneira como o audiovisual é concebido, produzido e distribuído no país, com um foco particular no audiovisual produzido na região central do Brasil.



Para compreendermos melhor essas políticas, é importante fazer um retrospecto que remonta à implementação do Fundo Setorial do Audiovisual (Lei n. 11.437/2006) e, em especial, às mudanças promovidas pela Lei n. 12.485/2011, que desencadearam um período de intensa produção, sobretudo na macrorregião CONNE, que abrange os estados do Centro-Oeste, Norte e Nordeste do país. Assim, a partir do ano de 2006, começaram a se destacar mecanismos que propiciaram um aumento significativo na produção audiovisual na região Centro-Oeste, refletindo também um crescimento na participação das mulheres, especialmente por meio de editais com critérios afirmativos e demais políticas de indução à produção feminina, que começaram a ocorrer no Brasil a partir de 2012.

Nesta pesquisa, vamos analisar os resultados considerando a paridade de gênero do primeiro edital de TVs Públicas do Fundo Setorial do Audiovisual, já que este edital foi a primeira linha de fomento do Fundo, em que os recursos eram disponibilizados de forma regionalizada, ou seja, em cada uma das cinco regiões do país havia um edital com recursos próprios para a execução de projetos destinados ao campo público da televisão brasileira. O PRODAV 10 era destinado ao Centro-Oeste e mais de 12 milhões de reais foram investidos em produções da região.

Essa análise considera tanto as informações contidas no edital como no relatório disponibilizado pela ANCINE e no catálogo de conteúdos das TVs Públicas lançado em 2017 pela EBC – Empresa Brasileira de Comunicação. Esse edital contou com algumas inovações em relação aos editais do FSA, propiciando o alcance dessa política pública em todos os estados do Centro-Oeste. O primeiro ponto já apresentado acima é que o edital tinha recursos específicos para cada região. Outro ponto central é que a EBC estabeleceu unidades regionais que possibilitaram um suporte direto à produção independente, e por último, foram realizadas oficinas de formação em todos os estados da região. Todos esses itens alinhados garantiram um expressivo e crescente número de projetos participantes na região. Em 2014, foram inscritos 80 projetos, em 2015, tivemos 135 projetos, e em 2018, 146 projetos.

| Quadro 1 – Projetos com direção e codireção feminina                            |                        |    |        |                 |                                     |
|---------------------------------------------------------------------------------|------------------------|----|--------|-----------------|-------------------------------------|
| Resultado PRODAV 10 TV” Públicas – Conteúdo dirigido e co-dirigido por mulheres |                        |    |        |                 |                                     |
| Proposta selecionada                                                            | Proponente             | UF | Gênero | Ep x Minutagem  | Direção                             |
| Giramundo                                                                       | Balaio Produções       | GO | Doc    | 13 ep. x 13 Min | Cláudia Nunes e Erico Rassi         |
| A escola dos mistérios                                                          | Dharma Filmes          | GO | Fic    | 13 ep. x 13 Min | Ana Cristina Costa e Silva          |
| O muro                                                                          | Cerberos Filmes        | MT | Doc    | 5 ep. x 13 Min  | Jack Scarpelli e Perseu Azu         |
| Fronteiras Fluidas                                                              | Polo MS Cinema e Video | MS | Doc    | 13 ep. x 13 Min | Mariana Fagundes e Joel Pizzini     |
| Amanajé, o mensageiro do futuro                                                 | Kam Filmes             | GO | Doc    | 13 ep. x 13 Min | Flávia Neves e Kim-Ir-SenPires Leal |
| Terra da Luz                                                                    | Diazul de Cinema       | DF | Doc    | 1 ep. x 52 Min  | Delvair Montagner e Marcelo Díaz    |
| Fonte: Elaborado pelas autoras.                                                 |                        |    |        |                 |                                     |

Entre os 19 projetos selecionados na primeira linha de fomento das TVs Públicas, 31,5% foram dirigidos e co-dirigidos por mulheres, como destacamos no quadro acima (Quadro 1). O projeto com a direção exclusiva de uma mulher foi a série híbrida que mescla ficção e documentário A escola dos mistérios, de 13 episódios de 13 minutos. A série foi dirigida por Ana Cristina Costa, da produtora Dharma Filmes, localizada em Goiás. Entre os projetos que foram dirigidos ou codirigidos por mulheres, é importante notar a participação de todos os estados do Centro-Oeste, sendo 3 projetos de Goiás, 1 do Distrito Federal, 1 do Mato Grosso e 1 do Mato Grosso do Sul. Além disso, há uma predominância de projetos documentais. Todos os projetos somam mais de 1.000 horas de programação e foram posteriormente distribuídos no campo público de televisão.

Importante destacar que esse edital contava com uma grade de programação específica, e o conteúdo produzido deveria cumprir linhas de programação previamente estabelecidas. A distribuição tanto na TV Brasil quanto nos mais de 100 canais de televisão do campo público participantes ficou sob responsabilidade da EBC – Empresa Brasileira de Comunicação, uma empresa pública federal. Se considerarmos, como visto acima, que a participação das mulheres na direção dos filmes nacionais é de menos de 20%, podemos apontar que o primeiro edital de TVs Públicas teve um papel importante na indução da participação feminina nos conteúdos realizados, apesar de esse não ser um dos seus critérios previstos.

O Brasil tem atualmente 5.570 municípios distribuídos em 27 estados e cinco regiões, formando uma nação de proporções continentais. Nesse vasto território, co-existe uma diversidade de realidades sociais, econômicas e culturais. No entanto, é importante ressaltar que apenas 7% desses municípios possuem salas de cinema, as quais se concentram nas grandes cidades. Essa disparidade reflete um cenário desafiador quando se trata do lançamento comercial de filmes no país, sobretudo para a produção independente, o que acaba por criar um verdadeiro funil entre a produção e o acesso do público aos filmes brasileiros. Como resultado, apenas uma parcela reduzida de produções consegue atingir o público através de salas comerciais.

Os anos 90 ficaram conhecidos como a Retomada do Cinema Brasileiro e é a partir de 1995 que temos dados contínuos sobre a distribuição no país. Assim, começamos a analisar os dados de lançamentos comerciais de filmes brasileiros, entre 1995 e 2023, disponíveis no OCA – Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual. Diante dessa listagem, analisamos como se deu a participação do cinema realizado por mulheres no Centro-Oeste do país nos últimos 28 anos.

Inicialmente, dos 2.475 filmes lançados comercialmente nesse período, notamos que 62 deles são oriundos do Centro-Oeste do país. Destes, 11 são dirigidos por mulheres. Sendo assim, 0,4% dos filmes lançados no Brasil entre 1995 e 2023 são dirigidos por mulheres do Centro-Oeste, como destacamos no quadro abaixo (Quadro 2).

| Quadro 2 – Produção feminina do centro-oeste (1995-2022)                                                   |      |                                     |                                    |              |       |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|-------------------------------------|------------------------------------|--------------|-------|
| Filmes dirigidos por mulheres do Centro-Oeste e Lançados Comercialmente em Salas de Exibição - 1995 a 2022 |      |                                     |                                    |              |       |
| Ano de Lançamento                                                                                          |      | Título                              | Direção                            | Gênero       | UF    |
| 1                                                                                                          | 2006 | Dom Helder Camara - O Santo Rebelde | Erika Bauer                        | Documentário | DF    |
| 2                                                                                                          | 2009 | Anabazys                            | Joel Pizzini/<br>Paloma Rocha      | Documentário | DF    |
| 3                                                                                                          | 2011 | Um Assalto De Fé                    | Cibele Amaral                      | Ficção       | DF    |
| 4                                                                                                          | 2014 | Operários Da Bola                   | Virna Smith                        | Documentário | DF    |
| 5                                                                                                          | 2016 | Brasil: Dna África                  | Mônica Amorim Monteiro             | Documentário | DF    |
| 6                                                                                                          | 2017 | Taego Áwa                           | Henrique Borela/<br>Marcela Borela | Documentário | GO    |
| 7                                                                                                          | 2021 | Chão                                | Camila Silva Freitas               | Documentário | RS/DF |
| 8                                                                                                          | 2021 | Por Que Você Não Chora?             | Cibele Amaral Correia              | Ficção       | DF    |
| 9                                                                                                          | 2022 | O Último País                       | Gretel Marín Palacio               | Documentário | GO    |
| 10                                                                                                         | 2022 | Rir Pra Não Chorar                  | Cibele Amaral Correia              | Ficção       | DF    |
| 11                                                                                                         | 2023 | Mãe                                 | Adriana do Santos De Vasconcelos   | Ficção       | DF    |
| Fonte: Elaborado pelas autoras.                                                                            |      |                                     |                                    |              |       |

É importante notar que, entre 1995 e 2006, não houve nenhum filme dirigido por mulheres do Centro-Oeste nas salas de cinema comerciais do país. Em contraponto a esse período, entre 2006 e 2023, com especial destaque para os últimos anos, houve o lançamento de 11 longas-metragens produzidos por mulheres do Centro-Oeste, sendo quatro ficções e sete documentários. Isso foi possível graças à progressiva produção de filmes brasileiros, com alguns deles alcançando as salas de cinema comerciais – da mesma forma que observamos o conteúdo brasileiro independente alcançando canais de televisão e streamings. Tal cenário é reflexo de importantes políticas públicas de fomento ao audiovisual brasileiro que ocorreram a partir da criação do Fundo Setorial do Audiovisual, em 2006, mas sobretudo a partir da regulamentação estabelecida pela Lei n. 12.485/2011.

Aliado a isso, destacamos que diversos outros longas-metragens dirigidos por mulheres foram realizados, sobretudo nos últimos 15 anos. Podemos destacar os filmes do Distrito Federal dirigidos por Dácia Ibiapina, como Ressurgentes: um filme de ação direta (2014), Cadê Edson? (2019) e o Entorno da Beleza (2012). O primeiro deles participou do festival de Tiradentes em 2015, no qual, em 2019, o longa-metragem goiano Parque Oeste (2018), da diretora Fabiana Assis, saiu premiado. Considerando ainda o Festival de Tiradentes, citamos a participação do filme goiano Mascarados (2020), uma codireção de Marcela Borela e seu irmão Henrique Borela, que juntos

dirigiram também Taego Æwa (2017), um dos 11 filmes do Centro-Oeste lançados comercialmente entre 1995 e 2023, como destacado no quadro acima. Do Mato Grosso do Sul, o longa documental *A dama do rasqueado*, da diretora Marinete Pinheiro, rodou o Brasil em 2017, através da Mostra Sesc de Cinema. Em 2023, o longa-metragem *Rodas de Gigante* (2023), da diretora Catarina Accioly, fez sua estreia no Festival de Brasília, e o primeiro longa infanto-juvenil do estado de Mato Grosso, *Beatriz Vira-Folhas* (2023), da diretora Samantha Col Debella, foi premiado pelo júri popular no 21º Festival de cinema e vídeo de Cuiabá – CINEMATO.

Há inúmeros exemplos como estes de longas-metragens dirigidos por mulheres que tiveram uma carreira em festivais e outros circuitos alternativos de exibição, mas que não constam nos dados oficiais da ANCINE, já que não foram lançados comercialmente em salas de cinema do Brasil.

## MAPEAMENTO DA PRODUÇÃO FEMININA NO CENTRO-OESTE

Ainda não existe um levantamento de dados sobre identidade de gênero e raça de quem está atuando na direção dos filmes feitos no Centro-Oeste do Brasil, como o realizado pela ANCINE em 2016 sobre a participação feminina no contexto nacional. Não há sequer informações de quantos filmes dirigidos por mulheres foram selecionados nos maiores festivais de Goiás, Brasília, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. Se há uma escassez de bibliografia sobre o cinema de mulheres em terras do Centro-Oeste, um mapeamento é importante para reconhecer e visibilizar o trabalho que elas desenvolvem.

Para esse mapeamento, as janelas de exibição foram fundamentais neste contexto da produção audiovisual, com destaque para os principais festivais da região:

- **Goiás:** Festival Internacional de Cinema Ambiental (FICA), Goiânia Mostra Curtas (GMC), e Festival Audiovisual Vera Cruz (FAVERA);
- **Brasília:** Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, Festival Taguatinga de Cinema e Lobo Fest;
- **Mato Grosso:** MAUAL - Mostra de Audiovisual Universitário e Independente da América Latina, e Mostra de Cinema Negro de Mato Grosso;
- **Mato Grosso do Sul:** Festival de Cinema Sul-Americano de Bonito, e Mostra Audiovisual de Dourados.

Considerando os recortes de área de atuação e período de análise, a pesquisa centrou-se em um mapeamento das diretoras e codiretoras de cinema cujos filmes foram produzidos em algum estado do Centro-Oeste e posteriormente exibidos nos festivais citados nos anos de 2018 a 2023. Diante da escassez de publicações, a investigação utilizou notícias de jornais, catálogos de festivais e conteúdo de sites e páginas institucionais de órgãos, empresas e eventos, no intuito de identificar a dire-

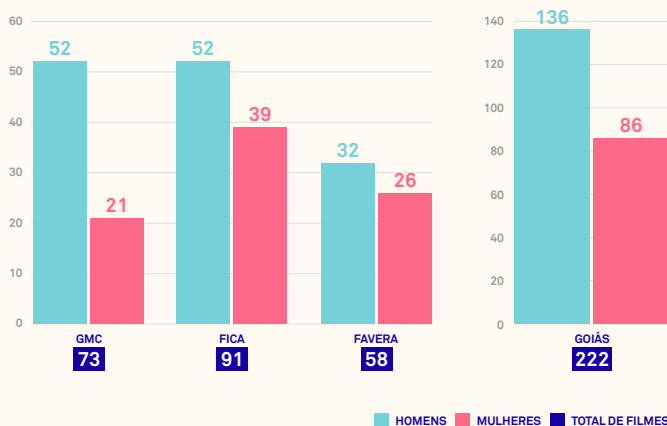
ção dos filmes selecionados para esses festivais de cinema e audiovisual sob a perspectiva de gênero, conforme apresentamos a seguir.

O período de 2018 a 2023 abrange seis edições dos festivais e, durante esse tempo, o mundo passou pela pandemia de Covid-19. Aqui no Brasil, para além da pandemia, o setor audiovisual passou por um período de grande instabilidade durante o governo do ex-presidente Jair Bolsonaro, com a extinção do Ministério da Cultura (que passou a ser uma Secretaria vinculada do Ministério da Cidadania), a paralisação de verbas da Ancine e a descontinuidade de vários editais de fomento para a área, afetando assim a realização de alguns desses festivais.

## GOIÁS

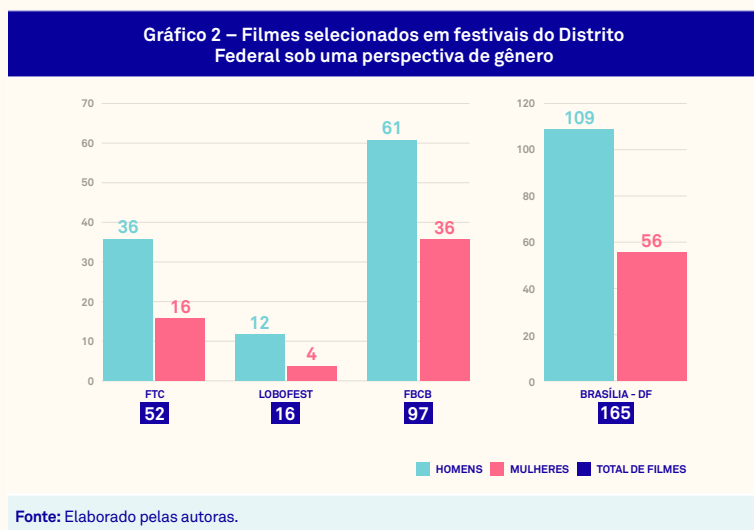
No Festival Internacional de Cinema Ambiental (FICA), dentro desse período de seis anos, foram selecionados, ao todo, 91 filmes goianos, dentre esses, 39 tiveram direção feminina. No Goiânia Mostra Curtas (GMC), ao todo foram 73 filmes goianos selecionados, sendo dentre estes, 21 dirigidos por mulheres. No Festival Audiovisual Vera Cruz (FAVERA), foram exibidos 58 filmes goianos, destes 26 com direção feminina.

**Gráfico 1 – Filmes selecionados em festivais de Goiás sob uma perspectiva de gênero**



Fonte: Elaborado pelas autoras.

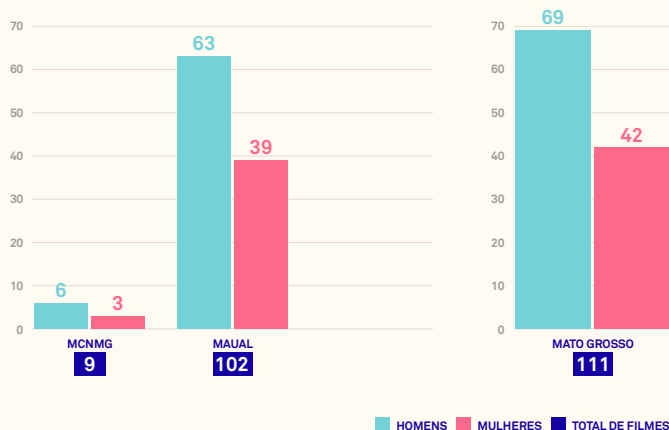
No Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, dentro desse período de seis anos, foram selecionados 97 filmes, sendo 36 dirigidos por mulheres. No LoboFest foram 16 filmes exibidos, com 4 desses com direção feminina. E no Festival Taguatinga de Cinema 52 compuseram a mostra, sendo 16 com autoria de mulheres.



## MATO GROSSO

De 2018 a 2023, na Mostra de Cinema Negro de Mato Grosso, foram selecionados 9 filmes, sendo 3 dirigidos por mulheres, enquanto na Mostra de Audiovisual Universitário e Independente da América Latina (MAUAL), foram 102 filmes mato-grossenses selecionados, sendo 39 de autoria feminina (Gráfico 3).

**Gráfico 3 – Filmes selecionados em festivais de Mato Grosso sob uma perspectiva de gênero**

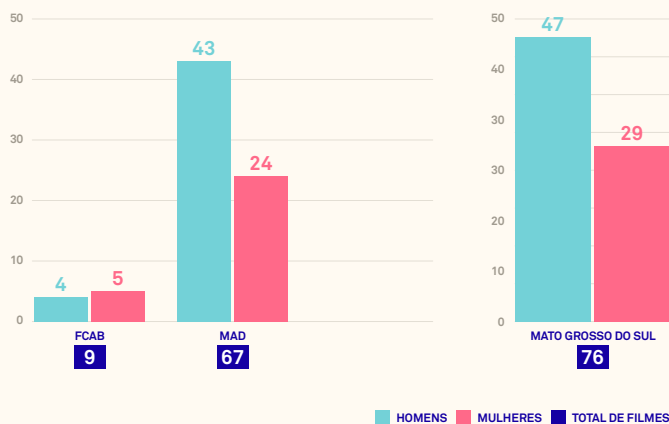


Fonte: Elaborado pelas autoras.

## MATO GROSSO DO SUL

Na Mostra Audiovisual de Dourados, de 2018 a 2023, foram 67 filmes selecionados, sendo 24 com direção feminina. Já no Festival de Cinema Sul-Americano de Boinópolis, foram 9 filmes exibidos, com 5 dirigidos por mulheres (Gráfico 4).

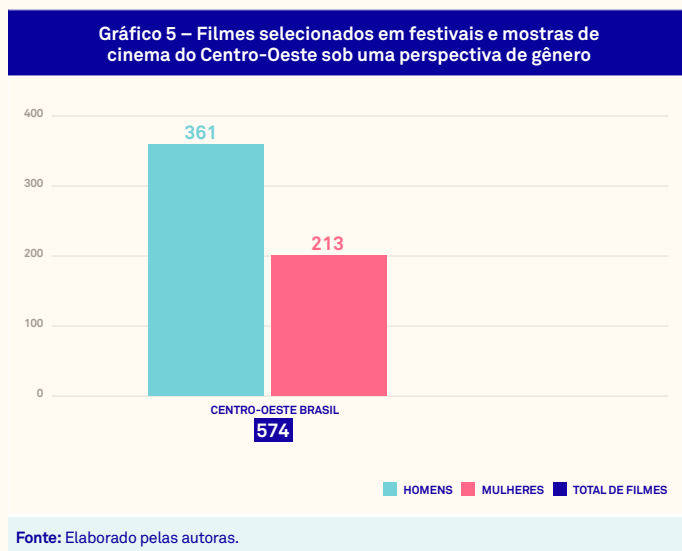
**Gráfico 4 – Filmes selecionados em festivais de Mato Grosso do Sul sob uma perspectiva de gênero**



Fonte: Elaborado pelas autoras.



Com base nesse levantamento de 10 Festivais e Mostras de Cinema entre 2018 e 2023, contabiliza-se ao todo 574 filmes feitos e exibidos no Centro-Oeste brasileiro. Dentre todos esses filmes, 213 tiveram direção feminina (Gráfico 5).



## CONCLUSÃO

Ao iniciar essa pesquisa, alguns questionamentos surgiram: as mulheres ocupam a função de direção no audiovisual feito no Centro-Oeste? Como? Onde? E em que contexto seus filmes e projetos são realizados? A partir dessas reflexões, se desenvolveu esse levantamento acerca da participação dessas diretoras dentro das produções feitas na região.

Considerando os dados levantados, assim como o mapeamento da produção feminina do Centro-Oeste, fica clara a necessidade de políticas públicas afirmativas e indutoras da redução da desigualdade de gênero na produção audiovisual. É papel do Estado buscar formas de financiamento que garantam liberdade de criação e interditem a tentação (muitas vezes realizada) de impor culturas oficiais (Rubim, 2015). Além disso, consideramos essencial que iniciativas da sociedade civil, como festivais e mostras de cinema, desempenhem um papel ativo formando curadorias equitativas, e destacamos a importância de demais ações que promovam o trabalho realizado por mulheres na região.

Com os dados apresentados, confirma-se, tal como ocorre em âmbito nacional e internacional, que a produção feminina nos estados da região Centro-Oeste é menos frequente em comparação com as obras dirigidas por homens. No entanto, destacamos o aumento da presença de mulheres na direção de suas próprias narrativas, bem como o desenvolvimento de histórias por roteiristas da região.

Se considerarmos os lançamentos comerciais, é importante ressaltar que os 11 filmes do Centro-Oeste que chegaram às salas de cinema nos últimos 28 anos (entre 1995 e 2023) não representam o capital artístico e produtivo da produção cinematográfica feita por mulheres nesta região. Como apontamos através de alguns exemplos, diversos outros filmes foram realizados, sobretudo nas últimas décadas, sem, no entanto, serem distribuídos comercialmente. Isso também mostra que os dados de lançamentos comerciais são essenciais para o currículo das diretoras e das produtoras da região, segundo os critérios de análise de currículo da ANCINE desde 2018.

Assim, a presente análise das relações de gênero no âmbito do audiovisual feito no Centro-Oeste aponta para a importância da pesquisa sobre o tema para conhecermos sua realidade e possamos traçar formas e estratégias de modificá-la, trazendo inclusão e pluralidade onde há historicamente uma hegemonia. A cultura e o audiovisual moldam cada vez mais as percepções do mundo, então é importante que as instituições públicas e também os projetos da sociedade civil sirvam a um interesse público, de forma que possam garantir diversidade, qualidade e acesso a essa produção, fomentando e construindo espaços mais plurais e menos hegemônicos.

## REFERÊNCIAS

- ANCINE – Agência Nacional de Cinema. *Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016*. Brasília: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, 2018. Disponível em: [https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe\\_diversidade\\_2016.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_diversidade_2016.pdf). Acesso em: 16 jan. 2024.
- ANCINE – Agência Nacional de Cinema. *Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2015)*. Disponível em: [https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/participacao\\_feminina\\_na\\_producao\\_audiovisual\\_brasileira\\_2015.pdf](https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2015.pdf). Acesso em: 15 jan. 2024.
- ANCINE – Agência Nacional de Cinema. *Portaria Ancine Nº 351-E, de 17 de novembro de 2017*. Disponível em: [https://antigo.ancine.gov.br/sites/default/files/portarias-da-ancine/Portaria\\_351\\_2017.pdf](https://antigo.ancine.gov.br/sites/default/files/portarias-da-ancine/Portaria_351_2017.pdf). Acesso em: 15 jan. 2024.
- CANDIDO, Marcia Rangel et. al. A Cara do Cinema Nacional: gênero e raça nos filmes nacionais de maior público (1995-2014). *Textos para discussão GEMAA*, n. 13, 2016, pp.1-20.
- CANDIDO, Marcia Rangel; CAMPOS, Luiz Augusto. Cinema: nenhuma mulher dirigiu filmes de grande público em 2022. *Textos para discussão GEMAA*. 2024. Disponível em: <https://gemaa.iesp.uerj.br/infografico/nenhuma-mulher-dirigiu-filmes-de-grande-publico-em-2022/>. Acesso em: 12 mar. 2024.
- EBC – Empresa Brasil de Comunicação. *O Brasil de Todas as Telas. Catálogo de Conteúdos para TVs Públicas 2017: Obras Nacionais – 2017*. 2017. Disponível em: [https://www.ebc.com.br/sites/\\_institucional/files/atoms/files/catalogo-go\\_1a\\_edicao\\_linha\\_de\\_producao\\_de\\_conteudos\\_destinados\\_as\\_tvs\\_publicas\\_.pdf](https://www.ebc.com.br/sites/_institucional/files/atoms/files/catalogo-go_1a_edicao_linha_de_producao_de_conteudos_destinados_as_tvs_publicas_.pdf). Acesso em: 18 jan. 2024.
- HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papirus, 2017.
- HOLANDA, Karla. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. *Revista FAMECOS*, vol. 24, n. 1, 2017.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. p. 435-454.

# Diretoras pioneiras do cinema de Goiás: Cici Pinheiro, Maria Noemi Araújo e Rosa Berardo (1966 a 1990)

Naira Rosana Dias da Silva

## APRESENTAÇÃO

Cara leitora, este texto é um recorte da minha pesquisa de doutorado intitulada *Mulheres que dirigem filmes em Goiás e a criação de um documentário sobre ser mulher fazendo filme: 1966 a 2022* – apresentada em junho de 2023 ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV) da Faculdade de Artes Visuais (FAV), da Universidade Federal de Goiás (UFG). A orientação foi da professora, fotógrafa e *mulher-cineasta* Rosa Maria Berardo (Rosa Berardo), uma das pioneiras do cinema feito em Goiás e que será aqui apresentada. Esta pesquisa foi iniciada em 2018 e a foi primeira do Brasil – em nível de doutorado – sobre o protagonismo das mulheres na direção de filmes em Goiás, e que ainda por cima foi escrita por uma autora mulher e negra, relevando as questões étnico-raciais que envolvem o fazer cinematográfico das diretoras do estado.

As autoras das coletâneas de Holanda e Tedesco (2017); Holanda (2019); Lusvarghi e Silva, C. (2019); Tedesco (2021) e Martins (2021) têm escrito sobre as mulheres de cinema e defendem que é importante haver escritos que tragam as cineastas à boca de cena e discorram sobre os seus protagonismos para se corrigir o apagamento promovido pelos autores homens e brancos na História do Cinema Brasileiro. Portanto, conforme anunciado no título, tratarei sobre as desbravadoras pioneiras Cici Pinheiro, Maria Noemi Araújo e Rosa Berardo, tecendo breves apontamentos sobre o cinema contemporâneo feito pelas mulheres diretoras do estado, legado das pioneiras.

Em especial, discutirei os processos de criação de dois filmes de ficção, respectivamente: o inacabado e desaparecido *O Ermitão do Muquém*<sup>1</sup>, inspirado na obra literária e homônima de Bernardo Guimarães, de 1858, dirigido por Cici Pinheiro; e André Louco (1990, 14'), dirigido por Rosa Berardo e inspirado no livro homônimo do escritor goiano Bernardo Élis, de 1978. Argumentarei brevemente sobre a identidade racial de Cici Pinheiro como mulher negra, que também era lésbica – o que não era revelado nos escritos e vídeos que tratavam sobre a multiartista. No quesito racial, há, ainda,

<sup>1</sup> A escrita correta do nome do filme é *O Ermitão do Muquém*, entretanto, autores anteriores grafaram o título do filme erroneamente: *O Ermitão de Muquém* (Silva, N., 2023).

o desafio de enegrecer Cici Pinheiro para Goiás e para o Brasil, algo que não era comentado nos textos anteriores. Até o momento, sabe-se que ela foi a primeira mulher negra a ter experimentado o trabalho da direção cinematográfica no país, antes mesmo da mineira Adélia Sampaio, que é hoje considerada a primeira mulher negra do Brasil a dirigir filmes.

As principais referências mencionadas serão do raro referencial teórico sobre o cinema feito em Goiás, embora, atualmente novas autoras tenham estudado as mulheres na direção geral (Silva, C.<sup>2</sup>, 2019; Iasi, 2022; Oliveira, 2022) e direção fotográfica (Rezende, 2022). Aqui, serão também citados Leão; Benfica, 1995; Campos, 2014, 2017; Silva, T., 2018; e Silva, N., 2023, além de documentos consultados (Pinheiro, C., 2001; Loyade, 2002). Por fim, também recorro a uma entrevista com Rosa Berardo (2021); entrevistas com familiares de Cici Pinheiro (Arrais Neto, 2020; Arrais, 2021) e textos ou vídeos por eles publicados na *internet* (Pedro, 2017; Pinheiro, A., 2021).

Desse modo, cara leitora, conheça a seguir as pioneiras do cinema feito em Goiás, as mulheres que pegaram os seus facões e foram abrindo as trilhas para que novas mulheres seguissem pelos caminhos por elas delineados.

## CICI PINHEIRO E O ERMITÃO DO MUQUÉM

Há quase 60 anos, mulheres vêm dirigindo filmes no estado de Goiás, desde a iniciativa de Cici Pinheiro (Floracy Alves Pinheiro, 1929-2002, nascida em Orizona GO). Ela foi uma mulher negra e lésbica que, entre 1966-1967, gravou 45 minutos em negativo preto e branco do filme que seria o primeiro longa-metragem de ficção a ser lançado no estado: *O Ermitão do Muquém*. O filme foi inspirado no romance homônimo de Bernardo Guimarães (1825-1884), obra que inaugurou o regionalismo brasileiro da literatura em 1858. O material bruto<sup>3</sup> deveria ter tido o total de 2 horas gravadas e o filme foi bastante anunciado em Goiânia quando começou a ser produzido e rodado, tendo sido divulgado em Brasília com a presença dos atores, incluindo os atores mirins, que para lá viajaram. Na imprensa, o anúncio ocupou páginas dos jornais impressos locais goianienses, em especial O Popular e Diário da Manhã, além do Correio Braziliense, de Brasília.

Entretanto, *O Ermitão do Muquém* ficou inacabado por falta de apoio financeiro público e privado. Seu posterior desaparecimento possivelmente ocorreu pelo des-caso da TV Anhanguera – filial da Rede Globo em Goiânia que pertence ao Grupo Jaime Câmara e é a matriz da Rede Anhanguera, que cobre as transmissões de Goiás e do Tocantins. Cici Pinheiro expôs que “os negativos foram deixados na TV Anhanguera e perderam tudo” (Leão; Benfica, 1995, p. 150). Não se sabe se o negativo foi estragado por algum processo químico da revelação ou se a lata ainda poderia existir, deterio-

2 Para fins de diferenciação de autorias com o mesmo sobrenome, algumas referências vêm acompanhadas da primeira letra do nome pessoal das/os autoras/es.

3 Material tal como foi gravado, sem ter passado por uma seleção de cenas, montagem e edição das imagens e sons, isto é, sem o filme ter sido finalizado.

rando-se em outro local, sem identificação. Há também a possibilidade de a lata ter sido destruída por um incêndio que aconteceu na TV Anhanguera em 1967.

Desse modo, levaram a fama como pioneiros do cinema feito em Goiás o mineiro João Bennio (apresentado à cena artística de Goiás por Cici Pinheiro) e Jocerlan Melquíades de Jesus. A multiartista, contudo, nos lembra que: “o *Ermitão do Muquém* que você vê foi em 1967, o pioneiro, o mais antigo” (Pinheiro, C., 2001).

Conforme Cici Pinheiro, o filme teria custado 80 milhões de Cruzeiros Novos, acrescentando: “O então governador, Otávio Lage, havia me arranjado 15 milhões de Cruzeiros Novos, foi só. Fiz a primeira parte, juntamente com o meu dinheiro e não pude continuar” (Leão; Benfica, 1995, p. 150). Já, Silva, T. (2018, p. 38), citando a segunda página do *Correio Braziliense* de 19 de outubro de 1966, escreveu que havia a “estimativa de que o filme iria custar 300 milhões de Cruzeiros”, mas Cici Pinheiro não conseguiu toda essa quantia. Há, portanto, incoerência entre os valores citados nos documentos disponíveis da época – o que mostra a trajetória de apagamentos dessa história.

O roteiro do filme seguiria a versão fictícia sobre como começou a romaria a Nossa Senhora da Abadia de Muquém, escrita por Bernardo Guimarães (1858) em seu livro, fazendo dessa obra cinematográfica um filme de época (Silva, T., 2018). Nota-se que a primeira parte da obra cinematográfica possui equivalência com o início da história do livro *O Ermitão do Muquém* e o renomado escritor goiano Bernardo Élis (1915-1997) teria incentivado Cici Pinheiro a escrever o roteiro e a realizar o filme.

Para o roteiro e gravações da primeira parte do filme, Cici Pinheiro focou no personagem principal, Gonçalo. Júlio César de Pinheiro Arrais, sobrinho de Cici Pinheiro, tinha entre 8 e 9 anos na época dos ensaios e gravações, ele protagonizou a fase de menino do personagem Gonçalo. Françoise Forton (1957-2022), atriz brasileira, à época também criança, fazia o papel de Maroca, de quem ele gostava. E havia o personagem Reinaldo, que compunha o trio de brincadeiras e amizade (Arrais Neto, 2020; Arrais, 2021).

No livro de Bernardo Guimarães (1858), o personagem Gonçalo adulto torna-se um sujeito abusador e violento, e gosta de demonstrar sua macheza e virilidade em brigas com subjugações alheias. No filme, Tilman era o ator que estava encenando Gonçalo nessa fase (Arrais, 2021). Na história, Gonçalo se transformaria num ermitão, como autopunição por ter assassinado brutalmente o seu amigo Reinaldo, não só para ficar com Maroca, de 18 anos — namorada de Reinaldo, de quem ele próprio era um amigo infiel —, mas também para mostrar quem era o mais forte.

Durante os ensaios, os atores treinavam catira, uma dança da cultura popular sertaneja/caipira goiana em que há sapateados, batidas de palmas e cantos – uma adaptação de Cici Pinheiro ao roteiro, que não existia no livro de Bernardo Guimarães (1858). Algumas cenas externas foram gravadas em Trindade-GO e os atores adultos ensaiaram uma cena de facada no salão do Jóquei Clube de Goiás em Goiânia, “pois um amigo matava o outro”, de acordo com Arrais (2021).

Segundo Silva, T. (2018), as gravações aconteceriam na cidade de Goiás e outras locações externas onde o filme seria rodado, fazendo referência ao rio Araguaia e ao povoado de Muquém. Algumas cenas também seriam gravadas no teatro da Universidade Católica de Goiás, atual PUC-GO, em Goiânia. Os ensaios com elenco todo de Goiás aconteceram no Teatro de Emergência em Goiânia, espaço fundado por João Bennio (Silva, T., 2018).

O enredo do livro inicia-se na cidade de Goiás, e as breves memórias da infância de Gonçalo serviriam para contextualizar e descrever o personagem, até a sua ida a um batuque – que pode ter sido substituído pela catira –, onde se depararia com o seu “amigo” Reinaldo e a namorada dele, Maroca, até o momento do brutal assassinato do amigo. Já o rio Araguaia seria o cenário do momento em que o personagem Gonçalo teria contato com a nação dos povos originários A'uwẽ Uptabi (Xavante). Muquém seria a parte focada na romaria a Nossa Senhora da Abadia, segundo essa versão fictícia do livro. Desse modo, a primeira parte do livro teria mais correspondência com a parte do filme que estava sendo ensaiada e rodada.

Contudo, não pense você, cara leitora, que Cici Pinheiro começou a realização de *O Ermitão do Muquém* como se ela fosse completamente inexperiente no ramo do audiovisual. Ela foi uma das mulheres mais importantes no âmbito artístico-cultural de Goiás, São Paulo e do Brasil à sua época, principalmente nos anos 1950-1960, numa atuação de mais de 40 anos! Renomada multiartista, pioneira do teatro, rádio, TV e cinema, atuava também com literatura. Cici Pinheiro ainda foi a primeira pessoa a ensinar Educação Sexual para adolescentes em escolas públicas da capital, sendo pioneira na campanha contra a AIDS em Goiânia e no interior de Goiás.

Em Goiânia, fez parte da *Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás*; foi diretora de instituições culturais na capital; foi a primeira voz feminina do rádio; produziu e dirigiu a primeira radionovela de Goiás, *Era uma senhora mais brilhante que o sol* (1951), na RBC. Aliás, Cici Pinheiro encontra-se entre as primeiras mulheres a dirigir radionovelas e telenovelas ao vivo no Brasil. Pois, em tais gêneros, entre as décadas de 1940-1960, os homens dominaram o papel da direção, assim como o fazem até hoje com as telenovelas. Quando a atuação das mulheres é destacada nas radionovelas, geralmente elas são referenciadas como atrizes ou autoras e o mesmo continua a ocorrer quando as referências se tratam das telenovelas brasileiras.

Entretanto, nos primórdios das telenovelas no Brasil, há o registro de raríssimas mulheres que estrearam como diretoras nos anos 1960. Assim, na direção de telenovelas, Néia (2023) informa que em 1965 houve a estreia de Wanda Kosmo na TV Tupi e Lúcia Lambertini na TV Cultura. Ainda, no mesmo ano, Palmira Barbosa estreou na TV Itacolomi de Minas Gerais, afiliada da Rede Tupi de Televisão (Canal, 2021). E Cici Pinheiro compõe esse time de diretoras pioneiras das telenovelas brasileiras.

Na época da realização do filme *O Ermitão do Muquém*, Cici Pinheiro estava produzindo e dirigindo telenovelas em Goiânia. Um ano antes de ter começado a realização do filme, ela havia dirigido, em 1965, a primeira telenovela goiana ao vivo, em parceria com a TV Anhangüera: *A Família Brodie*. Nos anos de produção e realização da parte gravada de *O Ermitão do Muquém*, ela também dirigiu as telenovelas ao vivo na

TV Anhanguera: *Drácula, o Homem da Noite*, de 1966, e *Aconteceu no Natal*, de 1967 (Pinheiro, C., 2001).

Na peça *Deslumbramento* (1953), Cici Pinheiro encenou o primeiro beijo na boca num palco de Goiânia, o que fez com que a conservadora plateia goianiense dos anos 1950 a identificasse como prostituta e ela não mais tivesse acesso às casas de família. Em razão dessa cena e de outro beijo na telenovela *A Família Brodie* (1965), Cici Pinheiro foi chamada a dar explicações ao Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), órgão criado pela ditadura militar.

Em São Paulo, trabalhou com famosos atores e diretores de teatro, televisão, rádio e cinema, e ainda promoveu trocas culturais entre artistas de Goiás e São Paulo. Era uma mulher ousada, que enfrentava o poder público e se posicionava como queria numa época em que as mulheres não tinham tanta voz e poder de ação diante da conservadora sociedade machista. Cici Pinheiro dizia que, em Goiás, valorizava-se mais os bois e a soja do que a arte. Como os embates com o poder público foram muitos, ela teve dificuldades para conseguir patrocínio público e parcerias privadas para a realização de suas obras, que acabavam sendo financiadas pelos seus irmãos advogados Wilson e Wesson Pinheiro (Pinheiro, A., 2021).

Mesmo assim, segundo Antenor Pinheiro (2021), era difícil para Cici Pinheiro conseguir patrocínio devido ao preconceito enfrentado pela família. Existia, por um lado, o preconceito pelo fato de Cici Pinheiro, sua irmã Mimi Pinheiro (Floramy Pinheiro) e Julieta de Rezende Pinheiro (mulher branca, mãe da multiartista) serem de teatro, mas também havia o racismo enfrentado por Cici ser uma mulher negra, filha de Antenor Alves Pinheiro, que era um homem negro (Pedro, 2017). Especula-se ainda que a multiartista pudesse sofrer lesbofobia em razão de sua orientação sexual.

Cici Pinheiro encerrou a sua carreira aos 60 anos em Goiânia com a peça *Gimba*, em 1989, com um grandioso cenário que ocupava toda a extensão do palco do Teatro Goiânia – 148 metros quadrados de cenário e 163 atores no palco – a primeira vez que a capital assistia a algo assim. Ela faleceu no ano de 2002, aos 72 anos, após um aneurisma na aorta e complicações de uma cirurgia feita no abdome. Cici Pinheiro morreu desgostosa com a sua profissão, com a falta de apoio público à arte e com os inúmeros enfrentamentos que teve que passar ao longo de sua carreira.

## ANTES DE ADÉLIA SAMPAIO, CICI PINHEIRO!

É importante enfatizar que Cici Pinheiro ainda precisa ser enegrecida para Goiás e para o Brasil, haja vista que a sua identidade racial não é comentada nos textos, vídeos e documentos feitos sobre ela, inclusive aqueles produzidos por sua família.

Cici Pinheiro não era uma mulher de pele preta, retinta, e nas fotografias em preto e branco, de tecnologia arcaica, estática ou em movimento, ela não apresentava traços tão africanizados, o que dificultava o reconhecimento de sua negritude, pois não dava para perceber muito bem a cor de sua pele, diferente de suas imagens co-



loridas (Figura 1). Nesse sentido, vale ressaltar que o colorismo (Djokic, 2015) faz com que o racismo brasileiro se manifeste de acordo com as características fenotípicas das pessoas negras. Assim, aquelas que apresentam pele mais clara e traços mais embranquecidos poderão ter mais acesso aos espaços da branquitude, embora não sejam completamente aceitas e nem estejam livres do racismo.

Figura 1 – Cici Pinheiro em 1992 e na capa do seu santinho de luto



Fonte: Silva, N. (2023, p. 230-233).

O racismo estrutural (Almeida, 2018) produz uma dinâmica na qual as pessoas brancas ocupam os lugares de privilégios. Assim, quando não há indícios, num texto de que a personalidade mencionada se trata de uma pessoa negra, logo intuimos que se trata de uma pessoa branca. Por isso, é importante enunciar nos textos a identidade racial das pessoas de quem estamos falando. Sentido semelhante promove a *cisheteronormatividade*, quando não há indicativos em um texto de que se trata de uma mulher lésbica.

Cici Pinheiro teve a experiência com o trabalho da direção de *O Ermitão do Mu-quém* em 1966-1967, quase 20 anos antes da mineira e mulher negra Adélia Sampaio, esta que estreou no trabalho de direção com o curta *Denúncia Vazia* em 1979 – considerada até o presente como a primeira mulher negra a dirigir filmes no Brasil e sendo posicionada também como a primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem tanto no Brasil como na América Latina, com o filme *Amor Maldito*, que estreou em 1984. Essa atuação pioneira foi revelada na tese de Edileuza Penha de Souza (2013), professora, autora, pesquisadora e cineasta negra.

Quando menciono Cici Pinheiro como uma das mulheres negras pioneiras a ter experimentado a direção de um filme no Brasil, não pretendo destituir Adélia Sampaio do posto de pioneira, já que esta logrou êxito em ter finalizado e exibido ao público os seus filmes, e também construiu uma carreira como *mulher-cineasta*. Cici Pinheiro, por sua vez, não conseguiu terminar o seu longa de ficção *O Ermitão do Mu-quém* e, para validar o seu trabalho na direção, estou ponderando a sua atuação, ação ou o papel desempenhado na função da direção enquanto experiência de dirigir. Este alargamento de perspectiva considera, pois, a motivação para a realização, o exercí-



cio da leitura do livro que inspirou o roteiro, a ação da escrita do roteiro, o processo de criação, a produção, a mobilização da equipe, os ensaios dos atores, o início das gravações, a ida da equipe para Brasília para a divulgação do filme...

Desse modo, Cici Pinheiro deveria ser reconhecida como uma das mulheres negras pioneiras na direção de um filme, mesmo que inacabado e desaparecido, com importância para a história do cinema e do audiovisual brasileiro, bem como participação na história das mulheres negras artistas e cineastas de Goiás e do Brasil. Portanto, Cici Pinheiro deveria ser considerada, juntamente com Adélia Sampaio, uma mulher negra pioneira do cinema no país.

No entanto, esse reconhecimento não exclui a necessidade de futuras pesquisas sobre as mulheres que foram apagadas da história do nosso cinema, especialmente quando se trata das *mulheres-cineastas* que estão fora do Eixo Rio-São Paulo. Quem sabe novas mulheres negras, anteriores a Cici Pinheiro, sejam descobertas em outros Brasis nessa empreitada?

## MARIA NOEMI ARAÚJO, DO CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES

Depois da iniciativa de Cici Pinheiro na direção de *O Ermitão do Muquém*, houve um longo intervalo para a retomada de mulheres na direção de filmes em Goiás. Desde 1967, passaram-se 14 anos até que Maria Noemi Araújo, membra do Cineclubes Antônio das Mortes – criado em Goiânia entre 1977 e 1978, por pessoas envolvidas com o movimento estudantil da UFG –, realizasse, em 1981, a direção (compartilhada com Lourival Belém) do documentário institucional *SIMA: Sistema de Informação do Mercado Agrícola* (Campos, 2014). Hoje, Maria Noemi Araújo é psicanalista e pedagoga, com mestrado em Filosofia da Educação pela PUC-SP e em Sociologia da Educação pela Universidade de Sorbonne, na França. Além disso, é também doutora em Educação pela UFSCar. Outras mulheres podem ter atuado antes de Maria Noemi Araújo na direção de documentários, mas se o fizeram ainda não sabemos.

Figura 2 – Maria Noemi Araújo com integrantes do Cineclubes Antônio das Mortes, década de 1980



Fonte: F64 Filmes - 40 Anos Cineclubes Antônio das Mortes.

Campos (2017) expõe que o Cineclube Antônio das Mortes foi criado de forma clandestina durante a ditadura militar e Maria Noemi Araújo começou a integrá-lo a partir de 1980. A autora explica que a atuação dos integrantes do cineclube era colaborativa e eles revezavam nas funções das produções que faziam, conforme a necessidade. O custeio dos equipamentos também era dividido entre todos do grupo, como a compra das películas, a compra da câmera de Super-8, o aluguel da câmera de 16mm e outras despesas. O Cineclube Antônio das Mortes agitava culturalmente Goiânia, exibia filmes, fazia debates, promovia grupos de estudos, estimulava a cultura audiovisual e a criação de novos cineclubes em cidades do interior de Goiás onde não havia cinema, engajava-se “na apreciação da linguagem cinematográfica para se chegar aos temas políticos” (Campos, 2017, p. 127).

Maria Noemi Araújo afirma que a motivação para a compra da Super-8 surgiu da ideia de Glauber Rocha e do grupo cinemanovista da “câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Entretanto, após a TV Anhanguera ter doado 220 latas de filmes virgens de 16 mm, o grupo se sentiu mais incentivado ao trabalho de realização e pôde gravar mais filmes, fazendo com que as emissoras goianas reconhecessem o grupo como a nova geração de cineastas dos anos 1980 (Campos, 2017).

Embora, Maria Noemi afirmasse que os filmes doados fossem virgens, outro integrante do cineclube mencionou que muitos filmes estavam estragados e que a doação somente foi feita porque a emissora estava fazendo a transição para o videotape. E como as latas eram muitas, os cineclubistas ofereciam-nas para quem quisesse filmar, sendo que, ao todo, o grupo realizou naquela época filmes experimentais, independentes, perfazendo 15 curtas-metragens e 4 médias, havendo também algumas produções que não foram concluídas (Campos, 2017).

É interessante observar que dos 19 filmes feitos pelo grupo naquele período, somente um contou com a participação de uma mulher na direção – *SIMA: Sistema de Informação do Mercado Agrícola* (1981). Ainda, é preciso notar a menção que Campos (2017) teceu sobre a passagem de Guaralice Paulista pelo *Cineclube Antônio das Mortes*, contemporânea de Maria Noemi Araújo na entidade, mesmo que não haja o registro de filmes com a sua assinatura na direção.

Maria Noemi Araújo continuou a contribuir ao debate sobre cinema, tendo participado de encontros como convidada, dialogando sobre filmes a partir de sua perspectiva como psicanalista e pedagoga, exercendo esse trabalho na Livraria Cultura em São Paulo, ao programa Café Filosófico da TV Cultura e outros.

## ROSA BERARDO E ANDRÉ LOUCO (1990, 14')

Desde 1988, há quase 40 anos, Rosa Berardo (Monte Aprazível-SP, 18 de dezembro de 1961) vem construindo sua carreira como *mulher-cineasta* em Goiás, sendo a mais noticiada e a mais lembrada quando se trata das diretoras do estado. Jornalista de formação, Rosa Berardo é atualmente professora da Faculdade de Artes Visuais da UFG, onde ministra aulas para os cursos de graduação e de pós-graduação.

Ela também é fotógrafa e registrou inúmeras imagens de vários grupos étnicos do Xingu nos anos 1980-1990, além de festas folclóricas, e as fauna e flora brasileiras e de países diversos. Suas fotografias foram exibidas em vários países, publicadas em aclamadas revistas nacionais e internacionais, e estampadas numa coletânea de cartões telefônicos da Embratel, que foram vendidos em todo o Brasil na década de 1990. Em 2003, ela abriu uma escola de cinema em Goiânia, a *Skópos*, em parceria com o *Centro Alternativo de Produções Audiovisuais* (C.A.R.A Produções).

Contudo, foi sete anos após o documentário de Maria Noemi Araújo que Rosa Berardo atuaria na direção do curta-metragem de ficção *André Louco*, rodado em 1988 na cidade de Goiás e lançado somente dois anos depois, em 1990. Esse foi o primeiro filme *profissional* dirigido por uma mulher de Goiás, com uma grande equipe especializada, com equipamentos de alta qualidade e validado por uma Lei de Incentivo pública, a Lei 7.505 de 02 de julho de 1986 (Lei Sarney), responsável por designar o *Prêmio Shell*.

O curta foi inspirado no livro *André Louco* de Bernardo Élis, publicado em 1978, e Rosa Berardo teve autorização do autor para uma licença poética, já que seu personagem André era subversivo. Numa fazenda próxima ao município de Goiás, uma cena mostrava André, o louco, querendo dividir os bois de um fazendeiro entre todos, pois, na época, Rosa Berardo era marxista. O roteiro foi assinado por ela em parceria com a colombiana Mari Castaneda, sua colega de mestrado em Fotografia e Cinema na Universidade de São Paulo (USP).

A maior parte do dinheiro recebido do *Prêmio Shell* custeou a equipe profissional de São Paulo e os equipamentos para a fotografia do filme, alugados dos *Estúdios Quanta* de São Paulo, enquanto a Universidade de Brasília (UnB) emprestou alguns equipamentos de iluminação. Quando o caminhão chegou de São Paulo com os equipamentos importados, coisas muitíssimo modernas e de alta qualidade, Rosa Berardo ficou admirada, ela nunca tinha visto aquilo! E, segundo ela, não havia profissionais em Goiás que soubessem mexer com aqueles equipamentos (Berardo, 2021).

O dinheiro do *Prêmio Shell* não foi suficiente para custear todas as etapas do filme, de modo que ele ficou dois anos parado e sem finalização. Rosa Berardo tinha gastado muito com a contratação dos profissionais e equipamentos de São Paulo, entretanto, houve um gasto excedente com os rolos de filmes e sua revelação. Algumas cenas tiveram que ser repetidas diversas vezes. Uma delas precisou ser filmada cerca de 16 vezes porque dois atores do estado de Goiás não acatavam a direção de Rosa durante as gravações, preferindo improvisar do jeito deles, não seguindo as falas que estavam escritas no roteiro.

Para Rosa Berardo (2021), isso pode ter acontecido devido à mentalidade machista do goiano no final da década de 1980, já que, ela era mulher jovem, com 26 anos, à frente de uma equipe. Por isso, às vezes, ela tinha que ser firme, precisava se impor, já que esse era o único jeito de a equipe respeitá-la numa área dominada por homens: “Você entrar numa área onde você não é aceita, é desbravar! Desbravar é quando se chega e se abre o caminho, igual quando se vai abrir uma mata, você pega o facão e sai cortando...” (Silva, N., 2023, p. 303). Por isso, Rosa Berardo precisou recorrer ao

seu pai Geraldo Berardo para pagar pela finalização do filme e contou também com a doação de um senhor que trabalhava numa grande empresa de engenharia no Brasil, que pediu para não ser identificado. O custo total de *André Louco* (1990, 14') foi de 4 milhões de Cruzados (Lopes, 1988).

Desse modo, metade do valor do filme foi financiada pelo *Prêmio Shell* e a outra metade pelo pai de Rosa Berardo e pela doação do senhor citado. Por exigência do fotógrafo argentino Rodolfo Sánchez, radicado em São Paulo, os rolos de filme em película de 35mm e em preto e branco foram encomendados em Nova Iorque, pois não existiam no Brasil à venda ainda. Vale lembrar que havia também um limite de rolos para as gravações. Além disso, não era possível revelar os filmes em Goiânia. Assim, quando um rolo de filme terminava, alguém dirigia da cidade de Goiás para a capital para despachar o rolo pela *Vasp ou Varig* – as empresas aéreas existentes naquele tempo. E somente depois de revelado o filme, a diretora era informada se as gravações tinham dado certo ou não.

Rodolfo Sánchez foi indicado pela produtora *Orion, Cinema e Vídeo*, de São Paulo, e tinha trabalhado em dois filmes brasileiros do cineasta Héctor Babenco: *Pixote: a Lei do Mais Fraco* (1980) e *O Beijo da Mulher-Aranha* (1985). Ele aceitou trabalhar sem receber o seu cachê, mas tendo a cortesia do transporte, hospedagem e alimentação, além da exigência com o aluguel dos equipamentos do jeito que ele queria para uma excelente fotografia. Rosa Berardo e Rodolfo Sánchez optaram pela fotografia do filme em preto e branco, numa escolha estética que remetesse ao Expressionismo Alemão e que combinasse com a atmosfera lúgubre do tema da loucura. Por isso, grandes sombras bem definidas são projetadas em várias cenas de *André Louco* (1990, 14').

Lizette Negreiros (1940-2022), João Acaiabe (1944-2021) e Roberto Bonfim (1945-), consagrados atores negros brasileiros, igualmente não cobraram cachê e aceitaram viajar para Goiás, recebendo a passagem, a hospedagem e a alimentação (Figura 3). Tony Cotrin foi o ator que interpretou a personagem André, o Louco.

Figura 3 – Set de *André Louco*. Rosa Berardo e Roberto Bonfim. Abraão Henrique, Rosa Berardo, Rodolfo Sanchez e JR. Miranda. Cidade de Goiás, 1988



Fonte: Silva, N. (2023, p. 230-233).

Rosa Berardo também trabalhou na produção do filme, os moradores da cidade de Goiás contribuíram emprestando as suas casas e móveis. Houve outros patrocinadores que contribuíram com seu custo, como a antiga empresa aérea Vasp S/A que doou as passagens para os atores de São Paulo. O político goianiense Irapuã Costa Júnior, na época senador, doou um valor em dinheiro. Os demais serviços vieram da ajuda colaborativa da sua família, que não recebeu nenhum pagamento pelos empréstimos.

A música do filme foi composta por Arrigo Barnabé e executada pela Orquestra de Cordas do *Teatro Municipal* de São Paulo – teve um alto custo e foi paga pelo pai de Rosa Berardo. A montagem levou quase dois meses para ser feita em *Moviola*, em mesas de corte de filme de 35mm em São Paulo. O material bruto gravado contou com uma hora e meia, reduzidos para 14 minutos do curta. O laboratório de imagem foi o *Curt Alex*, a mixagem foi feita pelo *Álamo*, e a distribuição pela *Fundação do Cinema Brasileiro*.

Entretanto, mesmo feito em Goiás, *André Louco* (1990, 14') não pôde ser registrado como produção goiana. Em razão do *Prêmio Shell*, ele precisou ser registrado como uma realização de São Paulo. Mesmo assim, hoje, o filme *André Louco* é marco histórico e artístico do cinema realizado em Goiás e feito por mulheres neste estado – a própria Rosa Berardo o considera um filme goiano.

Após lançar *André Louco* em 1990, houve o fechamento da *Embrafilme* no Governo Collor, cuja extinção provocou uma crise no cinema brasileiro. Por isso, Rosa Berardo somente voltou a fazer outro filme de ficção em 2010, momento em que a cena do cinema em Goiás estava ampliando a sua profissionalização – foi quando ela conseguiu fomento público para o curta *Romãozinho*. Naquele intervalo, ela dirigiu documentários institucionais.

Hoje, Rosa Berardo já dirigiu mais de 30 filmes, dentre curtas e longas, ficções, documentários, animações e série animada. Ela continua em vários projetos, sendo contemplada com Leis de Incentivo e dirigindo filmes praticamente todos os anos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Até o momento, não foram encontradas referências de outras mulheres que se tenham embrenhado na direção de filmes de ficção em Goiás antes de 1966-1967, quando Cici Pinheiro atuou na direção do inacabado e desaparecido *O Ermitão do Muquém*, nem até 1990, ano em que Rosa Berardo lançou o curta-metragem de ficção *André Louco* (1990, 14'). Tampouco, até então, foram encontrados registros disponíveis sobre outras mulheres que tenham dirigido documentários além de Maria Noemi Araújo antes ou durante a década de 1980.

Numa sociedade que segrega gênero e raça, que impõe desigualdades que imperam com sua estrutura racista, patriarcal e machista, as mulheres negras no Brasil demoraram mais tempo que os homens brancos e do que as mulheres brancas para

começarem na direção de filmes como trabalhadoras do cinema. No entanto, é interessante observar que essa pioneira do cinema feito em Goiás se trate de uma mulher e negra! Assim sendo, enegrecer Cici Pinheiro para o Brasil é importante para que a história do cinema de Goiás e do país seja pensada de uma nova forma, considerando a sua participação como mulher negra.

Depois dessas pioneiras, encontrei, em material consultado durante minha pesquisa de doutorado, englobando o período de 1966 a 2022, 131 mulheres nascidas ou radicadas em Goiás e que estavam morando no estado à época da realização de seus filmes. Elas dirigiram 306 filmes, sendo que os curtas-metragens e os documentários ainda são a maioria dos filmes realizados por elas. Nesse contexto, as Leis de Incentivo, como a *Lei Goyazes*, o *Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás*, a *Lei Paulo Gustavo* e outros fomentos têm sido importantes ao longo dos anos para a concretização do cinema no estado e realização das obras das mulheres.

Constatou-se, pelas informações trazidas nesta pesquisa, que o cinema contemporâneo feito pelas mulheres diretoras gerais de Goiás ainda é branco e de mulheres de uma elite intelectual – muitas delas têm mais de uma graduação, e por vezes mestrado e doutorado. Ao mesmo tempo, nota-se que a entrada de mulheres negras, indígenas e trans (ainda que de maneira muito escassa) para a direção de filmes no estado goiano se deu, principalmente, através dos dois bacharelados em Cinema e Audiovisual existentes em Goiás, pela Universidade Estadual de Goiás (UEG), em Goiânia, e pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG), na cidade de Goiás.

O desbravamento de Cici Pinheiro (1996-1967), Maria Noemi Araújo (1981) e Rosa Berardo (1990) abriu portas para que novas mulheres comessem no trabalho da direção. Elas atuaram em outros tempos e tiveram que lidar com a falta de apoio público e privado, com o machismo e o preconceito contra mulheres de teatro, o racismo e, possivelmente, com a lesbofobia também. Além disso, enfrentaram crises políticas nacionais que afetaram a produção cinematográfica no país durante o Governo Collor. Tiveram que ser ousadas e enfrentar o poder público ou serem bravas com as suas equipes para serem respeitadas em set.

Na contemporaneidade, as mulheres que dirigem filmes em Goiás podem estudar em cursos de cinema, contar com Leis de Incentivo, e lidar com equipes mistas onde são mais respeitadas pelos homens, mas ainda é preciso lutar contra a reprodução de estruturas sexistas no cinema. Portanto, conhecer as narrativas das mulheres diretoras do cinema feito em Goiás, os seus feitos, suas histórias, os seus filmes e os seus processos de criação significa dialogar com os esforços das autoras brasileiras referenciadas que servem de estímulo para que mais mulheres abram novas trilhas nesse longo caminho.



## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sílvio Luiz. *O que é o racismo estrutural?*. Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ARRAIS, Júlio César Pinheiro. *Entrevista para Tese*: WhatsApp: Naira Rosana Dias da Silva. 25 de nov. de 2021. 20h30. Descrição do meio eletrônico.
- ARRAIS NETO, Gerson. *Entrevista para Tese*: WhatsApp: Naira Rosana Dias da Silva. 08 de jan. de 2020. 15h17. Descrição do meio eletrônico.
- BERARDO, Rosa Maria. *Entrevista para Tese*: gravação de filme documentário: Naira Rosana Dias da Silva. 14 de jan. de 2021. 14h00. Descrição do meio audiovisual.
- CAMPOS, Marina da Costa. *O Cineclube Antônio das Mortes: trajetória, exibição e produção (1977-1987)*. 2014. 278 f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos. Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, São Carlos-SP, 2014.
- \_\_\_\_\_. Cineclubismos: uma história do Cineclube Antônio das Mortes. *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, vol. 44, núm. 47, 2017, Janeiro-Junho, pp. 114-133
- CANAL MIS BH. *A mulher na TV Itacolomi*. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t-0S3fMdVe6s> Acesso em: 14 jul. 2024.
- DJOKIC, Aline. Colorismo: o que é, como funciona. *Portal Geledés*, 26 fev. 2015. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/colorismo-o-que-e-como-funciona/>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- GUIMARÃES, Bernardo. *O Ermitão do Muquém*. Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, 1858. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000072.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2024.
- HOLANDA, Karla (Org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019.
- HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Orgs.). *Feminino e Plural*: mulheres no cinema brasileiro. Campinas-SP: Papyrus, 2017.
- IASI, Maiári Cruz. *A divisão sexual do trabalho cinematográfico em longas goianos (1967-2022)*. 2022. 86 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Cinema e Audiovisual) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, Câmpus Cidade de Goiás, Goiás-GO, 2022.
- LOPES, Maria Isabel. Filme de um louco anunciado. *Diário da Manhã*, 24 abr. 1988.
- LEÃO, Beto. *Cinema de A a Z*: Dicionário do Audiovisual em Goiás. Goiânia: Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, 2003.
- LEÃO, Beto; BENFICA, Eduardo. *Goiás no século do cinema*. Goiânia: Kelps, 1995.
- LOYADE, Walléria. *Santinho de luto*. 2002. Arquivo: AFLAG, 2002.
- LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da. (Orgs.). *Mulheres atrás das câmeras*: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018. São Paulo: Estação Liberdade: 2019.
- MARTINS, Renata. (Org.). *Empoderadas*: narrativas incontidas do audiovisual brasileiro. São Paulo: Oralituras/ SPcine/ Mahin Produções, 2021.
- NÉIA, Lucas Martins. *Como a ficção televisiva moldou um país*: uma história cultural da telenovela brasileira (1963-2020). São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2023.
- NUNES, Paulo Coelho; COSTA, Ana Paula Silva Ladeira. Animação audiovisual em Goiás: um estudo exploratório sobre o mercado regional. *Revista Geminis*. v.12, n. 2 - mai. - ago. 2021.
- OLIVEIRA, Thaís Rodrigues. Audiovisual no cerrado brasileiro: filmes e séries realizadas em Goiás de 2000 a 2020. In: CARREIRO, Rodrigo. (Org.). *A Diegese em Crise*: consumo, tecnologia e história(s) do cinema. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2022. p. 109-131.
- PEDRO, Antônio Fernando Pinheiro. *Alve Ganga Zumba e Zumbi! O novo quilombo brasileiro é a educação*. 2017. Disponível em: <http://www.dazibao.com.br/site/salve-ganga-zumba-e-zumbi/>. Acesso em: 20 fev. 2024.
- PINHEIRO, Antenor. *Essa é a obra e vida de Cici Pinheiro, pioneira no teatro goiano*. TBC Memória. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=urD21JOhNuU&t=1s>. Acesso em: 08 mar. 2024.
- PINHEIRO, Cici. *O teatro em Goiânia*: depoimento de Cici Pinheiro para Vera Gomes. Secretaria Municipal de Cultura de Goiânia, Divisão do Patrimônio Histórico, 19 de jul. 2001.
- REZENDE, Thaynara Ayres. *Mulheres na direção de fotografia cinematográfica na região centro-oeste (2015-2019)*. 2022. 69 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Cinema e Audiovisual) Universidade Estadual de Goiás – Campus Metropolitan Unidade Universitária de Goiânia - Laranjeiras, 2022.

SILVA, Cindy Faria. *Por trás das câmeras: diretoras no audiovisual goiano (2013- 2018)*. 2019. 69 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Cinema e Audiovisual) - Universidade Estadual de Goiás, Curso de Cinema e Audiovisual, Campus Goiânia-Laranjeiras, Goiânia, 2019.

SILVA, Naira Rosana Dias da. *Mulheres que dirigem filmes em Goiás e a criação de um documentário sobre ser mulher fazendo filme: 1966 a 2022*. 2023. 762 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2023.

SILVA, Túlio Henrique Queiroz e. *Cinema em Goiás: quando tudo começou...* (1960- 1970). 2018. 128 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

SOUZA, Edileuza Penha de. *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*. 2013. 260 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

TEDESCO, Marina Cavalcante. (Org.). *Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção*. Rio de Janeiro: Nau, 2021.



# Cinema e engajamento no cerrado: o impacto das diretoras do DF na representação cinematográfica brasileira

Bárbara de Pina Cabral  
Clarissa Motter

O cerrado, vasto em sua diversidade cultural e ambiental, emerge como um terreno fértil para o florescimento do cinema como expressão artística e veículo de engajamento político. Nesta região, permeada por contrastes e riquezas, diretoras de cinema têm desempenhado um papel significativo na representação e no ativismo social por meio de suas obras. Nesse sentido, Cibele Amaral, Dácia Ibiapina e Tânia Montoro (Figura 1) incorporam trajetórias no audiovisual que articulam arte e pesquisa e deixam legados para a construção de uma identidade cinematográfica regional que exerce influência na promoção de mudanças sociais.

Figura 1 – Cibele Amaral, Dácia Ibiapina e Tânia Montoro



Fonte: Acervo Pessoal, Portal UnB e Revista Veja<sup>1</sup>.

Entre o cinema e a pesquisa acadêmica, a presença apaixonada de Tânia Montoro no cenário cinematográfico regional e nacional a coloca como uma figura de des-

<sup>1</sup> Cibele Amaral (Foto: Acervo Pessoal), Dácia Ibiapina (Foto: Ana Carolina Matias. Disponível em: <https://noticias.unb.br/112-extendao-e-comunidade/4654-tradicional-mostra-de-cinema-de-brasilia-vai-acontecer-por-streaming-e-na-tv>). Tânia Montoro (Foto: Cláudio Reis/UnB/VEJA. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/tania-montoro-a-sociedade-brasileira-nao-esta-parada>).

taque na interseção entre estudos de gênero, meio ambiente e produção audiovisual (Mendonça, 2008). Aprovada na Universidade de Brasília (UnB) em 1977, já mãe na ocasião, trilhou o caminho de uma estudante universitária enfrentando simultaneamente os desafios do ambiente acadêmico e a responsabilidade da maternidade. Ao longo de sua jornada acadêmica em Ciências Humanas, desenvolveu um notório interesse pela pesquisa, engajando-se em projetos de iniciação científica. Além disso, ativamente envolvida no movimento estudantil, participou da emblemática greve ocorrida na UnB em 1977.

Após um período afastada de Brasília, em decorrência dos protestos estudantis dos quais participou (na ocasião, foi transferida para o Rio de Janeiro), Tânia Montoro retornou à capital em 1987 e recebeu um convite para assumir uma posição diretiva no Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Pesqueiro da Sudepe – Superintendência do Desenvolvimento da Pesca. Simultaneamente, matriculou-se em um curso de especialização em Políticas Sociais na UnB, onde fortaleceu seu compromisso com a pesquisa e realizou um estudo etnográfico extenso, com mais de 500 horas de entrevistas, sobre o Movimento de Mulheres no Brasil e em Cuba. Este trabalho resultou em uma monografia que a levou a passar três meses em Havana, mesmo em um período em que o Brasil ainda não havia reatado relações diplomáticas com Cuba. Seu mérito acadêmico foi reconhecido, culminando em sua aprovação em primeiro lugar em um concurso público na área de política social no Instituto de Ciências Sociais da UnB, em 1988.

Enquanto docente na UnB, Montoro foi selecionada para realizar um mestrado acadêmico em Comunicação. Nesse período, obteve uma bolsa da Fundação Fulbright, que possibilitou sua estadia em centros de pesquisa e emissoras de televisão nos Estados Unidos. Lá, aprimorou-se em metodologias de análise de recepção e audiência de produtos audiovisuais, estagiando no Centro de Pesquisa em Estudos Culturais da Universidade de Illinois e no Centro de Pesquisa Latino-Americana da Universidade de Chicago.

Após a conclusão do mestrado em Comunicação no ano de 1992, quando apresentou a dissertação intitulada *A TV da Xuxa*, Tânia Montoro integrou o corpo docente da Faculdade de Comunicação da UnB. Nesse período, voltou sua atenção para o estudo do audiovisual, particularmente enfocando o cinema e a televisão. Paralelamente, engajou-se em causas ambientais e feministas, desempenhando um papel importante na Conferência Internacional sobre o Meio Ambiente - Rio 92. Como fundadora do Centro de Produção Cultural e Educacional (CPCE), hoje UNB/TV, Tânia dirigiu documentários resultantes de pesquisas interdisciplinares, financiadas pelo Fundo das Nações Unidas para Mulheres (UNIFEM), abordando temáticas que entrelaçam as vidas das mulheres com o ambiente que as cerca. Destacamos sua trilogia de curtas-metragens *Mulher e Meio Ambiente*, composta por: *Mulher de Areia*, que retrata a presença feminina na pesca, especificamente a realidade das coletoras de algas, mariscos, caranguejos no litoral brasileiro; *Mulher de Borracha*, sobre o trabalho das mulheres na coleta de látex, plantio de urucum e cultivo de ervas medicinais no seringaais da Amazônia; e, por fim, *Divinas Marias*, que destaca o protagonismo feminino nas manifestações populares da festa do Divino Espírito Santo em Pirenópolis-GO.

Um de seus notáveis projetos foi o filme *Hollywood no Cerrado*, de 2011 (Figura 2), que narra a história de cineastas e atores norte-americanos que residiram em Anápolis-GO durante as décadas de 1940 e 1950. Este trabalho não apenas gerou o Festival de Cinema de Anápolis, mas também serviu de inspiração para uma série de iniciativas relacionadas ao cinema em Goiás.



Fonte: Site Filmow<sup>2</sup>.

Cofundadora do Festival de Cinema de Trancoso, Tânia também desempenha funções como membro do júri em festivais de cinema temáticos e é curadora do Festival Internacional de Cinema e Arquitetura (Cine Urbana) no Distrito Federal. Em 2019, foi homenageada com uma mostra de cinema em Barcelona, promovida pelo Centro Cultural Brasil/Espanha do Consulado do Brasil em Barcelona e pela Associação de Pesquisadores Brasileiros da Catalunha.

Com um percurso marcado por numerosas orientações em programas de especialização, mestrado e doutorado, bem como pela autoria de oito livros e inúmeros artigos publicados tanto no Brasil quanto no exterior, o impacto acadêmico deixado por Tânia permanece como fonte de inspiração para pesquisadores em diversas áreas das Ciências Humanas.

Nascida e criada em Brasília, Cibele Amaral (Figura 3) personifica a versatilidade artística como atriz, cineasta, produtora e roteirista. A condição humana e a complexidade da vida são temáticas que permeiam as obras da diretora que, formada em Cinema e em Psicologia, destaca-se pela sua habilidade em mergulhar nas profun-

2 Disponível em: <<https://filmow.com/hollywood-no-cerrado-t40270/>>. Acesso em 20 abr 2024.

dezas da emoção humana. Com percurso singular na indústria do cinema brasileiro, marcado por uma dedicação apaixonada à arte cinematográfica, desde os seus primeiros passos nos palcos, da infância até a graduação em artes cênicas na Itália, Cibeles Amaral trilhou um caminho de descobertas e aprendizado constante. Sua parceria fundamental com o cineasta José Eduardo Belmonte abriu portas para sua ascensão no mundo do cinema, culminando em participações significativas em obras como *Três* (1995) e no longa-metragem *Subterrâneos* (2003), que retrata três dias na vida de um sindicalista que abandona o trabalho para escrever um livro sobre o Conic – Centro Comercial de Brasília.

Figura 3 – Cibeles Amaral em set



Fonte: Foto de Mário Miranda. Site GPS Brasília<sup>3</sup>.

O despertar de Cibeles Amaral como cineasta se deu com o curta *Momento Trágico* (2003), que narra um conflito de casal em uma sessão de terapia. Nele, Cibeles não apenas atuou e roteirizou, mas também deu os primeiros passos por trás das câmeras. O filme foi premiado nos Festivais de Brasília, Gramado e Malescorto, na Itália. Em 2011, dirigiu seu primeiro longa-metragem *Um Assalto de Fé*, uma comédia de ação que evidenciou sua versatilidade como artista, além da capacidade de produzir narrativas envolventes e emocionantes.

Por fim, em *Por que você não chora?* (2020) e *Rir pra não chorar* (2022), ficam evidentes seu amadurecimento como cineasta e seu compromisso com a excelência narrativa. O primeiro, premiado no Festival de Gramado, aborda a temática da saúde mental e solidão a partir da história de duas personagens cujas jornadas se cruzam: Jéssica (Carolina Monte Rosa), uma estudante em um projeto para acompanhamento terapêutico, e Barbara (Barbara Paz), paciente borderline em tratamento. O segundo é uma comédia que retrata o drama íntimo do renomado humorista Flávio Pontes (Rafael Cortez) quando sua mãe descobre um tumor agressivo.

3 Disponível em: <<https://gpsbrasil.com.br/cibeles-amaral-a-literatura-de-uma-protagonista/>>. Acesso em: 20 abr. 2024.

O compromisso de Cibele Amaral com a excelência artística rendeu-lhe reconhecimento e elogios ao longo de sua carreira. Seus filmes não apenas emocionaram e cativaram públicos em todo o Brasil, mas também trouxeram à tona questões importantes sobre o comportamento humano, refletindo sua profunda compreensão da complexidade da vida.

Graduada em Engenharia, com especialização pela renomada Escola Internacional de Cinema e Televisão de San Antonio de los Baños, em Cuba, e mestrado em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB), Dácia Ibiapina começou sua jornada no cinema enquanto ainda estudava Engenharia, quando descobriu a possibilidade de se expressar por meio do audiovisual.

Nascida em São João do Piauí, atualmente São José dos Peixes, em 30 de setembro de 1957, Dácia e os colegas, aspirantes a engenheiros, fundaram o Grupo Mel de Abelha e realizaram documentários em Super 8. Seu caminho rumo à produção cinematográfica documental se solidificou após a passagem pela Escola Internacional de Cinema e Televisão de Cuba, onde teve a oportunidade de aprimorar habilidades e conhecimentos.

Seus trabalhos audiovisuais, especialmente os documentários, são marcados por uma preocupação genuína com questões sociais, como desigualdade, diversidade e marginalização, o que enfatiza a abordagem sensível e comprometida de seu cinema com a expressão social, e contribui para ampliar o alcance das produções audiovisuais como forma de arte e instrumento de transformação. Dácia sempre enfatiza, em suas entrevistas, que prefere abordar essas questões de forma sutil, permitindo que as próprias imagens e narrativas transmitam as complexidades das realidades sociais.

Um dos destaques de sua carreira é o documentário *Entorno da Beleza* (2012) (Figura 4), seu primeiro longa-metragem, que explora o universo dos concursos de beleza no Distrito Federal, com um olhar sensível para as dinâmicas sociais e econômicas que permeiam esses eventos. Ao escolher esse tema, Dácia buscou uma abordagem não convencional, optando por destacar as relações entre centro e periferia de forma mais sutil e reflexiva, por meio da observação do contexto e das experiências das participantes.

**Figura 4 – Dácia recebendo de Vladimir Carvalho o Prêmio Conterrâneos no 45º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2012) pelo filme Entorno da Beleza**



Fonte: Site do filme<sup>4</sup>.

Além de sua produção cinematográfica, Dácia Ibiapina também é reconhecida por seu papel como professora de cinema na Universidade de Brasília, onde compartilha seus conhecimentos e experiências com as próximas gerações de cineastas. Sua dedicação ao ensino e à pesquisa contribui para a formação de uma comunidade cinematográfica diversificada e comprometida com a expressão artística e social.

Ao longo de sua carreira, Dácia dirigiu vários curtas-metragens que abordam questões distintas, sempre com um olhar atento para as realidades das comunidades retratadas. Dácia Ibiapina representa uma parte importante do cenário cinematográfico brasileiro, e seu trabalho continua a inspirar e provocar reflexões sobre as complexidades da sociedade contemporânea.

Diante disso, vê-se que o cinema brasileiro, representado pelas cineastas Tânia Montoro, Cibele Amaral e Dácia Ibiapina, deixa um legado que se estende para todo o território nacional e que vai além das telas de cinema. Seus filmes não apenas entretêm, mas também educam, provocam reflexões e promovem mudanças sociais. Suas vozes únicas e perspectivas diversificadas enriquecem o cenário cinematográfico brasileiro, contribuindo para uma representação mais autêntica e inclusiva da diversidade cultural e social do país. O engajamento dessas diretoras na promoção da equidade de gênero, dos direitos humanos e da justiça social serve como um exemplo inspirador para as gerações futuras de cineastas, destacando o poder transformador do cinema como uma ferramenta para o progresso e a mudança.

<sup>4</sup> Disponível em <<https://entornodabeleza.wordpress.com/2012/09/25/entorno-da-beleza-recebe-premio-conterraneos-no-45o-festival-de-brasilia-do-cinema-brasileiro/>>. Acesso em: 20 abr. 2024.

## REFERÊNCIAS

JARDON, Carolina. Filme do DF “Por que você não chora?” abre o Festival de Gramado. *Agência Brasília*, Brasília, DF, 18 set. 2020. Disponível em: <https://agenciabrasilia.df.gov.br/2020/09/18/filme-do-df-por-que-voce-nao-chora-abre-festival-de-gramado/>. Acesso em: 20 abr. 2024.

MENDONÇA, Maria Luisa Martins de. Entrevista com Tânia Siqueira Montoro. *Comunicação & Informação*, v. 11, n. 2: p. 261-267 - jul./dez. 2008.

MULHERES do cinema brasileiro. Cibele Amaral. Disponível em: <https://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/mulheres/visualiza/684/Cibele-Amaral/4>. Acesso em: 30 abr. 2024.



# A trama do olhar de Glória Albues

Luísa Guimarães Gratão  
Letícia Xavier de Lemos Capanema

“Cinema é você olhar para. É através do olhar aprender para. É principalmente dividir esse olhar e, a partir daí, tentar entender<sup>1</sup>”. Com essas palavras, Glória Albues, cineasta cuiabana, define o que é o cinema. Como se vê, a questão do olhar é central em sua prática enquanto artista. Maria da Glória Albues Martins (ou Glorinha, como é conhecida em Cuiabá) é a primeira mulher documentarista de Mato Grosso e uma das mais importantes cineastas do estado (Figura 1). Sua extensa filmografia abrange mais de vinte e cinco produções de diversos gêneros e formatos, marcadas pela invenção na fronteira do documental, do ficcional e do experimental.



Fonte: Frame do Programa “Todos os ângulos” (TV Assembleia de Mato Grosso, julho/2023).

Este artigo propõe um panorama reflexivo sobre o conjunto da obra de Glória Albues, buscando identificar certas constâncias e traços autorais em um percurso que se inicia no teatro e percorre a realização de programas televisivos e a produção independente, delineando universos temáticos e o desenvolvimento de um estilo ensaístico e experimental a partir da reinvenção da cena e do documental. Assim, por

1 Trecho retirado da entrevista de Glória Albues para o primeiro episódio da segunda temporada do programa “Todos os ângulos”, TV Assembleia de Mato Grosso, julho/2023.



meio de um mergulho – por vezes panorâmico, por vezes atingindo camadas mais profundas – em sua obra e trajetória, buscamos refletir sobre questões de autoria e estilo de uma das mais notáveis e respeitadas realizadoras do cinema e audiovisual mato-grossense.

Nossa abordagem parte da noção de autoria entendida como uma espécie de “personalidade estilística e tematicamente reconhecível” (Stam, 2013, p.104). Ao observar o conjunto das produções de Glorinha Albues, delineamos alguns eixos essenciais para compreensão de sua obra. São eles: o universo da cuiabania, que aflora desde cedo em suas experiências teatrais; a relação da cineasta com a Bolívia, país fronteiriço com o estado de Mato Grosso; os olhares e saberes dos povos originários; e a exuberância e riqueza natural e cultural do Pantanal.

## DOS PALCOS ÀS TELAS, O RESGATE DA CULTURA CUIABANA

Pedagoga de formação, a trajetória de Glória Albues no campo das artes se inicia no teatro ainda nos anos 1960: primeiramente, no grêmio estudantil do Liceu Cuiabano e, em seguida, já na década de 1970, como aluna da Escola de Teatro Martins Penna, no Rio de Janeiro, onde se formou em Artes Cênicas.

Glorinha é parte fundamental da vanguarda do teatro mato-grossense. Como dramaturga e diretora teatral, montou diversos espetáculos. Dentre eles, destacam-se “Ogiramundá” (1976) e “Rio abaixo, rio acima” (1979). O primeiro traz a Dança do Congo como inspiração para a estrutura dramática das cenas e aborda as lutas do campesinato mato-grossense contra os grandes latifundiários. A peça foi encenada nas escadarias da Igreja do Rosário, levando a arte teatral para espaços públicos e proporcionando um outro tipo de contato com a população. Já em “Rio abaixo, rio acima”, Glorinha inovou o teatro mato-grossense ao introduzir o falar cuiabano nos palcos cênicos, além de incluir a participação do grupo ribeirinho “Os cinco morenos”, conhecido por suas músicas de raiz popular. Protagonizada pelo ator e dramaturgo cuiabano Luiz Carlos Ribeiro (1943-2018), o espetáculo circulou por diferentes estados do país, além de também incursionar pela Bolívia.

Já sua relação com o cinema se dá ainda nos anos em que morou no Rio de Janeiro, durante sua formação teatral, tendo sido uma assídua frequentadora do Cine-clubes do Museu de Arte Moderna – MAM, onde teve contato com um importante repertório fílmico, além da participação em debates e seminários. É nesse espaço que a futura cineasta começou a desenvolver um gosto e um olhar cinéfilo que influenciará sua trajetória como realizadora.

Após quatro anos morando no Rio de Janeiro, Glorinha volta à sua cidade natal, e recebe um convite para realização de uma série de programas na TV Centro América, afiliada da Rede Globo em Cuiabá. É lá que inicia sua prática como roteirista, diretora e montadora de documentários. O primeiro deles, “E o rei decretou folia” (1981), foi baseado na pesquisa sobre o centenário do carnaval cuiabano do professor Carlos Rosa e gravado em U-Matic, à época, equipamento de ponta utilizado na televisão.

Os anos em que esteve à frente da direção de programas para a TV Centro América lhe proporcionaram uma verdadeira escola na prática audiovisual. Foram mais de dez documentários e especiais televisivos: “Cuiabá, Dona Menina” (1981), “Várzea, que te quero grande” (1981), “A chegada do menino” (1982), este último, um auto de Natal de autoria do escritor cuiabano José Lobo e narrado pelo poeta mato-grossense Benedito Silva Freire; “Pantanal: paraíso perdido?” (1983), “Curral das Águas” (1982), telefilme baseado na história de seu pai Veridiano Albues, selecionado para o I Video Brasil; “Índio, gente da Terra” (1983), documentário sobre o povo Kaiabi em parceria com o Conselho Indigenista Missionário - CIMI; “Salve Cuiabá” (1982), especial comemorativo do 263º aniversário de Cuiabá, programa que resgata o falar cuiabano, reavivando a expressão local tradicional “sou cuiabano de *tchapa* e cruz!”, à época, quase esquecida.

Ainda em seu percurso na década de 1980, Glorinha assumiu a direção do Teatro da UFMT de 1985 a 1989. Além de viabilizar a montagem de diversas peças e espetáculos, é nesse período que realiza o filme experimental de curta duração “PS. Glauber, te vejo em Cuiabá” (1986), por ocasião da chegada à cidade da exposição itinerante “Tempo Glauber”, organizada por Dona Lúcia Rocha, mãe do cineasta baiano. O evento foi recebido no Teatro da UFMT, que exibiu os filmes de Glauber Rocha, além da exposição de cartazes, livros e roteiros do cineasta. “PS. Glauber, te vejo em Cuiabá” foi produzido em poucos dias com os comediantes Liu Arruda e Meire Pedroso, que já haviam realizado junto com Glorinha o trabalho experimental “Você na TV” - intervenção artístico-urbana que levou para as praças de Cuiabá um aparelho de TV ligado a uma câmera, tendo Liu e Meire como irreverentes entrevistadores que abordavam a população com as perguntas: “você já se viu na TV?”; “o que você acha que a televisão não mostra e que você gostaria de comentar?”. A performance foi adaptada para o curta “PS. Glauber”, incorporando perguntas sobre Glauber Rocha, o cinema brasileiro, sobre a arte e os artistas cuiabanos. O curta foi tão bem recebido que passou a integrar a exposição “Tempo Glauber” em outras cidades por onde passou.

De 1989 a 1996, Glorinha dirigiu a TV Universidade da UFMT (TVU), sendo a responsável por implantar a programação local da emissora. É na TVU que ela cria o “Programa de Índio” (1994), uma série de quatro episódios de 25 minutos cada, realizada em parceria com Vincent Carelli, indigenista e documentarista, criador do projeto “Vídeo nas Aldeias”, que promoveu a formação audiovisual junto a povos indígenas de Mato Grosso. Além de abordar a realidade de diversos povos originários do estado, a produção e a apresentação da série são assinadas por uma equipe composta por indígenas. Essa prática, como veremos, é retomada no filme “Trama do olhar”, realizado por Glorinha em 2009. O programa foi exibido pela TVU-UFMT e pela TV Educativa do Rio de Janeiro.

Neste primeiro grupo de peças, telefilmes e programas televisivos, percebe-se a presença de certas temáticas e procedimentos criativos que serão recorrentes no decorrer de sua trajetória como realizadora. Desde cedo, em sua produção teatral e audiovisual, o olhar de Glorinha se volta para a cultura local, para o conhecimento popular, seus costumes e modos de falar, para a relação do ser humano com a natureza, para a riqueza do bioma pantaneiro e para a sabedoria ancestral dos povos originários. Além disso, os fluxos criativos com o teatro e a literatura mato-grossense são

igualmente recorrentes, trazendo, na tessitura de suas obras, textos de dramaturgos, poetas, escritores, bem como a arte interpretativa de atores e atrizes regionais.

Desde o final dos anos 1980, Glorinha é atuante na produção independente. Em paralelo à sua atividade na TVU e após se aposentar como servidora pública da UFMT, a cineasta cuiabana realizou diversos projetos autorais, como “Peito de Flores, Coração da Resistência” (1988) “Decifra-me ou me Devorarás” (1990), “O canavial” (1990), “Zoophonia” (1992), “Nó de Rosas” (2007), “A trama do olhar” (2009), “Marcelo e o violino” (2010), “Manoel Chiquitano Brasileiro” (2014), “Itinerário de Cicatrizes” (2022) e “Albuesas” (2023). A cineasta também exerceu funções públicas, ocupando o cargo de secretária municipal de Cultura de Cuiabá entre 1997 e 2000.

## NO CORAÇÃO DA AMÉRICA LATINA: GLORINHA E A BOLÍVIA

Dentre as recorrências autorais no trabalho da cineasta, destacamos o modo como a ligação fronteiriça de Mato Grosso com a Bolívia permeia a obra de Glória Albues. Seja por meio da circulação de suas peças e filmes no país vizinho, seja pela realização fílmica em terras e com equipes bolivianas, a relação da cineasta com o país *hermano* é uma constante ao longo de seu trabalho. Glorinha já rodou três filmes na Bolívia: “Nós de Rosas”, “Marcelino e o violino” e “Manoel chiquitano brasileiro” – uma ficção e dois documentários experimentais – revelando nuances de uma complexa trama cultural, social e histórica entre as duas territorialidades.

“Nó de Rosas”, realizado em 2007, é o primeiro filme de Glorinha com cenas filmadas na Bolívia. Por meio de um olhar feminino sobre a sexualidade e a ancestralidade, o curta de ficção narra a história de três gerações de mulheres – Rosa, Rosália e Rosário – e conecta as cidades de Cáceres (MT) a Tiwanaku, sítio arqueológico pré-colombiano localizado na região oeste da Bolívia nas proximidades do lago Titicaca. Rosa (Juliana Knust), protagonista da história, nasceu em Cáceres e é filha de pai brasileiro e mãe boliviana, Rosália. Seu pai mata sua mãe em seu aniversário de sete anos, causando-lhe um profundo trauma que afeta sua capacidade de atingir o orgasmo. Através de uma viagem onírica a Tiwanaku em busca de suas origens, Rosa encontra a avó Rosário, que a inicia nos caminhos de sua ancestralidade e na descoberta do prazer feminino.

No curta, a dificuldade de atingir o orgasmo associa-se à dificuldade de se saber quem é. Por meio da direção de fotografia do boliviano Guillermo Medrano – unindo as planícies pantaneiras de Cáceres cortadas pelo Rio Paraguai às montanhas da Bolívia e à vegetação árida de Tiwanaku –, o filme propõe uma representação poética e mágica de uma jovem que lida com o passado de feminicídio envolvendo seus pais e, ao mesmo tempo, a busca por conexão com o próprio prazer e com a ascendência boliviana. O eterno retorno rumo às origens e à ancestralidade.

A coprodução Brasil/Bolívia, rodada em 35mm com equipe brasileira e boliviana, foi exibida em diversos festivais e mostras de cinema, incluindo o 14º Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá, a 18º Festival Internacional de São Paulo, a 34ª Jornada

Internacional de Cinema da Bahia, o 3º Festival de Cinema Feminino Tudo Sobre Mulheres, o 7º Goiânia Mostra Curtas, o 6º Festival de Cinema de Juiz de Fora, o 12º Brazilian Film Festival of Miami, além de ter sido selecionado para circulação no SESC Amazônia das Artes.

Já no documentário de curta duração “Marcelo e o violino” (2010), que também conta com a direção de fotografia de Guillermo Medrano, somos apresentados a Marcelo Zeballos, um talentoso violinista que, embora jovem, possui uma trajetória marcada por dramas e emoções. Mas é em “Manoel Chiquitano Brasileiro”, documentário de 2014, que a questão da fronteira retorna de modo mais significativo. Nesse filme, a cineasta trata da complexa questão identitária dos povos chiquitanos originários da região fronteira de Mato Grosso com a Bolívia.

No filme, Manoel Chiquitano é um homem indígena em busca de seu documento de identidade para que seja legalmente reconhecido como cidadão brasileiro. Sua jornada individual revela problemas coletivos: o conflito da identidade étnica do povo chiquitano e sua luta pela demarcação de terras separadas por uma fronteira imposta pela geopolítica dos não indígenas.

Em parceria na direção com Aluizio Azevedo, Glorinha entrelaça a narrativa de Manoel à luta de seu povo e à história das Missões Jesuíticas de Chiquitos na região durante os séculos XVII e XVIII, que marcaram a comunidade com a introdução da fé católica e com a descaracterização de parte de seus costumes. Acompanhando uma romaria a Nossa Senhora de Sant’ana, que parte da Bolívia e percorre as comunidades indígenas de ambos os países, o filme retrata o cotidiano de Manoel e dos chiquitanos que atravessam a fronteira unidos pela fé e movidos pelo desejo de se reconhecerem como um só povo. O documentário foi vencedor do edital ETNO-DOC 2011, com veiculação pela TV Cultura. Foi também selecionado no projeto SESC Amazônia das Artes, com circulação em unidades do SESC de todas as capitais da região Amazônica.

Embora se trate de três curtas distintos em seus gêneros narrativos, as obras aqui mencionadas são igualmente inventivas, seja no campo da ficção ou do documentário, e revelam os diversos sentidos identitários e culturais de uma região fronteira em que se dão intrincadas relações entre os povos originários, a cultura brasileira e a boliviana.

## MATO GROSSO, TERRA INDÍGENA

Ainda na busca pelos eixos aglutinadores de temáticas e estéticas autorais na obra de Glória Albues, destacamos a construção de seu olhar sobre e com os povos originários de Mato Grosso. Partindo do documentário televisivo “Índio, gente da Terra”, ainda no início dos anos 1980, em que se volta para o cotidiano e a sabedoria do povo Kaiabi, na região norte de Mato Grosso, e da rica experiência com Vincent Carelli na realização do “Programa de Índio”, em 1994, para a TV Universitária da UFMT, vemos que Glorinha, desde o início de sua trajetória como realizadora, dirige seu olhar

para os povos originários e, sobretudo, se interessa pelos olhares indígenas sobre o mundo e sobre os brancos.

O ímpeto em compreender as questões da experiência indígena se faz ainda mais presente nas produções independentes “Trama do olhar” (2009) e “Manoel Chiquitano brasileiro” (2014). Este último aborda também a questão da fronteira com a Bolívia, contextualizando assim a complexa relação de identidade e território do povo chiquitano, como discutido no tópico anterior.

Por sua vez, o documentário “A trama do olhar”, realizado por Glorinha em 2009, aborda o cruzamento de olhares provenientes de culturas indígenas e não indígenas sobre os povos originários de Mato Grosso. A obra retoma um procedimento já adotado pela cineasta desde 1994, em “Programa de Índio”: produzir uma obra audiovisual com os povos indígenas e não apenas sobre eles. Desse modo, se formaram duas equipes para o filme: uma indígena, que realizou gravações em Cuiabá, e uma outra não indígena, que registrou uma aldeia bororo. “A trama do olhar” é o resultado da junção dessas duas abordagens. Em entrevista ao programa “Todos os ângulos” da TV Assembleia de MT (2003), Glorinha ressalta a motivação para realização do documentário: “na filmografia brasileira, até o século XX, há uma visão de mão única: é sempre os brancos falando sobre os índios (...). A gente vem sempre falando sobre eles, mas o que eles pensam da gente?”.

O filme foi vencedor do edital DOCTV-IV e selecionado pela CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa) para o programa “Nossa Língua”, em 2017. Por meio da costura dialética dos olhares indígenas e não indígenas, o filme se insere na história do cinema e audiovisual mato-grossense, o qual é marcado por uma relação intrínseca com os povos originários.

Logo nos minutos iniciais do documentário, o cineasta e pesquisador Luiz Borges declara, em entrevista, que “o cinema mato-grossense já nasce índio”. Borges se refere a uma significativa produção de caráter etnográfico e documental que marca não só os primórdios mas também boa parte da produção cinematográfica em Mato Grosso. Nesse sentido, pode-se considerar “A trama do olhar” como um filme mato-grossense ciente de suas origens. Passado e presente se ligam pela montagem que relaciona múltiplos registros de populações indígenas de Mato Grosso de agora e de outrora. O filme de Glorinha (e de muitas outras pessoas – como anunciam os créditos de abertura) trata da memória, do esquecimento e do olhar como gesto político de construção de imagens de si e do outro.

O filme põe em relação temporal, estética e discursiva os distintos olhares sobre os povos originários da região de Mato Grosso. A trama urdida pelo documentário tem início com as imagens do cinegrafista germano-brasileiro Heinz Forthmann realizadas em 1953 (“Funeral Bororo”). A montagem articula tais imagens às aquarelas de Aimé-Adrien Taunay e Hercules Florence concebidas na Expedição Langsdorff (1824-1829), aos registros fílmicos de Luiz Thomaz Reis feitos durante as expedições da Comissão Rondon (1912-1938) e, principalmente, a imagens e entrevistas realizadas pela equipe indígena que participa do filme junto à equipe não-indígena de Glorinha.

Dessa maneira, o documentário rompe com a hegemonia do olhar sobre os povos originários ao trazer uma perspectiva diferente do habitual. A cineasta coloca câmeras e microfones nas mãos de pessoas indígenas, para que criem imagens e sons a partir de seus próprios pontos de vista. O documentário conta com Isabel Taukane (Bakairi), Naine Terena (Terena), Caimi Waiassé (Xavante) e Maricá Kuikuro (Kuikuro), que registram e entrevistam pessoas no centro de Cuiabá.

No filme, o estereótipo do “índio preguiçoso” é o mais recorrente na fala de não indígenas e com isso é possível notar o passado colonial ainda tão presente e com marcas tão profundas. Embora muitos dos entrevistados expressem a ideia de que os povos nativos perdem sua identidade ao se apropriarem dos costumes dos brancos, o documentário apresenta outras visões sobre o contato de indígenas com outras culturas. É o caso, por exemplo, dos quadros pintados pelo artista mato-grossense Clóvis Irigaray, que expressam a capacidade antropofágica dos povos originários de se apropriar da cultura branca sem abandonar suas origens. De modo convergente, a antropóloga e professora Maria de Fátima Roberto é categórica ao afirmar, em entrevista para o filme, que:

A Antropologia já demonstrou, à exaustão e há mais de um século, que as culturas indígenas são muito mais fortes e sobrevivem de uma maneira muito mais forte do que a gente pode imaginar. Eles [os indígenas] são capazes de fazer essa interlocução conosco sem perder a riqueza da sua cultura (A Trama do olhar, 2009)

O documentário entremeia tais visões e pontos de vista, discutindo (e desconstruindo) o senso comum de que, ao se inserir na sociedade branca, o indígena “deixa de ser índio”.

Tendo a memória como um dos temas, em certo momento do filme, o fotógrafo Antônio Carlos Ferreira declara ter registrado o último falante da língua Umutina, Julá Umutina. Com sua morte, desaparece não apenas uma língua, mas toda uma cultura e cosmovisão. O fotógrafo ressalta o quanto se perde com o genocídio indígena, bem como o quanto poderíamos aprender com as diversas etnias.

Quando a entrevista é feita na aldeia, é ressaltada a importância da transmissão cultural de geração para geração, sendo uma forma de manter não só a língua, mas toda a tradição de um povo. Ana Merecreuda, indígena bororo, comenta sobre a criação de seu filho, que já tem mais contato com a cultura dos brancos do que a geração anterior: “eu ensino as tradições a ele, digo para que ele cante em nossa língua, fale em nossa língua, para que ele não se envergonhe dos nossos ornamentos”. Ela ressalta a importância das tradições e de como elas resistem e se perpetuam por meio da oralidade.

Dando continuidade a práticas e interesses que surgem em diferentes momentos da sua filmografia, “A trama do olhar”, de Glória Albues, propõe que indígenas sustentem seus olhares por trás das câmeras, provocando o olhar hegemônico a romper estigmas sobre os povos originários.

Por fim, fechando os eixos dos traços autorais de Glória Albues, destacamos sua relação com o Pantanal mato-grossense. Durante sua trajetória, a cineasta aborda vários temas que fazem parte da sua vida como mulher mato-grossense e latina, e um deles certamente é sua íntima conexão com o universo pantaneiro.

Reconhecido pela Unesco como Patrimônio Natural da Humanidade e Reserva da Biosfera Mundial, o Pantanal (ou *chaco*) é um bioma fronteiriço, abrangendo a divisa dos estados brasileiros de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, além do leste da Bolívia e do norte do Paraguai. Sua importância para o mundo é inestimável. Embora seja relativamente pequeno em termos territoriais, o Pantanal é imensamente diverso em sua fauna e flora. Além da abundância animal e vegetal, o Pantanal é também habitado por povos indígenas, ribeirinhos e pantaneiros com suas culturas e seus saberes ancestrais, pautados pelo respeito e pelo equilíbrio na relação com a natureza.

O universo do Pantanal atravessa o trabalho de Glorinha em diversos momentos. Já no início dos anos 1980, em um de seus primeiros telefilmes para TV Centro América, o universo pantaneiro surge como pano de fundo em “Curral das Águas” (1982) e, de maneira mais direta, em “Pantanal: paraíso perdido?” (1983). Mas é em um dos últimos filmes de Glória Albues, lançado em 2022, que o Pantanal é abordado por meio de um trágico acontecimento: as queimadas de 2020.

Em “Itinerário de cicatrizes”, somos impactados pelas imagens das marcas deixadas pelo mais devastador incêndio da história do Pantanal. As cicatrizes das queimadas de 2020 sobre a terra e sobre a vida das pessoas surgem nas imagens, sonoridades e nas sábias reflexões de indígenas e pantaneiros sobre a inexorável conexão entre o ser humano e a natureza. O filme se dá por meio de uma linguagem poética e documental.

Nas fronteiras da ficção e do documentário, a realizadora opera relações entre imagens de arquivo, imagens captadas para o filme, falas de personagens reais, textos narrados, sonoplastias, paisagens sonoras e música. O documentário, que mais se caracteriza como um filme-ensaio, relaciona, por meio da montagem, imagens impactantes de paisagens incendiadas e de animais queimados à fala de um indígena bororo e a outras falas de moradores da região. O início e o fim da obra são pontuados pela sabedoria pantaneira: “*Nós tem que ouvir e nós também tem que ver o que a natureza procura de nós (...) Sem ouvido não aprende nada. Só com o olho, nós não vê. O Pantanal é aprender co’ele.*”

A obra realiza uma espécie de inventário das cicatrizes deixadas pela devastação das queimadas de 2020 no Pantanal, pontuado pela trilha sonora de Marta Catunda. Por meio de impressionantes imagens captadas com *drones*, o filme retrata a dimensão deletéria das queimadas, mostrando a vastidão do bioma e o grande contraste após os incêndios. Assim como em outras obras, a cineasta usa das câmeras como uma ferramenta de denúncia social e uma forma de abordar a leitura de mundo de



indígenas e pantaneiros. Em entrevista para o livro “Cinema e Audiovisual em Mato Grosso - Volume 1” (2022), a artista comenta sobre o processo de realização do filme:

A estrutura do curta ‘Itinerário de Cicatrizes’, sobre os incêndios ocorridos no Pantanal em 2020, foi sendo decidido à medida que eu interagia com a violência daquela situação, percorrendo os vastos espaços carbonizados, sentindo na pele o sofrimento da gente pantaneira, da fauna e da flora. (Entrevista Glória Albues, 2022, p. 340).

O olhar atento à relação humana com a natureza e as marcas profundas deixadas pelo convívio com o bioma e o povo pantaneiro surgem também, de modo mais tangencial, em seu último filme “Albuesas” (2023), que aborda, de modo poético, a relação com sua irmã, Tereza Albues – uma das mais importantes escritoras da literatura mato-grossense. Longe de ser uma cinebiografia, “Albuesas” trata de modo afetivo de Tereza Albues e de sua obra, deixando revelar como a cultura mística do Pantanal influenciou o realismo mágico na obra de Tereza.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após realizar este breve percurso pelo conjunto da obra de Glória Albues, refletindo sobre sua produção no teatro, na televisão e na realização independente em busca de traços temáticos e estilísticos da cineasta, convocamos, mais uma vez, as discussões em torno da autoria na realização audiovisual.

Como se sabe, a discussão remonta à crítica e à cinefilia francesas dos anos 1950, que por meio de uma “política dos autores”, buscaram distinguir diretores intrinsecamente vigorosos que apresentassem, no decorrer de suas práticas fílmicas, marcas estilísticas e temáticas reconhecíveis. André Bazin, figura agregadora da jovem crítica francesa, refere-se a tal política como um olhar interessado em observar a direção não mais como mera função técnica, mas como campo de atuação em que o fator pessoal é, em alguns casos, determinante das características do filme. Características pessoais e, portanto, a autoria na direção, seriam como “critério[s] de referência, e a consequente postulação de sua permanência e mesmo de seu progresso de uma obra a outra” (Bazin, 1985, p. 250, tradução nossa).

Desse modo, nos apoiamos nessa perspectiva para ressaltar eixos norteadores que julgamos pertinentes para compreensão do conjunto da obra de Glória Albues, detectando certas recorrências. Assim, identificamos o resgate de costumes e do linguajar tradicional cuiabano que, sem cair no tom folclórico, são caracterizados como cultura viva, em uma constante dialética entre passado e presente. Percebemos a centralidade das questões fronteiriças e identitárias em sua obra, especialmente permeadas pelas complexas relações culturais, históricas e atuais de Mato Grosso com a Bolívia. Evidenciamos seu interesse pelos olhares e vivências dos povos originários e, por fim, a forte influência da cultura, do bioma e o misticismo pantaneiro no seu olhar e em parte de seus filmes.



O estilo de Glória Albues também se caracteriza pela invenção da linguagem, que não se limita a uma visão engessada de gêneros e formatos audiovisuais. Reinventando a cena e o documentário, a cineasta atua em espaços limiares. Como ela mesmo afirma em entrevista cedida ao fotógrafo Luzo Reis, diretor de fotografia de seu filme “Itinerário de Cicatrizes”: “eu me defino basicamente como uma documentarista, mas sem perder de vista que, ao fazer documentário, eu também faço ficção, por que são limites muito permeáveis” (Albues, 2022, p. 340). A obra de Glória Albues se localiza, portanto, na fronteira dos olhares, dos territórios, da cultura e da linguagem.

## REFERÊNCIAS

BAZIN, André. On the politiques des auteurs. In: HILLER, Jim (ed.); *Cahiers du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985. p. 248-259.

CAPANEMA, Letícia X. L.; GRATÃO, Luisa G. “A trama do olhar”: o tecido da memória e dos olhares de Glória Albues. In: SIQUEIRA, Aline Wendpap Nunes de; DE LIMA, Diego Baraldi; DA COSTA, Gilson Moraes; CAPANEMA, Letícia Xavier de Lemos (Org.). *Cinema e Audiovisual em Mato Grosso*. São Paulo. Paruna Editorial, 2022. v.1, p. 280-286.

FALCÃO, Lorenzo. Filmes de uma realizadora de MT. Site *Tyrannus Melancholicus*. Disponível em: <https://www.tyrannusmelancholicus.com.br/conteudo.php?sid=311&cid=12697>. Acesso em: 29 mar. 2024.

REIS, Luzo. “Todas as épocas são minhas!”. Entrevista com Glorinha Albues. In: SIQUEIRA, Aline Wendpap Nunes de; DE LIMA, Diego Baraldi; DA COSTA, Gilson Moraes; CAPANEMA, Letícia Xavier de Lemos (Org.). *Cinema e Audiovisual em Mato Grosso*. São Paulo. Paruna Editorial, 2022. v. 1, p. 334-344.

ROBERTO, Maria de Fátima. *Entrevista para o filme “A trama do olhar”*, 2009.

STAM, Robert. *Introdução a teorias do cinema*. Campinas: Ed. Papirus, 2013.

TODOS OS ÂNGULOS. Entrevistada: Glória Albues. Episódio 01 da segunda temporada. TV Assembleia de Mato Grosso. Jul. 2023.

## OBRAS TEATRAIS SELECIONADAS

*Ogiramundá* (1976)

*Rio abaixo, rio acima* (1979)

## TELEFILMES E FILMES SELECIONADOS

*E o Rei decretou folia* (1981)

*Várzea, que te quero Grande* (1981)

*Cuiabá, Dona Menina* (1981)

*Salve Cuiabá* (1982)

*A chegada do menino* (1982)

*Curral das águas* (1983)

*Índio, Gente da Terra* (1983)

*Pantanal, Paraíso Perdido* (1983)

*PS. Glauber, Te vejo em Cuiabá* (1986)

*Peito de flores, Coração da resistência* (1988)

*Decifra-me ou me Devorará* (1990)

*O canavial* (1990)

*Zoophonia* (1992)

*Programa de Índio* (1994)

*Nó de Rosas* (2007)

*A trama do olhar* (2009)

*Marcelo e o violino* (2010)

*Manoel Chiquitano Brasileiro* (2014)

*Itinerário de Cicatrizes* (2022)

*Albuesas* (2023)

# Cinema como substantivo feminino no Mato Grosso do Sul

Marineti Pinheiro

Criado em 1977, o estado do Mato Grosso do Sul tem sua raiz histórica cinematográfica mesclada com o vizinho Mato Grosso, já que filmes produzidos e registrados anteriormente ao ano da divisão possuem em seus créditos a sigla MT. Pelos registros encontrados nesse percurso histórico, as mulheres estiveram segregadas em funções diversas da direção, atuando como atrizes, produtoras ou no movimento de ativismo social do cinema, como os Cineclubes. Focando a trajetória na parte sul, pós-divisão, a base historiográfica nos remete à figura femininas emblemáticas da cultura do estado, em especial na construção do cinema sul-mato-grossense, não apenas na realização de obras, mas também em seu ativismo. Neste artigo, apresentamos algumas delas.

Começamos rememorando **Maria da Glória Sá Rosa**, conhecida como Professora Glorinha (Figura 1), precursora do cineclubismo que desafiou o militarismo, escondendo em sua casa as latas de filmes que depois seriam projetados quase de forma clandestina no Cineclube da antiga Faculdade Dom Aquino de Ciências e Letras (FUCMAT). “Muitas vezes guardava os filmes, como de Ingmar Bergman, na minha casa. Como eu havia estudado no colégio de freiras não levantava suspeitas. Se encontrados esses filmes seriam censurados pela polícia” (Pinheiro; Fischer, p. 87), comentou Glorinha em entrevista para o livro “Salas de Sonhos – História dos Cinemas de Campo Grande”, publicado em 2018. As reuniões também aconteciam em salões, bares e na casa dos cineclubistas, num movimento que representava um foco de resistência ao Governo Militar (1964/1985): “Eram espaços onde se discutiam filmes proibidos, que não eram mostrados em outros locais” (*Ibid.*, p.88), comentou Glorinha na mesma entrevista.

Adriana Rocha, advogada e cineclubista que cuidava da bilheteria e da recepção do público, relembra que o grupo locava os filmes das cinematecas de São Paulo e exibia no Sindicato da Construção Civil. Ela comenta em entrevista para esse artigo via mensagem em junho 2024:

A seleção era sempre direcionada a um tema importante a ser debatido, recorro de ter assistido “Encouraçado Potemkin” (1925) de Serguei Eisenstein, um filme soviético que jamais entrariam na programação de uma sala comercial, e por isso, nosso trabalho era muito importante, não havia internet e os meios de comunicação eram poucos, assim o cineclube era espaços de oportunidade e de acesso a sétima arte (Rocha, 2024).

Outra idealizadora de vários movimento e parceira da Professora Glorinha é **Idara Negreiros Duncan Rodrigues** (Figura 1), que contribuiu de forma ímpar para a história e memória do cinema, em especial com a criação do Museu da Imagem e do Som (MIS) do Mato Grosso do Sul, através da Lei Estadual nº. 1.793, de dezembro de 1997. A finalidade do MIS, em sua concepção, foi preservar os registros que compõem a memória visual e sonora do estado, e com passar dos anos, este espaço passou a ser uma referência do cinema e do audiovisual do Mato Grosso do Sul.



Honrosamente cito também a atriz **Glauce Rocha**, que nasceu em Campo Grande e apesar de atuar e iniciar sua carreira em outro estado, nunca deixou sua origem. Dona de uma personalidade forte, com um rigor na interpretação e um rosto expressivo, além de excelente desempenho e mergulhos enigmáticos em seus personagens, Glauce Rocha participou de mais de 20 filmes. Teve pequenas participações nos filmes “Rua sem sol”, de Alex Viany (1954) e “Rio 40 graus”, de Nelson Pereira dos Santos (1955). E entre suas marcantes atuações, estão “Os cafajestes”, de Ruy Guerra (1962), “Terra em transe”, de Glauber Rocha (1967), e “Navalha na carne”, de Braz Chediak (1970). Glauce morreu precocemente aos 41 anos, vítima de um infarto, quando trabalhava na novela “Hospital” da TV Tupi (1971). Sem deixar herdeiros (filhos), quem cuidou de sua memória foi a sobrinha Leonora Rocha, que doou seu acervo (entre registros, jornais, fotografias, figurinos e demais objetos) para o Museu da Imagem e do Som.

<sup>1</sup> Imagens disponíveis em: <https://www.fundacaodecultura.ms.gov.br/asl-homenageia-maria-da-gloria-sa-rosa-em-sua-roda-academica/> e <https://www.fundacaodecultura.ms.gov.br/festival-homenageia-personalidades-que-contribuiram-para-a-cultura-do-estado/>. Acesso em: 12 mar. 2024.

Anteriormente a elas, vale mencionar aqui o trabalho da atriz **Conceição Ferreira**. Nascida em Portugal e tendo estudado Arte Dramática no “Conservatório Gil Vicente”, em Lisboa, veio para o Brasil em 1924 e montou uma companhia de teatro no Rio de Janeiro. Viajando pelo Brasil, chegou a Mato Grosso em 1928, e percorreu as cidades de Aquidauana, Miranda, Corumbá, Cáceres, Cuiabá, Três Lagoas, Campo Grande e Ponta Porã. Em 1932, recebeu o convite para atuar no filme “Alma do Brasil” (1932), primeira produção cinematográfica do estado, sobre a Guerra do Paraguai, com direção de Libero Luxardo e Alexandre Wulfes. Segundo relato de José Octavio Guizzo, no livro homônimo ao filme, ela disse ao diretor que não tinha experiência com cinema e Wulfes respondeu: “você é ótima atriz, o que fizer será excelente” (Pinheiro; Fischer, p. 54). Estabelecida em Campo Grande, formou uma pequena companhia de teatro, fazendo apresentações no Cine Trianon, e faleceu na cidade em 1992.

**Sonia Bacha** é uma cineasta, produtora independente e artista visual que fundou em 1998 a SB Vídeo Produtora, uma das primeiras no estado, focada na realização e pesquisa de documentários. Natural de Campo Grande, Sonia dirigiu o documentário/ficção “Oculto no Olhar” (1989); se formou em Artes Visuais em 2002 e concluiu pós-graduação em Imagem e Som em 2004, quando escreveu o ensaio documental “Um Documentário em Dois Momentos”. Seu filme experimental “A Aproximação de Matisse” (2005) foi exibido em festivais na Itália, México e Grécia e escolhido para Exposições Temporárias no Museu de Arte Contemporânea, de Mato Grosso do Sul. Em 2007, Sonia produziu o curta-metragem “A história de Gineus Arcanjo da Silva” e lançou a série de curtas-metragens “Cinegraffiti”, exibida no Festival Flô Cinema na Mochila e no Festival The Rabadas Cinema Clube (em Tóquio/Japão e Guadalajara/México). Outro documentário dirigido por ela é “Um Matto Só” (2004), curta-metragem que procura enfocar fatos alusivos ao Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, numa reflexão a respeito de alguns acontecimentos históricos como a aliança do sul de Mato Grosso com o estado de São Paulo na Revolução de 1932, o Tenentismo, O Estado Novo, e episódios históricos ligados à divisão do estado.

**Mara Silvestre** (Figura 2) foi apresentadora do Programa de TV Mulher (SBT) de 1984 a 1989, depois diretora e apresentadora do Bem Estar na TV Record. Em dezembro de 2015, foi idealizadora e produtora executiva do resgate da manifestação cultural do I Festival de Rua do Toro Candil de Porto Murtinho-MS. Criou a produtora Água Comunicação e produziu os documentários “Expedição da Rota Biocênica” (2005), “Only Harley Porto Murtinho - Serra da Bodoquena” (2007), “A Universalidade dos Artistas Plásticos Sul-Mato-Grossense - Edson Castro” (2016), Ique Woistchach (2018), “Eu não ando só” (2016) e “Las Promesseras” (2021).



**Rosiney Bigattão** (Figura 3) é formada em Arquitetura e Urbanismo pela Uniderp (MS), estudou Comunicação Social na UFMS e mestra em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, e com a dissertação intitulada “A Construção da Imagem do Peão Pantaneiro”. Rosiney é jornalista, com trabalhos realizados em emissoras de TV de redes nacionais em Campo Grande (MS) e São Paulo (SP), tendo sido repórter, editora-chefe de telejornais, diretora de documentários e reportagens especiais. Também trabalhou como redatora publicitária em diversas campanhas e produtora de conteúdo, com uma longa jornada em revistas, jornais e blogs. Rosiney é documentarista, com uma trajetória de produções independentes como diretora, roteirista e editora.

Entre seus filmes, estão a direção e roteiros de “Pé de Histórias - Árvores que Guardam Nossas Memórias” (2023), “Araras de Campo Grande” (2020), “Fujona - em Busca de Liberdade” (2017), “Terra das Águas” (2004), “Caá - a Força da Erva” (2005), “Folia dos Malaquias” (2006), “Arigatô - Imigração Japonesa em Campo Grande” (2005), “Caminhos da Integração - uma Aventura no Coração da América” (2002). Durante sete anos, Rosiney trabalhou como roteirista e diretora na TV Senac (SP), escrevendo, editando e dirigindo programas como Documentários, Grandes Reportagens e Mundo da Arte.

**Lucilene Bigattão Rios** (Figura 3), irmã de Rosiney, é atriz formada pela Universidade de São Paulo e jornalista pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, com mestrado em Meio Ambiente pela UNIDERP. Atua no teatro, televisão e na educação ambiental. Produziu e dirigiu diversos documentários, entre eles todos os citados anteriormente junto com sua irmã, além da série “Van Filosofia”, em 5 episódios para televisão com apoio da Ancine, e exibida pela TV Brasil. É diretora da Deslimites, com trabalhos voltados ao meio ambiente, cultura e educação. Atualmente produz o canal “Árvores e Rios” no Instagram, falando sobre meio ambiente juntamente com o companheiro Nereu Rios.

Figura 3 – As irmãs Rosiney e Lucilene Bigattão



Fonte: Site da Rádio CBN-CG (Foto: Fernando de Carvalho); Blog do Alex Fraga<sup>2</sup>.

A atriz e produtora **Bianca Machado** (Figura 4) vive em Corumbá, às margens do Rio Paraguai, e atuou nos filmes “Naquim” (2005) de Mauricio Copetti, “O Porta é um ente que lambe as palavras e se alucina” de Douglas Diegues (2004), “Cabeça a prêmio” de Marco Ricca (2009) e “O caso Joanita” (2010) de Reinaldo Paes de Barros. Dirigiu os curtas “O inesperado desagravo de tomaz” (2022), “A casa das sete portas” (2021) e “Emengarda”. Foi ainda produtora dos longas “Brava Gente Brasileira” (2000) de Lucia Murat, “Planuras” (2014) de Mauricio Copetti, do curta “As Maria” (2023) de Dannon Lacerda, e da série “Reverendo Moon” de Eduardo Ades. Agitadora cultural, Bianca realiza circuitos de exibição em Corumbá (MS)<sup>3</sup>, em especial nos Cineclubes Macaco da Noite e Boemia Cultural.

Figura 4 – Bianca Machado e Rose Borges



Fonte: GloboPlay<sup>4</sup> Acervo pessoal.

2 Imagens disponíveis em: <https://www.rcn67.com.br/cbn/campo-grande/serie-em-cinco-episodios-debate-filosofia-neste-final-de-semana-em/190185/> e <https://www.blogdoalexfraga.com.br/post/entrevista-lu-bigat%C3%A3o-ningu%C3%A9m-faz-teatro-sozinho>. Acesso em: 12 jun. 2024.

3 A cidade também é conhecida como cidade branca, devido à cor clara de seu solo, rico em calcário.

4 Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/3673347/>. Acesso em: 12 mar. 2024.



Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, **Rose Borges** (Figura 4) é produtora audiovisual e atualmente atua como editora de videoteipe na TV Morena, tendo trabalhado também na mesma função na TV MS Record e na Macarena Vídeo. Participou da Comissão Gestora FMIC/ Fomteatro (2017 e 2021). É presidenta do Sindicato dos trabalhadores em Rádio e Televisão de Mato Grosso do Sul (SINTERCOM-MS), atuando e auxiliando nas políticas públicas para o setor, na organização trabalhista e no registro dos profissionais da área. Atualmente faz produção, direção de arte, edição e participou dos curtas metragens “O florista” (Direção Filipi Silveira, 2012) (produção), “Cortes” (Direção Roberto Leite, 2015) (direção de arte) e “Vampiros” (Direção Filipi Silveira, 2019) (direção de arte).

**Elis Regina Nogueira** (Figura 5) é fotógrafa e produtora Audiovisual, com graduação em Jornalismo e Pós-Graduação em Comunicação Social pela UNESP, com trabalho focado na produção de imagens e no audiovisual. No cinema, fez fotografia still nos filmes “Os Matadores” (1997), de Beto Brant, “Brava Gente Brasileira” (2000), de Lúcia Murat, “Cabeça à Prêmio” (2009), de Marco Ricca, “Olho Nu” (2012), de Joel Pizzini e “Em Nome da Lei” (2015), de Sérgio Rezende. Em 2018, produziu e dirigiu o documentário “Banho de São João – Nas águas do Rio Paraguai” (2022) sobre a festa popular de São João na cidade de Corumbá-MS, reconhecida como patrimônio nacional.

Em 2020, Elis Regina finalizou o documentário “Cozinha Lugar de Saberes e Sabores”, sobre a comida dos imigrantes que vivem em Campo Grande. Dirigiu o documentário “5 Tempos”, sobre a percepção do espaço e do tempo na vida de 5 mulheres durante a pandemia. Em 2023, foi curadora da Mostra Ambiental na 1ª Edição do Bonito Cine Sur – Festival Internacional de Cinema da América do Sul, e no mesmo ano idealizou e produziu o Festival Comida em Movimento – Cinema e Gastronomia. Dirigiu o filme “Rota Gastronômica Pantaneira” (2022), premiado em Portugal, e é proprietária da produtora Mirá Filmes.

Figura 5 – Elis Regina Nogueira, Lidiane Lima e Ara Martins.



Fonte: Acervo pessoal e frame do Youtube.

No âmbito do poder público, **Lidiane Lima** (Figura 5), formada em Rádio TV pela Universidade Católica Dom Bosco, atua na coordenação do Núcleo de Audiovisual da Fundação de Cultura do Estado, criando projeto de circulação como o Rota Cine MS e produzindo mostras em festivais e outras atividades vinculada ao órgão. Dirigiu, junto com Lucina Ferreira, o curta “Corguinho e seus Ets” (2005), documentário contemplado pelo edital Revelando Brasis. Lidiane também é proprietária da Produtora Tomada Filmes, que atua nas produções audiovisuais ligados a cultura Hip Hop.

**Ara Martins** (Figura 5) é Mestre em Comunicação pela Universidade italiana “La Sapienza” e graduada em Rádio e Tv pela Universidade Estadual Paulista em 2004. Com 20 anos de experiência no audiovisual, em sua filmografia estão: “Festa do divino” (2008), “Urucum: o passado permanece presente” (2009), “Uma longa história em um grande rio” (2010), “Recurso para uma vida melhor” (2011), “Japiaçu” (2011), “Patrimônio: uma história a ser recontada (2013)”, “Brincando com o passado no museu” (2015), “Boas-vindas” (2018), “Raízes da nossa gente” (2021), “O Adão e a Eva do Pantanal Sul” (2023) e “A menina e a árvore” (2023).



Nesse percurso, também me insiro entre as realizadoras do Mato Grosso do Sul como precursora de alguns processos. Sou **Marinetti Pinheiro** (Figura 6), filha de mãe analfabeta e sonhava escrever um livro para compensar a falta de leitura da minha mãe. Na faculdade, por sorte do destino, me deparei com os professores Alexandre Maciel e Clayton Sales, que incentivam os alunos no caminho do livro-reportagem. Foram eles que despertaram meu interesse e o de minha colega de turma Neide Fisher a escrever o livro “Salas de Sonhos - Histórias dos Cinemas de campo Grande” (2008).

Posteriormente, percorri todo estado de Mato Grosso do Sul procurando os espaços de exibição para escrever meu segundo livro “Salas de Sonhos II – Memórias dos Cinema de Mato Grosso do Sul” (2010). Ambos livros publicados pela Editora UFMS,



e são considerados as primeiras publicações sobre cinema no estado. Antes, José Octavio Guizo publicou na década de 1980 o “Esboço Histórico do cinema em Mato Grosso”. Depois desse processo, fui estudar Documentário na *Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antón de los Baños* (EICTV), em Cuba, sendo a primeira mulher sul-mato-grossense com formação superior na área do cinema.

Figura 7 – Marineti Pinheiro em sets de filmagem



Fonte: Acervo pessoal da cineasta.

Em 2015, fui convidada para coordenar o Museu da Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul, onde permaneci até 2022 e tive a oportunidade de desenvolver atividades nas áreas de música, fotografia, museologia e especialmente cinema. Recebi em 2019 o Prêmio Darcy Ribeiro do Ibram pelo Curso de Documentário “MS 40 anos em histórias Cinematográficas”, que ministrei com produtor Carlos Diehl (TV Educativa). Em 2021, fui convidada para ser membro efetivo do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul.

Em 2022, com uma aprofundada pesquisa realizada em parceria com o Historiador Celso Higa, propus à deputada Mara Caseiro que apresentasse o Projeto de Lei que cria o “Dia do Cinema e do Audiovisual Sul-Mato-Grossense” na data de 19 de novembro, fazendo uma referência à primeira exibição de cinema no Estado, ocorrida em 1903, no município de Corumbá. Tal proposta foi aprovada por unanimidade, ficando registrado como a Lei nº. 5.982/22.

Desde janeiro de 2023, me dedico exclusivamente à empresa produtora Sonhares Filmes. Na minha filmografia, constam o longa-metragem “A Dama do Rasqueado” (2016) (Figura 3), premiado na Mostra Nacional Sesc de Cinema em 2017 e no Festival Bonito Cine Sur em 2023; “A mágica da foto lambe lambe” (documentário/Brasil, 10 min, 2023), “Ano que vem tem mais” (Documentário/Brasil, 30 min. 2022), “Salas de Sonhos” (Documentário/Brasil, 7 min. 2021), “Beth e Betinha” (Documentário/Brasil, 18 min. 2019), “Las Vegas” (Documentário/Cuba, 22 min. 2012), “Folclore” (documentário/Cuba, 10 min. 2012), “Uma Yuma para amar” (Documentário/Cuba, 10 min. 2010), e “El Dios Sonante” (Ficção/Cuba/ 16 mm. 3 min. 2010). Ainda em 2023, recebi o título de Mestre em Cinema Latino-Americano e Caribenho pela *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y Caribño* e pelo Instituto Superior de Artes (Cuba), com uma pesquisa sobre “Os arranjos de coprodução entre Brasil e Paraguai”.

No estado com a segunda maior população indígena do Brasil destaco ainda a iniciante e atuante **Daniela Kaiowá**, também conhecida como Daniela Jorge João (Figura 8), que é estudante do curso de Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) e historiadora. Natural da comunidade Guyra Kamby no município de Douradina, vive em Campo Grande para estudar. Trabalhou para o estúdio Split em um projeto de game “Entre as estrelas”, que roteiriza com a também indígena Graciela Guarani. Codirigiu com Fabiana Assis Fernandes (não indígena ou Karaí na língua guarani) o curta “Kuña Porã: Matriarcas Kaiowá e Guarani” (2021), um documentário de escuta, amor e resistência. Esse documentário foi idealizado e concebido em conjunto com suas protagonistas, entre elas anciãs, parteiras, rezadoras, artesãs, agentes de saúde e professoras.

Figura 8 – As realizadoras Daniela Kaiowá e Michele Perito Concianza Kaiowá



Fonte: Rede Kathirine.

Com a também indígena **Michele Perito Concianza Kaiowá** (Figura 8), Daniela dividiu a direção do curta “Poty” (2022) sobre as roupas tradicionais das mulheres Guarani. Michele também é uma jovem cineasta, formada em direção pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro (RJ). É Guarani Kaiowá e participou do projeto Nhemongueta Kuña Mbaretetem, uma troca de vídeo-cartas com Graci Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro, realizado pelo Instituto Moreira Salles durante a pandemia de Covid-19. Atuou na direção da obra “Experiência Indígena Pngati Guarani Kaiowá” em 2022. Como professora audiovisual, ministrou oficinas pelo Instituto Catitu para etnia Shawādawam da aldeia Foz Nilo no Acre e dirigiu o curta “Jerosy Gwasu – grande canto” (2022) sobre o ritual do Canto Kaiowá realizado nas Aldeias Panambizinho e Panambi, no Mato Grosso do Sul.

**Mariana Sena** é graduada em Rádio e TV pela UCDB e pós-graduada em Artes Visuais: cultura e criação, pelo Senac. Atua na área cinematográfica há mais de 20 anos e há 12 anos desenvolve o TransCine – cinema em trânsito como forma de democratizar o cinema e aproximar o público das obras audiovisuais feitas em MS, sendo um projeto muito importante de difusão e acesso. Como seus principais trabalhos de direção, estão os curtas-metragens: “Argento” (2014), “O amor e o resto – da culinária

ria ao caos” (2018) e “Leite da Loba – carnaval 2020”. Também atuou em produções de filmes como “Barulho do Mato” de Lucas Arruda (2024), o longa-metragem ficção “Enigmas no rolê” de Ulisver Silva (2023), o curta-metragem experimental “Pássaro de bolso” de Maíra Espindola, o longa-metragem documentário “T’amo na rodoviária” de Givago Oliveira e co-dirigiu o média “Barulho do Mato” (2024) com Lucas Arruda.

Em 2019, a criação do Curso de Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul vem trazendo uma nova leva de talentos e mulheres potentes com olhares para uma cinematografia atual e com a essência do cinema enquanto poderosa ferramenta de transformação social, entretenimento e arte, o que cria uma expectativa de um cinema mais identitário do estado. Nesse processo, é imprescindível citar uma mulher muito importante, que foi professora de muitas realizadoras anteriormente citadas: **Márcia Gomes** (Figura 9). Socióloga formada pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RIO, ela é mestra em *Comunicación* (1995) pela *Pontificia Universidad Javeriana* de Bogotá, com período sanduíche na *Universidad Iberoamericana* – México. Realizou seu doutorado em Ciências Sociais na *Pontificia Università Gregoriana* – Roma/Itália (2002) e obteve seu pós-doutorado pela *Universitat Autònoma de Barcelona/Espanha* (2011). Márcia é coordenadora do grupo de pesquisa “Mídia e mediações comunicativas da cultura” (UFMS/CNPq), e atua como professora da Pós-Graduação em Comunicação e do Curso de Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso Sul – UFMS.

Figura 9 – Mariana Sena e Márcia Gomes



Fonte: Acervo pessoal e Site da UFMS.

Figuras que constam aqui são emblemáticas da sociedade, atuando na disseminação de ideias marcantes e se comunicando com o mundo a partir de histórias próximas, com a motivação de juntar amigas e uma câmera para produzir algo em imagem e som. Assim, a trajetória dessas mulheres não reside apenas nos seus esforços individuais, mas também no coletivo que a sétima arte nos provoca e nos proporciona. Todas as obras citadas são dignas de reconhecimento e de memória da história social, cultural, política e econômica de Mato Grosso do Sul, por um olhar

sensível a questões desafiadoras, oportunizando a abertura de portas para figuras geralmente invisibilizadas pela história. Reconhecer, respeitar e louvar suas trajetórias é sororidade e fortalecimento. Assim, desejamos que mais mulheres no Cinema e Audiovisual possam se somar a essas precursoras – seguramente, num futuro breve, outras mais serão incluídas por aqui!

## REFERÊNCIAS

PINHEIRO, Marinete; FISCHER, Neide. *Salas de sonhos: história dos cinemas de Campo Grande, MS*. Campo Grande: UFMS, 2008.

PINHEIRO, Marinete. *Salas de sonhos: memórias dos cinemas de Mato Grosso do Sul*. Editora UFMS, 2010. 2 v.

ROCHA, Adriana. *Entrevista concedida a Marineti Pinheiro*. Whatsapp, 2024.

# Cineasta Edileuza Penha de Souza: Uma história de amor, ancestralidade e identidade negra

Tainá Alves Carvalho de Oliveira  
Dione Oliveira Moura

## INTRODUÇÃO

Este texto foi produzido a partir de uma entrevista documental e estudo biográfico da história de vida da mulher negra e cineasta Edileuza Penha de Souza, que, em suas produções, traz narrativas de mulheres negras e suas ancestralidades, rodeadas de afeto e muito amor. Aqui, Edileuza narra sua história de vida, relata sobre a sua infância, relembra memórias com seus familiares e conta detalhes sobre a sua carreira como cineasta e educadora, numa história que representa a resistência cultural (González, 1988; Moura, 2024) de nós, mulheres amefricanas<sup>1</sup>.

A presente pesquisa vincula-se ao projeto “Cartas para o Amanhã”<sup>2</sup>, iniciativa que busca homenagear a pensadora e historiadora Lélia Gonzalez, com a participação e protagonismo de estudantes da Faculdade de Comunicação (FAC) da Universidade de Brasília (UnB), sob a coordenação geral da coautora deste texto, Dione Oliveira Moura. O documentário feito a partir da entrevista será divulgado no site do projeto e está publicado no Youtube com o título: *Edileuza Penha de Souza: Uma história de amor, ancestralidade e identidade negra*<sup>3</sup>.

A história de vida da cineasta Edileuza Penha de Souza possibilita compreender sua militância em movimentos sociais e no feminismo negro, sua atuação como professora e pesquisadora; e mais recentemente como cineasta, aqui ela revela suas múltiplas formas de se colocar no mundo, nas quais o cinema sempre esteve presente.

1 Lélia Gonzalez, desenvolveu o conceito de “Amefricanidade” para destacar a singularidade da experiência cultural e histórica dos povos afrodescendentes na América Latina. Esse conceito surge da fusão das palavras “América” e “África”, refletindo a inseparabilidade das influências africanas na formação das identidades culturais e sociais da América Latina.

2 Acompanhe o Instagram @\_cartasparaoamanha.

3 Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Comunicação Organizacional pela Faculdade de Comunicação (FAC) da Universidade de Brasília (UnB) - Disponível em: [https://youtu.be/9GOMBV\\_IQ0w](https://youtu.be/9GOMBV_IQ0w). Orientadora: Profa. Titular Dione Oliveira Moura. Autora do TCC: Tainá Alves Carvalho de Oliveira.

Edileuza Penha de Souza nasceu em Cachoeiro do Itapemirim, no Estado do Espírito Santo (ES), mas foi criada desde pequena em Grande Vitória (ES) com uma família grande e amorosa. Quando lembra de sua infância, ela conta que, em casa com seus familiares, mesmo sendo uma família pobre, nunca lhe faltou carinho, cuidado e atenção. “Minha referência de família é essa, uma família negra, numerosa e muito afetuosa”, diz ela.

Sua avó paterna era benzedeira, lavadeira, tinha muita sabedoria de conhecimentos ancestrais, com ervas, receitas e cuidados que passaram por gerações. Cheia das traquinagens quando pequena, conta que sempre buscou a proteção na barra da saia de sua avó Sebastiana (Figura 1). Ao lembrar sobre suas memórias de infância e de sua avó, Edileuza diz: “Quando eu penso na minha avó Sebastiana, eu penso nesse lugar do afeto, do quanto que é necessário, e ainda urgente a gente demarcar esse lugar do afeto para as famílias negras, então, minha avó era isso, afeto”.

Figura 1 – Dona Sebastiana, avó de Edileuza



Fonte: Acervo pessoal de Edileuza Penha de Souza.

4 Entrevista com Edileuza Penha de Souza, dia 06 de novembro de 2023, com informações de acervo pessoal.

Em suas memórias, ela carrega lembranças de sua criação com um conjunto de mulheres, vizinhas, tias e madrinhas que sempre estiveram na função de cuidar e vigiar as crianças. Filha de uma família interracial, de mãe branca e pai negro, ela se lembra de situações que sua mãe enfrentou por ser casada com um homem negro: “coisas do tipo, de estar no hospital, com aquela renca de filhos, (éramos seis) e falarem: nossa que bonitinho, os filhos de criação”. Em conversa sobre seu pai, ela fala que, mesmo sem a presença em militâncias políticas, as discussões raciais sempre estavam presentes. Ele entendia sobre o que o racismo representava e lutou para que sua família estivesse em um lugar melhor, Edileuza revive uma de suas falas “precisamos ser melhores para que possamos ser iguais”.

O interesse de Edileuza pelo cinema surgiu muito cedo em sua vida. Quando criança, seus padrinhos/tios moravam perto de um cinema, o Cine Aterac, no IBES, em Vila Velha, Espírito Santo. A cineasta conta uma de suas memórias desse lugar: “a gente vendia latinha, papel, para ir ao cinema, e geralmente quem escolhia os filmes era meu primo Mário, que é um pouquinho mais velho”. Após algum tempo, já adulta, na juventude, enquanto trabalhava em um comércio (emprego que não gostava), o cinema passou a ser o seu lugar de refúgio. Nas horas vagas, era lá que ela estava: “Às vezes para poder ver um filme completo, eu tinha que ir muitas vezes ao cinema. Assim, completo pegando pedacinhos, dez minutos aqui, que era folga, mais dez minutos amanhã”.

A primeira paixão de Edileuza no cinema foi o filme *Hair* (1979) de Milos Forman. Sobre sua experiência com o filme, ela afirma: “ainda que não fossem protagonistas, foi o primeiro filme em que vi um casal negro, e isso me chamou muita atenção, isso me marcou profundamente. Eu vi *Hair* (1979) umas trinta vezes”. A fala destaca a importância da representação para a construção do imaginário de crianças e adolescentes negras(os), quando ela diz “para mim era aquele casal negro. Isso eu nunca tinha visto nas telas”, mostra que essa exibição gerou identificação e representação ao se ver um romance entre pessoas negras no cinema.

## MILITÂNCIA EM MOVIMENTOS SOCIAIS E NO FEMINISMO NEGRO

Com catorze anos, Edileuza já era uma militante, participando da fundação do Partido dos Trabalhadores (PT) e da Central Única dos Trabalhadores (CUT) (Figura 2), com presença em diversas passeatas.



Figura 2 – Atuação de Edileuza no PT



Fonte: Acervo pessoal de Edileuza Penha de Souza.

O interesse pela atuação política se deu ainda quando era estudante, a partir da reabertura do Grêmio Estudantil do *Colégio Estadual do Espírito Santo*, no qual estudou durante o ensino médio. Ela relembra o acontecido:

O Grêmio estava fechado desde 1964, estou falando dos anos 80, exatamente 1980. Nesse processo de redemocratização, é o ano em que eu entro no Colégio Estadual do Espírito Santo... a partir daí que a gente consegue fazer a reabertura do Grêmio Estudantil. Todo esse processo vai me levar para o movimento social negro e ao movimento de mulheres (Souza, 2023, n.p.).

Na mesma época, ela começou a participar do Centro de Cultura Negra do Espírito Santo (CECUN), que estava em seu processo de criação, e também no movimento de mulheres. Ela lembra que nem o Movimento Social Negro, tampouco o Movimento de mulheres discutiam as especificidades das Mulheres Negras, e foi nos preparativos para o Primeiro Encontro de Negros do Sul/Sudeste que ela descobriu o movimento feminista negro. Conforme relata na entrevista: “eu militava no movimento de mulheres e no movimento negro, e nem um e nem outro a gente tinha espaço para discutir a questão específicas de gênero e raça”. Essas especificidades deram origem ao Grupo de Mulheres Negras do Espírito Santo, primeira organização de mulheres negras no



Estado. O grupo existiu e resistiu entre 1987 e 1992 e participou da construção do I Encontro Nacional de Mulheres Negras<sup>5</sup>.

Em 04 de julho de 1995, Edileuza junto com outras mulheres (entre elas Ana Alverinda, Ariane Celestino Meireles, Benedita Nascimento, Marcia Santos, Maria Lígia, Nelma Monteiro e Suely Bispo) fundaram a Associação de Mulheres Negras Oborin-Dúdú.

Figura 3 – Marcha Zumbi dos Palmares. Brasília, 20 de novembro de 1995



Fonte: Acervo pessoal de Edileuza Penha de Souza.

A presença de mulheres negras em movimentos políticos e na intelectualidade negra foi essencial para a construção do feminismo negro no Brasil. Nesse contexto, Lélia Gonzalez é uma referência quando se fala de feminismo negro na América Latina. Junto com outros intelectuais e ativistas, ela fundou o Movimento Negro Unificado (MNU) em 1978 e o Coletivo de Mulheres Negras Nzinga em 1983, além de ter participado da construção do Partido dos Trabalhadores (PT) em 1980 e de ter um papel importante nas discussões sobre a Constituição de 1988, ressaltando a luta dos negros no país.

Lélia foi um dos grandes nomes com os quais Edileuza conviveu, durante sua trajetória no movimento negro, além de Sueli Carneiro, Helena Theodoro, Beatriz Nascimento, Neuza Santos, e outras pessoas que foram essenciais para sua construção crítica, escrita e fonte de inspiração:

Rachel de Oliveira foi uma das primeiras professoras negras universitárias que escreveu coisas de combate ao racismo. A professora Ana Célia Souza, de Salvador, que escreveu o primeiro livro sobre como o racismo estava estruturado nos livros didáticos, foi minha pro-

5 O 1º Encontro Nacional de Mulheres Negras (1º ENMN) foi realizado entre os dias 02 e 04 de dezembro de 1988, em Valença (RJ). O evento contou com a participação de 450 mulheres negras de 19 estados e foi precedido por encontros e seminários estaduais de mobilização e debate político

fessora no Mestrado. Narcimária Luz, que também é uma professora negra, vai falar sobre a questão da educação nos terreiros de Candomblé, também foi minha professora. Petronilha, a professora Petro, foi quem estruturou a Lei 10.639, com as diretrizes curriculares. Depois a professora Nilma Lino, enfim...essas são as minhas referências teóricas, e são mulheres que tenho tido o privilégio de poder fazer trocas pessoais. Claro, isso somente foi possível com muito amor, com muita paixão, porque eram pessoas que, obviamente, sofreram “n” discriminações, enfim, mas que acreditaram, e tanto acreditaram que estamos aí (Souza, 2023, n.p.).

Em sua fala Edileuza relembra os nomes de mulheres negras que também estiveram presentes e fizeram parte da sua história no movimento feminista negro.

## TRAJETÓRIA ACADÊMICA E REPRESENTAÇÃO NA INTELLECTUALIDADE NEGRA

Edileuza fez graduação em História na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Durante a entrevista, ela relembra como se sentia sendo uma das poucas mulheres negras no campus: “Então, tanto a graduação em História quanto no mestrado, [vivi] processos de solidão. A gente contava nos dedos das mãos o número de negros, incluindo estudantes africanos”. Edileuza também conta sobre um dos únicos professores negros da graduação que marcou a sua trajetória da época: Cleber Maciel, que apoiou a fundação do Grupo Raça com estudantes negros do curso de História da UFES.

Ela mudou-se para Brasília (DF) em 2005, quando cursava o Mestrado em Educação e Contemporaneidade na Universidade Estadual da Bahia (UNEB), para trabalhar no Ministério da Educação (MEC), com a implementação da Lei nº. 10.639/2003, que determina o ensino obrigatório da História e Cultura Afro-Brasileira.

Além de atuar na sala de aula, Edileuza também contribuiu com a formação de professores/as e com a elaboração de materiais didáticos, como a obra *Negritude, Cinema e Educação: Caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003*, publicado pela Mazza Edições em Belo Horizonte. Aqui, Edileuza detalha e compartilha sua própria experiência da época:

Quando eu venho para trabalhar no Ministério da Educação, uma das queixas dos professores era a falta de material para implementação da Lei 10.639, o que me levou a este livro. Nós vivemos numa sociedade racista e esse racismo, que é estrutural, ele se reflete em todos os âmbitos, inclusive nas universidades e nas escolas (Souza *apud* Castro, 2020, n.p.).

A cineasta exerceu como professora de educação básica no Espírito Santo e no Distrito Federal, nas quais a maioria das turmas era formada por pessoas negras. Ali, Edileuza já usava o espaço da sala de aula para debater com seus/suas alunos/as sobre questões raciais e sempre usou o cinema como um instrumento de facilitação e envolvimento dos/das estudantes.

Sobre a formação de professores, Edileuza questiona a construção de cursos universitários que não discutem e não abordam uma perspectiva que fale sobre autores negros/as e não ensinam sobre História e Cultura Afro-brasileira e Africana:

Como é possível terminar qualquer graduação tendo uma Lei que já completou mais de vinte anos, que é a Lei 10.639/2003, e você não ter elementos pra enfrentar uma sala de aula e pra poder levar a história da África, a história do negro... Então, tudo isso faz parte dessa estrutura racista que nos exclui de todas as formas de nos aproximarmos da nossa história. (Souza, 2023, n.p.).

Na entrevista que nos concedeu, Edileuza relembra e narra episódios sofridos enquanto atuava como professora na época:

Na universidade, não sei quantas mil vezes, de estar com giz ou com pincel na mão, lá na frente, e chegarem... 'Aí, cadê a professora Edileuza?', eu dizia: Não, ela foi tomar um café, senta aí!, e a pessoa ficar quinze, vinte minutos e não se tocar que eu era a professora, ou então se tocar e ficar... 'aí perdão' (Souza, 2023, n.p.).

## CINEMA NEGRO, AMOR E ANCESTRALIDADE

Quando estava finalizando seu doutorado na Universidade de Brasília (UnB), concluído em 2013, Edileuza percebeu a ausência de mulheres negras na história do cinema. Em sua pesquisa, ela descobre então que Adelia Sampaio foi a primeira cineasta negra brasileira. Em uma entrevista ao Canal Preto em 2019, Adelia afirma:

A Edileuza para mim, é uma figura mágica, eu vejo ela como uma preta com a varinha de condão, que bateu no armário de vassouras velhas, onde eu estava e me retirou de lá. Porque foi ela como pesquisadora e historiadora que descobriu que eu era a primeira cineasta negra a dirigir um longa-metragem (Mulheres negras: Cinema é coisa nossa!, 2019).

Adelia estreia no cinema com o curta-metragem *Denúncia Vazia* (1979); antes já atuava em várias frentes do cinema. Atuou como roteirista no longa *O Segredo da Rosa* (1974), dirigido por Vanja Orico. Logo depois, dirigiu outras produções, como *Adulto não Brinca* (1980) e *Amor Maldito* (1984), longa-metragem que conta a história de Fernanda (Monique Lafond) e Sueli (Wilma Dias), que vivem um amor lésbico. O filme é um grande marco para o Cinema Lésbico nacional e também para o cinema negro. Adelia Sampaio surge então com um potencial incrível como cineasta. Relata Edileuza:

Quando a gente fala do Cinema Novo, a gente não fala de Adelia Sampaio, quando a gente fala das pioneiras do cinema brasileiro a gente não fala de Adelia Sampaio, e a gente está falando de uma mulher negra, a gente está falando do quanto que o racismo tenta apagar, nos apagar o tempo todo, sabe? (Souza, 2023).

Em 2016, Edileuza criou a Mostra Competitiva de Cinema Negro Adelia Sampaio. A Mostra foi criada para o Edital Mais Cultura nas Universidades, um edital do MEC/MinC, lançado no governo Dilma e nasceu da disciplina Etnografia Visual da Imagem do Negro no Cinema (ETNOVIS), na Universidade de Brasília, como uma homenagem à primeira cineasta negra no Brasil:

A gente organiza essa Mostra desde 2016, tendo o privilégio de conhecer cineastas daqui do Distrito Federal (DF) e de todos os cantos do Brasil. A Mostra nos tem possibilitado conhecer, cineastas negras incríveis, mulheres que eu me inspiro também para construir o meu trabalho (Souza, 2023).

Desde o seu surgimento, a Mostra vem dando mais destaque ao cinema feminino negro feito no Brasil. Sobre isso, Edileuza constata: “É pensar que existem muitas histórias de mulheres negras que precisam ser contadas [...] e eu fui buscar esse lugar de contar essas histórias a partir do audiovisual”.

Ainda sobre sua atuação como professora na UnB, vale salientar que a disciplina Etnologia Visual da Imagem do Negro no Cinema, também conhecida pelas/os estudantes como Cinema Negro tem sido responsável pela formação de várias cineastas, como Bruna Barros, Suelen Batista, Micaela Rocha, Ana Caroline Brito, Cleudes Pessoa e Priscila Francisco Pascoal.

Além de encontrar Adelia Sampaio, em sua pesquisa de doutorado, Edileuza alia a escrita da tese com sua estreia na direção cinematográfica com o curta, *Mulheres de Barro* (2014), por meio do qual ela conta histórias de trabalho, de amor e ancestralidade. Neste filme, vemos relatos de doze mulheres paneleiras e congueiras de Goiabeiras Velhas (ES) que fazem painéis de barro, um trabalho feito à mão, de forma cuidadosa, que carrega uma herança ancestral feminina; e assim como as lava-deiras, também buscavam uma forma de ganhar dinheiro para o seu sustento e de sua família.

No filme, enquanto assistimos essas mulheres prepararem as painéis de barro e cantarem cantigas de amor, percebemos que essas mulheres carregam com si muitas histórias, muitas riquezas e conhecimentos de suas ancestrais. Durante o filme, observamos o trecho de fala de uma das entrevistadas, Isabel Corrêa Campos, que conta como começou a fazer painéis de barro:

Eu aprendi com a minha mãe, eu vinha do colégio, aí fazia aquele monte de painéis, ela não gostava! Ela dizia: “eu não quero caco de torrar miséria, eu quero panela!”... Aí eu fiquei chorando, né, mas um dia ela resolveu, pegou uma tala e falou: “hoje você só sai daqui depois que você fizer uma panela, panela de gente!” “Mulheres de Barro”, (Souza, 2014).

Dando continuidade à sua carreira acadêmica, em outubro de 2018, Edileuza fez o seu estágio de Pós-Doutorado, o qual teve como tema a análise do filme *Café com Canela* (2017), de Glenda Nicácio e Ary Rosa. A obra conta a história de Margarida, personagem principal que passa por uma depressão após a perda do filho. O filme

contêm cenas carregadas de representações religiosas, de afetividade, cuidados múltiplos, de amizade, companheirismo e muito amor. Sobre o filme, Edileuza relata:

Eu digo que *Café com Canela* (2017) é dos meus filmes favoritos, o primeiro filme que eu vi na vida em que ele rompe com muitos estereótipos, mas sobretudo com os estereótipos masculinos, porque todos os homens que estão ali representados são homens cuidadosos (Souza, 2023, n.p.).

A representação de uma rotina natural com a construção desses personagens, seus olhares de afeto e vínculo despertam o sentimento de lar no coração de quem assiste, conta-nos Edileuza:

O Marcos, companheiro da Violetta, é o cara que cuida também, que ajuda a cuidar da vizinha, que ajuda a cuidar dos filhos, da casa, e é um trabalhador, e claro tem o momento deles de afeto. O Ivan, que é o personagem gay do ator Babu Santana no filme, forma um casal extremamente cuidadoso um com o outro. Então, eu acho que é esse lugar também de dar um outro espaço para a masculinidade negra (Souza, 2023, n.p.).

Ao pensar no cinema feminino negro, Edileuza cita diversas referências. Aqui, a cineasta destaca nomes de autoras e filmes que lhe marcaram e também fazem parte da história do cinema negro feminino no Brasil: *Dia de Jerusa* (2014), de Viviane Ferreira; *Aquém das Nuvens* (2012), de Renata Martins; *Casca de Baobá* (2017), de Mariana Luiza; *Echarpe Noir* (2018), de Bárbara Fuentes e *Vamos Fazer um Brinde* (2010), de Sabrina Rosa, a segunda mulher negra a fazer uma ficção no Brasil.

Voltando ao âmbito da realização audiovisual, em 2019<sup>6</sup> Edileuza lançou seu segundo filme, *Filhas de Lavadeiras*, além de ser uma homenagem à Maria Helena Vargas da Silveira (escritora, pedagoga e professora brasileira), que escreveu em 2002 um livro homônimo, também é dedicado à sua mãe e à sua vizinha Dona Eva – que lavava roupas junto com sua mãe. A infância e os familiares foram inspirações para a carreira de Edileuza e lhe ajudaram a pensar esse lugar de ancestralidade. “Eu sou porque elas foram, porque me permitiram ser. Eu não estaria aqui na posição em que eu estou se não tivesse tido essas mulheres antes de mim”, declara. A obra não fala somente das filhas, mas também de suas mães, em sua maioria mães solo, que mantinham o incentivo para que essas meninas continuassem nos estudos e vivessem um futuro melhor.

Foram graças a essas mulheres que a gente está aqui neste lugar, que a gente está aqui nesse sofá fazendo essa entrevista. Então, do quanto que esse lugar, de onde vem a sua mãe, foi um lugar que te empoderou, foi um lugar que te possibilita ser a construção dessa mulher que você está sendo, e dessa mulher que eu sou (Souza, 2023, n.p.).

<sup>6</sup> Também em 2019, Edileuza Penha de Souza lança o livro *Princesas Negras*, em coautoria com sua irmã Ariane Meireles, um livro muito importante e traz esse lugar de representações que não foram vistas em nossas infâncias, destacando como é necessária a representatividade negra, principalmente durante o período da infância e de crescimento.

O filme fala sobre uma luta de muito tempo de nossas ancestrais pelo rompimento de predestinações, e tem o lugar de identificação, de carinho pela memória de nossas mães e por suas trajetórias de vidas. Ela explica a importância de representar o cinema negro no feminino e de dar visibilidade para artistas e cineastas negras que estão aqui perto de nós. “É importante pensar o cinema como um espaço também de afeto, não mais corpos negros estirados no chão, mas sim esse cinema que nos possibilita sonhos”, defende Edileuza.

*Filhas de Lavadeiras* (2019) foi o último trabalho que Ruth de Souza fez. Ela foi a primeira atriz negra a atuar como protagonista na TV brasileira. Edileuza deixa sua homenagem em fala:

Eu me sinto muito honrada de ter tido o privilégio de ter gravado com Dona Ruth, Dona Ruth e todas elas, que fazem parte desse documentário [*Filhas de Lavadeira*, 2019], porque são mulheres preciosas. Dona Ruth foi a única que não viu o documentário pronto, enfim, mas acho que ela teria muito orgulho do trabalho (Souza, 2023, n.p.).

O documentário ganhou muitas premiações após o seu lançamento, como o de melhor curta-metragem documental no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, concedido anualmente pela Academia Brasileira de Cinema e Artes Audiovisuais (ABCAA). Após tamanho prestígio, houve o convite para participar da Premiação da Academia Francesa de Cinema, no qual, de oitenta e nove filmes brasileiros, foi o único filme selecionado. Outras premiações incluem: o prêmio do júri na 25ª edição do Festival É Tudo Verdade (e com esse festival a indicação ao Oscar); o Prêmio Aquisição Canal Brasil de Incentivo ao Curta-Metragem; Troféu Tesourinha de Júri Popular no 8º Festival Internacional de Curtas de Brasília; melhor filme pelo júri popular e melhor filme pelas regiões Centro-oeste, Norte e Nordeste (Conne) no 7º Festival de Cinema Feminino – Tudo sobre Mulheres em Cuiabá-MT; e Menção Honrosa no 4º Cine Tamoio – Festival de Cinema de São Gonçalo/RJ de 2019.

Em 2023 é lançado o curta *Vão das Almas*, dirigido por Edileuza Penha de Souza e Santiago Dellape, o filme traz a lenda do Saci em formato de terror brasileiro, e foi gravado no território Kalunga, em Cavalcante na Chapada dos Veadeiros, Goiás. Todos os atores que fizeram parte do filme residem na região. Até dezembro de 2023, *Vão das Almas* havia feito um itinerário de exibição por 13 cidades. Sobre o argumento do filme, Edileuza, que também é co-roteirista relata-nos:

O terror não é o saci, o terror é a chegada dos coronéis na terra, quando eles invadem e se apropriam, esse é o nosso grande terror. Eu venho desse lugar do cinema negro, o cinema que acredita em produzir afeto, produzir coletividade (Souza, 2023, n.p.).

No dia 15 de dezembro de 2023, aconteceu a primeira exibição do filme em Brasília, na Mostra Competitiva do 56º Festival de Brasília. A produção ganhou como melhor curta-metragem pelo júri popular.

Figura 4 - Equipe do filme *Vão das Almas* no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro

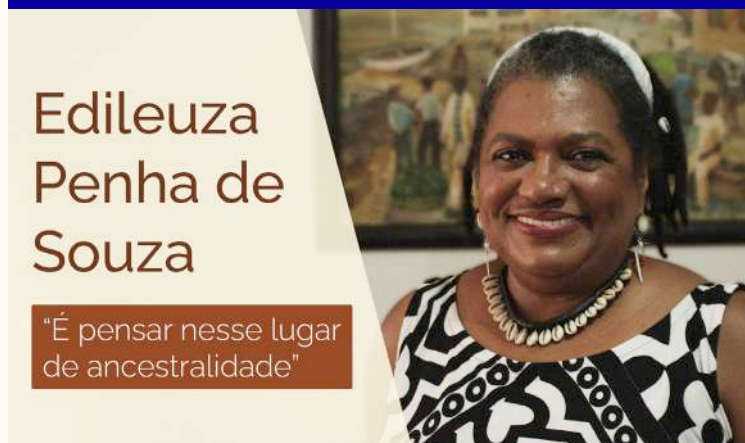


Fonte: Divulgação. Foto: Benê França.

## POR UM NOVO OLHAR

No documentário “Edileuza Penha de Souza: uma história de amor, ancestralidade e identidade negra”<sup>7</sup>, produto do TCC da autora principal do presente capítulo (Figura 5), a cineasta reflete, por meio de sua narrativa e produções cinematográficas, sua essência e história como mulher negra.

Figura 5 – Edileuza Penha de Souza: cineasta, professora e intelectual negra



Fonte: Arte sobre fotografia de autoria de Tainá Alves.



Nós, mulheres negras amefricanas, precisamos falar de cultura negra, precisamos representá-la, e dar visibilidade para mulheres que estão aqui, e que lutam pelo feminismo negro. Precisamos contar mais histórias, e enxergar novos olhares de mulheres negras talentosíssimas que estão muitas vezes aqui, do nosso lado. Precisamos perceber-nos como amefricanas e, na dimensão da luta cotidiana e carreiras profissionais – incluindo a de cineasta e educadora, como a carreira de Edileuza Penha de Souza que aqui descrevemos, entendermos que a agenda da Educação, da Cultura e da Política é também uma agenda permeada por estratégias de resistência cultural (Gonzalez, 1988; Moura, 2024). Que as tantas mulheres negras que constroem a história cultural do Brasil não sejam esquecidas nem invisibilizadas.

## REFERÊNCIAS

- CASTRO, Milena. Semana da Consciência Negra: documentarista e professora do DF busca espaço para narrativas que abordem questões sociais, *Site G1*. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2020/11/21/semana-da-consciencia-negra-documentarista-e-professora-do-df-buscam-espaco-para-narrativas-que-abordem-questoes-sociais.ghtml>. Acesso em: 11 dez. 2023.
- EDILEUZA Penha de Souza: *Uma história de amor, ancestralidade e identidade negra*. Direção, roteiro, realização e coordenação: Tainá Alves. Produção: Gabriela Léo, Kleber Lucas e Ciro Araujo. Música: Minha Prece – Dandara Manoela, Abertura – Café Com Canela – Mateus Aleluia. Brasília DF, 2023. FAC / UnB (14 min.), son., color. Legendado. Disponível em: [https://youtu.be/9GOMBV\\_IQ0w](https://youtu.be/9GOMBV_IQ0w). Acesso em: 20 dez. 2023.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 92, n. 93, p. 69-82, (jan./jun.), 1988.
- MOURA, Dione. "Nós Mulheres Negras Amefricanas", o 8 de março e o legado de Lélia Gonzalez. *Jornal Correio Braziliense*, 11 de março de 2024.
- MULHERES de Barro. Direção de Edileuza Penha de Souza. Produção de Jamilda Alves Rodrigues Bento. Direção e roteiro: Edileuza Penha de Souza. Música: Elizete Salles dos Santos, Jenette Alves da Silva, Lucila do Nascimento Correa, Tereza Barbosa dos Santos. Brasília, 2014. (26 min.), son., color. Legendado.
- Mulheres Negras: Cinema é coisa nossa! Realização: A Visionária Lab. S.L.: Canal Preto, 2019. 1 vídeo (6 min). Disponível em: <https://youtu.be/LW0DK6bP2c0?si=LsTMB0IGkkh1Bowh>. Acesso em: 4 dez. 2023.
- NADER, Maria Beatriz; MORGANTE, Mirela Marin. História e Gênero: a diversidade de resistências femininas no Brasil dos anos de chumbo. Espírito Santo: Milfontes, 2021. 2 v.
- RIBEIRO, Djamilia. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SOUZA, Edileuza Penha de. *Cinema na panela de barro: Mulheres Negras e suas narrativas de amor, afeto e identidade*. 2013. 260 f. Tese (Doutorado em Educação), Universidade de Brasília, Brasília, 2013.



# O olhar e o fazer feminino no audiovisual de Mato Grosso

Aline Wendpap Nunes de Siqueira  
Amanda Rodrigues Pereira

## INTRODUÇÃO

A experiência de assistir ao filme *A entrevista* (1966), de Helena Solberg, me provocou euforia de arqueólogo diante da descoberta de um fóssil. Afinal, em 2014 me é revelado um filme feito 48 anos antes, tão diferente de tudo que se conhecia até aquele momento no Brasil e dirigido por uma mulher. Fato que não é detalhe. [...] procurei artigos, teses, consulte enciclopédias, colegas... quase nada. O que encontrei era muito distante do tamanho do filme. O assombro se somou à recente descoberta de *Feminino Plural* (1976), da Vera de Figueiredo. [...] Todas essas descobertas pessoais tão pouco aprofundadas mostravam-se tijolos soltos, não cimentados, na construção da historiografia do cinema brasileiro (Holanda, 2017, p. 2).

Este trecho retirado do artigo de Karla Holanda permite-nos ter uma dimensão do apagamento histórico vivido pelas mulheres do cinema nacional. Imagine então a situação vivida pelas mulheres que fazem cinema num estado periférico do Centro-Oeste brasileiro, visto que o movimento de apagamento se estende para além do território nacional; ele é amplo e global, infelizmente. Por outro lado, é considerável o aumento no volume de pesquisas e discussões sobre realizadoras de cinema, vide o próprio artigo de Holanda (2017), o livro “Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018” organizado por Luiza Lusvardi e Camila Vieira da Silva (2019) ou a redescoberta recente de Alice Guy Blaché<sup>1</sup>, depois de décadas sendo ignorada pela mídia *mainstream*.

É justamente por saber que a indústria cinematográfica é dominada por homens que coadunam com o capitalismo, num sistema que valoriza visões sexistas e coloca em cargos de liderança majoritariamente os homens que trabalham como o que ora se apresenta se fazem pertinentes. Ao evidenciar e analisar o audiovisual<sup>2</sup> feito por mulheres, sobretudo em um lugar fora do eixo central da produção brasileira, como é o caso do estado de Mato Grosso, a pesquisa endossa a importância destas práticas para um maior enfrentamento aos ditames do sistema.

1 Alice Guy Blaché foi uma pioneira do cinema, reconhecida como a primeira mulher cineasta na história. Ela foi uma diretora, roteirista e produtora francesa, tendo dirigido mais de mil filmes ao longo de sua carreira, abrangendo uma ampla variedade de gêneros e técnicas cinematográficas.

2 Adotamos aqui o uso do termo audiovisual proposto por Siqueira (2020, p. 63), como sendo “o conjunto de todas as tecnologias, formas de comunicação e produtos constituídos de sons e imagens com impressão de movimento. Abrangendo, portanto, o cinema ficcional ou documental; a televisão aberta ou fechada e todos os seus gêneros; o vídeo analógico ou digital, de alta ou baixa definição; a videoarte e o cinema experimental e a animação tradicional ou computadorizada”.

Tendo isso em mente, este artigo tem o objetivo de elencar algumas das principais expoentes do audiovisual mato-grossense, ao mesmo tempo em que faz um pequeno sobrevoo explanatório sobre a realização audiovisual feminina no estado de Mato Grosso através da apresentação do Festival Tudo Sobre Mulheres. Busca ainda expor as particularidades do que é ser realizadora audiovisual em um estado do Centro-Oeste brasileiro e compreender como isso pode influenciar a nossa arte.

O Festival *Tudo Sobre Mulheres* (TSM) é um evento que reúne múltiplos olhares expressos em produções de mulheres, e acontece há cerca de uma década no estado de Mato Grosso. Assim como diz o nome, este Festival foca na exibição de produções com protagonistas e/ou realizadoras na produção. Foi criado em 2005 com o propósito principal de “observar quais mulheres são retratadas pelas lentes de cineastas brasileiras(os)” (Fernandez; Bertolini, 2023, p. 225). Parece-nos importante trazer à baila eventos como este, fruto da “conexão com o universo feminino, através da maternidade [que] estava latente” (Fernandez; Bertolini, 2023, p. 225), como conta Daniele Bertolini idealizadora do Festival TSM, pois eles são importantes para discussão e até para o incentivo às pessoas que trabalham pelo reconhecimento feminino no campo audiovisual.

A ideia inicial de realização deste artigo partiu da reunião de dois fatores: o primeiro é o interesse mútuo das autoras em dar maior visibilidade às realizadoras de audiovisual no contexto mato-grossense; o segundo foi o convite realizado pela equipe de organização do presente livro, que nos alertou ainda mais para a urgência deste texto, já que é irrisória a quantidade de artigos a dissertar sobre realizadoras mato-grossenses.

Alguns acontecimentos recentes, como a implantação do Fundo Setorial do Audiovisual, a expansão de Leis de incentivo à cultura, como a Lei Aldir Blanc, Aldir Blanc 2 e Paulo Gustavo e a criação, no contexto local, da iniciativa “Box de curtas”<sup>3</sup> têm promovido o aumento de produções audiovisuais. Todavia, a pesquisa realizada por Naiara Rocha Passos (2022), a partir da análise de quatro longas da década de 2020, alerta para os momentos de variações das diretrizes políticas para a cultura e especificamente para o setor de produção audiovisual no Brasil e em Mato Grosso. Por meio do encadeamento de fatos marcantes, a autora possibilita um vislumbre dos altos e baixos vivenciados pelo setor.

[...] primeiro a aprovação da Lei Estadual Hermes de Abreu em 1991, a extinção da Embrafilme em 1992, a aprovação da Lei do Audiovisual em 1993, a criação da Ancine em 2001, a realização da primeira Mostra Nacional de Vídeos Universitários pelo Cineclube Coxiponés da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) em 2002, reabertura do Cine Teatro Cuiabá em 2009 (após 13 anos fechado para reformas), a implantação de uma *Film Comissão* estadual e realização do projeto Box de Curtas em 2017, criação do curso de cinema na UFMT em 2018 e o rebaixamento do Ministério da Cultura à Secretaria Especial de Cultura em 2019 (Passos, 2022, p. 16-17).

3 Iniciativa idealizada e colocada em prática pela Produtora Executiva Bárbara Varela. “A estratégia consistia em organizar e sistematizar a utilização dos equipamentos alugados e dos profissionais contratados, de acordo com a demanda e a necessidade de cada filme. Assim, todos se beneficiaram com a distribuição inteligente dos recursos, em prol de maior qualidade técnica e artística” (Fernandez et al., 2023, p. 117).

É óbvio que as leis de incentivo, tanto em âmbito nacional, quanto estatal ou municipal, são de extrema importância, pois contribuem para que um maior número de produções seja finalizado e chegue ao público de forma mais justa. Não fosse por medidas como essas, muitos dos curtas, médias e longas-metragens exibidos em festivais e ganhadores de prêmios não teriam saído da etapa de roteiro, já que um projeto bem feito muitas vezes sai caro. Tais acontecimentos provavelmente tenham contribuído para o notório crescimento do número de alunas, professoras, pesquisadoras e realizadoras atuantes nesta área. Ainda que cada uma se volte para segmentos diferentes deste setor, a ampliação da atuação das mulheres no audiovisual possibilita abrir novas possibilidades, bem como valorizar e respeitar essas atuações. Sobre isso Lusvarghi e Silva (2019) ressaltam as cineastas brasileiras como desafiadoras e redefinidoras das noções convencionais de gênero e representação.

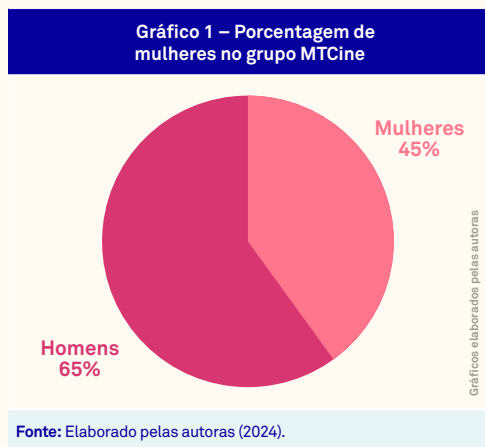
Ao examinarem o papel das cineastas na história do cinema brasileiro, desde a década de 1930 até os dias atuais, essas autoras ajudam compreender como o olhar feminino pode ser interpretado. Leituras como esta promovem reflexões a respeito de como este modo de ver, ou seja, como a perspectiva feminina pode relacionar produção audiovisual com regionalização e com cultura, por exemplo. Assim, almeja-se compreender também como o referido olhar feminino se apresenta nas produções feitas por mulheres. Já que, segundo Brey (2020, p. 20-21, tradução nossa) “o olhar feminino não é o resultado do acaso, é uma maneira de pensar”, seriam então essas produções diferentes, de alguma forma?

Tendo em vista que “o novo universo social está online”, como afirma Robert Kozinets (2010, p. 2), a metodologia da qual se faz uso aqui, para coleta de dados é a netnografia, termo cunhado por este autor na metade dos anos 1990, a partir da junção das palavras net (do inglês rede) e etnografia. Desta forma, os dados aqui expostos provêm desse “universo recheado de hipertextos, imagens, vídeos, dizeres... [que gera] essa sensação de infinito para parar e pensar”, ressaltado pela netnógrafa Jennifer Paola Pisso Concha (2019, p. 153). Como esta metodologia é, de acordo com Kozinets (2010, p. 5), “adaptada às complexidades de nosso mundo social contemporâneo, mediado pela tecnologia”, é que verificamos ser possível construir um panorama relativamente detalhado da cena audiovisual feminina mato-grossense, a partir de dados coletados no ciberespaço. Isso se justifica porque

Muitos de nós vivem suas vidas em uma matriz inter-relacionada de comportamentos sociais online e offline. Portanto, estudos culturais significativos devem observar os dois tipos de comunicação. A netnografia adapta a etnografia para esta combinação complexa de socialidade online e offline, fornecendo maneiras para estudarmos a vida em uma época de cultura mediada pela tecnologia (Kozinets, 2010, p. 5).

Desta forma, realizamos a pesquisa seguindo as fases da netnografia descritas por Kozinets (2010), que são: 1. Planejamento de pesquisa; 2. Entrada no campo; 3. Coleta de dados; 4. Interpretação; 5. Garantia de padrões éticos; 6. Apresentação da pesquisa. A primeira etapa consistiu em pensar e planejar como encontraríamos as mulheres realizadoras de audiovisual em Mato Grosso. Baseando-nos na pesquisa de doutorado de Siqueira (2020), que inicia o processo netnográfico pelo aplicativo

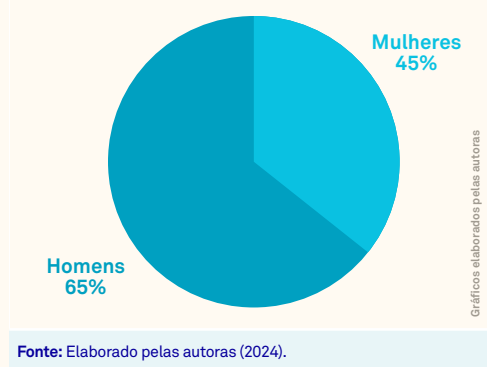
Whatsapp e tendo em vista o fato de que somos integrantes da área pesquisada e integramos o grupo de Whatsapp da Associação Mato-grossense de Cinema e Audio-visual, denominado apenas “MTCine”, iniciamos a coleta de dados nessa plataforma. Numa contagem simples a partir dos nomes e das fotos de perfis do grupo, pudemos aferir que dos seus 300 (trezentos) integrantes em março de 2024, aproximadamente 120 (cento e vinte) são mulheres, incluindo-se neste número algumas mulheres trans, ou seja, apenas 40% do total (Gráfico 1).



Impulsionadas por estes primeiros dados, seguimos com a netnografia para alguns *links* de sítios que haviam sido compartilhados neste mesmo grupo. Um dos endereços mais relevantes para o contexto desta pesquisa é o canal da Assembleia Legislativa de Mato Grosso, que abriga em uma de suas *playlists* o Programa “Todos os Ângulos<sup>4</sup>”, importante iniciativa para a consolidação da cena audiovisual mato-grossense, que até o momento final da escrita deste artigo, conta com 29 (vinte e nove) programas lançados, dos quais apenas 11 (onze) têm entrevistadas mulheres, como mostra o Gráfico 2. Importante ressaltar ainda que em dois episódios, as mulheres estão acompanhadas de seus cônjuges.

4 Todos os ângulos é um programa sobre o audiovisual produzido em Mato Grosso, seus desafios e vivências. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLewWxaZexvj2MZjcN3uXSkCCjQ2epeyKT>. Acesso em: 19 mar. 2024.

**Gráfico 2 – Porcentagem de mulheres entrevistadas no programa “Todos os ângulos” (TV Assembleia MT)**



Os dados apresentados, ainda que de certa maneira genéricos, nos permitem inferir que a visibilidade e talvez a participação feminina no campo do audiovisual mato-grossense ainda sigam menores do que gostaríamos, mas que isso também é reflexo de todo um contexto misógino e machista que segue corrente na cultura contemporânea. Ao mesmo tempo, ele vem sendo desconstruído por meio do trabalho e da luta de todas as mulheres, que constroem diariamente uma perspectiva feminina da sociedade. Assim, o tópico a seguir trata justamente da construção do olhar feminino, não apenas no audiovisual, mas em toda a cultura.

## A CONSTRUÇÃO DO OLHAR FEMININO

Um dos objetivos dessa produção de imagens conscientes e politizadas é agregar valor às experiências femininas que geralmente não são representadas no olhar masculino, por não fazer parte do universo dos homens, ou aquelas que são até mostradas por esse mesmo olhar, porém muito aquém da realidade feminina (Mendonça, 2022, p. 24).

O contexto sociocultural revela a emergência de uma perspectiva consciente e politizada sobre o ato de observar dentro da sociedade contemporânea. Nesse sentido, a prática de mulheres em gravar e utilizar a lente de uma câmera como um instrumento de visão para o mundo apresenta uma ruptura significativa com a normatividade estabelecida. Desde as realizações precursoras de Alice Guy Blaché até as contribuições contemporâneas de Adélia Sampaio, observa-se uma diversidade de abordagens que transcendem épocas, realidades e fronteiras geográficas, destacando-se pela singularidade de suas perspectivas.

Ao contemplarmos a produção cinematográfica realizada por mulheres, é imperativo transcender a mera consideração dos filmes em si para refletir sobre as

ideias, espaços e visões que poderiam ser ocupados por elas. Essa reflexão incita um questionamento sobre a inclusão de perspectivas diversas e a valorização das experiências, sejam elas positivas ou negativas, como formas de enriquecimento do panorama cultural e social.

De acordo com dados apresentados no catálogo Documentário Brasileiro, foi somente na década de 1960 que passou a se observar o surgimento dos primeiros documentários dirigidos por mulheres no Brasil. Especificamente, foram identificados apenas oito títulos exclusivamente dirigidos por mulheres nesse período. Em contrapartida, o mesmo catálogo revela que, durante essa década, foram produzidos 225 documentários dirigidos exclusivamente por homens (Holanda, 2017).

Embora possa ser argumentado que algum progresso em direção à equidade de gênero tenha sido realizado, é evidente que ainda há um longo caminho a percorrer. A possibilidade de criar ou apreciar obras cinematográficas concebidas a partir da perspectiva feminina é de imensa relevância. Esse aspecto se torna especialmente significativo quando consideramos que muitas das representações femininas presentes em nossas memórias e referências cinematográficas foram moldadas predominantemente pela visão masculina. Essa realidade pode ser complexa, uma vez que mulheres podem internalizar um “olhar masculino”, seja ao se compararem com personagens idealizadas para esse olhar ou ao considerarem essa visão como a única válida, sem alternativas.

Nesse sentido, o olhar feminino representa uma ruptura fundamental com o padrão cultural historicamente estabelecido por homens heterossexuais para uma audiência majoritariamente masculina. Esse padrão frequentemente resulta na sexualização injustificada de personagens femininas, reduzindo-as muitas vezes à sua aparência física e servindo ao apelo do público sem considerar plenamente suas intenções. Essa dinâmica também se manifesta na maneira como diretoras são percebidas e tratadas publicamente em comparação com diretores. Um exemplo histórico relevante ocorreu quando Cléo de Verberena, a primeira mulher a dirigir um filme no Brasil, atraiu a atenção da mídia nacional, por ser a primeira mulher a dirigir um filme no Brasil, provocando a reflexão sobre a possibilidade de confiar a direção cinematográfica a uma mulher. Esse episódio ilustra uma discussão persistente sobre a aceitação e a legitimidade das mulheres no campo cinematográfico, que ecoa até os dias atuais.

## **OLHAR FEMININO EM ÂMBITO REGIONAL**

Embora as mulheres em todo o mundo possam compartilhar experiências, dificuldades e pensamentos semelhantes, o contexto local, especialmente o ambiente em que crescem, exerce uma influência marcante sobre suas formas de expressão, trazendo à tona a questão da regionalização, que influencia significativamente a maneira como as mulheres se expressam e percebem o mundo ao seu redor.

Apesar da presença ubíqua de mídias e culturas globalizadas e do impacto da internet na comunicação e no acesso ao conhecimento global, as experiências individuais em diferentes países, estados e cidades permanecem distintas. Mesmo ao consumir predominantemente mídia internacional, é provável que cada indivíduo retenha em sua memória manifestações culturais específicas de sua região, como músicas locais ou eventos culturais regionais. Em Cuiabá, de maneira específica, existe uma grande possibilidade de moradores locais guardarem na memória músicas como o rasqueado “eu sou de Cuiabá”<sup>1</sup> de Roberto Lucialdo, ou algum lambadão<sup>2</sup>, ouvido talvez a partir dos sons do vizinho, que colocava para tocar e que a vizinhança inteira acabava ouvindo junto e decorando, tudo isso varia muito de lugar para lugar, mas essas experiências únicas contribuem para a singularidade de cada indivíduo.

O cinema, como forma de expressão artística, reflete e incorpora essa diversidade cultural, adaptando-se às peculiaridades de cada localidade. Elementos característicos da cultura regional frequentemente se fazem presentes nas narrativas cinematográficas, seja na representação de ambientes urbanos ou na incorporação de elementos arquitetônicos e paisagens locais. Um exemplo ilustrativo dessa dinâmica é o curta-metragem “A velhice ilumina o vento”, dirigido por Juliana Segóvia<sup>3</sup>, com o envolvimento do coletivo negro audiovisual Quariterê, do qual ela é membro fundadora.

Com esta deixa, passamos agora a apresentar brevemente algumas realizadoras que tem contribuído com o desenvolvimento do audiovisual mato-grossense. Importante frisar que as bases para estas apresentações partem dos cenários de pesquisa relacionados anteriormente, que são o grupo de WhatsApp “MTCine” e o Programa Todos os ngulos da TV Assembleia de Mato Grosso.

No referido programa, a primeira mulher a ser entrevistada é a carioca Tati Mendes, fundadora, juntamente com seu companheiro Amauri Tangará (Figura 1), da Cia D'Artes do Brasil, uma empresa dedicada ao teatro e cinema, que surgiu em 1995. Ela é produtora de cinema e TV desde 1997. Pós-graduada em Gestão Cultural, tem dois telefilmes como codiretora, e é produtora das séries “Pantanal” e “Cerrado e Outros Bichos”. Já realizou cerca de 60 oficinas de cinema no interior do estado e atualmente é Presidente da MTCine.

1 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8M8GrDOiFh0>. Acesso em: 19 mar. 2024.

2 Trata-se de histórias de garimpeiros, pedreiros e outros profissionais dos segmentos populares da Baixada Cuiabana, que, num primeiro momento em iniciativas isoladas, e em momentos posteriores, já em iniciativas coletivas, inventaram o que nos dias de hoje representa o maior e mais significativo movimento de cultura popular urbana em Mato Grosso (Gushiken; Rosa, 2013, p. 2).

3 Reportagem: <https://www.leiagora.com.br/noticia/134264/juliana-segovia-conta-sobre-as-batalhas-das-20-cineastas-mato-grossenses-para-ocupar-espacos>. Ver entrevista da realizadora em: <https://www.youtube.com/watch?v=4Zfnga38m48>.

Figura 1 – A dupla Tati Mendes e Amauri Tangará



Fonte: Frame do Programa “Todos os ângulos” (TV Assembleia de Mato Grosso, julho/2023).

Na sequência, a entrevista do terceiro programa é com a jovem combativa Anna Maria Moura (Figura 2). Mãe do Cícero, diretora, roteirista, MC, formada em Iluminação Cênica pela UNEMAT e em Radialismo pela UFMT, ela atualmente é mestranda em Estudos de Cultura Contemporânea também pela UFMT e assina a parte de produção de obras, como o marcante “Como ser racista em dez passos”, curta de Isabela Ferreira, que fez história dentro do audiovisual mato grossense, tanto pelas pertinentes discussões, quanto pela formação de uma plateia que ansiava por filmes assim.

A próxima entrevistada do programa Todos os ngulos é Danielle Bertolini (Figura 2), idealizadora do Festival Tudo Sobre Mulheres, do qual falaremos mais adiante. Ela é formada em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) de São Paulo e criadora da Cumbaru Produções. Documentarista, sua trajetória começa em 2001 com “Águas Encantadas do Pantanal”, e segue com “Festa de Família” (2000), “Sobre a Violência” (2012), “Encontro de Parentes” (2013), “De Volta Pra Casa” (2015), “Filhos da Lua na Terra do Sol” (2016), “Mulheres Xavante Coletoras de Sementes” (2019), “Escutando e Vendo” (2022), “Segredos do Coração da América do Sul” (serie de 8 episódios, 2023), até chegar no longa “Plantadoras de Água” (ainda a ser lançado em 2024).

Em seguida, a documentarista sensível às causas da natureza, Jade Rainho (Figura 2) é a entrevistada e relata sua trajetória, que começa com o documentário “Flor brilhante e as cicatrizes da pedra” (2014), segue com “Hermanos, aqui estamos” (2021), “CACICA – A força da mulher Xavante” (2022), até chegar à menção de seu primeiro longa “Jardim de Maria” que deverá ser lançado em breve.



Figura 2 – As realizadoras Jade Rainho, Danielle Bertolini e Anna Maria Moura



Fonte: Frame do Programa “Todos os ângulos” (TV Assembleia de Mato Grosso, 2023).

Depois temos a entrevista com Caroline de Oliveira Santos Araújo, ou simplesmente Carol Araújo (Figura 3), figura quase onipresente em produções e discussões acerca do audiovisual no estado. Ela é diretora, produtora, diretora de arte, professora e pesquisadora do audiovisual mato-grossense, tendo inclusive defendido recentemente sua tese de doutorado em Estudos de Cultura Contemporânea pela UFMT, cujo título é “Territorialização e cultura no cinema documental contemporâneo de Mato Grosso”. Em sua filmografia, encontramos “Alves Oliveira, a voz das doze e cinco”, fruto de seu TCC em Radialismo; “Da Capo. 30 anos de sinfonia”, sobre a Orquestra Sinfônica da UFMT; “Missivas”; “Vila Haiti”, sobre a imigração de haitianos para o Brasil; “Inexorável Marilza”, sobre a poetisa Marilza Ribeiro e “O outro lado do rio”, que discute as relações da população que fica “de costas” para o Rio Cuiabá.

Após três episódios com entrevistados homens, temos o bate-papo com Samantha Col Debella (Figura 3), diretora e roteirista formada em Publicidade pela UFMT, com uma experiência de mais de vinte e cinco anos em publicidade e atuando desde 2015 no campo do cinema, mais especificamente. Tem dois curtas produzidos e premiados internacionalmente, com destaque para “Teodora quer dançar”. Lançou seu primeiro longa “Beatriz vira folhas” em 2023 no 21º Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá (Cinemato) e também finalizou uma série com dez episódios ainda não lançada.

O primeiro episódio da segunda temporada do Programa Todos os ngulos é com a carinhosamente chamada de primeira-dama do cinema mato grossense Glória Albues (Figura 3), diretora, roteirista e documentarista ícone de toda uma geração, mas que continua produzindo, sempre conectada com as questões mais pulsantes da realidade sociocultural contemporânea. Sua filmografia é muito extensa e é alguém que, dentro das limitações locais, alcançou certa visibilidade e inspira as novas gerações de realizadoras.

Figura 3 – As realizadoras Carol Araújo, Samantha Col Debella e Glória Albues



Fonte: Frames do Programa “Todos os ângulos” (TV Assembleia de Mato Grosso, 2023).

O décimo quinto programa traz para cena a Doutora em Educação, Radialista e Realizadora Audiovisual Aliana Camargo, que, juntamente com seu companheiro Cristiano Costa, tem realizado diversos documentários desde o início dos anos 2000 (Figura 4). Dentre eles, destacam-se: “Cuiabá sob o olhar de Lázaro Papazian”, “Cataadoras de sementes” e “O Dedo de Deus”. A experiência deles com a difusão audiovisual por meio dos cineclubes e projetos de circulação cinematográfica é muito contributiva para o fortalecimento da cena audiovisual local.

Outra entrevistada de grande relevância para a consolidação da presença feminina no audiovisual de Mato Grosso é Juliana Segóvia (Figura 4), já citada antes aqui como fundadora do coletivo de audiovisual negro Quariterê. Graduada em Comunicação Social com habilitação em Radialismo e Mestre em Estudos de Cultura Contemporânea, ambos pela UFMT, iniciou sua trajetória no audiovisual a partir da realização de vídeos-convites para shows musicais de artistas locais. Após o incentivo de amigos artistas, começou a produzir mais vídeos e difundi-los em redes sociais, sendo convidada a participar de projetos culturais e acadêmicos. Juliana é citada por diversas outras entrevistas neste programa como alguém que inspira e dá forças para seguir neste nicho tão seletivo. Sua filmografia é praticamente toda premiada e um de seus filmes já foi mencionado aqui: “A velhice ilumina o vento” Mas há ainda “Bendita”, o documentário que veio antes desta ficção, “Aqui jaz a melodia”, e os clipes, dos quais destacamos “Chorar” de Karola Nunes e Pacha Ana.

Figura 4 – Cineastas Aliana Camargo e Cristiano Costa; e Juliana Segóvia



Fonte: Frames do Programa “Todos os ângulos” (TV Assembleia de Mato Grosso, 2023).

Também na segunda temporada do programa *Todos os ngulos*, o espectador é apresentado à Ângela Coradini (Figura 5). Ela é diretora, roteirista, pesquisadora das imagens e doutora em Estudos de Cultura Contemporânea pela UFMT, tendo iniciado sua produção audiovisual integrando o coletivo universitário Miraluz. Ângela é uma das poucas realizadoras locais a se enveredar prioritariamente pelo caminho da ficção, e dentre as suas produções mais significativas, elencamos: “A primeira morte de Pedro”; “Ciranda” – que inicialmente foi pensada como um episódio piloto de série, mas acabou circulando como curta; e “O conto da perda” elaborado a partir de um conto dela mesma, que também é poeta. É dela também o roteiro da série de época “Entrelonges”, lançada em 2024.

Por fim, o último episódio aqui analisado do referido programa traz a entrevista com Juliana Curvo (Figura 5), mestre em Estudos de Cultura Contemporânea, roteirista, diretora, pesquisadora e professora que assina juntamente com Diego Baraldi a direção do curta-metragem “Aquele disco da Gal” (2017) – integrante do primeiro Box de curtas e vencedor do prêmio Sesc de Audiovisual. Após essa experiência com a ficção, Juliana dirigiu o documentário nada convencional “Luciene” (2020), sobre a agora imortal e presidente da Academia Mato-Grossense de Letras Luciene Carvalho. Ele foi o grande vencedor do 20º Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá realizado em 2021. O discurso final de Juliana neste programa<sup>4</sup> vai ao encontro da concepção deste artigo, pois ela diz que aqui em Mato Grosso é possível citar nomes de grandes mulheres influentes na cena audiovisual local. Ela menciona, inclusive, outras mulheres responsáveis pelo desenvolvimento deste campo, como Juliana Capilé e a professora Maria Thereza Azevedo (ou Marithê Azevedo), que tem aberto muitos espaços para a pesquisa em cinema pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da UFMT.

4 Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=DsM8Nm0q1E&list=PLewWxaZexvj2MZjcN3uXSkCCjQ2epekT&index=1&ab\\_channel=TVAssembleiaMT](https://www.youtube.com/watch?v=DsM8Nm0q1E&list=PLewWxaZexvj2MZjcN3uXSkCCjQ2epekT&index=1&ab_channel=TVAssembleiaMT). Acesso em: 19 mar. 2024.

Figura 5 – Ângela Coradini e Juliana Curvo



Fonte: Frame do Programa “Todos os ângulos” (TV Assembleia de Mato Grosso, 2023).

## FESTIVAL ‘TUDO SOBRE MULHERES’

A concepção de um festival dedicado exclusivamente a produções com protagonistas femininas ou dirigidas por mulheres despertou nosso particular interesse, especialmente considerando que, em 2005, apenas um festival de cinema operava na região, o Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá, iniciado pelo cineasta Luiz Borges. Este festival não possuía uma temática ou público específico definido.

Nesse sentido, o Festival Tudo Sobre Mulheres é examinado aqui em termos de suas conquistas, aspirações e desafios, emergindo como uma iniciativa significativa tanto para as mulheres envolvidas na indústria cinematográfica quanto para aquelas que orbitam esse universo (Fernandez; Bertolini, 2023). A criação de um festival com uma programação que enfatiza exhibições e oficinas voltadas para o trabalho das mulheres no cinema representa uma iniciativa verdadeiramente inovadora. Tal evento pode ser considerado um ponto de inflexão significativo ou um passo crucial em direção ao reconhecimento do árduo trabalho de muitas pessoas envolvidas na produção cinematográfica, além de diferenciar-se pelo seu tema bem definido e pelo público distintivo que demonstra interesse em participar dessa experiência.

Durante sua sétima edição, ocorrida em 2019, realizou-se um encontro de mulheres que atuam na política brasileira, com a participação da Deputada Federal Benedita da Silva e de Manuela D’Ávila, deputada federal entre 2007 a 2015 e candidata à vice-presidência em 2018. A entrada solidária foi um pacote de absorventes femininos, doados posteriormente para mulheres encarceradas no presídio feminino da cidade (Fernandez; Bertolini, 2023).

Esta edição, além de introduzir alterações no funcionamento do evento, abordou tópicos pertinentes que demandam análises aprofundadas. É imperativo ressaltar que o olhar feminino frequentemente se revela como um agente político signifi-

ficativo, destacando a importância de diálogos relacionados ao protagonismo das mulheres na esfera política, nas artes e no contexto do audiovisual brasileiro. Este enfoque é essencial, especialmente considerando que a viabilização de produções muitas vezes depende da implementação de políticas de incentivo cultural, dentre outras medidas.

Embora se busque eventualmente evadir do espectro político, tal intento é praticamente inviável, uma vez que o cinema, enquanto forma de expressão, está intrinsecamente imbricado com questões políticas. A discussão política permeia não apenas a realização das obras cinematográficas, mas também sua própria produção e a concessão de incentivos, sendo determinante até mesmo para o reconhecimento da cinematografia como uma forma de arte legítima e digna de apoio institucional. Sob a perspectiva de gênero, torna-se crucial indagar sobre o papel das mulheres na esfera política, enquanto espectadoras, financiadoras, realizadoras e incentivadoras do cinema.

Dessa forma, tais debates emergem como fundamentais considerando que a produção cinematográfica é uma empreitada colaborativa. Nesse sentido, é essencial que nos engajemos na construção de um entendimento e apoio mútuo na defesa de um cinema mais inclusivo, acessível e representativo, tanto para o presente quanto para as gerações futuras.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme observado, há um movimento em ascensão liderado por realizadoras cujo intento é conferir maior visibilidade ao cinema feminino, mais especificamente ao cinema regional no estado do Mato Grosso. O propósito subjacente a esta investigação foi o de discernir se é possível identificar uma perspectiva genuinamente feminina e regional na produção cinematográfica, o que, de acordo com as constatações, parece ter sido alcançado.

Este estudo reforça a noção de que, assim como a produção cinematográfica é intrinsecamente colaborativa, também o é a representação e a expressão de ideias não convencionais. É pertinente destacar as contribuições das mulheres tanto em âmbito nacional quanto internacional como exemplos de trajetórias valiosas. Ao mesmo tempo, é crucial compreender que tais trajetórias não devem ser encaradas como os únicos modelos a serem seguidos. É imprescindível dar a ver, mesmo que brevemente, as trajetórias e produções das realizadoras do audiovisual mato-grossense, bem como reconhecer a existência de abordagens distintas, especialmente dentro do contexto regional, como é o caso do Mato Grosso.

Os resultados obtidos por meio da pesquisa realizada na internet, por meio da netnografia, corroboram a existência desse olhar feminino regional na produção audiovisual. Além disso, indicam a emergência de um movimento de cooperação e incentivo entre mulheres no estado, tal como visto na fala de Juliana Curvo em sua entrevista para o programa Todos os ngulos e em outras, o que reflete um impulso

crescente em direção à equidade de gênero e ao empoderamento feminino. Entretanto, é crucial ressaltar que esta constatação não deve ser interpretada como uma razão para interromper as pesquisas, o acompanhamento e apoio às mulheres que lideram equipes, produzem filmes e organizam eventos que promovem o protagonismo feminino no âmbito artístico cinematográfico.

Não podemos negligenciar o legado daquelas mulheres que contribuíram significativamente para a indústria cultural e foram marginalizadas ao longo da história. Portanto, é imperativo continuar investigando e resgatando suas histórias, a fim de preservar sua memória e reconhecer seu papel fundamental na construção da narrativa cinematográfica regional e nacional. Afinal, estamos apenas no processo inicial da equidade e dos estudos sobre o audiovisual no Centro-Oeste brasileiro.

## REFERÊNCIAS

- BREY, Iris. *Le Regard féminin - Une révolution à l'écran*. Éditions de l'Olivier. Paris: Collection Les Feux. 2020.
- CONCHA, Jennifer Paola Pisso. *O que foi deixado no ciberespaço: confissões de uma netnógrafa*. Revista Falange Miúda-Revista de Estudos da Linguagem, v. 4, n. 2, p. 152-162, 2019.
- CORRÊA, Martinho. *Mysterio do Dominó*. In: VEIGA, M. (org.). *O Comentário*. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 1926, v. 2.
- FERNANDEZ, Andrea Ferraz; BERTOLINI, Danielle. Tudo Sobre Mulheres – Festival de Cinema Feminino: Trajetória Em Ensaio. In: SIQUEIRA, Aline Wendpap Nunes de; LIMA, Diego Baraldi de; COSTA, Gilson Moraes da; CAPANEMA, Letícia Xavier de Lemos. *Cinema e Audiovisual em Mato Grosso*. São Paulo: Paruna Editorial, 2022. p. 223 - 241.
- GUSHIKEN, Yuji. ROSA, Sandra Maria de Souza. *Lambadão: A invenção de um circuito cultural e comunicacional na Baixada Cuibana*. *Anais do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, realizado de 04 a 09 de setembro de 2013 na Universidade Federal do Amazonas, em Manaus, Amazonas, Brasil. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0734-1.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2024.
- HOLANDA, Karla. *Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina*. Revista FAMECOS, v. 24, n. 1, p. 24361, 2017.
- KOZINET, Robert V. *Netnografia: a arma secreta dos profissionais de Marketing: como o conhecimento das mídias sociais gera inovação*. Rio de Janeiro: Campus Elsevier, 2010.
- LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da (Org.). *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.
- MENDONÇA, Luciana Koeppel. *Quando o cinema empodera a mulher*. Trabalho de Conclusão de Curso (Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.
- OLIVEIRA, Michelle Gusmão; MARQUES, Edmilson Ferreira. O documentário e suas especificidades. In: *III Congresso de Ensino, Pesquisa e Extensão da UEG. Inovação: inclusão social e direitos*. Pirenópolis-Goiás. 2016. Disponível em: <https://www.anais.ueg.br/index.php/cepe/article/view/8176>. Acesso em: 19 fev. 2024.
- PASSOS, Naiara Rocha. *Cinema mato-grossense contemporâneo: estudo a partir da análise de quatro longas da década de 2020*. Tese (Doutorado em Estudos de Cultura Contemporânea) – Universidade Federal do Mato Grosso. Cuiabá, 2022.
- SIQUEIRA, Aline Wendpap Nunes de. *E Se o Vento Levou, o Whats Prantchou?*. Editora Appris. Curitiba, 2020.



# Adriana Rodrigues e o pioneirismo na direção de longas-metragens em Goiás de 2000 a 2020

Thais Rodrigues Oliveira

## INTRODUÇÃO

Este artigo é resultado de pesquisa de pós-doutorado que teve, como objetivo principal, realizar uma investigação sobre os profissionais de som que atuaram no cinema feito em Goiás no período de 2000 a 2020.

Para chegar no número de profissionais que atuaram no som de cinema feito em Goiás nesse período, foi necessário realizar uma sistematização de dados de todos os filmes deste período, separando, em uma grande planilha, os/as profissionais por áreas de atuação (direção de arte, direção geral, som, montagem), gênero da direção e outros detalhes a partir de filmes coletados em festivais de cinema durante esse período.

Essa análise foi conduzida principalmente a partir dos anos 2000, período que testemunhou um aumento notável na produção de curtas-metragens em Goiás. Esse crescimento foi impulsionado por programas de formação profissional, cursos universitários específicos e iniciativas governamentais, como editais públicos e festivais de cinema. Durante esse intervalo, os incentivos dos editais públicos também contribuíram para um considerável aumento na produção de longas-metragens e séries televisivas/streaming realizados em Goiás.

Para a metodologia desta pesquisa, foi realizado um levantamento bibliográfico sobre o cinema goiano e, em seguida, uma pesquisa documental sobre os filmes/séries produzidos no estado de Goiás a partir de registros consultados em catálogos de festivais de cinema e em fichas técnicas disponíveis de filmes produzidos no período selecionado. Foram consultados: o catálogo da GOFILMES (Associação das Produtoras Independentes de Cinema e TV do Estado de Goiás) (Paes; Novaes, 2017), o Dicionário de filmes brasileiros (longa-metragem e curta-metragem) (Silva Neto, 2002, 2006); livros de Beto Leão (Leão, 1999, 2003, 2010); e ainda a obra assinada por Beto Leão e Eduardo Benfica “Goiás no século do cinema” (Leão; Benfica, 1995). Além disso, foram consultados 17 festivais locais de cinema, ano a ano, sendo eles: Goiânia Mostra Curtas; Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental – programação geral (FICA); Mostra da Associação Brasileira de Documentaristas de Goiás (ABD Goiás) no FICA – que é uma mostra dedicada apenas para filmes goianos; Festcine Goiânia; Festival de Cinema de Anápolis; Mostra Goiana de Filmes Independentes

TRASH/CRASH; Mostra Independente do Audiovisual Universitário (MIAU); Perro Loco – Festival de Cinema Universitário Latino Americano, Piridoc – Festival de Documentário Brasileiro; Festival Audiovisual Vera Cruz (FAVERA); Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental (FRONTEIRA); Festival Internacional de Cinema da Diversidade Sexual e de Gênero de Goiás (DIGO); MorceGO Vermelho - Festival de filmes de horror; Festival de Filmes de Faina; Festival Lanterna Mágica; Bienal Internacional do Cinema Sonoro (BIS); Curta Canedo; e CineFest São Jorge.

Além dos festivais locais, alguns filmes produzidos em Goiás que participaram de festivais internacionais ou nacionais também foram selecionados para essa catalogação. Com isso, foi possível catalogar mais de 1264 obras realizadas em Goiás de 2000 a 2020.

A partir da separação destes dados, foi possível perceber a importância da cineasta Adriana Rodrigues durante esse período, assinando o primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher registrado no estado. Além disso, foi possível notar sua participação em outras áreas do audiovisual com a atuação da empresa Flô Produção de imagem.

## UMA BREVE BIOGRAFIA

Adriana Rodrigues (1972-2021) foi realizadora e produtora audiovisual goiana. Natural de Ipameri-Goiás, ela se formou em Cinema e Psicologia pela Universidade de Nova Iorque (NYU), e atuou em projetos de audiovisual no estado de Goiás desde o ano de 2000. Ela fundou a produtora Flô Projetos em 2002, empresa que atuou em diversas áreas de produção audiovisual. Na universidade, ela produziu e dirigiu seus próprios curtas-metragens em 16mm e auxiliou outros filmes, atuando em diversas áreas da produção audiovisual.

Figura 1- Adriana Rodrigues



Fonte: Facebook da cineasta.



Adriana Rodrigues fundou a empresa Flô Projetos, que foi enquadrada em nível regional pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) no ano de 2009, para receber o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, na categoria Salva-guarda de bens e natureza imaterial com o filme Benzeduras (2008).

Adriana Rodrigues foi integrante do Conselho Estadual de Cultura de Goiás de 2008 a 2012, contribuindo para a consolidação do cinema e do audiovisual frente às políticas públicas regionais. Adriana faleceu no dia 18 de setembro de 2021, vítima da Covid-19<sup>1</sup>.

## A CINEASTA EM GOIÁS

Na história recente do cinema e audiovisual produzido em Goiás, podemos dizer que os festivais de cinema auxiliaram no fortalecimento do mercado audiovisual goiano, sendo que, a partir do surgimento do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA), fundado em 1999, isso ficou mais evidente. Logo, outros festivais começaram a surgir. A partir da possibilidade de produção e exibição de filmes, surgiu a necessidade de profissionalizar pessoas para o mercado audiovisual, gerando uma demanda por cursos de cinema em Goiás, tanto em nível técnico quanto em nível superior. De fato, foi a partir da década de 2000 que surgiram janelas efetivas de exibição das obras realizadas no estado de Goiás para a população goiana.

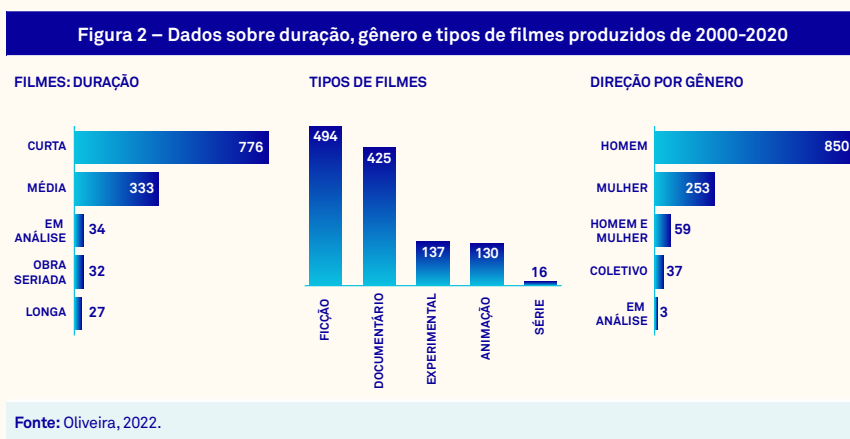
Outro fator que contribuiu para esse crescimento foi o desenvolvimento tecnológico e o barateamento de câmeras e gravadores de som digitais, fato que tornou a produção de filmes algo mais acessível a partir da década de 2000. Sobre isso, o profissional de som Nicolau Domingues, em entrevista concedida a Rodrigo Carreiro, relata:

[...] esse período uma espécie de segunda retomada do cinema brasileiro [a Retomada ocorre a partir de 1994, quando a indústria nacional começou a fazer longas, após um hiato provocado pela extinção da agência nacional de fomento]. Dois elementos se juntaram para fazer essa revolução: a instituição de um mecanismo de fomento e a Canon 5D. Até então, a estética do vídeo não permitia que a gente sentisse que estava fazendo cinema. Filmávamos em HD – câmeras Panasonic DVX100 e HVX200, que gravavam em cartão – mas com resolução 720p, que exigiam adaptadores para lentes de 35mm, equipamentos pesados, complicados, e a imagem era precária. Quando as câmeras fotográficas que filmam apareceram, e a galera viu que a qualidade era ótima, nasceu a vontade de fazer cinema. Eu comecei justamente nessa fase, em que todo mundo tinha uma câmera DSLR e queria fazer filmes. Essas câmeras permitiam trabalhar a fotografia com qualidade mais próxima do cinema. Claramente não era mais vídeo. Quando a qualidade da imagem melhorou, a oportunidade para o som apareceu também. O som antigo, mais precário, era compatível com a imagem precária. Quando a imagem se sofisticou, a demanda por um som melhor ficou evidente. E naquela época também estava começando a aparecer gravadores de mão digitais. (Carreiro, 2019, p. 202).

1 Em 2020, o mundo foi surpreendido por uma nova doença causada por um vírus, conhecida como Covid-19 (doença infecciosa causada pelo novo coronavírus SARS-COV-2), que se espalhou rapidamente e atingiu grande parte da população mundial.

O mercado audiovisual em Goiás foi se desenvolvendo a partir dos anos 2000, fomentado por festivais de cinema, cineclubes, cursos profissionalizantes, cursos superiores, barateamento dos equipamentos e maior acesso a eles, incentivo financeiro disponibilizado em editais públicos, produção audiovisual para internet e demanda por produção nacional para canais fechados e/ou serviço de streaming.

Os dados abaixo revelam a pujante produção audiovisual do estado de Goiás entre 2000 e 2020:



Tomamos nesta pesquisa o que predomina na Instrução Normativa da Ancine n. 23, de 28 de janeiro de 2004 (Brasil, 2004), para a definição de tipos de obras audiovisuais com relação ao tempo de duração. Conforme a instrução, considera-se que curta-metragem tem a duração inferior a 15 minutos; média-metragem tem duração entre 15 e 70 minutos; e longa-metragem é o filme com duração superior a 70 minutos. Considera-se também obra audiovisual seriada como sendo aquela que é feita em vários capítulos.

Os dados coletados na pesquisa demonstram que, apesar de o cinema de ficção ter sido iniciado por uma mulher no estado de Goiás (Cici Pinheiro), há uma predominância masculina na direção de obras audiovisuais. Este dado reverbera nos estudos realizados pelo Observatório Brasileiro de Cinema e Audiovisual da Ancine, que revelam que, nos anos de 2015, 2016 e 2018, há uma média aproximada de 19% mulheres participando da direção de filmes (Brasil, 2015, 2016a, 2016b, 2018). Sobre isso, pode-se dizer que

Ao falar sobre a história do cinema feito por mulheres no Brasil, tem-se que considerar o fato de muitos registros de obras ou nome dessas diretoras podem terem sido perdidos ou não terem sido noticiados. Outro aspecto relevante também é a dificuldade na exibição de filmes dirigidos por mulheres – que perdura até atualmente – e sem exibição, fica mais difícil ter um registro; além disso, há chances de estarem em algum depósito guardado se deteriorando com o tempo (Silva, 2019, p. 27).

E não seria diferente em Goiás. No Gráfico da figura 2 é possível perceber que, apesar da crescente produção audiovisual no estado de Goiás, o menor número de produções realizadas com relação ao tempo de duração da obra ainda é a do longa-metragem, com 27 produções. É possível observar, a partir dos dados coletados para a pesquisa, que, do total de obras realizadas em Goiás de 2000 a 2020, um total de 850 obras foram dirigidas apenas por homens (70,71%); 256 foram dirigidas apenas por mulheres (21,29%); 37 obras foram dirigidas por coletivos (3,07%); e 59 obras tiveram direção geral assinada em conjunto por um homem e uma mulher (4,90%).

Uma das escolhas para esse recorte dos dados está levando em consideração o fato de que a primeira tentativa de produção de realização de um filme de longa-metragem de ficção no estado de Goiás foi realizada por uma mulher (Cici Pinheiro) e de que o primeiro longa-metragem registrado no período de 2000-2020 dirigido por uma mulher foi o filme *Beneduras* (2008) de Adriana Rodrigues<sup>2</sup>. Somente dez anos depois surgiram outros longas-metragens dirigidos por mulheres no estado, como *Parque Oeste* (Fabiana Assis, 2018) e *O voo da primavera* (Dagmar Talga, 2018). Por isso, este trabalho se dedica a relatar parte do trabalho audiovisual desenvolvido por Adriana Rodrigues, no período de 2000 até 2020.

No período de 2000 a 2020, a cineasta Adriana Rodrigues exercia diferentes funções no audiovisual, como direção geral, roteiro, produção executiva, montagem, fotografia e produção. Adriana Rodrigues dirigiu seis filmes disponíveis no levantamento que buscou obras registradas nos festivais de cinema locais. São eles:

- *Retratos de uma biosfera* (2001, documentário, 16 minutos);
- *Anima/Animus* (2002, experimental, 04 minutos);
- *Beneduras* (2008, documentário, 72 minutos);
- *Gertrudes e seu homem* (2012, ficção, 15 minutos);
- *A Pedra* (2014/2015, ficção, 13 minutos);
- *Esse é o meu corpo* – série em finalização.

Existem outros projetos sob a direção de Adriana Rodrigues, porém, não foram incluídos nesta pesquisa devido à ausência de participação em festivais de cinema que serviram como fonte de dados primários para o estudo. São eles:

- *As Mãos de Eurídice*. 2013. 56 min. HDV. Direção e montagem. Gravação ao vivo e finalização de DVD em comemoração dos 30 anos de atuação do ator Marley de Freitas na peça teatral *As Mãos de Eurídice*;

<sup>2</sup> O primeiro longa-metragem registrado nos dados coletados de 2000 a 2020 foi *A vida é um risco* (2004) do diretor Ângelo Lima. O primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher foi *Beneduras* (Adriana Rodrigues, 2008).

- *A Procissão do Fogaréu na Cidade de Goiás*. 2009. Documentário. 17 min. DVCAM. Produção, direção e Montagem. Vídeo integrante do dossiê elaborado pelo IPHAN - GO para reconhecimento das festas da Semana Santa da Cidade de Goiás como Patrimônio Imaterial pela UNESCO;

- *O Meia-Ponte se Cala*. 2009. Vídeo-poema. 5 min. DVCAM. Produção, direção e Montagem;

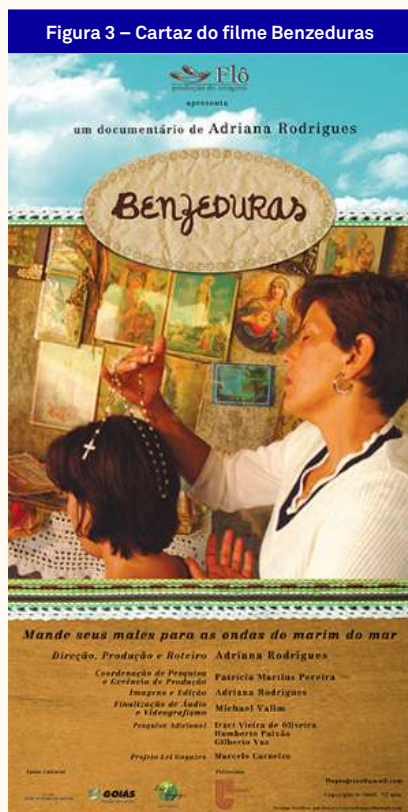
- *De Ouro em Ouro* - DVD. 2010. Produção, direção e Montagem. O aclamado escritor goiano Miguel Jorge declama 11 poemas publicados em seu livro de mesmo nome, lançado em um box com o DVD. 56 min. DVCAM;

- *O Açafrão e o Futuro que Queremos*. 2002. 21 min. Documentário. Produção e direção;

Dos curtas-metragens dirigidos por Adriana Rodrigues, destacam-se *Gertrudes e seu homem* (2012) e *A pedra* (2014/2015). *Gertrudes e seu homem* (Adriana Rodrigues, 2012) foi um curta-metragem finalizado em 35mm e recebeu os seguintes prêmios em festivais: roteiro selecionado no Edital de Curtas-Metragens Minc 2008; Melhor Direção - Melhor Atriz - Melhor Direção de Arte no 7º Encontro Nacional de Cinema e Vídeo dos Sertões, Piauí (2012); Melhor Filme Goiano da 12ª Goiânia Mostra Curtas, Goiás (2012); Melhor Filme de Ficção - Melhor Direção - Melhor Atriz durante a X Mostra de Cinema ABD, Goiás (2012); Melhor Cenografia no 8º Festival de Cinema de Maringá, Paraná (2011). Participou dos seguintes festivais: Seleção Mostra Panorama no 15ª Mostra de Cinema de Tiradentes, Minas Gerais (2012); Seleção Oficial da 7ª Cine MUBE Vitrine Independente, São Paulo (2012); 7º Miragem - Mostra de Cinema de Miracema, Tocantins (2012); V Curta Taquary, Pernambuco (2012), 2ª Mostra de Cinema de Pitangui, Minas Gerais (2013). O filme *A Pedra* (2014/2015) teve roteiro selecionado no Edital de Curtas-Metragens da SECULT - GO em 2012 e participou dos festivais: FICA - Festival Internacional de Cinema Ambiental - Mostra Principal, Goiás (2014); 14ª Goiânia Mostra Curtas, Goiás (2014) e Mostra ABD-GO - 2015.

Destaca-se neste universo de filmes, o longa-metragem *Benzeduras*, que traz um registro da tradição de benzer, através do olhar de alguns benzedores sobre o que é, como se dá e o papel do ato de benzer para a cura.

Figura 3 – Cartaz do filme Benzeduras



Fonte: Mapa Goiano de Cultura (Secult, 2024).

O longa-metragem recebeu os seguintes prêmios: Melhor Produção Goiana e Troféu João Bênnio - X FICA (Festival Internacional de Cinema Ambiental) 2008; Melhor Longa Metragem e Troféu Alcantarea Imperialis no I FRI CINE SOCIO-AMBIENTAL 2008; Melhor Filme, Melhor Documentário, Melhor Direção, Melhor Trilha Sonora na VII Mostra ABD Cine Goiás em 2009. Participou dos festivais: Batik Film Festival (Itália, 2008), Cine Eco-Portugal (2008), Festcine Goiânia 2008, III Festival Nacional de Cinema e Vídeo Ambiental de Pacoti Ceará (2008), Cine Documenta – 6a Mostra de Cinema Documentário de Ipatinga (2009), Mostra de Cinema Ambiental de Brasília (2009).

Adriana Rodrigues atuou com destaque na função de produtora executiva, produzindo a série documental *Travessuras*, o longa-metragem *Dias Vazios, Filhos do mar* (em desenvolvimento), e o longa-metragem documental *O Divino e sua Corte*.

Através do Núcleo Criativo da Flô (a produtora Flô Produção de Imagem, sua produtora), coordenou o desenvolvimento de roteiro de cinco projetos de dez novos e promissores realizadores, além de escrever a série documental *Esse é o Meu Corpo*.

Ao separar os dados da empresa fundada por Adriana Rodrigues, é possível observar na figura abaixo doze obras audiovisuais entre curtas, médias, longas e obras seriadas.

| Figura 4 – Dados sobre a empresa Flô Produção de imagem de 2000-2020 |                                         |                    |              |                   |                |                        |              |
|----------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------|--------------------|--------------|-------------------|----------------|------------------------|--------------|
| Qtde                                                                 | Nome do filme / produto audiovisual     | Ano                | Tipo         | Direção           | Gênero direção | Produtora              | Duração      |
| 1                                                                    | 137                                     | 2017               | Série        | Fábio Meira       | Homem          | Flô Produção de Imagem | Obra seriada |
| 1                                                                    | Dias vazios                             | 2018               | Ficção       | Robney Bruno      | Homem          | Flô Produção de Imagem | 99 min       |
| 1                                                                    | Anima/Animus                            | 2002               | Experimental | Adriana Rodrigues | Mulher         | Flô Produção de Imagem | 04 min       |
| 1                                                                    | Benzeduras                              | 2008               | Documentário | Adriana Rodrigues | Mulher         | Flô Produção de Imagem | 72 min       |
| 1                                                                    | Esse é o meu corpo (eu sou o meu corpo) | Em desenvolvimento | Série        | Adriana Rodrigues | Mulher         | Flô Produção de Imagem | Obra seriada |
| 1                                                                    | Filhos do mar                           | Em desenvolvimento | Série        | Robney Bruno      | Homem          | Flô Produção de Imagem | Obra seriada |
| 1                                                                    | O divino e a sua corte                  | 2019               | Documentário | Gisela Maria      | Mulher         | Flô Produção de Imagem | 70 min       |
| 1                                                                    | A pedra - 2015                          | 2015               | Ficção       | Adriana Rodrigues | Mulher         | Flô Produção de Imagem | 13 min       |
| 1                                                                    | Gertrudes e seu homem                   | 2012               | Ficção       | Adriana Rodrigues | Mulher         | Flô Produção de Imagem | 15 min       |
| 1                                                                    | Re-tratos de uma biosfera               | 2001               | Documentário | Adriana Rodrigues | Mulher         | Flô Produção de Imagem | 16 min       |
| 1                                                                    | Sal a gosto                             | Em desenvolvimento | Série        | Gabriel Newtonw   | Homem          | Flô Produção de Imagem | Obra seriada |
| 1                                                                    | Travessuras                             | 2017               | Série        | Robney Bruno      | Homem          | Flô Produção de Imagem | Obra seriada |
| Fonte: Arquivo da autora.                                            |                                         |                    |              |                   |                |                        |              |

Adriana Rodrigues sempre abriu as portas da sua empresa para oferecer novas oportunidades de estágio e trabalho para realizadores goianos. Ao reconhecer e estudar a contribuição de Adriana Rodrigues, não apenas prestamos homenagem a uma cineasta talentosa do estado de Goiás, mas também buscamos compreender a inserção das mulheres nesse mercado regional.

Infelizmente o cinema goiano perdeu Adriana Rodrigues de forma repentina. Durante o Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental de 2023, no 2º Encontro das Escolas de Cinema do Brasil Central, o Curso de Cinema e audiovisual da UEG prestou homenagem à cineasta. Eliane de Castro, uma das melhores amigas da diretora, recebeu a homenagem.

**Figura 5 – Homenagem da UEG à cineasta Adriana Rodrigues**



Fonte: Arquivo da Semana de Audiovisual da UEG.

A Biblioteca da Unidade Laranjeiras – UEG recebeu a doação de 198 livros do acervo pessoal da cineasta, todos eles carimbados com uma arte em sua homenagem.

## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

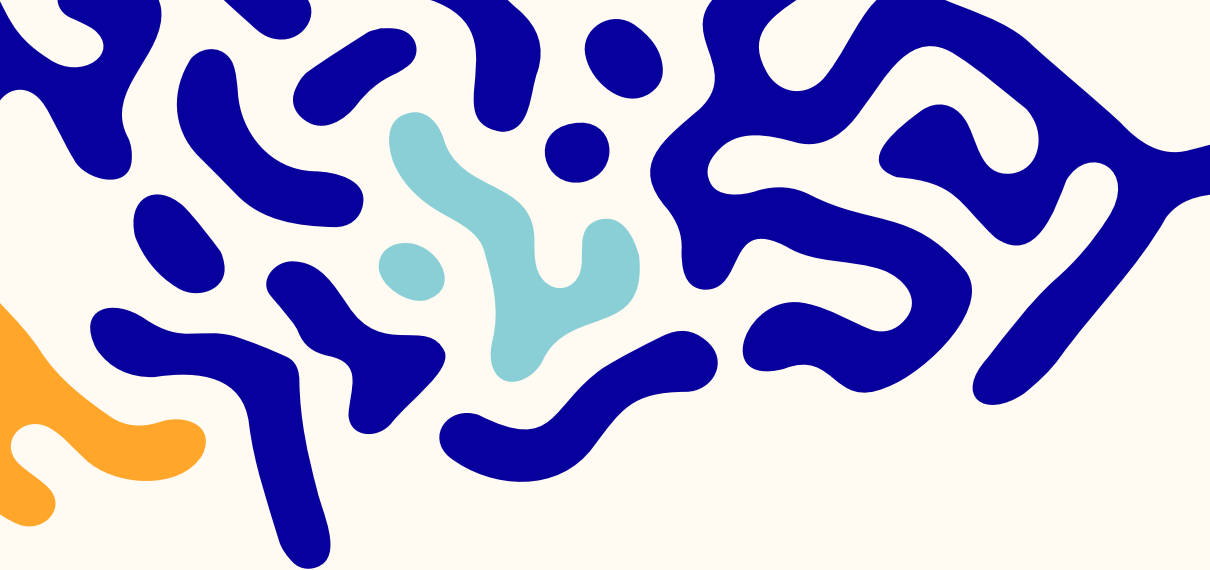
A partir do levantamento realizado, espera-se contribuir com a construção de uma memória sobre as mulheres que fazem cinema em Goiás e no Centro-Oeste.

Em Goiás, o desenvolvimento da produção audiovisual progrediu graças à estreita conexão com as políticas de incentivo regionais, mas sobretudo com a promulgação das leis federais de incentivo, as quais democratizaram a produção audiovisual no país. Existe uma dependência da produção local em relação à estabilidade dos editais públicos, destacando a importância da elaboração e manutenção de políticas estatais abrangentes que abordem todas as fases da produção audiovisual.

Para aqueles que conheceram a cineasta Adriana Rodrigues, podemos dizer que ela foi engajada para ajudar a fortalecer o cinema e audiovisual produzido em Goiás, especialmente na cidade de Goiânia. Ela foi e sempre será lembrada pela sua competência na produção de imagens e respeitada por sua contribuição na história do cinema feito em Goiás.

- BRASIL. Agência Nacional do Cinema. *Instrução Normativa n. 23 de 28 de janeiro de 2004*. Rio de Janeiro: Ancine, 2004. Disponível em: <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/node/5016>. Acesso em: 12 nov. 2021
- BRASIL. Agência Nacional do Cinema. *Participação feminina na produção audiovisual brasileira*. Rio de Janeiro: Ancine, 2015. Disponível em: [https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/participacao\\_feminina\\_na\\_producao\\_audiovisual\\_brasileira\\_2015.pdf](https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2015.pdf). Acesso em: 12 nov. 2021.
- BRASIL. Agência Nacional do Cinema. *Participação feminina na produção audiovisual brasileira*. Rio de Janeiro: Ancine, 2016b. Disponível em: [https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/participacao\\_feminina\\_na\\_producao\\_audiovisual\\_brasileira\\_2016.pdf](https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2016.pdf). Acesso em: 12 nov. 2021.
- BRASIL. Agência Nacional do Cinema. *Participação feminina na produção audiovisual brasileira*. Rio de Janeiro: Ancine, 2018. Disponível em: [https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/participacao\\_feminina\\_na\\_producao\\_audiovisual\\_brasileira\\_2018\\_0.pdf](https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2018_0.pdf). Acesso em: 12 nov. 2021.
- BRASIL. Agência Nacional do Cinema. *Plano de diretrizes e metas para o audiovisual - o Brasil de todos os olhares para todas as telas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2013.
- BENFICA, Eduardo; LEÃO, Beto. *Goiás no século do cinema*. Goiânia: Kelps, 1995.
- CARREIRO, Rodrigo. *A pós-produção de som no cinema brasileiro*. João Pessoa: Editora Marca da Fantasia, 2019. (Série Socialidades).
- LEÃO, Beto. *Centenário do cinema em Goiás: 1909-2009*. Goiânia: Kelps, 2010.
- LEÃO, Beto. *Cinema de A a Z: dicionário do audiovisual em Goiás*. Goiânia: Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, 2003. LEÃO, Beto. *Da cozinha para a sala escura*. Goiânia: Fundação Pedro Ludovico Teixeira, 1999.
- LEÃO, Beto. *Da cozinha para a sala escura*. Goiânia: Fundação Pedro Ludovico Teixeira, 1999.
- PAES, Joelma; NOVAES, Pedro (ed.). *Cinema e TV em Goiás: catálogo da produção audiovisual em Goiás 2017*. Goiânia: SEDUCE GO; GOFILMES, 2017.
- OLIVEIRA, Thais Rodrigues. *Audiovisual no cerrado brasileiro: filmes e séries realizadas em Goiás de 2000 a 2020*. In: CARREIRO, Rodrigo (org.). *A diegese em crise: consumo, tecnologia e história(s) do cinema*. João Pessoa: Editora Marca da Fantasia, 2022. 13 v. (Série Socialidades).
- SILVA, Cindy Faria. *Por trás das câmeras: diretoras no audiovisual goiano (2013-2018)*. 2019. Monografia (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Estadual de Goiás, Anápolis, 2019.
- SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de Filmes Brasileiros (curta e média-metragem)*. 1. ed. São Paulo: Futuro Mundo Gráfica & Editora Ltda., 2006.
- SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de Filmes Brasileiros (longas-metragens)*. 1. ed. São Paulo: Futuro Mundo Gráfica & Editora Ltda., 2002.





## **EIXO 2**

---

# **Processos criativos e práticas fílmicas de mulheres no centro**

# Divisão sexual do trabalho cinematográfico nos longas-metragens em Goiás (1967-2024) – uma análise comparativa

Maiári Cruz Iasi

## INTRODUÇÃO

O presente artigo é fruto da pesquisa iniciada para o Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual do Instituto Federal de Goiás, intitulado “A divisão sexual do trabalho cinematográfico em longas goianos (1967-2022)”, orientado pela Professora Doutora Cristiane Moreira Ventura. Ele visa contribuir com as recentes análises sobre mulheres no audiovisual ao estudar o histórico de inserção das mulheres nos cargos de direção e produção no cinema em Goiás na realização de longas-metragens, sistematizando dados locais de 1967 a 2024, e analisando comparativamente aos dados nacionais disponíveis nas plataformas da Agência Nacional do Cinema (ANCINE). A opção pelo recorte de longas-metragens se deu no início da pesquisa pelo fato de que esses projetos, quando finalizados, possuem melhor divulgação, significando maior possibilidade de acesso às suas fichas técnicas.

O estudo da divisão sexual do trabalho nos longas produzidos em Goiás, por diretoras ou diretores nascidos ou erradicados no estado, não pretende reforçar a excessiva valorização do cargo de direção na execução de filmes, elencando esse como principal espaço de criação artística, mas refletir sobre os papéis de gênero construídos historicamente como fenômeno social coletivo a partir da divisão social do trabalho. Isso porque o fenômeno segundo o qual o trabalho público, crítico, criativo e estético se traduz principalmente na esfera da direção e o trabalho invisibilizado de organização, logística e cuidado se encontra sobretudo na esfera da produção se repete como regra no meio audiovisual, mesmo nos mais diversos cenários.

A pesquisa tem como referencial teórico o materialismo histórico e dialético marxista, se utilizando de importantes autoras do pensamento feminista nacional e internacional como Simone de Beauvoir, Alexandra Kollontai, Rosa Luxemburgo, Clara Zetkin, até autoras mais contemporâneas como Heleieth Saffioti, Lélia Gonzáles, Sueli Carneiro, Ângela Davis e Silvia Federici. A partir dessas pensadoras, o gênero é articulado aqui como categoria social de organização e desenvolvimento das relações humanas na totalidade (Saffioti, 2013), para a compreensão dos espaços laborais do cinema e suas relações internas de micro e macro poder.

A diferença desses espaços de poder, ocupados principalmente por homens ao longo da história do cinema, é perceptível empiricamente nas salas de exibição, nas mostras, nas premiações, nos livros especializados e nos planos de ensino das principais universidades de cinema e comunicação do país. Não temos a mesma percepção quando se trata da produção. Os próprios dados sobre produção são mais complexos de se tabular, pois não há homogeneidade na divulgação da categoria produção. Assim, ora se credita a pessoa jurídica da produtora, ora a pessoa física responsável pela direção da produção, podendo ainda haver uma diferenciação entre produção executiva e direção de produção, e suas funções e atribuições podem variar de acordo com a escala da produção. Mesmo assim, os dados encontrados apontam a crescente participação de mulheres nesses postos de trabalho tanto na esfera nacional quanto na esfera local.

Existe um esforço coletivo nos últimos 50 anos por parte de pesquisadoras brasileiras do audiovisual para quebrar a hegemonia masculina no estudo crítico e sistemático da história do cinema no Brasil. Nesse sentido, no final da década de 1980, tivemos algumas publicações importantes, como o *Quase Catálogo: realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*, organizado por Heloisa Buarque de Hollanda, mas o tema avança entre seminários e grupos de pesquisa após os anos 2000 com publicações como *Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina* de 2017 e *Mulheres no cinema* de 2019, ambos de Karla Holanda; *Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro*, de 2017, organizado por Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco; e *Trabalhadoras do Cinema Brasileiro – mulheres muito além da direção*, também de organização de Marina Cavalcanti Tedesco.

Contudo, ainda é urgente sanar as lacunas que considerem marcadores regionais, e de gênero, raça e classe. No Centro Oeste, especificamente, soma-se ao desafio de estudo das questões de gênero a falta de sistematização de fontes primárias. Entre as iniciativas para abordar esse tema, podemos destacar a pesquisa de pós-doutorado da professora Thais Rodrigues Oliveira sobre a produção goiana cinematográfica nas duas primeiras décadas do ano 2000, a pesquisa de doutorado da professora Naira Rosana sobre mulheres que dirigem filmes em Goiás, a pesquisa interseccional de gênero e raça da professora doutora Ceíça Ferreira, e a monografia de Cindy Faria sobre diretoras no audiovisual goiano (2013-2018).

Mesmo que o estado de Goiás não figure entre os principais centros de produção cinematográfica em termos de investimento financeiro ou volume de produções, se comparado à produção do Sudeste ou Nordeste brasileiro, o audiovisual goiano tem crescido e se destacado nas premiações e menções honrosas em renomados festivais de cinema do país. Nesse contexto, as pesquisas regionais desempenham um papel fundamental para uma compreensão mais abrangente e diversificada do cenário audiovisual brasileiro como um todo.

Para isso, ao longo do artigo serão apresentados gráficos quantitativos da divisão sexual do trabalho nos postos de direção e produção nos oitenta títulos de longas-metragens goianos (de 1967 a 2024) e comparativos com os dados nacionais dos filmes brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição com valores captados através de mecanismos de incentivo e fundo setorial do audiovisual (de 1995 a 2019).

METODOLOGIA

A pesquisa não pretende definir ou categorizar o que seria o cinema goiano em sua construção estética ou narrativa. Utiliza-se aqui a categoria de cinema feito em Goiás ou por realizadores nascidos ou radicados em Goiás para que seja possível uma delimitação territorial de entendimento do campo de trabalho do audiovisual produzido no estado. Para a criação das tabelas<sup>1</sup> de longas-metragens goianos e/ou produzidos em Goiás, foram utilizados os livros de Beto Leão e Eduardo Benfica Goiás no século do cinema (1995) e sua atualização Centenário do cinema em Goiás (2010); Cinema de A a Z: dicionário do audiovisual em Goiás (2002), também de Beto Leão; o catálogo online da GOFilmes, (Associação das Produtoras Independentes de Cinema e TV de Goiás<sup>2</sup>); além de informações diretas dos(as) diretores(as) e divulgações de festivais nacionais de cinema.

Nesse estudo, para a tabulação de dados de gênero, utilizei a metodologia classificatória de heteroidentificação, que consiste na classificação por terceiros a partir dos pronomes utilizados nas fontes. Para classificação de gênero, foram utilizadas as categorias do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE (masculino; feminino), observando o nome social e fotografias públicas do profissional. Na identificação, foi atribuído o gênero feminino para mulheres cis e transexuais, assim como os homens cis e trans foram classificados com gênero masculino<sup>3</sup>. Não foi possível buscar ainda marcadores de raça e isso também nos mostra a necessidade de um outro recorte importante para pesquisas futuras.

As Tabelas 1 e 2 a seguir seguem essa sistematização com título do longa-metragem organizado em ordem cronológica, o ano de lançamento, o(s) nome(s) de quem assina a direção, o(s) nome(s) de quem assina a produção. Pela legenda abaixo da tabela, é possível visualizaro gênero cinematográfico e se a direção e produção são assinadas por mulheres, homens ou mistas (assinadas por homens e mulheres)

| Tabela 1 – Lista de longas-metragens goianos de 1967 a 1999 |                                        |                        |                                                      |
|-------------------------------------------------------------|----------------------------------------|------------------------|------------------------------------------------------|
| Ano                                                         | Título                                 | Direção                | Produção                                             |
| S/I                                                         | Dionara                                | Pedro Augusto Brito    | S/I                                                  |
| 1967                                                        | O diabo mora no sangue                 | Cecil Thiré            | João Bennio                                          |
| 1969                                                        | Meteorango Kid -O herói intergaláctico | André Luiz de Oliveira | André Luiz de Oliveira, Márcio Curi, Milton Oliveira |
| 1970                                                        | O dia marcado                          | Iberê Cavalcanti       | José Petrillo                                        |
|                                                             | Simeão, o boêmio                       | João Bennio            | João Bennio                                          |
| Fonte: Elaborado pela autora.                               |                                        |                        |                                                      |

1 Para complementação de informações das fichas técnicas foram feitas pesquisas na Cinemateca Nacional e nos sítios eletrônicos das produtoras.

2 A Gofilmes – Associação das Produtoras Independentes de Cinema e TV de Goiás – surgiu no início de 2016 e tem seu catálogo disponibilizado em seu endereço eletrônico.

3 Não há aparentemente, na lista desenvolvida do estado de Goiás, nenhum diretor ou diretora trans.

Tabela 1 – Lista de longas-metragens goianos de 1967 a 1999

| Ano  | Título                                | Direção                         | Produção                                                        |
|------|---------------------------------------|---------------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| 1972 | Os desclassificados                   | Clery Cunha                     | Jesse James Costa                                               |
|      | Maridos em férias: o mês das cigarras |                                 | Konstantin Tkaczenko                                            |
|      | As mulheres amam por conveniência     | Clery Cunha                     | Roberto Mauro                                                   |
| 1973 | O azarento, um homem de sorte         | João Bennio                     | João Bennio                                                     |
|      | A pequena órfã                        | Clery Cunha                     | Saheb Naim Homsí                                                |
|      | O leão do norte                       | Carlos Del Pino                 | José Petrillo                                                   |
| 1974 | A lenda de Ubirajara                  | André Luiz Oliveira             |                                                                 |
| 1975 | Pensionato de mulheres                | Clery Cunha                     | Saheb Naim Homsí                                                |
|      | Eu faço... elas sentem                |                                 |                                                                 |
| 1976 | O juramento                           | Altamir Castro de Brito         | S/I                                                             |
| 1978 | Chumbo quente                         | Clery Cunha                     | Jesse J. Costa                                                  |
| 1979 | Igrejinha da Serra                    | Alberto Rocco e Henrique Borges | Alberto Rocco                                                   |
|      | O outro lado do crime                 | Clery Cunha                     | A. C. Raele e Moracy do Val                                     |
|      | Joelma 23o andar                      |                                 | Sebastião de Souza Lima                                         |
| 1980 | Triste Destino                        | Altamir Castro de Brito         | S/I                                                             |
| 1981 | Índia, filha do sol                   | Fábio Barreto                   | Marco Altberg                                                   |
| 1982 | O rei da boca                         | Clery Cunha                     | Farah Abdalla                                                   |
| 1983 | A difícil viagem                      | Geraldo Moraes                  | Jom Tob Azulay                                                  |
| 1987 | Horas fatais, cabeças trocadas        | Clery Cunha                     | Francisco Cavalcanti, Clery Cunha                               |
| 1988 | Sonhei com você                       | Ney Sant'Anna                   | Nelson Pereira dos Santos                                       |
| 1989 | O círculo de fogo                     | Geraldo Moraes                  | Mallú Moraes e Andrea Valente                                   |
|      | A república dos anjos                 | Carlos Del Pino                 | Carlos Del Pino                                                 |
| 1990 | Césio 137, o pesadelo de Goiânia      | Roberto Pires                   | Viviane Louise                                                  |
| 1992 | Tropas e Boiadas                      | Wilmar Ferraz                   | Leandro Cunha, Pedro Diniz, Silvio Bragatto e Vanderley Gouveia |
| 1994 | Louco por cinema                      | André Luiz Oliveira             | S/I                                                             |
| 1998 | O idiota e o mentiroso                | Nilton Pinto e Tom Carvalho     | S/I                                                             |

Fonte: Elaborado pela autora.

| Tabela 1 – Lista de longas-metragens goianos de 1967 a 1999 |                                                |                                               |                                                              |
|-------------------------------------------------------------|------------------------------------------------|-----------------------------------------------|--------------------------------------------------------------|
| Ano                                                         | Título                                         | Direção                                       | Produção                                                     |
| 1999                                                        | O tronco                                       | João Batista de Andrade                       | Maria Aparecida Abdala                                       |
|                                                             | Uma saga brasileira                            | Pedro Augusto Brito                           | Neusa Maria Ribeiro, Pedro Augusto Brito e Nélton Figueiredo |
| Leg                                                         | <div><div></div> Ficção</div>                  | <div><div></div> Híbrido</div>                | <div><div></div> Documentário</div>                          |
|                                                             | <div><div></div> Dir. ou Prod. Masculina</div> | <div><div></div> Dir. ou Prod. Feminina</div> | <div><div></div> Dir. ou Prod. Mista</div>                   |
| Fonte: Elaborado pela autora.                               |                                                |                                               |                                                              |

Apesar da inegável importância de Cici Pinheiro em dirigir o longa-metragem “O Ermitão do Muquém” em 1966, uma adaptação do romance homônimo, as filmagens do filme não foram concluídas devido à falta de recursos (Rosana, 2023). Portanto, o filme não está incluído na lista acima.

| Tabela 2 – Lista de longas-metragens goianos de 2000 a 2024 |                                    |                                    |                                                                                      |
|-------------------------------------------------------------|------------------------------------|------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| Ano                                                         | Título                             | Direção                            | Produção                                                                             |
| 2000                                                        | Terra de Deus                      | Iberê Cavalcanti                   | Iberê Cavalcanti                                                                     |
|                                                             | Uma vida em segredo                | Suzana Amaral                      | Fifi Cunha e Assunção Hernandez                                                      |
| 2002                                                        | As tranças de Maria                | Pedro Rovai                        | Cecília Cavalcanti, Noêmia Duarte, Virginia Limberger, André Palluch, e Zeca Borges. |
| 2003                                                        | Rua 6 s/n                          | João Batista de Andrade            | Assunção Hernandez e João Batista de Andrade                                         |
| 2004                                                        | A vida é um risco                  | Ângelo Lima                        | Lazaro Neves                                                                         |
| 2006                                                        | A Conspiração do Silêncio          | Ronaldo Duque                      | Ronaldo Curi e Márcio Curi                                                           |
| 2007                                                        | O circo e os sonhos                | Ângelo Lima                        | Leandro Cunha                                                                        |
| 2008                                                        | Beneduras                          | Adriana Rodrigues                  | Adriana Rodrigues                                                                    |
| 2010                                                        | Gustavo Ritter, uma vida, uma arte | Ângelo Lima                        | Ângelo Lima                                                                          |
|                                                             | Retrato 3x4 de um tempo            |                                    |                                                                                      |
| 2011                                                        | Cartas do Kuluene                  | Pedro Novaes                       | Paulo Paiva                                                                          |
| 2013                                                        | Vazio Coração                      | Alberto Araújo                     | Débora Torres                                                                        |
| 2015                                                        | Hang The Superstars                | Adérito Schneider e Eduardo Kolody | Maiara Dourado, Adérito Schneider e Eduardo Kolody                                   |
| Fonte: Elaborada pelas autoras.                             |                                    |                                    |                                                                                      |

Tabela 2 – Lista de longas-metragens goianos de 2000 a 2024

| Ano  | Título                                   | Direção                            | Produção                                               |
|------|------------------------------------------|------------------------------------|--------------------------------------------------------|
| 2016 | Comeback                                 | Erico Rassi                        | Cristiane Miotto                                       |
|      | Taego Awa                                | Marcela Borella e Henrique Borella | Marcela Borella e Belém de Oliveira                    |
|      | Terra e luz                              | Renné França                       | Sílvia Amélia de Araújo, Renné França e Alemar Moreira |
|      | Dias Vazios                              | Robney Bruno Almeida               | Adriana Rodrigues                                      |
| 2017 | Duas Irenes                              | Fábio Meira                        | Diana Almeida e Rachel Braga                           |
|      | O Divino e sua corte                     | Gisela Maria e Eliane Castro       | Adriana Rodrigues                                      |
|      | A grande partida                         | Belém de Oliveira                  | Belém de Oliveira                                      |
|      | Hotel Mundial                            | Jarleo Barbosa                     | Lidiana Reis                                           |
| 2018 | Paulistas                                | Daniel Nolasco                     | Lidiana Reis, Matheus Peçanha                          |
|      | Alaska                                   | Pedro Novaes                       | Lidiana Reis                                           |
|      | O último país                            | Gretel Marín Palacio               | Gretel Marín Palacio, Belém de Oliveira, Jorge Cohen   |
|      | Parque Oeste                             | Fabiana Assis                      | Fabiana Assis                                          |
| 2019 | Cu de boi                                | Belém de Oliveira                  | Lourival Belém, Wadih Elkadi, Belém de Oliveira        |
|      | Ely Camargo, Água da Fonte               | Thiago Camargo e Júlio Vann        | S/I                                                    |
|      | Mr. Leather                              | Daniel Nolasco                     | Cecília Brito                                          |
|      | Não tem arrego                           | Gabriel Vilela e José Eduardo      | S/I                                                    |
| 2020 | No país do futebol                       | Wadih Elkadi                       | Wadih Elkadi                                           |
|      | Sem Retorno                              | Rosa Berardo                       | Rodrigo Borges Santana                                 |
|      | Vermelha                                 | Getúlio Ribeiro                    | Cecília Brito                                          |
|      | Amador                                   | Cris Ventura                       | Cris Ventura                                           |
| 2020 | Atrás da sombra                          | Thiago Camargo                     | Thiago Camargo e Daniel Calil                          |
|      | A ilha dos Ilús                          | Paulo Miranda                      | César Kiss                                             |
|      | Karajás, de onde viemos, para onde vamos | Rochane Torres                     | Juliana de Castro                                      |
|      | Mascarados                               | Marcela Borella e Henrique Borella | Camila Margarida e Marcela Borella                     |
| 2020 | Tronco Partido                           | Isaac Brum                         | Raphael Gustavo                                        |
|      | Vento Seco                               | Daniel Nolasco                     | Lidiana Reis; Daniel Nolasco.                          |

Fonte: Elaborada pelas autoras.

| Tabela 2 – Lista de longas-metragens goianos de 2000 a 2024 |                                    |                                   |                                |
|-------------------------------------------------------------|------------------------------------|-----------------------------------|--------------------------------|
| Ano                                                         | Título                             | Direção                           | Produção                       |
| 2021                                                        | Primavera Púrpura                  | Silvana Beline                    | Silvana Beline                 |
|                                                             | A última imagem                    | Benedito Ferreira                 | Micael Bispo                   |
|                                                             | Fogaréu                            | Flávia Neves                      | Januário Leal                  |
| 2022                                                        | Granada                            | Benedito Ferreira                 | S/I                            |
|                                                             | Mátia Amada Kalunga                | Lak Shamra e Thassio Freire       | Lak Shamra e Thassio Freire    |
|                                                             | Para não esquecer                  | Gabriel Leal                      | S/I                            |
| 2023                                                        | Cambaúba                           | Cris Ventura                      | Laura Freitas                  |
| 2024                                                        | Oeste Outra Vez                    | Érico Rassi                       | Lidiana Reis                   |
| Leg                                                         | <div>Ficção</div>                  | <div>Híbrido</div>                | <div>Documentário</div>        |
|                                                             | <div>Dir. ou Prod. Masculina</div> | <div>Dir. ou Prod. Feminina</div> | <div>Dir. ou Prod. Mista</div> |
| Fonte: Elaborada pelas autoras.                             |                                    |                                   |                                |

Para um estudo comparativo com dados nacionais, utilizei a Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição com Valores Captados através de Mecanismos de Incentivo e Fundo Setorial do Audiovisual – 1995 a 2019, publicada pela ANCINE em seu sítio eletrônico oficial, chegando a um total de 1909 filmes, constando, entre outros dados, o ano de lançamento, o título, o estado de registro da realização<sup>4</sup> e nome dos diretores e diretoras (Tabela 3).

| Tabela 3 - Porcentagens a partir dos dados da Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição com Valores Captados através de Mecanismos de Incentivo e Fundo Setorial do Audiovisual - 1995 a 2019 (ANCINE) |      |         |       |         |          |       |         |      |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|---------|-------|---------|----------|-------|---------|------|
| Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição (1995 a 2019) por estado                                                                                                                                                  |      |         |       |         |          |       |         |      |
| Estado                                                                                                                                                                                                                                    | %    | Direção |       |         | Produção |       |         |      |
|                                                                                                                                                                                                                                           |      | Masc %  | Fem % | Mista % | Masc %   | Fem % | Mista % | NI % |
| AM                                                                                                                                                                                                                                        | 0,1  | 100     | 0     | 0       | 100      | 0     | 0       | 0    |
| BA                                                                                                                                                                                                                                        | 1,73 | 85      | 3     | 12      | 39       | 45    | 15      | 0    |
| CE                                                                                                                                                                                                                                        | 1,83 | 80      | 14    | 6       | 51       | 37    | 11      | 0    |
| DF                                                                                                                                                                                                                                        | 1,68 | 94      | 3     | 3       | 53       | 25    | 19      | 3    |
| ES                                                                                                                                                                                                                                        | 0,31 | 83      | 17    | 0       | 50       | 50    | 0       | 0    |
| Fonte: Elaborado pela autora em 2022 a partir de dados divulgados pela ANCINE em 2020.                                                                                                                                                    |      |         |       |         |          |       |         |      |

4 Para definição da UF da empresa produtora, foi considerado o seu endereço fiscal da mesma, de acordo com o Registro Econômico do Sistema Ancine Digital (SAD).



**Tabela 3 - Porcentagens a partir dos dados da Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição com Valores Captados através de Mecanismos de Incentivo e Fundo Setorial do Audiovisual - 1995 a 2019 (ANCINE)**

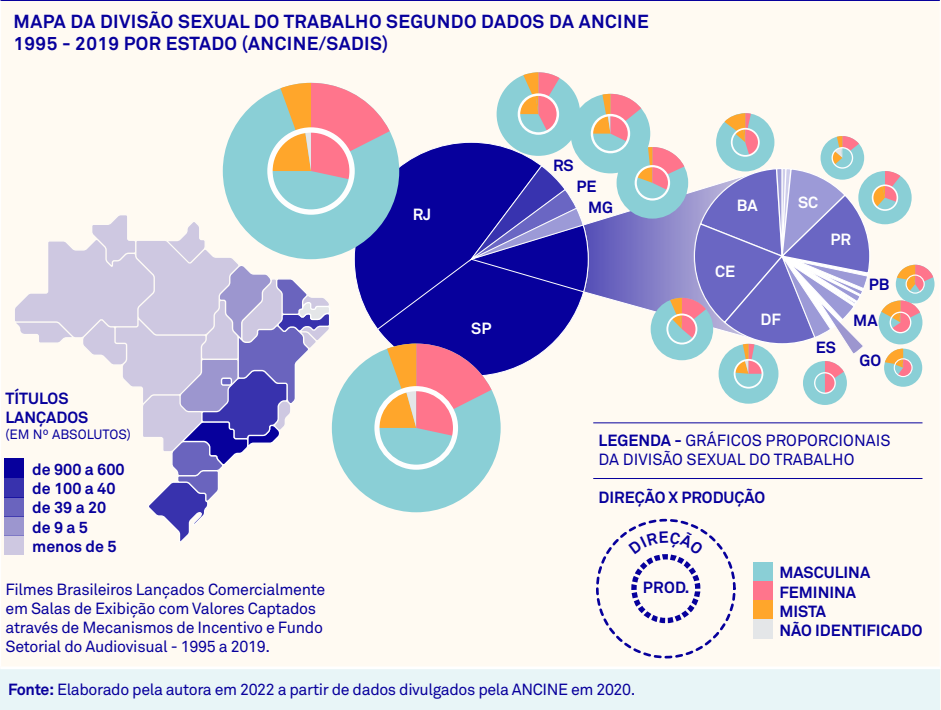
| Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição (1995 a 2019) por estado |       |     |    |    |    |     |     |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------|-------|-----|----|----|----|-----|-----|-----|
| GO                                                                                       | 0,26  | 80  | 0  | 20 | 20 | 60  | 20  | 0   |
| MA                                                                                       | 0,31  | 66  | 17 | 17 | 17 | 66  | 17  | 0   |
| MG                                                                                       | 2,41  | 80  | 17 | 3  | 48 | 34  | 20  | 0   |
| MS                                                                                       | 0,05  | 100 | 0  | 0  | 0  | 100 | 0   | 0   |
| MT                                                                                       | 0,16  | 100 | 0  | 0  | 0  | 33  | 67  | 0   |
| PA                                                                                       | 0,1   | 100 | 0  | 0  | 50 | 0   | 50  | 0   |
| PB                                                                                       | 0,26  | 60  | 20 | 20 | 20 | 40  | 40  | 0   |
| PE                                                                                       | 3,2   | 82  | 15 | 3  | 44 | 33  | 21  | 2   |
| PR                                                                                       | 1,52  | 90  | 10 | 0  | 31 | 31  | 38  | 0   |
| SC                                                                                       | 1,1   | 81  | 14 | 5  | 62 | 0   | 24  | 14  |
| SE                                                                                       | 0,05  | 100 | 0  | 0  | 0  | 0   | 0   | 100 |
| SP                                                                                       | 35,1  | 79  | 16 | 5  | 52 | 23  | 23  | 2   |
| RJ                                                                                       | 45,05 | 77  | 18 | 5  | 46 | 28  | 24  | 1   |
| RN                                                                                       | 0,05  | 100 | 0  | 0  | 0  | 0   | 100 | 0   |
| RS                                                                                       | 4,71  | 86  | 9  | 5  | 34 | 42  | 24  | 0   |

Fonte: Elaborado pela autora em 2022 a partir de dados divulgados pela ANCINE em 2020.

## COMPARATIVOS NACIONAIS E DO ESTADO DE GOIÁS

No gráfico a seguir (Figura 1), é possível visualizar as porcentagens de produções por estado nos “gráficos pizza” em escala de cinza, com os círculos coloridos mostrando a divisão sexual do trabalho na direção e produção dos longas, respectivamente nos círculos externos e internos próximos da identificação de cada estado. Como Rio de Janeiro e São Paulo representam mais de 80% da produção nacional, seguidos não muito próximos por Rio Grande do Sul, Pernambuco e Minas Gerais, que representam juntos pouco mais do que 10%, foi preciso separar a representação gráfica que mostra as proporcionalidades sem perder informações dos demais estados com menor produção, entre eles Goiás.

Figura 1 – Mapa da divisão sexual do trabalho em longas-metragens brasileiros - 1995 a 2019 por Estado



No gráfico acima, a partir da comparação entre as porcentagens de direção masculina, feminina e mista (nos círculos externos) com a produção masculina, feminina, mista ou não identificada (nos círculos internos), é possível identificar como generalizada a menor participação feminina na direção e a maior participação feminina na produção em relação à produção masculina. Ou seja, os valores percentuais dos diferentes polos apresentam similaridades proporcionais, não tendo distorções gráficas nos gráficos nacionais por um ou outro polo de maior produção audiovisual.

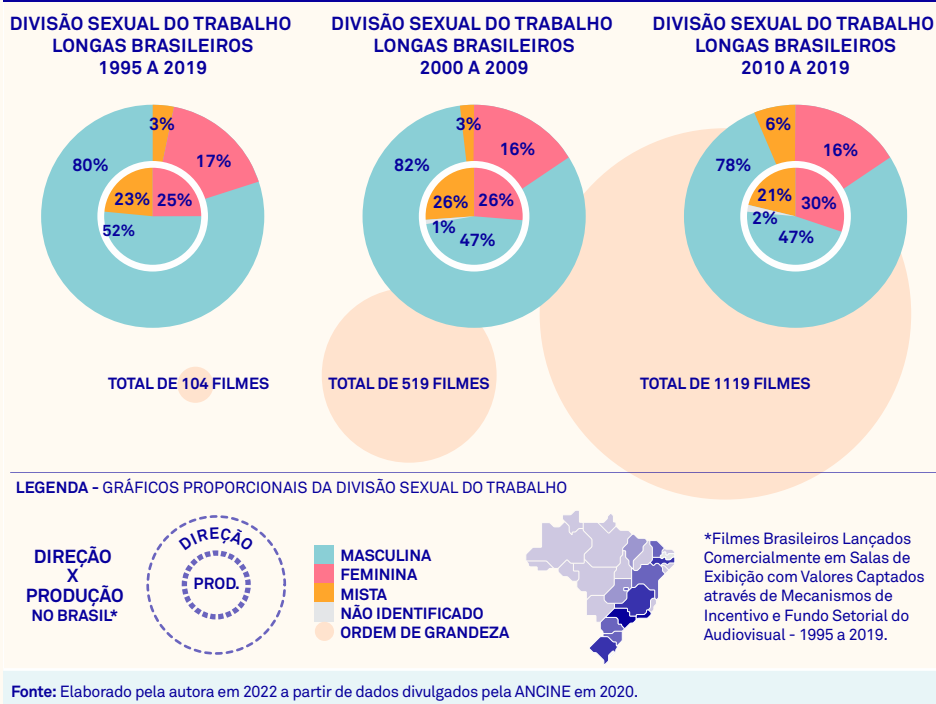
Esses dados são de um recorte temporal, mas são mais complexos se entendidos em seu desenvolvimento. Há um aprofundamento crescente da divisão sexual do trabalho entre direção e produção à medida que a produção audiovisual se desenvolve.

Se compararmos as produções de 1995 a 1999 com as de 2000 a 2009 (Figura 2), observamos um aumento de quase 400% no número de produções de filmes, enquanto a participação de direção feminina cai de 17% para 16%, e as direções mistas caem de 3% para 2%. Ao mesmo tempo, a porcentagem de mulheres produzindo subiu de 25% para 26% e a de produções mistas (assinadas por homens e mulheres) passa de 3% para 26%.

Outra análise que pode ser feita é que entre a primeira e a segunda década dos anos 2000, a produção de filmes mais do que duplica, mas a porcentagem de dire-

ções femininas se mantêm em 16%, com as direções mistas subindo um pouco e chegando a 6%. Enquanto isso, na esfera de produção, as mulheres passam a representar 30%, as produções mistas caem para 21% e as masculinas se mantêm a 47%, tendo 2% de produções não creditadas.

**Figura 2 – Gráficos da divisão sexual do trabalho em longas-metragens brasileiros – 1995 a 2019 por gênero**



Fonte: Elaborado pela autora em 2022 a partir de dados divulgados pela ANCINE em 2020.

Quando comparados os dados brasileiros aos dados goianos, podemos encontrar gráficos muito similares, guardadas as devidas proporções dos números absolutos de títulos lançados. O gráfico brasileiro começa a partir de 1995, data inicial de dados da fonte apresentada. As similaridades podem ser evidenciadas nos dois gráficos em barras a seguir, que mostram a divisão sexual por década, com a direção aparecendo nas colunas da esquerda e a produção nas colunas da direita. Os números na extrema lateral esquerda representam os lançamentos em números absolutos, não sendo viável colocar os dois gráficos (Figuras 3 e 4) em igualdade de escala, pois isso impossibilitaria a visualização das proporções.

Figura 3 - Gráfico da divisão sexual do trabalho no Brasil nos longas-metragens por década - 1995 a 2019

LONGAS BRASILEIROS\* DE 1995 A 2019

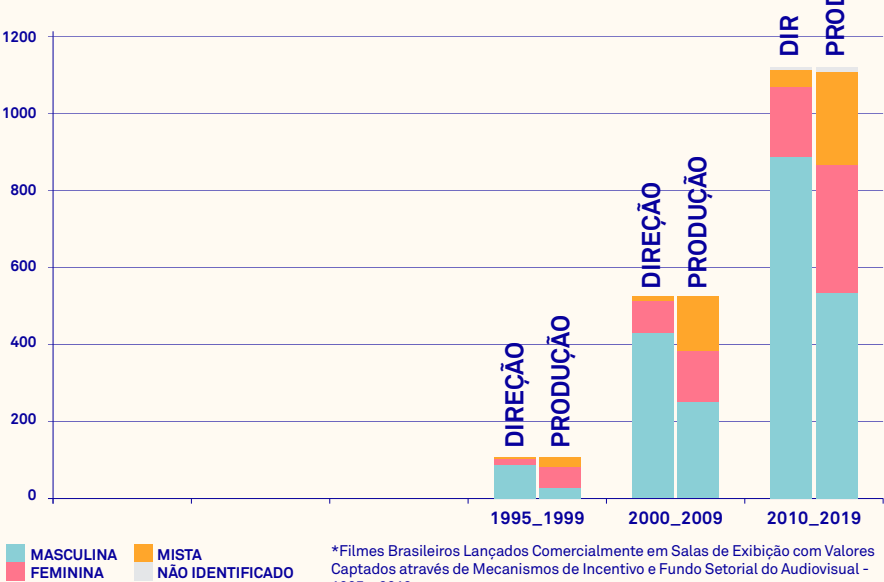
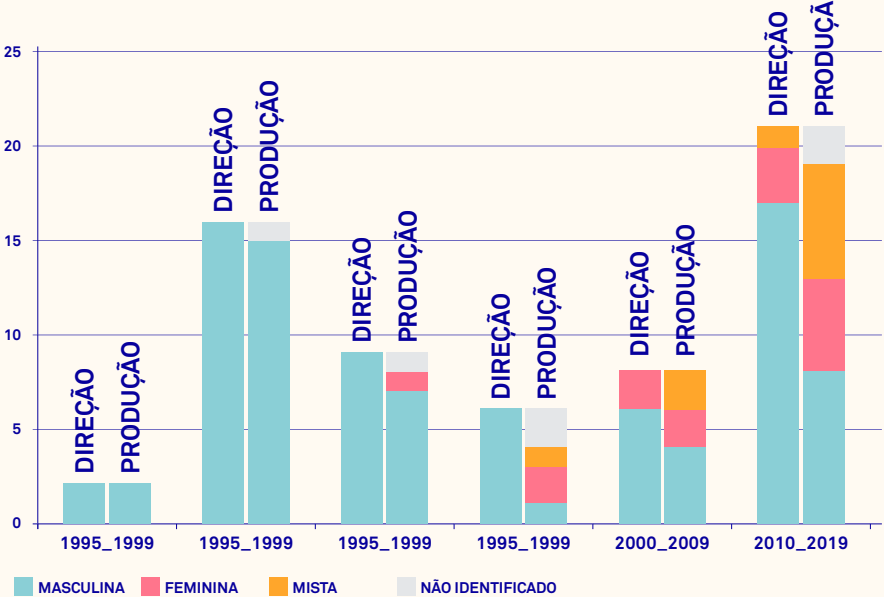


Figura 4 -Gráfico da divisão sexual do trabalho nos longas-metragens goianos por décadas - 1967 a 2019

LONGAS GOIANOS OU PRODUZIDOS EM GOIÁS ENTRE 1967 A 2019



Fonte: Elaborado pela autora, 2022.

As similaridades dos dados nacionais com os estaduais nos mostram como a problemática da divisão sexual do trabalho se repete de maneira similar mesmo em condições diversas da indústria audiovisual.

Retomando a Tabela 3, com a discriminação dos 20 estados presentes na listagem da ANCINE, podemos verificar que, dos longas-metragens nacionais lançados comercialmente em salas de exibição, apenas 2 apresentam uma porcentagem menor que 70% de direção masculina<sup>5</sup>, e 6 deles apresentam 100% de direção masculina<sup>6</sup>. A diferença no campo de produção não segue o mesmo padrão, sendo apenas um estado com 100% de produção masculina, um com mais de 60% de produção masculina e todos os outros abaixo disso<sup>7</sup>. Isso significa uma média nacional aproximada de 86% de direções masculinas contra 8,65% das direções femininas e 5,2% de direções compartilhadas. Na produção, essa média varia próxima a 35,85% de produção masculina, 32,35% de produções femininas e 25,65% de produções mistas. A produção dos últimos anos faz com que Goiás esteja 6% acima da média nacional na direção de mulheres, com 15% de direções femininas e 5% de direções mistas contra 80% de direção masculina.

Outra informação que parece relevante é a de que, em Goiás, entre os 11 longas-metragens dirigidos apenas por mulheres (entre 1967 a 2024), 7 são documentais e apenas 4 são ficções; das 3 produções finalizadas com codireção de mulheres, 2 são documentais e 1 é ficcional. Enquanto isso, entre as 66 produções longas-metragens finalizadas dirigidas exclusivamente por homens, apenas 13 são documentais.

Para além da diferença de custo de obras documentais para obras ficcionais, existe um risco maior de escolhas estilísticas para as obras de ficção. O “direito à ficção” é então um privilégio para as camadas mais abastadas entre os realizadores, para os homens com aspirações artísticas, para os sujeitos de suas próprias narrativas (Ventura; Satler, 2019). Enquanto isso, os documentários podem tender a uma linguagem mais jornalística e menos cinematográfica. Esse padrão da divisão sexual dos gêneros de produção também se repete nacionalmente, como destacam India Mara Martins e Tainá Xavier:

Do recorte total de filmes de longas-metragens brasileiros dirigidos por mulheres entre 1991 - 2017 (14,7% das produções), o percentual de filmes documentários (8,7%) é maior do que o dos filmes de ficção (5,9%). Considera-se ainda que, nas categorias de valores captados, para filmes de 1995 - 2017, o percentual de filmes com diretoras mulheres torna-se menor de acordo com o aumento de valores por categoria (Martins; Xavier, 2021, p. 49).

A escolha de gênero cinematográfico, a possibilidade de maior duração do filme, a ousadia e as narrativas do roteiro dos filmes estão permeadas pela complexidade social das realizadoras e realizadores, seu gênero, raça e classe. As mulheres direto-

5 Os estados que apresentam números inferiores a 70% de direção masculina na tabulação de dados da ANCINE para longas-metragens de 1995 a 2019 são Maranhão com 66% e Paraíba com 60%.

6 Os estados que apresentam 100% de direção masculina na tabulação de dados da ANCINE para longas-metragens de 1995 a 2019 são Amazonas, Mato Grosso do Sul, Mato Grosso, Pará, Sergipe e Rio Grande do Norte.

7 Os estados que apresentam números superiores a 60% de produção masculina na tabulação de dados da ANCINE para longas-metragens de 1995 a 2019 são Amazonas com 100% e Santa Catarina com 62%.

ras e/ou produtoras têm menos recursos financeiros para realizar suas obras, sejam elas privados ou advindos de editais públicos de fomento, além de serem menos incentivadas a narrar suas próprias histórias o que se traduz nos dados analisados.

## CONCLUSÃO

Mensurar a divisão sexual do trabalho, quantificando e categorizando as produções cinematográficas nacionais e goianas, passou a ser tarefa fundamental para resgatar o tema da subjetividade individual, a inscrevendo também na esfera objetiva social como parte do embasamento dos debates futuros.

Ao trazer à superfície a questão concreta da divisão sexual do trabalho entre os cargos de direção e produção de longas-metragens a partir de uma perspectiva histórica, entendemos o momento presente como parte de um processo e não como dado estanque. Podemos então nos questionar sobre o quanto as “escolhas profissionais”, de homens e mulheres se inserem em um universo limitado pela construção social. Existe de fato uma hierarquia interna na produção cinematográfica, em que apenas uma camada é incentivada à produção criadora enquanto outras fazem o trabalho técnico. Ao mesmo tempo, há a valorização externa que identifica, nomeia e promove a visão “autoral” da direção hegemonicamente masculina em detrimento do reconhecimento do trabalho coletivo e do trabalho invisível da produção, na qual a participação feminina se expressa em maior número.

A produção de cinema em Goiás pode parecer à primeira vista deslocada da produção nacional por conta de sua escala, mas, mesmo muito diverso em cultura, nosso país ainda detém e preserva suas raízes conservadoras desde as capitais até o interior dos estados brasileiros. Através dos dados aqui apresentados, podemos ver que estar fora do circuito comercial do eixo econômico dominante não é nenhuma garantia de subversão da lógica dominante de produção.

A partir dessa pesquisa, é possível compreender que, em Goiás, as mulheres, à medida que conquistam mais espaço no setor audiovisual, crescem em cargos específicos dentro da produção fílmica, como acontece no restante do Brasil. Compreender a extensão do problema e como ele se apresenta é um primeiro passo para o avanço do processo de consciência coletivo que criará bases sólidas de organização para realizar as rupturas e mudanças necessárias.

- BENFICA, Eduardo. LEÃO, Beto. *Goiás no século do Cinema*. Goiânia: Editora Kelps, 1995.
- CANDIDO, Márcia Rangel; MARTINS, Cleissa Regina. *Boletim GEMAA 1: Perfil Do Cinema Brasileiro (1995-2016)*. GEMAA - Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa. 2017. Disponível em: [http://gemaa.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2017/04/Boletim\\_final.pdf](http://gemaa.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2017/04/Boletim_final.pdf). Acesso em: 15 jul. 2022.
- DAVIS, Ângela. *Mulheres, cultura e política*. São Paulo: Editora Boitempo, 2017.
- FEDERICI, Sílvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- GOFILMES – Associação das Produtoras Independentes de Cinema e TV de Goiás. *Catálogo Go Filmes*. Disponível em: <http://www.gofilmes.org.br/catalogo/>. Acesso em: 10 jul. 2020.
- HOLANDA, Karla. *Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina*. Porto Alegre: Editora FAMECOS, 2017.
- HOLANDA, Karla (Org.). *Mulheres no cinema*. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2019.
- HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org.). *Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus Editora, 2017.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Quase Catálogo 1: realizadoras de cinema no Brasil (1930 – 1988)*. Rio de Janeiro: Taurus-Timbre Editores, 1989.
- IASI, Maiári Cruz. *A divisão sexual do trabalho cinematográfico em longas goianos (1967–2022)*. 2022. 86 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Instituto Federal de Goiás, Goiás-GO, 2022.
- LEÃO, Beto. *Centenário do Cinema em Goiás 1909-2009*. Goiânia: Editora Kelps, 2010.
- LEÃO, Beto. *Cinema de A a Z: dicionário do audiovisual em Goiás*. Goiânia: Editora Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, 2002.
- LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da (Org.). *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.
- OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL. *Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-Metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016*. Rio de Janeiro: Ancine, 2018. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/arquivos/informe-diversidade-2016.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2024.
- OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL. *Listagem dos Filmes Lançados em Salas de Exibição com Valores Captados através de Mecanismos de Incentivo 1995 a 2019*. Rio de Janeiro: Ancine, 2020. Disponível em <https://oca.ancine.gov.br/cinema>. Acesso em: 20 set. 2021.
- OLIVEIRA, Thais Rodrigues. Audiovisual no cerrado brasileiro: filmes e séries realizadas em Goiás de 2000 a 2020. In: CARREIRO, Rodrigo (Org.). *A diegese em crise: consumo, tecnologia e história(s) do cinema*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2022. p. 109-131.
- TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org.). *Trabalhadoras do Cinema Brasileiro: mulheres muito além da direção*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2021.
- SAFFIOTI, Heleieth. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2013.
- SILVA, Cindy Faria. *Por trás das câmeras: diretoras no audiovisual goiano (2013-2018)*. 2019. Monografia (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Estadual de Goiás, Anápolis, 2019.
- SILVA, Naira Rosana Dias da. *Mulheres que dirigem filmes em Goiás e a criação de um documentário sobre ser mulher fazendo filme: 1966 a 2022*. 2023. 762 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2023.
- SILVA, Túlio. H. Q. *Cinema em Goiás: quando tudo começou...* (1960-1970). 2018. 128 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2018.
- VENTURA, Cristiane Moreira; SATLER, Lara Lima. Apropriação da narrativa: da representação do “outro de classe” ao direito à ficção. In: *Anais do V Simpósio da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás*. Goiânia, 11 a 13 de setembro de 2019. Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/106/o/Cristiane\\_completo.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/106/o/Cristiane_completo.pdf). Acesso em: 20 set. 2021.

# Muito além do fotômetro: mulheres na direção de fotografia no Centro-oeste (2015-2019)

Thaynara Rezende  
Ceíça Ferreira

## INTRODUÇÃO

As desigualdades de gênero na produção audiovisual brasileira, em especial no departamento de imagem, fazem parte do cotidiano de várias diretoras de fotografia. No contexto mundial, acerca das assimetrias que marcaram as indicações ao Oscar 2022, Page (2022) enfatiza que:

Apenas 6% dos 250 filmes de maior bilheteria nos EUA no ano passado tiveram uma diretora de fotografia [...]. Até hoje, apenas uma mulher foi indicada ao Oscar: Rachel Morrison, por 'Mudbound - Lágrimas sobre o Mississippi', filme de Dee Rees, em 2017. Além disso, uma mulher nunca foi indicada ao BAFTA por melhor direção de fotografia (Page, 2022, n.p.).

Isso também ocorre no cenário brasileiro, pois no ano de 2016, enquanto os homens são 85,2% dos profissionais no cargo de direção de fotografia, as mulheres são apenas 7,7%, como aponta a pesquisa da Agência Nacional do Cinema – Ancine (Brasil, 2018).

Entendendo a Direção de Fotografia como o cargo de chefia dentro da equipe de fotografia cinematográfica, cuja responsabilidade é decidir em conjunto com a direção geral e a direção de arte do projeto o conceito estético de imagem do filme, bem como o ritmo e atmosfera da obra como um todo, tal profissional, ao assumir essa liderança, se torna uma das chaves essenciais que irão somar na realização da obra cinematográfica.

Trata-se, portanto, de um cargo que demanda muita responsabilidade e conhecimento técnico desde a escolha dos equipamentos, a iluminação, a composição fotográfica e até mesmo sugestão de decupagem. Porém, essa é uma função comumente ocupada por homens, pois a disparidade de gênero faz com que mulheres tenham de lutar contra a falta de reconhecimento, a deslegitimação de suas falas, a desconfiança com relação à força física e ao domínio técnico, dificultando sua inserção e permanência no mercado.

Embora, nas últimas décadas, tenha aumentado a quantidade de estudos sobre a participação da mulher no audiovisual, na apresentação do livro *Feminino e plural*:



*mulheres no cinema brasileiro*, as organizadoras Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco ressaltam que “se há pouco sobre mulheres diretoras, encontram-se ainda menos vestígios sobre as que atuavam em outras funções” (2018, p. 9). Dessa forma, permanecem lacunas acerca da história de mulheres profissionais da área na região Centro-Oeste.

## SOB O OLHAR DELAS: DIRETORAS DE FOTOGRAFIA NO CENTRO-OESTE

Considerando os aspectos acima mencionados, este trabalho investiga a participação de tais profissionais na produção cinematográfica no Centro-Oeste no período de 2015 a 2019, por meio de entrevistas realizadas em 2021 com oito diretoras de fotografia que atuaram na região neste período: Ana Galizia, Dani Azul, Flora Dias, Jamille Fortunato, Juliana Segóvia, Michely Ascari, Priscila F. Pascoal (Figura 1).<sup>1</sup>

**Figura 1 – Fotógrafas que atuaram no Centro-Oeste (2015-2019)**



**Ana Galizia** (São Paulo/SP, 1993): diretora de fotografia e realizadora, possui graduação em Cinema pela Universidade Federal Fluminense – UFF (2018). Faz parte do DAFB – Coletivo de Mulheres e Pessoas Transgênero do Departamento de Fotografia do Cinema Brasileiro. Dentre os projetos que fotografou, se destacam os curtas-metragens *Vazio do Lado de Fora* (2017), estreado no 70º Festival de Cannes – Cinéfondation, *Vigia* (2018), exibido no 20º Festival do Rio, e *Aurora* (2018), exibido na 22ª Mostra de Cinema de Tiradentes



**Carol Matias**: fotógrafa de cinema e documentarista, graduada em Audiovisual – Comunicação Social e mestre em Antropologia Social pela Universidade de Brasília – UnB. Docente no curso de Cinema e Mídias Digitais do Centro Universitário IESB, em Brasília; é integrante dos coletivos *Movielas* e *DAFB*. Como diretora de fotografia, colaborou nos longa-metragens *Sementes: Mulheres pretas no Poder* (2020) e *Chão* (2019), nos curtas *Filhas de lavadeiras* (2019), *Afronte* (2017) e *Entre Vãos* (2010). Por este último filme, recebeu o Prêmio de Melhor Fotografia de Curta-metragem da mostra competitiva digital do 43º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.



**Dani Azul** (Catalão/GO, 1985): formada em Comunicação Social, com habilitação em Audiovisual pela Universidade de Brasília – UnB (2012). Diretora de Fotografia e documentarista. Recebeu o Prêmio de Melhor Fotografia Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em 2013 e 2014, com os filmes *Fragments* (2013) e *Meio-Fio* (2014). Em 2018, trabalhou nos curtas *Para Minha Gata Mieze*; *À Tona*; e *Presos que Menstruam* (2018), também selecionados para tal festival. Em 2019, realizou o telefilme *Super Panc me* (2020) e o longa-documentário *Afeminadas* (2020).

**Fonte:** Imagens do acervo pessoal das entrevistadas e disponíveis na internet.

<sup>1</sup> A identificação de tais profissionais foi feita a partir de dados dos filmes exibidos em festivais e mostras realizadas na região durante o período mencionado. Posteriormente, os critérios de seleção foram atuação profissional e ativa na função, recorte geográfico, diversidade racial/sexual, geração, vivência ou não da maternidade e disponibilidade para participar de entrevista online.

Figura 1 – Fotografias que atuaram no Centro-Oeste (2015-2019)



**Flora Dias:** atua como diretora e diretora de fotografia, formada em Cinema pela Universidade Federal Fluminense – UFF e pela *École Nationale Louis Lumière*, da França. Como fotógrafa, vem desde 2009 desenvolvendo seu trabalho em curtas e longas-metragens, como *Sinfonia da Necrópole* (2014), *O Duplo* (2012), *Ontem Havia Coisas Estranhas no Céu* (2019), entre outros. Como diretora, realizou quatro curtas-metragens e o longa *O Sol nos Meus Olhos* (2013), que estreou no Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.



**Jamille Fortunato:** graduada em Jornalismo, com especialização em Cinema, atualmente cursa Artes Plásticas na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atuando no audiovisual desde 2003 como cineasta, sua obra de maior destaque é o curta metragem *Cordilheira de Amora II* (2015), ganhador de cerca de 14 prêmios, tais como: Melhor Curta no 20º É Tudo Verdade (2015), 10 + Favoritos do Público no Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo – KINOFORUM (2015), além de receber a qualificação para o Oscar e ser finalista do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro (2016).



**Juliana Segóvia** (Cuiabá/MT, 1985): cuiabana, cineasta, arte educadora, graduada em comunicação e mestre em Estudos de Cultura Contemporânea pela Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT. Atua há oito anos no audiovisual; é uma das integrantes fundadoras e atuantes do Coletivo Audiovisual Negro Quariterê (MT). Realizadora audiovisual e proprietária da Moiré Filmes, que atende o segmento artístico/cultural da cidade de Cuiabá.



**Michely Ascari** (São Paulo/SP, 1993): diretora de fotografia e assistente de câmera, formada em Design de Luz pela SP Escola de Teatro e Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual de Goiás – UEG. É mestre em Direção de Fotografia pela Escola de Cinematografia da Comunidade Autônoma de Madrid (ECAM), na Espanha. Na direção de fotografia, realizou os curtas metragens *Sete Peles* (2017), *A Culpa* (2020) e *Família* (2022). Em parceria com o Canal Futura, produziu a fotografia dos interprogramas “Pela Vida Marinha” e também “Índia”, durante sua participação no programa Geração Futura 18. Concomitantemente trabalha como segunda assistente de câmera em projetos para plataformas.



**Priscila F. Pascoal** (Brasília/DF, 1983): documentarista, fotógrafa, educadora popular e especialista em Cultura e História Afro-brasileira e Africana pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Assinou a direção e cinematografia dos documentários *Pretas no Hip Hop* (2017) e *Negra Luz* (2019). Idealizou e coordenou a exposição *Guy-Braz Photographic Exhibition and Conference* (University of Guyana, 2013) e trabalhou como professora em escolas públicas com projetos e voltados para a consciência negra para o audiovisual.

**Fonte:** Imagens do acervo pessoal das entrevistadas e disponíveis na internet.

O exercício analítico do material coletado nas entrevistas foi feito a partir de três eixos temáticos: 1 – Formação e profissionalização na área; 2 – Desafios, oportunidades e avanços para inserção e permanência na direção de fotografia; 3 – Relações de trabalho com uma mulher na direção geral e mais mulheres na equipe. Tais eixos orientam a observação e interpretação de elementos e experiências recorrentes e dissonantes, além de aspectos que possam indicar avanços, continuidades e particularidades da formação e dinâmicas de trabalho em direção de fotografia na Região Centro-Oeste e no contexto nacional.

Neste eixo temático, destaca-se um aspecto recorrente nas entrevistas, que é a importância da formação superior na área realizada no Centro-Oeste, o que possibilitou oportunidade de trabalho para estudantes. Um exemplo disso é a trajetória de Michely Ascari, egressa da UEG, que narra em sua entrevista:

[...] eu não tinha grana para pagar uma faculdade de Cinema em São Paulo, mas sabia que tinha um curso de Cinema em Goiás em uma universidade pública. [...] Então, me mudei para Goiânia e entrei no curso de Cinema e Audiovisual da UEG, que foi bem importante para mim e junto com todas as circunstâncias me jogaram no mercado, eu aprendi muito com o curso, com os professores. Pude ter uma vivência de mercado junto com a graduação (Ascari, 2021).

Acerca da criação recente de cursos na região centro-oeste, Ferreira e Carvalho (2021) ressaltam o bacharelado em Comunicação com habilitação em Audiovisual, em 2006, posteriormente atualizado para Cinema e Audiovisual na UEG em 2014; em 2015 no IFG; assim como em 2018 e 2019 na UFMT e UFMS, respectivamente. Logo, essa formação na área articulada às produções que são fomentadas por meio da “lei da televisão paga [Lei 12.485/2011], as novas janelas de exibição e as políticas [nacionais] de descentralização da produção audiovisual” (Prado, 2019, p. 252), somadas a iniciativas estaduais<sup>2</sup>, permitiram o crescimento de produtoras e número de produções na região, com destaque para longas-metragens.

Também é apontado pelas entrevistadas o quanto ter referências femininas na academia foi ou poderia ter sido um estímulo. No caso de mulheres negras, como essa motivação é mais abrangente, trata-se de enxergar a falta de representatividade e ousar fazer cinema/audiovisual, conforme pontua Priscila Pascoal ao ressaltar a professora e documentarista Edileuza Penha de Souza como referência. Os trechos das entrevistas a seguir mostram essa relação:

[...] eu não tinha para quem olhar e isso foi muito duro, tinha as mulheres de São Paulo, do Rio para olhar, mas é outra realidade[...]. Não posso olhar para alguém e falar ‘ali é uma fórmula que mais ou menos deu certo’, porque não vai dar para mim, porque sou mulher, [...] sobretudo, em Goiás, que era um mercado pequeno e que não tinha mulheres. Era não ter referências femininas, não ter referências de caminho (Ascari, 2021, grifo nosso).

[...] eu tive sorte, privilégio gigante que é a Andrea Capella, uma grande amiga. Nós fotografamos coisas juntas, depois ela se tornou professora substituta de direção de fotografia na UFF, justo nos dois semestres que eu tinha aula de direção de fotografia. Então, em nenhum momento nesse período me questioneei se estava no lugar certo, porque eu tinha lá dois exemplos, minha mãe [técnica Eletrotécnica] que subia em poste e a minha professora de direção de fotografia que era uma mulher, a Andrea (Dias, 2021, grifo nosso).

Acho que a Nina Tedesco, professora na universidade [UFF], foi uma referência tamanha tanto no sentido de ser uma mulher nessa figura, numa área que é vista como técnica e também um lugar de poder. Lógico, que fui entendendo muito mais tarde, não fica claro

2 Por meio das Secretarias Estaduais de Cultura: o Fundo de Apoio à Cultura (FAC) no Distrito Federal, Fundo de Arte e Cultura (FAC) em Goiás, Fundo Estadual de Política Cultural (FEPC) em Mato Grosso e o Fundo de Investimentos Culturais (FIC) em Mato Grosso do Sul.

quando a gente é jovem, [...] talvez o fato de ter ido naturalmente por essa escolha [da direção de fotografia] foi porque tinha a Nina, eu vi ali naquele momento, que era uma coisa possível (Galizia, 2021, grifo nosso).

[...] esse protagonismo da professora Edileuza Penha aqui no DF não apenas enquanto diretora de cinema, de documentário, mas também enquanto professora que percebe uma dificuldade e falta dessa representação, do lugar das mulheres pretas nesse espaço de ensinamento também. O próprio fato dela estar fazendo isso significa mudança de perspectiva e da forma prática de como as coisas se dão (Pascoal, 2021).

As entrevistadas confirmam a invisibilidade das mulheres na área técnica. Nesse sentido, Júlia Araújo, integrante do Coletivo Carne e Osso (criado por estudantes do curso de Rádio e TV da Universidade Federal do Rio de Janeiro), afirma que o número reduzido de mulheres em funções técnicas, perceptível desde a graduação, se reflete no mercado de trabalho (Silva, 2017). Ainda sobre esse assunto, vale mencionar duas produções audiovisuais lançadas respectivamente em 2019 e 2020 que evidenciam trabalho de diretoras de fotografia e profissionais da técnica: *À Luz Delas*, dirigido por Nina Tedesco e Luana Farias e a websérie *Polifonia Audiovisual – Mulheres na Técnica*, dirigido por Thais Robaina (egressa do curso de Cinema e Audiovisual da UEG).

## **b) Eixo 2 – Desafios, oportunidades e avanços para inserção e permanência na direção de fotografia**

Comumente, o percurso profissional de quem atua na direção de fotografia, dentro do departamento de câmera, se inicia profissionalmente como *video assist*, ou seja, responsável pela monitoração da imagem, em seguida pode assumir a segunda e depois primeira assistência de câmera, para então chegar à chefia do departamento de fotografia.

Esse caminho a ser trilhado é marcado por desigualdades que incidem na autoafirmação e no reconhecimento profissional como fotógrafa/fotógrafo. E isso ocorre muitas vezes antes mesmo da entrada no mercado de trabalho, ou seja, ainda na universidade, na generificação de funções/áreas.

[...] um homem quando se intitula diretor de fotografia, ninguém questiona, “Você fez curso onde?”, então o cara só se coloca lá, se afirma e todo mundo acredita. Então, essa autorização de se intitular cineasta ou diretora de fotografia é difícil, mas [...] Eu não vou ficar esperando o reconhecimento de todos os caras, nem de todas as mulheres, porque o machismo perpassa nós todas também, mas eu tenho que entender que **me colocar como diretora de fotografia, como montadora, diretora, roteirista é político!** (Segóvia, 2021).

As mulheres são excluídas das funções de poder e também de áreas técnicas, ocupando mais espaços que demandam gerência ou organização, “enquanto homens aparecem com mais frequência em funções relacionadas às técnicas especificamente audiovisuais, seja no manejo de equipamentos e máquinas, como é o caso da direção de fotografia” (Meleiro; Xavier, 2021, p. 7). Logo, tais domínios são considerados masculinos, afastando as mulheres do mercado de fotografia cinematográfica.

No âmbito profissional, são ainda maiores os entraves para o reconhecimento social das mulheres como fotógrafas. De acordo com a entrevistadas, isso se dá de duas formas principais: 1) a necessidade de provar sua capacidade e conhecimento, já que geralmente as mulheres são subestimadas; e 2) o enfrentamento de situações de desrespeito nos sets de filmagem por parte de integrantes da equipe, que não aceitam ou questionam as decisões de mulheres em posição de liderança.

[...] se um homem errar, vão ser muito mais tolerantes do que com um erro nosso, porque estão esperando nosso erro o tempo todo. Então, eu acho que é mais nesse sentido, de se reafirmar, porque as pessoas esperam o tempo todo para provar que você não tem a capacidade, de fato, de ocupar aquele lugar. [...] Os caras já são “abençoados”, não precisam se provar tanto quanto a gente, [...] eu ia operar câmera em alguns trabalhos que fazia exatamente a mesma função que um cara e ele ganhava um cachê um terço maior que o meu basicamente. (Ascari, 2021, grifo nosso)

[...] Por mais sutil que seja, **alguém que pergunta sobre sua capacidade é uma ação violenta** e quando vem um homem, não há questionamento nenhum, sendo branco ou negro, e óbvio que para o branco é menos ainda. (Segóvia, 2021, grifo nosso)

[o] chefe de elétrica não me respeitava e um dia a gente fez um *grip*<sup>3</sup> que amassou um pouco um carro. [...] A produção ao invés de vir falar comigo foi falar diretamente com ele [que me responsabilizou pelo ocorrido e em seguida, ao ser cobrada], respondi “Eu sou chefe da minha equipe, vocês tem que falar comigo primeiro! [...]” e aí eu cheguei para ele [o chefe de elétrica] e falei “Acabou, eu estava tendo problemas com você, porque você tava atrapalhando o meu trabalho, por incapacidade de ultrapassar uma limitação sua de ter uma chefe mulher!”. Porque era isso, ele discordava, eu falava pra ele fazer uma coisa, ele fazia outra, claramente porque não me respeitava. (Dias, 2021)

Conforme relatado pelas entrevistadas, os homens são considerados “naturalmente aptos”, enquanto as mulheres são questionadas o tempo todo. Esse cenário pode ser reflexo de vários fatores, como pontua Nina Tedesco em entrevista. Ela destaca que “os diretores confiam menos [nas diretoras de fotografia], a equipe contesta mais o trabalho delas e elas vão precisar brigar a vida inteira em desigualdade de oportunidades e sujeitas a assédio. Isso vai minando a profissionalização dessas mulheres na área” (Zaccaro, 2018, n.p.).

Sobre situações de assédio, vale pontuar que, em 2018, quatorze entidades entre sindicatos e associações, além de muitas lideranças do mercado e de produtoras, somados a um grupo de advogados especialistas em Direito do Entretenimento, lançaram a cartilha *Pacto de Responsabilidade Antiassédio Sexual no Setor do Audiovisual*<sup>4</sup>, que visa prevenir casos de assédio, reparar os danos às vítimas e ao ambiente de trabalho, culminando em medidas punitivas para impedir reincidências<sup>5</sup>.

3 Grip é um tipo de armação tubular com ventosas e garras, para a fixação da câmera e outros equipamentos cinematográficos em veículos de todos os portes.

4 Disponível em <<http://www.sicavjr.org.br/wp-content/uploads/2018/09/Cartilha-PACTO-AntiAssedio.pdf>> Acesso em: 13 mar. 2022.

5 A criação de desse documento se situa no contexto de movimentações como o Time's Up e Mexeu com Uma, Mexeu com Todas (#chegadeassédio).

Voltando às entrevistas, a necessidade de ter uma rede de contatos e de fazer investimento em equipamentos foram apontadas como os principais desafios para inserção no mercado profissional e que estão diretamente articuladas ao machismo.

[...] você pode ser uma [baita] profissional, se dedicar, mas você depende que alguém te chame e nessa coisa do convite eu acho que rola as interdições para as mulheres ao longo de suas carreiras, enquanto que os caras, enfim, esse machismo estrutural, sentem mais confiança. Os caras acabam tendo mais trabalho então acumulam um certo dinheiro, logo investem em equipamentos e acabam sendo chamados por isso também. (Galizia, 2021)

[...] a gente não tem uma entrada [financeira] para poder ficar se reinvestindo e se modernizando, então, trabalhamos com equipamento sucateado o tempo todo. [...] Eu não quero entrar nesse ciclo [de priorizar outras coisas como baixo orçamento ao invés da qualidade de imagem, conceito e criação, mas] isso me custa trabalhos, me fixar, então, sinto que perco várias oportunidades na verdade, sobretudo, de fotografar e ser chefe de equipe. (Ascari, 2021)

Acerca da construção de carreira no mercado audiovisual, Tedesco (2020, p. 44), também enaltece que, “um procedimento muito comum no cinema é trabalhar a partir de indicações”, estas que fazem parte do processo de consolidação no meio profissional. Apesar desses desafios, as entrevistadas relatam estratégias para permanecer na área, ou seja, dirigir os próprios filmes, atuar em diferentes áreas e projetos de formação.

**[...] uma forma de me sustentar com o cinema foi abrindo várias frentes.** Então enquanto dou aula de fotografia, de direção de fotografia e de cinema, eu também dirijo documentário **[...]. Não tenho uma oferta de trabalho de direção de fotografia constante e o fato de ser mulher me faz querer me proteger dos sets que eu acho que vou precisar provar que sou muito boa.** (Matias, 2021, grifo nosso)

Quando cheguei no mercado do Mato Grosso do Sul, [...] a maneira que vi de estar mais próxima do mercado e não sair, foi através da formação, de investir e buscar projetos que trabalhassem com a formação audiovisual, [porque] ser chamada para fazer filme rolou muito pouco. (Fortunato, 2021)

No entanto, para trabalharem em produções maiores como longas que são exibidos em salas comerciais de cinema, é necessário que as fotografas se utilizem de diversas estratégias como “integrar um ou mais coletivos; indicar e ser indicada por outras mulheres; filiar-se a um cinema independente/autoral; abrir sua própria produtora; masculinizar-se” (Tedesco, 2020, p. 47 - 48). Enfrentando assim, a escassez de oportunidades, pois geralmente as mulheres são colocadas em produções menores com menos recursos, como afirma Debora Ivanov.

A pesquisa da Ancine também trouxe um dado muito relevante: as mulheres aparecem em maior número quando o volume de recursos é menor. Então, entre um longa e um curta, as mulheres estão mais presentes nos curtas. Entre uma ficção e um documentário, as mulheres vão figurar mais nos documentários, que são as obras de menor custo. **Quando você vai galgando para obras mais caras e de maior visibilidade, os nossos números caem e fica ainda mais discrepante a desigualdade que enfrentamos.** (Meleiro; Tainá, 2021, p. 50, grifo nosso).



Outro desafio que algumas entrevistadas apontaram foi a dificuldade de conciliar trabalhos e vida pessoal. Noronha (2017) expõe que um set de filmagem audiovisual demanda tempo em um ritmo intenso de trabalho, com várias pessoas em diferentes funções, muitas vezes em locações apertadas. Além disso, no geral, “a diária dura cerca de 12 horas e se estivermos falando da produção de um longa-metragem ou uma série de TV, devemos multiplicar essas horas por seis dias na semana, que se repetem por alguns meses, dependendo do projeto”. A partir disso, algumas entrevistadas pontuaram as relações do tempo e a maternidade.

[...] maternidade e cinema não são coisas que naturalmente combinam. Meu filho acabou de fazer 3 anos, mas não foi fácil no começo, entrei numa crise terrível. **Eu achava que com um mês ia conseguir voltar para o mercado, grande engano porque, não é como virar pai e no outro dia você pode ir para o mercado fazer um filme, não! seu filho precisa do seu corpo!** Então, amamenteei até 2 anos praticamente e fiz um filme durante esse período, eu tive que montar toda uma estrutura para levar ele, ter alguém lá para cuidar, pagar passagens. Quando dava o almoço, eu corria para onde ele estava para dar mama, ou então, tirar porque senão seu peito empedra ali e **você começa a ter várias crises de “Será que consigo continuar? Será que quero continuar nisso?”.** Porque, quando você entra num projeto de filme você fica ali, um mês, dois meses sem vida social, familiar, amorosa. (Fortunato, 2021, grifo nosso).

Deste modo, as dinâmicas de trabalho no audiovisual tem feito muitas mulheres, adiarem a maternidade ou projetos pessoais que exijam um afastamento temporário ou permanente do mercado. Logo, são determinantes para a inserção e permanência feminina na direção de fotografia.

### **c) Eixo 3 - Relações de trabalho com uma mulher na direção geral e mais mulheres na equipe.**

Esse terceiro eixo temático agrega três pontos que apresentamos a seguir. O primeiro é a presença feminina como estímulo para dinâmicas de trabalho mais respeitadas, formando ambientes de trabalho seguros, com uma comunicação livre, sem a expectativa de que elas falhem pelo simples fato de serem mulheres.

Acho que ter a presença de mulheres incentiva mais mulheres a atuarem em todas as equipes, tanto criativas quanto técnicas.[...] Estar nesse lugar tem um impacto que acho importante na questão do machismo mesmo, de os homens terem uma postura que às vezes não é muito legal com mulheres e eu acho que essa presença faz eles aprenderem, se reeducarem. (Ascari, 2021).

[...] eu sinto no set o clima desse tipo de desrespeito, não acontece quando estou em um set com a maioria sendo mulheres. Normalmente há bastante uma relação de confiança, de compartilhar, eu me sinto mais à vontade, a diretora também de acolher as minhas sugestões e eu as dela. (Azul, 2021).

Uma maior visibilidade para profissionais dessa função e criação de coletivos/redes de mulheres para propor mudanças constitui o terceiro ponto. Por meio de articulações coletivas busca-se garantir a comunicação entre profissionais que estão

ingressando ou consolidadas no mercado, ou seja, ao tecer uma rede de apoio, as mulheres se mobilizam para garantir o acesso, formação e oportunidades umas às outras.

[...] acho que nesses últimos anos, essa questão de me organizar com outras mulheres trabalhando e elas me chamarem, eu chamar outras mulheres e não só mulheres, outras pessoas parceiras também, isso tem me feito pensar o quanto é importante nos conhecermos, temos essa rede, o quanto que isso nos protege, como isso está criando um eco muito importante (Matias, 2021).

[...] eu fui conhecendo mais mulheres e fui entendendo esse lugar político, [...] fui mudando até que hoje dou prioridade para mulheres na minha equipe, porque em Brasília tem muitas assistentes de câmera excelentes, tem também eletricista, tem maquinista que é a [Anna] Carol, então é isso, eu preciso dar essa oportunidade para as pessoas conhecerem e elas conseguirem. [...] O fato da gente estar conversando sobre e as uniões de mulheres, principalmente, o DAFB e agora a Movielas, essas uniões têm sido muito importantes para comunicarmos os incômodos, para comunicar o que gostaria que mudasse (Azul, 2021).

Aqui [em MS] para despontar uma mulher diretora de fotografia, tem muitas mulheres negras, mulheres brancas fodonas no Brasil, aqui nós não temos essa mesma possibilidade, fora do eixo. Numa perspectiva a longo prazo eu não consigo imaginar, se não partir dos próprios coletivos e o coletivo Quariterê, do qual eu faço parte e é o único aqui na cidade, se não partir da gente mesmo esse interesse de fazer a formação e de criar oportunidades, de formar essas mulheres diretoras de fotografia. [...] Pensando numa pessoa que tá fora do eixo, de fato as nossas dificuldades são maiores e eu acho que essa construção de novas diretoras de fotografia vai acontecer, pode acontecer, mas nós ainda temos um caminho a percorrer, de ter outras mulheres que possam ser contratadas e se auto intitular como fotógrafas e que fazem direção de fotografia aqui.” (Segóvia, 2021).

Considerando tais falas, mostra-se oportuno apresentar brevemente tais grupos ou coletivos de mulheres no audiovisual. Em 2016, uma matéria publicada pela produtora O2 Filmes, na qual foi feito um levantamento de diretores de fotografia expoentes no mercado, revelando apenas homens brancos, fez emergir uma grande discussão entre as profissionais da área, que questionaram a pesquisa e o reconhecimento de outras fotógrafas.

A partir desta situação, elas criaram o Coletivo das Diretoras de Fotografias do Brasil (DAFB), com o intuito de discutir a inserção feminina no mercado audiovisual, trabalhando medidas de divulgação, ao disponibilizar portfólios e contatos das “fotógrafas de cada estado como um cala boca para quem diz que não existimos [...] é importante exercitarmos nossa autoafirmação. Temos que nos impor como diretoras de fotografia e afirmar o que sabemos fazer. Não vai ser um homem que vai dizer o que posso fazer”, destaca Flora Dias, uma das fundadoras do coletivo DAFB em entrevista à jornalista Nathalia Zaccaro (2018)<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Essa mobilização desencadeou várias ações que mostraram a condição das fotógrafas no Brasil, como a publicação da matéria “Pinto não é Fotômetro”: um relato sobre mulheres diretoras de fotografia no Brasil (Garret; Oliveira; Queirós, 2017), no portal Cine Festivais em 2017 sobre o surgimento do coletivo, com relatos de fotógrafas que sofreram assédio e sexismo em sets de filmagem e a discussão sobre a limitada participação feminina na Associação Brasileira de Cinematografia (ABC). Além disso, o coletivo participa de mesas debate e promove ações formativas como o Encontros DAFB: mulheres, câmeras e telas, na Cinemateca Brasileira e a Imersão DAFB: imagens, olhares e outras narrativas, no SESC Paulista, ambos em 2018, workshops, oficinas, encontros teóricos e rodas de conversa.



Criado em 2017, o Coletivo Aquilombamento Audiovisual Quariterê é atualmente formado por produtoras(es) negras(os) do audiovisual de Mato Grosso, principalmente da cidade de Cuiabá. Um dos principais focos do coletivo é a formação de pessoas e profissionais negros que possam atuar em todas as etapas da produção, além da discussão de temáticas relacionadas às questões raciais, como debates e mostras. Uma das fundadoras e integrantes do coletivo relata o contexto em que nasce o coletivo:

[...] a gente tem um coletivo só de pessoas negras que surgiu justamente porque da sua pergunta, porque as pessoas negras sempre estão nos cargos só da subalternidade e mais uma vez lembrando que todas as funções são relevantes, mas é a maquinaria, é o homem da maquinaria e da elétrica. Não são nem mulheres, são homens negros que recebem muito mal e que tem apelidos inclusive, mas isso já é uma outra questão. Então essa é a parte onde as pessoas negras aqui na minha cidade e estado estão majoritariamente (Segóvia, 2021).

A diretora e fotógrafa ainda complementa que o coletivo vê a necessidade de “formar pessoas que não tiveram acesso à universidade pública, pessoas que não têm acesso a pagar um curso”. Além disso, ressalta a importância dos editais com ações afirmativas de concorrência, de inserção na concorrência. Recentemente foram contemplados pela Lei Aldir Blanc, logo, estão tendo a “oportunidade de fazer uma realização majoritariamente negra, inclusive com a maior quantidade de mulheres na equipe”.

Além dos coletivos DAFB e Quariterê, em 2018 nasce o coletivo Movielas, composto por mulheres profissionais das áreas de som e imagem do audiovisual no Distrito Federal, que buscam visibilidade e propõem repensar as relações construídas no meio audiovisual. Em resposta ao questionamento do porquê de sua existência, o coletivo defende:

Porque ainda somos subestimadas e invisibilizadas.  
 Porque buscamos mais sustentabilidade nas carreiras de técnicas.  
 Para facilitar o acesso de mais mulheres ao mercado audiovisual.  
 Porque precisamos descrystalizar a ideia de que essas áreas são exclusivamente masculinas.  
 Porque é urgente criar referências e um espaço de acolhimento para as próximas gerações  
 Porque acreditamos que a cultura patriarcal precisa ser desconstruída tanto nas histórias que são contadas como no ambiente de trabalho (Movielas, 2020, s/p).

Portanto, tais iniciativas são importantes para o aumento da participação de mulheres no departamento de imagem, como uma rede de apoio, formação, inserção e resiliência para as profissionais se estabelecerem no mercado e denunciarem o sexismo no meio audiovisual.

Sob o ponto de vista das diretoras de fotografia que atuam no mercado regional, buscamos compreender como funciona o setor audiovisual, as dificuldades de inserção e permanência na função na região Centro-Oeste.

A formação superior na área possibilita a profissionalização e o surgimento de oportunidades de trabalho para as estudantes, porém, as entrevistadas sinalizam o quanto foi ou poderia ter sido estimulante ter referências femininas na universidade. Além disso, pontuam ainda o quanto a fotografia cinematográfica é vista como uma área para homens, por se tratar de um departamento técnico.

Nas falas das profissionais, emerge ainda a importância de estabelecer uma rede de contatos para inserção e permanência no mercado, e a necessidade de atuar em diferentes funções para manter-se ativa no mercado, assim como obter seu próprio equipamento para receber mais convites. Ou ainda dirigir ou produzir seus próprios filmes para efetivamente atuar como fotógrafas. Também é mencionado o desafio de conciliar a vida pessoal e profissional, entendendo as dinâmicas de um set de filmagem, fazendo com que muitas adiem seus planos pessoais – e para aquelas que vivem a maternidade, muitas vezes é preciso dar uma pausa na carreira.

Acerca das relações de trabalho, as entrevistadas afirmam que ter mais mulheres gera um ambiente mais respeitoso, seguro e leve, por elas não questionarem suas capacidades e conhecimentos. Nesse contexto, a fim de evitar assédios e garantir que mais mulheres possam entrar e permanecer no mercado como diretoras de fotografia, foram criados vários coletivos como uma rede de apoio, como o DAFB, o Movielas e o Quariterê.

Portanto, é nessa dimensão coletiva, nesse lugar de resistência, que as mulheres têm feito articulações tanto no âmbito da pesquisa, com estudos e levantamentos sobre as mulheres no audiovisual, quanto no mercado profissional, estimulando uma maior participação feminina nas mais diversas funções.

ASCARI, Michely. *Entrevista concedida à Thaynara Rezende*. Videoconferência, 2021.

AZUL, Dani. *Entrevista concedida à Thaynara Rezende*. Videoconferência, 2021.

DIAS, Flora. *Entrevista concedida à Thaynara Rezende*. Videoconferência, 2021.

FERREIRA, Ceiza; CARVALHO, Carvalho. Novas formas de visibilidade: representações de gênero e raça no audiovisual em Goiás. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 44, n. 1, 2021. Disponível em: <https://revistas.intercom.org.br/index.php/revistaintercom/article/view/3470>. Acesso em: 21 maio. 2024.

FORTUNATO, Jamille. *Entrevista concedida à Thaynara Rezende*. Videoconferência, 2021.

GALIZIA, Ana Galizia. *Entrevista concedida à Thaynara Rezende*. Videoconferência, 2021.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs). *Feminino e Plural*: mulheres no cinema brasileiro. Campinas, SP, Papirus, 2017.

MATIAS, Carol Matias. *Entrevista concedida à Thaynara Rezende*. Videoconferência, 2021.

MELEIRO, Alessandra; XAVIER, Tainá. *Mapeamento de Diversidades nos cursos de cinema e audiovisual no Brasil*. São Paulo: FORCINE, 2021. Disponível em: <http://www.forcine.org.br/site/wp-content/uploads/2021/08/E-BOOK-Mapeamento-de-Diversidades-nos-Cursos-de-Cinema-e-Audiovisual-no-Brasil-FINAL.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2023

MOVIELAS. Site institucional do Coletivo MOVIELAS - profissionais da imagem e som atuantes no Distrito Federal. Disponível em: <<https://www.movielas.com.br>>. Acesso em: 20 abr. 2024.

NORONHA, Danielle de. *Elas por trás das câmeras*: reflexões sobre as mulheres no audiovisual. *Associação Brasileira de Cinematografia*, 2017. Disponível em: <<https://abcine.org.br/site/elas-por-tras-das-cameras-reflexoes-sobre-as-mulheres-no-audiovisual/>>. Acesso em: 03 maio 2024.

OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL. *Diversidade de gênero e raça nos longas-metragens brasileiros lançados em salas de exibição 2016*. Rio de Janeiro: Ancine, 2018. Acesso em: 05 mai. 2024

PAGE, Thomas. Oscar 2022: nunca uma mulher ganhou a estatueta por direção de fotografia. *CNN Brasil*. 2022. Disponível em: <<https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/oscar-2022-nunca-uma-mulher-ganhou-estatueta-por-direcao-de-fotografia/>>. Acesso em: 02 fev. 2022.

PASCOAL, Priscila F. *Entrevista concedida à Thaynara Rezende*. Videoconferência, 2021.

PRADO, Renato. Produção e formação audiovisual “fora do eixo” no Brasil: o caso do Instituto Federal de Goiás. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, v. 6, n. 1, p. 249-262| 263-276, 2019.

SEGÓVIA, Juliana. *Entrevista concedida à Thaynara Rezende*. Videoconferência, 2021.

SILVA, Vitória Régia da. Onde estão as mulheres negras nas grandes produções do cinema nacional?. *Gênero e Número*. 13 abr. 2017.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Heloísa Passos: Interpelando uma trajetória a partir do gênero. In: ALVES, Marta Pinho; BELLO, Maria do Rosário Lupi; ÁLVAREZ, Iván Villarrea (Ed.). *Atas do IX Encontro Anual da AIM*. Lisboa: AIM, 2020. p. 38-48.

ZACCARO, Nathalia. Luz de Mulher. *Revista Trip* do Portal UOL. 2018. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/diretoras-de-fotografia-do-cinema-nacional-heloisa-passos-janice-davila-camila-cornelsen-e-mais>>. Acesso em: 20 set. 2020.

# Na travessia das águas correntes: o ensino de roteiro

Joanise Levy

As “águas correntes” que nomeiam este livro evocam uma conversa que tive com um egresso do curso de Cinema e Audiovisual da UEG - Universidade Estadual de Goiás. Ele dizia que eu era a “mulher da ponte”, numa alusão inversa à Cora Coralina. Enquanto “a velha da ponte”<sup>1</sup> da cidade de Goiás parecia contemplar o fluxo do Rio Vermelho, eu ajudava as pessoas a atravessarem o rio. Levar as pessoas de uma margem a outra, segundo ele, parecia ser a minha função como professora. Lembro que a constatação carregava algum pesar, porque para ele esse ir e vir parecia bem menos interessante do que desbravar o mundo da outra margem. A percepção dele não estava de todo errada. Nem a minha, que via e vejo sentido na travessia.

Relembrar esse diálogo no contexto desta publicação, cujo escopo é a produção audiovisual feminina do centro do Brasil, é um convite para pensarmos que todo e qualquer trabalho depende da troca de saberes. Isso significa que a formação sempre está implicada naquilo que chamamos de mercado, segmento profissional ou processo de criação. Nesse sentido, o que pode ser dito sobre o ambiente formativo que está na base da produção audiovisual feminina dessa região do país? Longe de uma resposta abrangente, proponho uma breve reflexão que parte da minha prática docente no ensino de roteiro na graduação em Cinema e Audiovisual da UEG.

O roteiro pode ser considerado um documento que orienta os demais estágios do processo de produção, desde a captação de recursos financeiros e humanos até as escolhas técnicas e estéticas do projeto a ser realizado. Isso se confirma quando remontamos a história do roteiro e notamos que a configuração formal desse texto acompanha a evolução tecnológica e de linguagem do cinema, bem como a organização e sistematização do processo de produção (Staiger, 1985; Maras, 2009; Price, 2013).

No atual mundo do trabalho, observa-se a renovação da escrita audiovisual para que ela seja capaz de dar forma a enredos que expandem as telas convencionais, redimensionando a experiência audiovisual em narrativas interativas ou imersivas. Também o ato de escrever tem sido reconfigurado, seja em contextos colaborativos ou por meio do uso de inteligência artificial (IA). A esse respeito, o uso de IA na escrita de roteiros surge como um elemento que problematiza os saberes que historicamente têm sido mobilizados na escrita, tais como autoria, memória e competência textual. Por extensão, essa tecnologia afeta o trabalho docente voltado à formação de roteiristas, sobretudo por fomentar novos debates sobre os limites e as possibilidades da criação humana. Essas são questões que atravessam a formação de roteiristas,

---

1 Referência ao poema *Minha Cidade*, de Cora Coralina (1889 -1985).

tornando instáveis os papéis de quem ensina e quem aprende, ou, no limite, o que é possível ensinar e o que é válido aprender.

A formação de roteiristas no Brasil tem sido impulsionada pelas políticas públicas de fomento ao setor audiovisual desde a primeira década do século XXI. O Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), instituído em 2006, por exemplo, propiciou o lançamento de editais para o desenvolvimento de projetos que dinamizaram a cadeia produtiva audiovisual em todas as regiões brasileiras. Isso teve um impacto direto na produção audiovisual goiana, com repercussões no ensino superior, que passou a contar com campos de estágios para estudantes em formação e a perspectiva de trabalho após a faculdade. Atualmente, com os *streamings* e novos modelos de negócio mais condizentes com as plataformas digitais de conteúdos audiovisuais, renova-se a demanda por roteiros e, por extensão, pela formação de roteiristas. Observa-se ainda um maior número de laboratórios, concursos e editais de fomento direcionados a mulheres ou criadores da comunidade LGBTQIAPN+ com foco em narrativas que tenham protagonismo feminino.

Fora da academia, o ensino de roteiro no Brasil se desenvolve em laboratórios, oficinas e cursos livres promovidos por especialistas e profissionais da área. Nessas ocasiões, em que são privilegiados o relato de experiências e o ensino de saberes técnicos e aplicados, os manuais de roteiro costumam fornecer o aporte teórico necessário. Na verdade, os manuais de roteiros, com destaque para o *Manual do Roteiro*, de Syd Field (2001), passaram a exercer grande influência na formação de novos roteiristas desde os anos 1980. Essas obras organizam um conhecimento instrumental para um leitor autodidata, em geral modulado pela indústria audiovisual estadunidense.

É preocupante que no ensino superior também sejam essas as principais obras que estão na base da bibliografia dos cursos de graduação. Conforme dados obtidos em pesquisa sobre o ensino de roteiro (Levy, 2021), constatou-se, a partir do levantamento do ementário de 55 cursos de graduação em Cinema e Audiovisual brasileiros, que os livros que compõem a bibliografia básica de parcela significativa dos cursos são *Manual do Roteiro* e *Story*, dos estadunidenses Syd Field (2001) e Robert McKee (2006), respectivamente. Também é frequente a adoção da obra *Jornada do escritor*, de Christopher Vogler (2006), que faz uma releitura aplicada ao cinema da jornada do herói formulada pelo mitólogo Joseph Campbell (1997). São obras que carregam as marcas da sua origem, uma cultura hegemônica cuja produção audiovisual tem presença dominante no Brasil. Essa dominância não se evidencia apenas no mercado e no consumo, mas alcança e habita o imaginário social.

As narrativas são importantes em muitos níveis. Podem solidificar a identidade cultural de uma sociedade, seu patrimônio simbólico ou, pelo menos, propor o deslocamento do olhar para um outro ponto de vista. Não é exagero dizer que, ao criar uma história, estamos também criando um mundo (Cf. Mendes, 2019). Nesse sentido, o ensino de roteiro precisa ser capaz de instigar a reflexão sobre quais histórias contar. A julgar pelas obras que têm orientado a escrita de roteiros no Brasil, seguiremos contando a jornada do herói.

Ao estudar mitos, lendas e histórias de diversas culturas, Joseph Campbell (1997) encontrou um padrão recorrente entre elas, que ele reuniu em alguns passos nomeados jornada do herói ou monomito: uma jornada cíclica composta por etapas como o chamado à aventura, a travessia do limiar, encontros com mentores e inimigos, além do retorno transformado do herói. Essa jornada é uma alegoria dos ritos de passagem: separação, iniciação e retorno. Trata-se de uma representação simbólica das experiências humanas, consideradas por Campbell (1997) como universais, por refletirem os desafios e triunfos enfrentados por quaisquer pessoas ao longo da vida. A jornada do herói estrutura a maior parte dos enredos de filmes, séries, games e HQs. Contudo, ser reputada como um padrão de *storytelling* ancestral cristaliza esse modelo num sistema de reiteração dogmático, que desconsidera, por exemplo, que as narrativas são produções históricas.

Em resposta à jornada do herói, a psicóloga norte-americana Maureen Murdock propôs em 1990 a jornada da heroína, uma estrutura narrativa que reflete a jornada feminina em busca de autoconhecimento e autodescoberta. Ao trabalhar com suas pacientes, Murdock (2013) percebeu que, mesmo aquelas que alcançavam sucesso em diferentes áreas de suas vidas, como carreira, estudos ou relações pessoais, ainda enfrentavam um sentimento de vazio interior. Ela atribuiu isso ao fato de que em uma sociedade historicamente dominada pelo patriarcado, em que os valores femininos são considerados menos importantes, jornadas baseadas em padrões masculinos são mais atraentes. Murdock (2013) sugere uma estrutura narrativa com etapas que incluem a separação do feminino, a identificação com o masculino, provações e sucesso, aridez espiritual, reconexão com o feminino, e finalmente a integração dos aspectos masculinos e femininos.

Ainda que seja uma proposta alternativa ao modelo dominante do monomito, a jornada da heroína também incorre em concepções generalizantes. A ideia de “feminino”, que está na base da articulação narrativa, expõe uma visão binária: feminino versus masculino, homem versus mulher, deixando a descoberto uma gama de possibilidades de ser no mundo, conforme problematizado pela teoria *queer* (Butler, 2003). Além disso, ao tomar o patriarcado como referência única e estática, ignora-se que as formas de opressão podem variar em intensidade e natureza a depender dos grupos sociais, uma vez que os sistemas de poder também são modulados conforme diversos fatores intervenientes, tais como raça, classe social, orientação sexual, identidade de gênero, etc. (Crenshaw, 2002; Davis, 2016).

Na busca por outros modelos de contação de história, uma contribuição ousada vem da escritora de ficção científica Ursula K. Le Guin (1929-2018), que propõe uma inflexão ao modelo clássico de *storytelling*. A “teoria da bolsa de transporte”, da escritora feminista Elizabeth Fisher (1980), infere que a primeira ferramenta inventada pela espécie humana foi um recipiente, possivelmente para guardar o que era coletado. Inspirada por essa ideia, Le Guin escreveu o ensaio *The Carrier Bag Theory of Fiction*, publicado no Brasil como *A teoria da bolsa de ficção*<sup>2</sup>.

2 The Carrier Bag Theory of Fiction foi publicado originalmente em 1989 no livro *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*. No Brasil, o livro *A teoria da bolsa de ficção* foi publicado em 2021 pela editora N-1. Uma versão em português do texto, com o título *A ficção como cesta: uma teoria*, foi postado em 2020, com tradução de Priscilla Mello e revisão de Ellen Araújo e Marcio Goldman. Disponível em: [https://www.academia.edu/44858388/A\\_Fic%C3%A7%C3%A3o\\_como\\_Cesta\\_Uma\\_Teoria\\_The\\_Carrier\\_Bag\\_Theory\\_of\\_Fiction\\_Ursula\\_K\\_Le\\_Guin](https://www.academia.edu/44858388/A_Fic%C3%A7%C3%A3o_como_Cesta_Uma_Teoria_The_Carrier_Bag_Theory_of_Fiction_Ursula_K_Le_Guin). Acesso em: 20 mar. 2024.

Le Guin (2020) sugere que a ficção pode ser comparada a uma cesta, na qual os elementos narrativos são coletados, tecidos ou tramados para criar sentido. Em vez de seguir uma estrutura linear predefinida, Le Guin enfatiza a importância da variedade e complexidade na construção narrativa.

Se, no design narrativo clássico, o conflito dramático é um elemento central – pois é por meio dele que o protagonista cresce, aprende e se transforma –, na concepção de Le Guin (2020), a redução da narrativa ao conflito tem a ver com uma predisposição ao confronto, própria da nossa cultura. Ela avalia que as histórias que criamos são da ascensão do homem, representado por um herói que conquista, enquanto golpeia, apunhala e mata.

Le Guin (2020) então sugere que as narrativas poderiam ser pensadas como uma bolsa, uma cesta ou uma caixa em que se carrega e abriga o que é belo e valioso para ser compartilhado. Um livro, por exemplo, é um recipiente, uma cesta que carrega palavras. “Palavras guardam coisas. Elas carregam sentido. Um romance é uma caixa de medicamentos, guardando as coisas em uma particular e poderosa relação entre si e conosco” (Le Guin, 2020, p. 5).

Pensar as narrativas como uma bolsa inspira outros gestos de escrita e a emergência de novos protagonismos na tela. Na verdade, cabe ao ensino de roteiro abordar as narrativas em seu aspecto formal, técnico e nos seus elementos fundantes, mas é parte do processo criativo e educativo interrogar as narrativas, dado o seu poder na formação de identidades coletivas e valores compartilhados.

A escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie discorre sobre o perigo de uma história única<sup>3</sup>, pois isso leva à visão estereotipada de certos grupos sociais e faz parecer universal a fração da realidade que é reiterada pela cultura dominante. Sobre os seus escritos de infância, ela conta que seus personagens eram brancos de olhos azuis, brincavam na neve e comiam maçãs, apesar de não reconhecer nada desse universo ficcional na Nigéria onde morava.

O relato de Adichie (2019) evidencia o prejuízo que um repertório limitado acarreta à imaginação e à construção da identidade. Ela revela que tudo mudou quando conheceu os livros africanos e descobriu que meninas como ela, com “pele cor de chocolate” e “cabelo crespo que não formava um rabo de cavalo”, podiam existir na literatura.

Tomar posse das palavras para escrever histórias e reescrever a história. Esse parece ser o impulso da escritora brasileira Conceição Evaristo (2020, p. 30) ao propor a noção de *escrevivência*: “uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão sob controle dos escravocratas”. A autora explica que a *escrevivência* surge de uma prática literária “cuja autoria é negra, feminina e pobre” (Evaristo, 2020, p. 38), e faz da apropriação da escrita uma forma de inscrição no mundo.

3 O *perigo de uma história única*, publicada no Brasil pela editora Companhia das Letras, é uma adaptação da palestra proferida por Chimamanda Ngozi Adichie no TED Talk em 2009. Disponível em: [http://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story?language=pt-br](http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br).

Partindo do ensino de roteiro, buscamos refletir sobre os atravessamentos que afetam o processo de escrita e estabelecem uma complexa interação entre imaginação, habilidade técnica, visão de mundo, experiência pessoal, contexto social, entre tantas outras influências. Se o ato de escrever se vale de múltiplas perspectivas, é fundamental enriquecer os currículos dos cursos dedicados à formação de roteiristas com variadas tradições de contação de histórias, renovados desenhos narrativos e outras escrituras.

Nesse momento, alguém está imaginando um mundo, tramando uma história, dando vida a uma personagem, quem sabe concebendo uma outra realidade possível. Para essa pessoa que atravessa o fluxo das águas correntes do processo de criação, gosto de pensar que posso colaborar na travessia.

## REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix; Pensamento, 1997.
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, v. n. 1, p. 175, 2002. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104026X2002000100011/0>. Acesso em: 20 abr. 2024.
- DAVIS, Ângela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- EVARISTO, Conceição. A Escrivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (orgs.). *Escrivência: a escrita de nós*. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- FISHER, Elizabeth. *Woman's creation: sexual Evolution and the shaping of Society*. New York: McGraw-Hill Book, 1980.
- LE GUIN, URSULA K. *A ficção como cesta: uma teoria*. Trad.: Priscilla Mello. Academia.edu, 2020. Disponível em: <[https://www.academia.edu/44858388/A\\_Fic%C3%A7%C3%A3o\\_como\\_Cesta\\_Uma\\_Teoria\\_The\\_Carrier\\_Bag\\_Theory\\_of\\_Fiction\\_Ursula\\_K\\_Le\\_Guin](https://www.academia.edu/44858388/A_Fic%C3%A7%C3%A3o_como_Cesta_Uma_Teoria_The_Carrier_Bag_Theory_of_Fiction_Ursula_K_Le_Guin)> Acesso em: 20 mar. 2024.
- LEVY, Joanise. Design narrativo do conto e do curta: aproximações. *Anais do XXV Encontro Socine*: São Paulo, 2022. p. 546-551.
- MARAS, Steven. *Screenwriting: history, theory and practice*. London: Wallflower Press, 2009.
- MCKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Curitiba: Arte & Letra, 2010.
- MENDES, João Maria. *Culturas narrativas dominantes: O caso do cinema*. Lisboa: Edial, 2019.
- MURDOCK, Maureen. *A jornada da heroína*. Boston: Shambhala, 2013.
- PRICE, Steven. *A history of the screenplay*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- STAIGER, Janet. The Hollywood mode of production to 1930. In: BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin; STAIGER, Janet. *The classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.
- VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.



# Cineastas do Distrito Federal: mulheres negras no roteiro e na direção

Edileuza Penha de Souza

## COMEÇANDO ESSA CONVERSA

A partir da consolidação do Cinema Negro Brasileiro (CNB), o cenário cinematográfico nacional tem testemunhado uma grande diversidade de vozes e constante combate ao racismo, machismo, misoginia e LGBTQIAPN+fobia. No entanto, mesmo em meio a esse panorama e os constantes avanços dos Movimentos Sociais e de implementação de Políticas Públicas, mulheres negras continuam marginalizadas, especialmente no que diz respeito à autoria de roteiros e à direção cinematográfica (Souza, 2020; Souza; Ferreira, 2021).

O Distrito Federal também se destaca por sua diversidade cultural, onde se entrelaçam diferentes experiências e expressões artísticas. É nesse contexto que entrevistei Flora Egécia e Renata Diniz (Figura 1), duas jovens roteiristas e cineastas negras da capital federal, cujo trabalho tem reconfigurado a paisagem cinematográfica do Centro-Oeste.

Figura 1 – Flora Egécia e Renata Diniz



Fonte: Acervo pessoal das cineastas.

Flora e Renata têm sido catalisadoras de mudanças dentro da indústria cinematográfica brasileira, inspirando outras mulheres a seguirem seus passos e reivindicarem seu espaço no mundo do cinema. Seus trabalhos não apenas enriquecem o cenário cultural do Distrito Federal, mas sobretudo contribuem para uma representação inclusiva no cinema brasileiro.

Desse modo, ao ouvir, transcrever e partilhar as trajetórias artísticas de Flora Egécia e Renata Martins, almejo ressaltar seus percursos de realizadoras e como elas têm demarcado seus espaços diários na luta pela edificação de um Cinema Negro Feminino (CNF). E ainda, procuro mostrar como seus trabalhos representam passos vitais no cinema do Centro-Oeste, consolidando um fazer cinema alicerçado em representações mais dignas nas telas e nos sets.

## TRAJETÓRIAS PROFISSIONAIS

Flora Egécia Oliveira Morais e Renata Diniz Pinto Roquete são duas mulheres negras nascidas no Distrito Federal. Roteiristas e diretoras, cada uma, com sua abordagem única, tem deixado sua marca no cinema brasileiro, apresentando histórias envolventes tanto no documentário quanto na ficção. Desde o início de suas carreiras, elas têm buscado narrativas que refletem as experiências e perspectivas da comunidade onde estão inseridas. Seus trabalhos não apenas entretêm, mas também provocam reflexões profundas sobre questões sociais, culturais e políticas.

Flora se destaca pela sua sensibilidade artística e compromisso com a representação de gênero e raça. Seus filmes “Das Raízes às Pontas” (2014) “Me farei ouvir” (2022, em parceria com Bianca Novais) exploram respectivamente as complexidades da identidade negra e da inserção política de mulheres. Esses documentários mergulham em histórias pessoais e coletivas, revelando as lutas, conquistas e resistências.

Por sua vez, Renata Diniz é reconhecida por sua habilidade em criar narrativas ficcionais que capturam a essência da experiência humana, sobretudo infantil. Suas obras trazem à tona questões universais sobre amor, perda, esperança e redenção, ao mesmo tempo em que abordam especificidades culturais e sociais da população não brasileira.

O impacto dos trabalhos de Flora e Renata vai além das telas de cinema. Elas são agentes de mudança na indústria cinematográfica local, inspirando uma nova geração de cineastas a contarem suas próprias histórias e a ocuparem espaços historicamente negligenciados a esse público, como demonstra a pesquisa da Ancine<sup>1</sup> (2016).

Como mulheres negras em um campo predominantemente masculino e branco, Flora e Renata enfrentaram inúmeros obstáculos para realizar seus projetos. No entanto, suas determinações e talentos abrem caminhos para o sucesso, desafiando

<sup>1</sup> ANCINE (Agência Nacional de Cinema) divulgou os dados de 2016 reiterando a inexistência de diretoras negras. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-04/pesquisa-da-ancine-confirma-pequena-presenca-feminina-na-producao>

estereótipos e redefinindo os padrões. Exemplos inspiradores de como a arte é uma ferramenta poderosa para promover a inclusão, a diversidade e a mudança social, suas trajetórias profissionais e influências deixam uma marca indelével no cenário cultural do Distrito Federal e do Brasil como um todo, inspirando não apenas outros cineastas, mas também toda uma geração a alçar voos mais altos em busca de seus sonhos e aspirações.

Flora Egécia Oliveira Morais, ou apenas Flora Egécia, é libriana e formada em design pela Universidade de Brasília (UnB). Ela sempre esteve envolvida com temas ligados aos direitos humanos, desde antes da faculdade. Desde muito cedo, começou estudar fotografia e, aos 18 anos, já atuava profissionalmente; em seus estudos na área, sua arte estava voltada para a cultura brasileira, mergulhada nessa área específica.

Ao ingressar na universidade, continuou seu trabalho com ênfase na temática racial. No final do curso, durante o início da Cajuína, participou da criação da Revista Nil, uma produção independente de arte e cultura, que, após conquista um edital do FAC, foi lançada com distribuição gratuita.

Também na graduação, pôde cursar diversas disciplinas em diferentes departamentos, incluindo comunicação audiovisual. Foram essas disciplinas que marcaram seu primeiro contato significativo com o cinema. A evolução tecnológica, com câmeras capazes de gravar vídeos, foi um fator importante que expandiu suas possibilidades criativas e influenciou seu interesse pelo cinema.

Em 2013, já trabalhando com design e fotografia, Flora e Bianca Novais foram proponentes do projeto do Estúdio Cajuína, focado em uma exposição fotográfica sobre a ocupação urbana em Brasília. Elas e a equipe buscavam as razões pelas quais inúmeras pessoas optavam por morar na Asa Norte<sup>2</sup>, mesmo pagando preços elevados por condições de vida desfavoráveis, ao invés de opções melhores fora do Plano Piloto.

O material resultante foi considerado interessante pelo grupo, e Flora, que já tinha habilidades de edição de vídeo, propôs transformar os registros em um filme. Além de Flora e Bianca, a equipe era formada por Mauro Nunes, Naiara Caldas e Rodrigo de Oliveira. Embora nenhum deles tivesse formação ou experiência prévia em cinema, todos detinham alguma familiaridade com vídeo, o que foi determinante para seguir adiante com o projeto.

Se o seu primeiro filme, inESPAÇO (2013), nasceu de uma forma despretensiosa e fora do escopo inicial do projeto, o resultado, no entanto, agradou a equipe e o público, tendo sido selecionado para a Mostra Brasília: “A partir dessa experiência, a gente enquanto coletivo entendeu que dava para fazer, que a gente conseguia alcançar mais pessoas com vídeo”, afirma ela em entrevista em 2024.

2 Bairro do Plano Piloto de Brasília, a Asa Norte se destaca pela sua arquitetura singular em forma de asa de avião. Reconhecido por sua atmosfera vibrante e acolhedora para o público LGBTQIAPNB+, o bairro abriga uma variedade de bares e cafés, esses estabelecimentos são pontos de encontro populares, especialmente entre os públicos da UnB. Acesso em: 18 jun. 2024.

Flora seguiu com a vontade de fazer as coisas com permanência e da maneira que acreditava: “a gente achava que cinema precisa ser feito com autonomia, liberdade e responsabilidade”. Com essa premissa, ela foi em busca de formação e salienta como as relações de afeto foram importantes para ingressar na produção audiovisual.

Nesse processo a gente foi se capacitando, eu fiz uns cursos, cada um foi se capacitando em um lugar, por fora e a gente foi criando o projeto intencional. Criamos o Das Raízes as Pontas, um roteiro feito pela Débora Tatiana, que é minha irmã, e o Hugo Lins, um amigo nosso e tudo feito fora do núcleo audiovisual, foi muito quem estava ali e queria fazer. Minha irmã é professora, por exemplo, zero formação em cinema, mas ela dominava o tema sobre relação racial e infância e na escola. E aí foi isso, fizemos o filme num espaço seguro, um núcleo de família e de afeto. Porque o cinema é um lugar muito arrogante. Eu não sei se iria conseguir estrear como diretora se eu estivesse em ambiente hostil. Mas tudo foi diferente estando em num espaço seguro e afetivo, e hoje eu sei que é o cinema (Egécia, 2024).

Houve uma variedade de aspectos que contribuíram para a notável repercussão do projeto “Das Raízes às Pontas”, que, ao ganhar um edital de 40 mil reais, lhe possibilitou realizar o seu primeiro curta-metragem. Uma parte significativa desse sucesso Flora atribui ao método de financiamento coletivo, que demonstrou ser altamente engajador, transcendendo as fronteiras tradicionais e alcançando um público diversificado. Ela afirma: “Se você está financiando um filme ou um livro, não são só cinéfilos e leitores que vão financiar, você está financiando ali uma ideia e as pessoas ficam acompanhando o projeto até o filme ser exibido”.

Além disso, Flora também ressalta que o sucesso do filme também coincidiu com o crescimento do cinema negro no Brasil. Para ela, o curta se beneficiou dessa tendência emergente, alinhando-se com outros nomes proeminentes do meio, como Camila de Moraes, Larissa Fulana de Tal e Yasmin Tainá. O surgimento dessa nova geração de cineastas foi crucial, pois gerou uma atmosfera propícia para a recepção positiva do trabalho.

O filme ultrapassou fronteiras culturais e geográficas, e antes mesmo de ser lançado, despertou reflexões sobre identidade e aceitação. Exemplo disso foi a mensagem de uma mãe que, pelo Facebook, pedia indicação de produtos, porque não queria alisar o cabelo da filha de 6 anos. “*Das raízes às pontas* [Figura 2] nem existia, mas pela campanha de divulgação, essa mulher já enxergava possibilidade desse corpo não ser violentado”, relata Flora.

Figura 2 – Making of Flora Egécia e entrevistada Ildete Batista



Fonte: "Das Raízes às Pontas" (Flora Egécia, 2015). Foto: Janine Moraes.

Essa e outras histórias pessoais compartilhadas de desconhecidos e até de pessoas próximas foram, para a diretora e toda a equipe, o verdadeiro impacto do filme, que foi exibido e premiado em vários festivais e também em escolas, alcançando uma audiência ainda mais ampla. Desde crianças até adolescentes, ficou evidente que *Das raízes às pontas* ressoava em todos os espectadores, independentemente da faixa etária.

O filme circulou em escolas, e desde os 5 até os 15 anos dava pra ver que ele tocava todo mundo. [...] A criança entendia que tinha uma menina que gostava do cabelo que vinha da África, mas entendia; o adolescente já alcançava um lugar mais profundo, mas todo mundo entendia essas camadas que a gente pretendia atingir e que comovia, as pessoas saíam mexidas, mudavam atitude, mudavam o cuidado com o próprio corpo (Egécia, 2024).

Embora, conforme já mencionado, a estreia de Flora no cinema tenha sido cercada de amigos e afetos, ela também precisou enfrentar uma jornada solitária, pois se via frequentemente excluída de eventos e, eventualmente, chegou ao ponto de sabotá-los devido à falta de reconhecimento. Essa jovem cineasta ressalta ainda o lugar solitário da direção cinematográfica para as diretoras negras, pois embora possamos acessar muitas pessoas durante o processo criativo, frequentemente quando se trata de reconhecimento ou problemas relacionados ao filme, estamos sempre sozinhas.

Flora ressalta que os prêmios e a repercussão não são as únicas métricas de sucesso. O reconhecimento mais significativo para ela veio quando o filme foi selecionado durante três anos consecutivos como obra obrigatória no PAS (Programa de Avaliação Seriada, que possibilita o ingresso na Universidade de Brasília), uma conquista que supera qualquer prêmio tradicional. Essa indicação veio de uma fonte externa, evidenciando a importância do trabalho além dos circuitos convencionais de premiação.

Acerca do cinema em Brasília e no Distrito Federal, Flora defende que existem características peculiares, que as práticas fílmicas são afetadas por esse imaginário construído sobre a capital federal, e enaltece: “eu acho que consigo ver muito isso nos filmes, em questões técnicas mesmo e subjetivas, o enquadramento, o respiro, o tempo do filme” (Egécia, 2024).

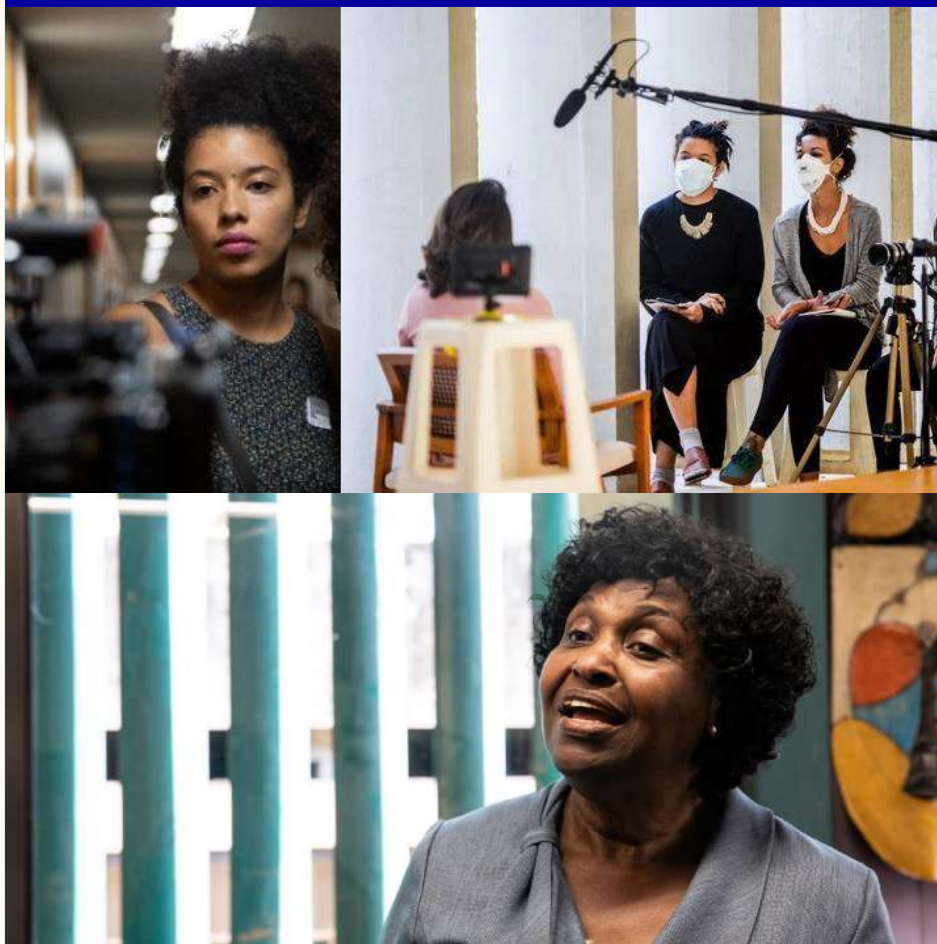
A diretora identifica semelhanças entre seus trabalhos e os de suas colegas, encontrando inspiração na camaradagem e na troca de experiências dentro da comunidade cinematográfica negra. Também sublinha o tipo de cinema que a motiva:

As minhas referências acabam sendo cinemas possíveis de executar, para que eu e as pessoas que fazem cinema comigo consigamos realizar, então eu acabo me espelhando em pessoas dessa geração do audiovisual e de cinema independente porque são filmes que eu vejo como possíveis e que eu poderia estar fazendo eles. [...] tem filme grande que é possível também, mas quando você se vê em quem fez o filme acho que ajuda a se espelhar e querer fazer algo similar e inspirador (Egécia, 2024).

Sobre seu processo criativo, Flora percebe este surge de uma inquietação pessoal, mas eventualmente se torna uma experiência coletiva. Afirma que nada do que ela realiza é fruto de uma ideia solitária, mas sim de uma colaboração dentro dos grupos em que se envolve.

O exemplo mais recente dessa confiança e maturidade, se traduz na codireção de “Me Farei Ouvir”, de 2022 (Figura 3), “uma investigação acerca da sub-representação feminina na política brasileira a partir do cruzamento entre narrativas e percursos de mulheres com inspiração política, que conquistaram espaços ecoando suas vozes”, conforme descrito em sua sinopse.

Figura 3 – Making of Flora Egécia e Bianca Novais no filme “Me farei ouvir”; e a deputada federal Benedita da Silva, uma das entrevistadas



Fonte: Imagem de divulgação. Fotos: (1) Janine Morais; (2-3) Emanuelle Sena/Ascom RA-PP.

Portanto, os filmes de Flora Egécia são motivados de experiências pessoais e o desejo urgente de abordar determinados temas. Esse processo criativo é enriquecido por extensa pesquisa, que vai além do meio audiovisual, abrangendo diversas outras fontes, como livros, história e vivências individuais.

Quando a questiono sobre como define o cinema negro feminino, Flora destaca a necessidade e a vontade como elementos essenciais desse tipo de produção. Ela ressalta que o CNF é realizado com determinação e urgência, em um contexto em que o espaço para mulheres negras no cinema é limitado. Para Flora, seu trabalho inspira as novas gerações ao mostrar que é possível realizar projetos sem esperar permissão de ninguém, e que os resultados alcançados são uma prova disso. Ela encoraja outras



a seguirem seu exemplo, buscando realizar seus objetivos independentemente das barreiras que possam enfrentar.

Renata Diniz (Figura 4) nasceu sobre o signo de aries, é formada em Publicidade pelo Instituto de Educação Superior de Brasília – IESB, e sua jornada profissional incluiu trabalhos em roteiros e produtos audiovisuais, abrangendo desde projetos pessoais até colaborações em produções institucionais e comerciais. Em 2011, sua entrada na produtora “Cine Vídeo” marcou o início de sua trajetória na produção audiovisual. Em paralelo, nesta mesma época, Renata produziu o seu primeiro curta-metragem autoral, “Requilia” (2013/2014).



Fonte: Imagens de divulgação. Foto: Thais Oliveira.

O cinema de Renata é caracterizado por uma abordagem sensível de temas sociais, incluindo migração, identidade racial e afetos familiares. Seus filmes frequentemente exploram a infância como um ponto de vista privilegiado para examinar questões complexas e universais. Por meio de histórias como “O Véu de Amani” (2019) e “Rodante” (em desenvolvimento), ela captura as experiências de crianças em situações de mudança e adversidade, proporcionando uma reflexão sobre questões mais amplas de pertencimento e vínculo.

Em 2017, ela saiu da “Cine Vídeo” e, a convite de Caetano Curi, fez a codireção de “As Crias de Dulcina”, na produtora brasileira Asa Filmes. Depois dirigiu o seu segundo curta, “O Véu de Amani” (Figura 5), e escreveu alguns roteiros para projetos de documentário em Brasília. Também foi colaboradora da primeira temporada e roteirista da segunda temporada da série “Franjinha e Milena em Busca da Ciência”. Sua participação direta neste trabalho mostra o quanto é crucial a participação de profissionais escritoras/roteiristas negras em projetos audiovisuais, especialmente quando eles abordam questões relacionadas à identidade e à representação. Renata traz uma perspectiva valiosa para o processo criativo, e ao incluir referências negras, ela não apenas enriquece o conteúdo dos projetos, mas também promove uma representação mais diversificada e inclusiva.



Figura 5 – Elenco e making of do curta “O véu de Amani”



Fonte: Imagens de divulgação. Foto: Thais Oliveira.

Essa jovem diretora define que sua marca autoral até o presente momento tem sido contar histórias que não são infantis, mas que são narradas do ponto de vista de crianças. “É o que acontece com “Véu de Amani” e o que vai acontecer com “Rodante” (roteiro ainda em desenvolvimento). A diretora aponta que, embora não haja uma resposta objetiva para esse estilo, sua participação no DiaLab<sup>3</sup> foi fundamental para que ela pudesse perceber que todas as suas histórias estão intrinsecamente ligadas à sua infância. Trata-se de um mergulho em sua própria história e na história de sua família, seus vínculos familiares e principalmente a sua relação com seu pai.

Renata afirma que ser uma cineasta negra é também a possibilidade de contar sua própria história, é o poder de inventar e reinventar quantas histórias forem necessárias. Além dessa ênfase no universo infantil, já que seus personagens são predominantemente crianças, atualmente ela se empenha em destacar o protagonismo de mulheres negras em suas produções.

O aspecto que a intriga é o fato de que, ao trabalhar com a temática dos refugiados, sua protagonista é uma criança estrangeira, destacando assim a universalidade da infância. Ela acredita que abordar o ponto de vista de crianças que precisaram abandonar suas raízes e se encontram em uma outra realidade a possibilita pensar em um “lugar do refúgio” capaz de agregar sua própria experiência como uma mulher negra de pele clara.

O lugar do refúgio eu acho que surge pra mim mais como uma metáfora mesmo, não sou uma pessoa que migrou, não sou de outro país, mas eu consigo fazer um paralelo com esse não lugar que as pessoas [...] negras de pele clara também estão, um ‘não-lugar’, pois dependendo do lugar que elas estão, elas são vistas como negras, mas em outros não e são questionadas. [...] então acho o não-lugar talvez tenha a ver também com uma questão de raça, de ser uma pessoa negra de pele clara que muitas vezes foi questionada sobre isso (Diniz, 2024).

3 A DiALAB é uma plataforma de inovação, desenvolvimento de carreiras e network para profissionais negros do audiovisual.

Ainda pensando a questão racial, Renata afirma que, na história do audiovisual brasileiro, os protagonistas negros frequentemente foram associados à pobreza e à violência, mas no cinema feminino contemporâneo houve uma mudança, especialmente quando com relação à abordagem dos afetos e do amor. Ela destaca a importância de ver representações de relações amorosas entre pessoas negras, algo que a toca profundamente em filmes como “Marte Um” (Gabriel Martins, 2022), “Café com Canela” (Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2017) e “Um dia de Jerusa” (Viviane Ferreira, 2021), histórias que só poderiam ser escritas por pessoas negras, devido às suas próprias experiências de vida. Sobre esse novo contexto, ela enfatiza:

Hoje eu acho que a gente pode escrever sobre qualquer coisa e acho muito legal que estejam vindo à tona os filmes sobre afeto mesmo e sobre nossa história e os nossos desejos, sem ser pelo olhar de um homem branco que a maioria das produções audiovisuais que a gente tinha antigamente, era esse o olhar (Diniz, 2024).

Ainda sobre essa mudança significativa no cinema brasileiro atual, Renata pontua a emergência de vozes autênticas e genuínas que agora narram suas próprias histórias sem intermediários. Isso é celebrado por ela como uma oportunidade para finalmente compartilhar narrativas que há muito tempo foram negligenciadas. Os filmes “Café com Canela” e o curta “Sem Asa” (Renata Martins, 2019) exemplificam esse novo movimento, enfatiza ela, pontuando ainda o quanto é importante criar um público que se identifique com essas narrativas, proporcionando um senso de pertencimento e reconhecimento das próprias vivências.

Nesse sentido, Renata expressa grande apreço pelos trabalhos da produtora “Filmes de Plástico”, reconhecendo a sua abordagem distintiva, exemplificada pelo filme “Temporada” (André Novais Oliveira, 2018). Além disso, ela compartilha sua admiração por algumas roteiristas que lhe são fontes de inspiração: Renata Martins, Jaqueline Sousa e Grace Passô, trio que está na Rede Globo fazendo a série “Falas Femininas”.

Acerca das dificuldades enfrentadas em sua trajetória, Renata relata situações no mínimo constrangedoras, como quando codirigia uma série com um homem e, na ausência dele no set, as pessoas deixavam de referenciá-la como diretora.

Esse desrespeito ao reconhecimento acaba gerando um sentimento de apagamento. Embora um simples “desculpe, esqueci” possa parecer ingênuo, percebo que ocorre com frequência e acaba resultando em um verdadeiro apagamento da minha participação e contribuição (DINIZ, 2024).

Apesar das adversidades, ela acredita firmemente na importância de perseverar nos projetos, seguindo em frente sem olhar para trás. Renata reconhece que seus projetos estão tomando forma e progredindo, e vê como fundamental agregar uma equipe de parceiros que compartilham dos mesmos valores e consciência. Para ela, trabalhar com pessoas que partilham uma compreensão racial semelhante é muito mais eficaz do que se associar àqueles que sempre dominaram o mercado. Assim, ela defende a importância de se unir e fazer de suas produções um Aquilombamento.

O próprio Rodante tem a Érica e a Monique (Kilomba Produções, Rio de Janeiro). É filme que tem coprodução, que se passa no Rio de Janeiro e elas são uma produtora que tem interesse em colocar sempre profissionais negros trabalhando. Esse era meu maior interesse então consegui juntar com elas. A Dani (Moveo Filmes, produtora) entende isso, ela entende que eu vou querer uma diretora de fotografia negra, que a prioridade na frente e atrás das câmeras são mulheres negras. Então, nesse filme acho que isso vai acontecer e tem dado certo, por conta dessa junção o filme ganhou muita força, tanto é que foi pro DiaLab. Seria completamente diferente se eu tivesse feito uma coprodução com uma produtora tradicional, que sempre fizeram filmes com pessoas negras como pano de fundo da violência e da pobreza.

Renata define o Cinema Negro Feminino como “uma catarse de histórias tocantes que provocam deleite em quem assiste, no público-alvo, porque o público-alvo assiste e se identifica com aquilo”. Para ela, ocupar esse lugar de cineasta negra também a define como mulher negra. Sobre o seu processo de identidade, comenta:

No meu primeiro curta a criança não é negra, é de 2013 quando eu não tinha muito letramento racial. Eu sempre soube que eu não era branca e sempre entendi o lugar que eu estava, mas não tinha me aprofundado tanto. Esse mergulho que eu venho dando há anos e me aproximando de todos os tipos de cultura negra, literatura, cinema e essas coisas todas me fizeram entender que esse é meu lugar mesmo, sou uma cineasta negra.

Sobre seu processo de criação, Renata relata que frequentemente uma história a toca profundamente. Nesse momento, por exemplo, ela está desenvolvendo um roteiro de curta-metragem sobre uma mulher negra que aprende a andar de bicicleta. A inspiração vem de sua amiga Gal, cuja família tinha apenas o básico quando ela era criança, e não havia dinheiro para comprar uma bicicleta para ela. Isso a tocou e a fez pensar em quanto é comum as pessoas negras não saberem nadar, não terem muitas fotos de recordação e não terem dinheiro para realizar pequenos desejos.

Pois é, sutilezas assim me chamam muito a atenção, ela é minha amiga, a gente tem essa coisa em comum dos nossos pais e aí veio da inspiração dela. Escrevi uma logline, uma pequena sinopse, e depois fui pesquisando, conversando com ela mesma, conversando com mulheres que não sabiam andar de bicicleta e pessoas que começaram a andar depois de mais velha. Então foi assim, procurando recurso e tendo matéria prima humana. Tem um pouco de mim, mas também tem muito de outras pessoas e pesquisas que eu faço. [...] Eu não sou uma refugiada, mas quando você vai cavando, principalmente no Rodante, eu vejo as coisas em comum que tem. São pontos sensíveis que me chamam a atenção, a partir disso eu vou pra pesquisa dentro de mim e com pessoas que eu acho interessantes [...]. Aí eu escrevo o roteiro e passo pra muitas pessoas verem e vou mergulhando em referências (Diniz, 2024).

Renata pondera sobre várias ideias de curta-metragem que a intrigam profundamente, embora ainda não as tenha desenvolvido por completo. Uma delas é inspirada na história de Brasília, particularmente na Vila Planalto e na tragédia pouco conhecida da chacina na Pacheco Fernandes, que a perturba há anos. Ela se fascina com a ideia da antiga Vila Maury, submersa sob as águas do lago Paranoá devido à construção da cidade e imagina um enredo de realismo fantástico, no qual Brasília ressurgue

após a seca do lago. Embora ainda não tenha decidido se será um curta ou um longa, a cineasta sabe que esse universo intrigante merece ser explorado.

Aos 39 anos, Renata encontra grande significado em dedicar-se aos seus projetos pessoais. Ela valoriza seus amigos e busca estabelecer relações que enriqueçam seu pensamento; encontra inspiração na leitura de escritoras, em filmes marcantes (como *Marte Um*, *A Culpa é do Fidel*, *Machuca* e *Pequena Miss Sunshine*)<sup>4</sup> e na música, especialmente ao tocar flauta. Mesmo se sentindo por vezes aprisionada na rotina de Brasília, ela persiste em romper essa bolha, buscando constantemente uma visão ampliada do mundo ao seu redor.

## DUAS VOZES DO CINEMA NEGRO FEMININO

Flora e Renata são figuras emblemáticas no cenário cinematográfico brasileiro, desempenhando papéis cruciais na desconstrução de estereótipos e na promoção de representações mais autênticas e inclusivas de mulheres negras. Seus compromissos com projetos que enfocam o protagonismo de personagens negros e a diversidade nas equipes criativas é um testemunho do quanto suas trajetórias ampliam vozes sub-representadas na indústria do cinema.

Enquanto Renata Martins encontrou sua voz na sensibilidade para questões como migração e infância, Flora Egécia destaca-se por suas contribuições políticas e femininas. Ambas têm construído um cinema de identidade e afetos para o feminino. Por meio de personagens protagonistas em seus filmes ou de participações ativas em salas de roteiros de narrativas negras, Renata e Flora têm sido agentes de mudança no audiovisual do centro-oeste. Neste contexto geralmente hostil, elas emergem como figuras inspiradoras, cujas obras inspiram outras realizadoras a contarem suas próprias histórias, além de desafiar as normas preestabelecidas.

## REFERÊNCIAS

DINIZ, Renata. *Entrevista concedida à Edileuza Penha de Souza*. 2024.

EGÉCIA, Flora. *Entrevista concedida à Edileuza Penha de Souza*. 2024.

SOUZA, Edileuza Penha de. Mulheres negras na construção de um cinema negro no feminino. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 7, n. 1, p. 171-188, 2020.

SOUZA, Edileuza Penha de; FERREIRA, Ceíça. Palavras e afetos: trajetórias das roteiristas Adelia Sampaio e Cleissa Martins. In: TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). *Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção*. Rio de Janeiro, NAU Editora, 2021, p.15-36.

4 A culpa é do Fidel (Julie Gavras, 2007), Machucca (Andrés Wood, 2005) e Pequena Miss Sunshine (Valerie Faris, Jonathan Dayton, 2006).

# Nós trilhamos no Centro-Oeste: compositoras de música para cinema no Brasil Central

Geórgia Cynara Coelho de Souza

## INTRODUÇÃO

A baixa participação das mulheres no mercado cinematográfico, em diferentes departamentos, tem sido sistematicamente mapeada em pesquisas acadêmicas e levantamentos empreendidos por setores ligados à indústria do entretenimento nos últimos 20 anos. Embora os resultados dessas iniciativas apontem para um quadro de profunda desigualdade de gênero, vários dados têm demonstrado o reduzidíssimo número de compositoras de trilhas musicais originais, em comparação com o já baixo número de mulheres em outros departamentos, como os de direção, roteiro e produção.

Por se tratar de um tema ainda pouco abordado em pesquisas sobre música e cinema no país, existe uma carência tanto de dados quantitativos quanto de qualitativos sobre os motivos das possíveis disparidades – sejam elas de oportunidade, visibilidade, qualificação e outras – entre compositores e compositoras de música para cinema no Brasil. Portanto, apesar do aumento expressivo de pesquisas que apontam a desigualdade de gênero na realização cinematográfica, ainda são raros os estudos sobre a presença e atuação de compositoras de trilha musical original para filmes. No entanto, algumas pesquisas têm demonstrado as consequências de uma lógica patriarcal na invisibilidade da carreira das compositoras de música para cinema, apontando caminhos possíveis para combater a baixa representatividade, sobretudo através da valorização do trabalho dessas mulheres no cinema mundial ao longo da história.

A espanhola Olarte Martínez (2009) estima a presença de 58 compositoras de música de cinema e televisão de maior reconhecimento mundial (registradas e remuneradas por direitos autorais): 22 europeias (8 britânicas, 2 espanholas, 2 gregas, 2 alemãs, 3 francesas, 1 norueguesa, 1 sueca, 1 tcheca); 24 norte-americanas; 8 japonesas (que têm se destacado na indústria de games); e 4 australianas. Dentre as mais experientes, estão a compositora Delia Derbyshire (1937-2001), pioneira da música eletrônica britânica, e a estadunidense Shirley Walter (1945-2006), autora da trilha de *Batman – A Máscara do Fantasma* (1993), além da compositora francesa pioneira na música para cinema no mundo, Germaine Tailleferre (1892-1983). Essas e outras mulheres estão no levantamento mundial realizado pela autora, demonstrando a presença de compositoras em trilhas cinematográficas em todas as décadas da história do cinema, com maior recorrência a partir da década de 1950.

Numa perspectiva sociológica, a pesquisa *Australian Women Screen Composers: Career Barriers and Pathways*, desenvolvida por Catherine Strong e Fabian Cannizzo (2017), evidencia a desigualdade de oportunidades entre compositoras e compositores como consequência de um fenômeno social mais amplo. Diante da maioria esmagadora de trilhas compostas por homens, as mulheres australianas se sentem obrigadas a buscar mais qualificação, e suas carreiras tendem a ser comprometidas a partir da escolha pela maternidade. Elas ainda têm menos oportunidades de criar o tipo de música que gostariam e de serem reconhecidas e/ou premiadas pelo seu trabalho.

Strong e Cannizzo acreditam que o combate ao cenário desigual demanda medidas como: envolver os homens em iniciativas de equidade de gênero, convidando-os a examinar como suas crenças e práticas podem impactar negativamente suas colegas mulheres; criar *networking* e oportunidades de parceria para a organização e ampliação das redes de profissionais emergentes e veteranas; traçar estratégias para aumentar a autoconfiança e a visibilidade das compositoras; ampliar/aprofundar as pesquisas sobre mulheres e produção musical, entre outras.

Num primeiro esforço de reunir compositoras do Centro-Oeste brasileiro e os títulos cinematográficos que trilharam, escrevo em primeira pessoa, como pesquisadora e compositora de música para cinema em Goiás. Esta abordagem está amparada numa pesquisa mais abrangente ora em curso sobre as mulheres compositoras de música para cinema no Brasil, iniciada em 2021 pelas professoras e pesquisadoras Suzana Reck Miranda, da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), e Debora Regina Tano, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), às quais me juntei em 2022.

Nós três partimos do levantamento e da catalogação das composições de autoria feminina para filmes de longa-metragem lançados comercialmente no Brasil nas últimas três décadas (1990-2020). Após a análise dos dados coletados, a expectativa é a de que, após realizar o maior número possível de entrevistas e analisar as obras que possam ser centrais para uma maior profundidade reflexiva sobre estilo, técnicas e narratividade, a pesquisa possa contribuir para o surgimento de políticas inclusivas na produção de trilhas musicais no setor audiovisual brasileiro, pautando novas oportunidades para essas mulheres, como editais de fomento, premiações específicas, entre outras.

De início temos que, no cinema brasileiro, como em outros setores, há uma enorme disparidade de gênero, demonstrada pelo levantamento demográfico das equipes de longas-metragens produzidos no Brasil entre 1961 e 2010 realizado por Alves (2011). Nele, percebemos a porcentagem extremamente reduzida de mulheres nas funções-chave de direção (6,87%), roteiro (6,48%), produção (9,99%) e fotografia (1,13%).

Nossa pesquisa a seis mãos é sobretudo motivada pelo fato de que, até o momento, não existem levantamentos sobre o número de compositoras de trilhas musicais originais para longas-metragens em nosso país. Enquanto isso, nos Estados

Unidos, o *Annenberg Inclusion Initiative*<sup>1</sup>, centro de estudos ligado à Universidade do Sul da Califórnia, revelou que, num universo de 1300 filmes ficcionais hollywoodianos de maior bilheteria lançados de 2007 a 2019, dentre os 1443 compositores envolvidos, somente 25 (1,7% do total) eram mulheres.

A princípio, Suzana Reck Miranda e Debora Regina Taño (2021) fizeram um teste na base aberta de dados do *International Movie Database* (IMDb). A partir da lista de longas-metragens do livro *Nova História do Cinema Brasileiro* (2018) e de dados da ANCINE (2019), as pesquisadoras encontraram 3372 títulos produzidos e lançados comercialmente no Brasil entre 1969 e 2018. Nas bases do IMDb constam 2392 destes títulos, mas somente 1245 continham dados sobre trilhas musicais. Dos 829 compositores, apenas 38 (menos de 5%) são mulheres, sendo que não há distinção se a autoria se refere a uma trilha musical original ou a uma canção preexistente. Além disso, ao checar as obras, as autoras de trilhas musicais originais não chegam a 2%. Isso reflete uma histórica disparidade no campo da composição musical, embora o envolvimento das mulheres com a música não seja incomum ou raro, pelo menos desde a segunda metade do século XIX.

As autoras revelam que, segundo Paula (2019), no Rio de Janeiro, por volta de 1855, as aulas de música eram centrais na formação das moças das classes mais abastadas, sendo que o ensino do canto e do piano foi vital naquilo que D’Incao (2004, p. 191) chama de projeto da família (oitocentista) de “mobilidade social”, haja vista que, para garantir bons casamentos, as meninas precisavam equiparar-se às europeias (Paula, 2019). No entanto, nas performances públicas de teatros e/ou salões, as atividades musicais “profissionais” eram majoritariamente masculinas. Às mulheres, então, permitia-se tocar e cantar em espaços privados, em atividades de “lazer”.

A recente historiografia musical brasileira sugeria que, antes do século XX, compor não era uma atividade feminina, sendo Chiquinha Gonzaga praticamente uma exceção. No entanto, Freire e Portela (2010) catalogaram 332 composições de 106 mulheres entre 1870 e 1910, num levantamento feito na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (2010). Mais de um século depois, paradoxalmente, as mulheres ainda se destacam profissionalmente mais como intérpretes do que como autoras e, mesmo com o aumento exponencial de compositoras nas últimas décadas, conforme o levantamento de Murgel (2018) aponta, pouquíssimas conseguem adentrar o mundo das trilhas musicais.

Na busca por produzir evidências quantitativas sobre a ínfima atuação profissional de mulheres na composição musical para o cinema no Brasil, percebemos que, até o momento, o mais significativo dentre os raros estudos mais amplos com mapeamentos estatísticos das equipes de produção cinematográfica é a tese da pesquisadora Paula Alves de Almeida, intitulada *Cinedemografia, população que filma e população filmada: relações e hierarquias de gênero e raciais na produção cinematográfica brasileira*, defendida na Escola Nacional de Ciências Estatísticas (ENCE/IBGE), na qual foram mapeados diretores, roteiristas, fotógrafos, diretores de arte,

1 Disponível em: [https://assets.uscannenberg.org/docs/aii-inequality\\_1300\\_popular\\_films\\_09-08-2020.pdf](https://assets.uscannenberg.org/docs/aii-inequality_1300_popular_films_09-08-2020.pdf); Acesso em: 14 de abril de 2024.



produtores, montadores e protagonistas em cinco mil longas-metragens lançados entre 1961 e 2017, distribuídos por sexo e cor/raça. No entanto, o estudo não levou em consideração as equipes de som (técnicos de som direto, editores de som, mixadores e compositores de trilha musical).

Destacam-se também os três levantamentos feitos pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), ligado à Agência Nacional do Cinema (ANCINE), sobre a participação feminina na produção audiovisual brasileira nas funções de direção, roteiro, produção executiva, direção de fotografia e direção de arte em obras audiovisuais que emitiram Certificado de Produto Brasileiro (CPB) entre os anos de 2015 e 2018. Mais uma vez, as funções relativas à trilha sonora (som direto, edição de som, mixagem e trilha musical) não foram consideradas – o que não deixa de espelhar uma realidade que, pelo menos até o final da década de 1980, preponderou nos estudos do cinema e do audiovisual: a pouquíssima atenção dada ao som e à música.

No Brasil, o número de pesquisas relacionadas à porção sonora dos filmes tem crescido, de fato, somente nos últimos 20 anos. Mesmo não considerando a área específica do som e da música, os levantamentos anteriormente citados são fundamentais para evidenciar desigualdades e subsidiar políticas públicas que valorizem a mão-de-obra feminina nos setores culturais e artísticos.

Mesmo que tenha havido o crescimento numérico de compositoras atuantes no cinema brasileiro nas últimas décadas, nossas observações preliminares sugerem que as trilhas musicais cinematográficas seguem sendo majoritariamente compostas por homens. Num cenário como este, é de suma importância que as poucas trilhas musicais compostas por mulheres ganhem visibilidade e relevo em nosso país.

Também é neste sentido que, como compositora goiana de música para cinema, me aproximo da Região Centro-Oeste, buscando mulheres que, assim como eu, criam e desenvolvem trilhas musicais para filmes e lutam contra diversas camadas de invisibilidade: a de gênero, a da maternidade, a da própria função de “trilheiras”.

## PONTO DE PARTIDA: GOIÂNIA, GOIÁS

Comecei este mapeamento a partir da minha própria rede de contatos, que vem sendo construída desde a minha graduação em Comunicação Social - Jornalismo, na Universidade Federal de Goiás (UFG, 2001-2005), período em que me encantei pelo cinema brasileiro e, com minha formação musical (UFG, 1989-2004), pude me aproximar de realizadoras e realizadores de cinema em Goiás. Dada a importância de minha trajetória para a conexão com outras compositoras de trilhas musicais no Centro-Oeste, inicio esta saga lembrando, brevemente, minha história.

Nasci em Goiânia, capital de Goiás, em 15 de março de 1983, numa família amante e praticante de música. Até os seis anos de idade, morei em diferentes cidades do interior do estado; em 1989, minha família se instalou definitivamente em Goiânia, e só mudei de cidade novamente para os primeiros anos do doutorado em Meios e



Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP, 2014-2016). Depois, voltei a Goiânia, reassumindo minha cadeira como docente do curso de Cinema e Audiovisual da UEG, onde leciono desde 2009.

Concilio o ensino regular com a música desde 1989. Apreendi a ler e a escrever em Língua Portuguesa e na linguagem musical praticamente ao mesmo tempo. Soube que tinha ouvido absoluto: consigo identificar a nota musical exata de qualquer som, sem a necessidade de uma referência prévia (diapasão). Isso me possibilitava saber, por exemplo, que a catraca do 164/Campus-Centro – ônibus que eu pegava para assistir às aulas de Jornalismo na UFG, entre 2001 e 2005 –, soava em fá sustenido. Ou que o choro do meu filho Apolo, a partir de 2008, ultrapassava quatro oitavas, a depender do motivo.

Aprofundei meus estudos em cinema no Mestrado em Comunicação (2010-2012). Hoje, aos 41 anos, os últimos 15 como professora de uma universidade pública, percebo claramente o trânsito entre Música, Comunicação, Cinema e outras artes na minha vida, como estudante, professora, comunicadora, cidadã e artista. Ao longo de todo esse tempo, estive nos palcos como violinista, vocalista, tecladista e bandolinista, em inúmeras bandas, em Goiânia e São Paulo, e compus música para os filmes *Sexodrama*<sup>2</sup> (Alyne Fratari, 2006); *14 BIS*<sup>3</sup> e *Escadaria*<sup>4</sup> (Guilherme Mendonça, 2006 - em parceria com Thiago Calegari); *AnoniMATO*<sup>5</sup> (Orlando Lemos, 2006); *A câmera de João*<sup>6</sup> (Aristóteles Cardoso, 2017 - em parceria com o compositor Rogério Sobreira) e *Morte Insossa*<sup>7</sup> (Éder dos Santos, 2018); além de atuar como técnica de som direto no curta *Marcas D'água* (Thaís Oliveira, Goiânia, 2010); e editora de som e compositora da música do média-metragem documental *Minha avó era Palhaço*<sup>8</sup> (Mariana Gabriel e Ana Minehira, São Paulo, 2015). Também assino a edição de som e a composição musical da série *Guarany: Histórias do Circo dos Pretos*<sup>9</sup> (Mariana Gabriel, São Paulo, 2021 - série que também foi montada em versão longa-metragem e está disponível na SESC TV).

Em decorrência da confluência entre cinema, música e comunicação, desde os anos 2000 atuo também como curadora cinematográfica. Integro o grupo Sonora: músicas de feminismos (USP, 2021-presente) e o Conselho Deliberativo da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (2023-2025), entidade dentro da qual coordenei o Seminário Temático Estilo e Som no Audiovisual (2020-2022). Atuar nessas instâncias me permitiu acessar, de forma direta ou indireta, o trabalho das compositoras de música para filmes no Centro-Oeste.

2 Indisponível on-line.

3 Disponível em: [https://youtu.be/iZy\\_0MZ\\_-Ok?si=hjDPY5FGw4WVJLkz](https://youtu.be/iZy_0MZ_-Ok?si=hjDPY5FGw4WVJLkz). Acesso em: 17 abr. 2024.

4 Disponível em: [https://youtu.be/F2lZ\\_HSNE34?si=g4ccMRTGRHXkiea5](https://youtu.be/F2lZ_HSNE34?si=g4ccMRTGRHXkiea5). Acesso em: 17 abr. 2024.

5 Primeira parte disponível em: <https://youtu.be/t5xgcpfEPNE?si=OdIRNBgZVZPNcUEI>. Segunda parte disponível em: <https://youtu.be/nf24a7mclow?si=MaQLxptcq1G7j4>. Acesso em: 17 abr. 2024.

6 Disponível em: [https://youtu.be/OnM-pRieCKM?si=PPeEbBd\\_rh16Xa6N](https://youtu.be/OnM-pRieCKM?si=PPeEbBd_rh16Xa6N). Acesso em: 17 abr. 2024.

7 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zNQF6uc8OU4>. Acesso em: 19 abr. 2024.

8 Trailer disponível em: [https://youtu.be/xHTglMT\\_W9g?si=ksw0gnR7uFwlwcYv](https://youtu.be/xHTglMT_W9g?si=ksw0gnR7uFwlwcYv). Acesso em: 17 abr. 2024.

9 Episódio 1 disponível em: [https://youtu.be/E780Wq-yXN8?si=HvtZq8Om\\_comQl14](https://youtu.be/E780Wq-yXN8?si=HvtZq8Om_comQl14). Episódio 2 disponível em: [https://youtu.be/d9zKI3zsfJU?si=y5xEjXgDu6D\\_UGln](https://youtu.be/d9zKI3zsfJU?si=y5xEjXgDu6D_UGln). Episódio 3 disponível em: [https://youtu.be/NOv\\_mSnapmk?si=e3idFn4Ea3P8CCjc](https://youtu.be/NOv_mSnapmk?si=e3idFn4Ea3P8CCjc). Episódio 4 disponível em: [https://youtu.be/WUaWyCg8KkA?si=\\_WZNH03\\_-2X-FFNs](https://youtu.be/WUaWyCg8KkA?si=_WZNH03_-2X-FFNs). Acesso em: 17 abr. 2024.

Para esta primeira aproximação regional, a abordagem se deu por meio de mensagens privadas em perfis de redes sociais e/ou em aplicativos instantâneos de mensagens, contendo uma breve apresentação da pesquisa e o pedido por informações das trilhas de filmes realizadas pelas compositoras abordadas<sup>10</sup>. Além disso, busquei informações em catálogos de festivais nacionais e internacionais ocorridos em Goiás e no Distrito Federal, em que a informação sobre “trilha sonora” – nomenclatura equivocadamente ainda utilizada em alguns formulários de inscrição para se referir à trilha musical – estava disponível.

Além de mim, outras mulheres também compõem ou eventualmente compuseram música para filmes em Goiás, vez ou outra sendo as únicas autoras responsáveis, e/ou frequentemente assinando em coautoria com outro artista. Também há aquelas compositoras que têm músicas preexistentes sincronizadas em filmes, ou que ainda aparecem como participação especial, ou, ainda, que não recebem os devidos créditos pelo trabalho. Há também diretoras que, por diferentes razões, assinam as trilhas musicais de seus próprios filmes.

## COMpositoras em Goiás: Trilhas Musicais Originais

Junta-se a mim na composição de trilhas musicais originais de modo mais recorrente a compositora, pesquisadora e também egressa da primeira turma e atual professora coordenadora do curso de Cinema e Audiovisual da UEG, Thaís Oliveira<sup>11</sup>. Ela é pós-doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), doutora em Performances Culturais pela UFG e mestre em Arte e Cultura Visual pela mesma instituição. Conhecida como captadora de som direto e editora de som, ela criou as trilhas do média-metragem *A fazendinha do seu Noé*<sup>12</sup> (Igo Neander, 2012) e dos curtas *Ecléticos corações*<sup>13</sup> (Simone Caetano, 2007 - música em co-autoria com Víctor Pimenta); *Dontinho: a missão*<sup>14</sup> (Luiz Botosso e Thiago Veiga, 2008); *Isso é Hip Hop*<sup>15</sup> (Rosa Berardo, 2008 - creditada como sonoplasta); *A velha gulosa*<sup>16</sup> (Isabela Veiga, 2013); *A travessia*<sup>17</sup> (Rosa Berardo, 2014); *Terapia*<sup>18</sup> (Diego D'Ascheri, 2020) e *Fale conosco*<sup>19</sup> (Fabio Costa Prado, 2021).

10 Agradecimentos às compositoras Thaís Oliveira, Sarah Alencar, Niela Moura, Andréa Luísa Teixeira, Cláudia Vieira e Bebel Roriz, pelas informações iniciais concedidas para a elaboração deste texto. Agradecimentos especiais à professora Andrea Fernandez (UFMT), à diretora cinematográfica Glória Albuês (MT), à sound designer cubana e captadora de som direto Olívia Hernández (DF) e ao professor Érico Monnerat (DF) pela articulação e envio de contatos de compositoras atuantes no cinema em Mato Grosso e Distrito Federal.

11 Informações do Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9625896355422965>. Acesso em: 19 abr. 2024.

12 Indisponível on-line.

13 Disponível em: <https://youtu.be/vKLIQDTJIE?si=5C9NdRQ5aBrKLOJr>. Acesso em: 19 abr. 2024.

14 Disponível em: [https://youtu.be/A6jxE1HGauE?si=BckkFj\\_kqZnRxmKc](https://youtu.be/A6jxE1HGauE?si=BckkFj_kqZnRxmKc). Acesso em: 19 abr. 2024.

15 Disponível em: <https://youtu.be/EmNAaJthY4w?si=TfB691Ki5QCxLa3N>. Acesso em: 19 abr. 2024.

16 Disponível em: [https://youtu.be/EeNBS6HbuVM?si=z0V\\_8rEbMkPZ9WHC](https://youtu.be/EeNBS6HbuVM?si=z0V_8rEbMkPZ9WHC). Acesso em: 19 abr. 2024.

17 Disponível em: <https://youtu.be/Jrbl7Kz4kC0?si=39YuUSbiDdl2vaNL>. Acesso em: 19 abr. 2024.

18 Trailer disponível em: <https://vimeo.com/393268703>. Acesso em: 19 abr. 2024.

19 Trailer disponível em: <https://vimeo.com/549059636>. Acesso em: 19 abr. 2024.

Sarah Alencar<sup>20</sup>, compositora, cantora e pesquisadora goianiense, filha do dramaturgo Danilo Alencar, graduou-se em Composição na USP, fez mestrado em Musicologia e atualmente é doutoranda na mesma instituição. Além dos estudos de música erudita e da prática de canção popular, ela trabalha com trilhas musicais para teatro e cinema, tendo composto (em co-autoria com a compositora trans Assucena Assucena) a canção original do curta goiano de animação *A menina atrás do espelho*<sup>21</sup> (Iuri Moreno, 2022); e as trilhas musicais do longa paulistano *O bom cinema*<sup>22</sup> (Eugenio Puppo, 2020 - em parceria com Danilo Sene); e do média-metragem paulistano *A praga*<sup>23</sup> (José Mojica Marins, 1980, lançado apenas em 2021 - com Danilo Sene e Thiago Cury).

A compositora, intérprete e atriz Cristiane Perné é autora da trilha musical de vários espetáculos teatrais e curtas-metragens em Goiás. Atuante nos palcos da noite goiana desde 1982 e dona de uma das vozes mais marcantes da cena musical regional, ela participou dos principais eventos musicais do estado, tendo sido *backing vocal* de Júnior Marvin, vocalista que substituiu Bob Marley na banda The Waillers. Perné consta como compositora nos documentários *Histórias que moram no mercado*<sup>24</sup> (Alyne Fratari, 2005 - em parceria com Nonato Mendes); e *Minha árvore*<sup>25</sup> (Andréia Miklos, 2007 - juntamente Caio Stuart, John, Sérgio Pato e Sérgio Valério); e dos curtas de ficção *A janela da rua - um olhar distraído para fora*<sup>26</sup> (Sérgio Valério, 2010 - com Caio Stuart, Luiz Fernando Clímaco e Sérgio Valério); e *Concerto de separação*<sup>27</sup> (Rochane Torres, 2010).

Tendo iniciado cantando nos bares de Goiânia no final dos anos de 1980 e convertendo-se na pioneira da música pop no estado de Goiás, com 12 discos solo e participação em seis discos-coletânea - inclusive de trilhas de novelas brasileiras -, a cantora e compositora Nila Branco<sup>28</sup> assina as trilhas musicais dos curtas ficcionais *Verde Maduro*<sup>29</sup> (2011) e *Entre o Verão e o inverno*<sup>30</sup> (2014), ambos da diretora Simone Caetano.

Outras mulheres aparecem em curtas-metragens, em créditos de “trilha sonora” - trilha musical, em catálogos de festivais em Goiás: Mylena Neiva, na animação *Mágoa de vaqueiro*<sup>31</sup> (Dustan Oeven e Moisés Cabral, 2006); Júlia Ferrari (com o diretor), no curta ficcional *Imperfeito*<sup>32</sup> (Gui Campos, 2011); Dalila Reis (com o Bloco Kalunga), no documentário *Eu Kalunga*<sup>33</sup> (Henrique Borela e Iuri Moreno, 2011); Bruna Mendez,

20 Informações do site da compositora: <https://www.sarahalencar.com/>. Acesso em: 19 abr. 2024.

21 Teaser disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Qlb\\_AczCuJw](https://www.youtube.com/watch?v=Qlb_AczCuJw). Acesso em: 19 abr. 2024.

22 Trailer disponível em: <https://vimeo.com/617159693/a088eb77d1>. Acesso em: 19 abr. 2024.

23 Trailer disponível em: <https://youtu.be/DZXXvW5PCY8?si=LhkwL2GW3NmEEki->. Acesso em: 19 abr. 2024.

24 Disponível em: <https://youtu.be/zJDQTAR-7Yk?si=4Y5lsLuwHl-BclTT>. Acesso em: 20 abr. 2024.

25 Disponível em: <https://youtu.be/EJUXJlVm888?si=iPAF63xl-w0UZYi>. Acesso em: 20 abr. 2024.

26 Disponível em: <https://youtu.be/z8Hz66KeScM?si=w32c30kqUoLlzuCs>. Acesso em: 20 abr. 2024.

27 Indisponível on-line.

28 Informações do site da cantora: <http://nilabranco.com.br/>. Acesso em: 20 abr. 2024.

29 Disponível em: [https://youtu.be/-WuWs\\_yQQx0?si=WPH5ZM2Iyi2XWgu5](https://youtu.be/-WuWs_yQQx0?si=WPH5ZM2Iyi2XWgu5). Acesso em: 20 abr. 2024.

30 Disponível em: [https://youtu.be/H4tVb27cfjY?si=be\\_H0xBq9wrsDI-w](https://youtu.be/H4tVb27cfjY?si=be_H0xBq9wrsDI-w). Acesso em: 20 abr. 2024.

31 Disponível em: <https://youtu.be/LQYxONtsl6A?si=3NqkpKkFoGnXva3i>, a partir de 21:22. Acesso em: 20 abr. 2024.

32 Disponível em: [https://youtu.be/GneHxTFY\\_WE?si=Zaq4QqAWnowDN5WN](https://youtu.be/GneHxTFY_WE?si=Zaq4QqAWnowDN5WN). Acesso em: 20 abr. 2024.

33 Disponível em: <https://youtu.be/eQlp1yNbyBg?si=wBKJ0ik0bSi2OCGB>. Acesso em: 20 abr. 2024.

na ficção *Uma carta para Heitor*<sup>34</sup> (Larissa Fernandes, 2013); Sônia Santos, no curta ficcional *O jardim das pedras*<sup>35</sup> (Absair Weston, 2019); Darcy da Silva, uma das protagonistas do documentário experimental *Darcy & Lena*<sup>36</sup> (Jadson Borges, 2021); Roberta Caiado (com Paulo Sérgio Gomes Ferreira), no curta documental *Vai descer o morro*<sup>37</sup> (José Akashi Junior, 2021); Ana Carolina (com o diretor), no curta de ficção *Conto dos lobos*<sup>38</sup> (Matheus Amorim, 2022); e Ágatha Cigarra, no documentário *Pireno-polynda*<sup>39</sup> (Tita Maravilha, Izzi Vitório e Bruno Victor, 2023).

## DIRETORAS E COMpositoras EM TRILHAS DE COMPILAÇÃO EM FILMES DE GOIÁS

Algumas diretoras assinam como responsáveis pela trilha musical de seus filmes. É o caso de Camila Leite (Ksnirbaks), que assina a trilha de seu curta experimental *Mero* (2011); Viviane Goulart, no documentário *Presente de casamento* (2011 - em parceria com João Batista Silva); Yolanda Margarida, em *Cris, das Onze às Quatro* (2019 - com a produtora Luana Otto); Lak Shamra, no documentário experimental *Depois de Cora* (2021); Juliana Freire, no filme experimental *Eldorado* (2021, em co-direção com Emiliano Freitas e co-autoria de trilha com Edson Secco); Pollyana Marques, em seu documentário *Guia (des)orientador do sexo entre mulheres* (2022); Gleyde Lopes, no curta experimental *Afro X* (2022, em co-direção com Flávys Guimarães); Uliana Duarte, em seu documentário *Goyania – outubro ou nada* (com Hígor Coutinho)<sup>40</sup>.

Dentre as compositoras e intérpretes atuantes em Goiás que possuem músicas pré-existentes inseridas em trilhas musicais cinematográficas em filmes realizados no estado, temos Bebel Roriz, compositora de *Alumiô* (co-autoria com Olavo Telles), dentro do curta documental *Antonio Poteiro* (Rogério Safadi, 2011). Ela ainda aparece creditada no curta ficcional *Nevile e o Lobisomem de Goiânia* (Márcio Venício Nunes e José Fernandes da Cunha, 2007), como participação especial ao piano, em trilha cuja direção musical é de Gregory Mark.

O projeto Sons do Cerrado, coordenado pela pianista, flautista e pesquisadora Andréa Luísa Teixeira, aparece creditado na trilha do curta ficcional *Marimbondo amarelo* (Amarildo Pessoa, 2009). Apesar de não constar como intérprete, tampouco o projeto - apenas Ivan Vilela está nos créditos finais -, Andréa participou, com o Sons do Cerrado, de várias faixas pré-existentes utilizadas no documentário em longa-metragem *Sertão Velho Cerrado* (André D'Elia, 2018).

34 Disponível em: <https://vimeo.com/521126351>. Acesso em: 20 abr. 2024.

35 Trailer disponível em: [https://youtu.be/B\\_xx-FANoMI?si=Ccv8ImrENL6YwVbi](https://youtu.be/B_xx-FANoMI?si=Ccv8ImrENL6YwVbi). Acesso em: 20 abr. 2024.

36 Disponível em: <https://youtu.be/mJQsWNimvSA?si=eF6AKkdoRKWZTHGN>. Acesso em: 20 abr. 2024.

37 Indisponível on-line.

38 Trailer disponível em: <https://youtu.be/jMbUKScj9sw?si=Pk4mahwJ0LYmCJ0t>. Acesso em: 20 abr. 2024.

39 Disponível em: <https://mubi.com/pt/br/films/pirenopolynda>. Acesso em: 20 abr. 2024.

40 A compreensão dos motivos que levam as diretoras a assinarem as trilhas de seus filmes demandará posteriores análises fílmicas e entrevistas.

*Sualk*, canção de Malu Magalhães, está na trilha de *Eu já não caibo mais aqui* (Benedito Ferreira, 2009). Badia Medeiros e sua *Recorte de Velhote* estão no curta documental *Trombas e Formoso: memórias de uma luta* (Coletivo Magnífica Mundi, 2010). Alzira Espíndola, Tetê Espíndola, Consuelo Quireze e Maria Eugênia compartilham com Luiz Chaffin o crédito da trilha da ficção *Caminho de pedras* (Lázaro Ribeiro, 2011). Cláudia Vieira é compositora de *Algum dia* (co-autoria com Tonzêra), que integra a trilha musical do documentário em curta-metragem *Solá 30°* (Orlando Lemos, 2012). Marlui Miranda aparece como compositora na trilha do curta ficcional *Prazeres* (Erasmio Alcântara, 2013).

A primeira *rapper* trans brasileira Lulu Monamour é a protagonista e está com Thiago Camargo nos créditos da trilha de *Mademoiselle do Rap* (Raphael Gustavo da Silva, 2016). A compositora e intérprete sertaneja Marília Mendonça (1995-2021) divide, também com Thiago Camargo, os créditos de trilha musical de *Havia cinzas dentro de mim* (Daniel Calil, 2017). Faixas pré-existentes de Maria Eugênia, Maysa, Mônica Salmaso, Tetê Espíndola e Andréa Luísa Teixeira compõem o curta ficcional *Hugo* (Lázaro Ribeiro, 2017).

A música *Então*, da produtora e compositora Niela Moura, foi utilizada no longa-metragem ficcional carioca *Altas expectativas* (Alvaro Campos e Pedro Antonio, 2017). E, mais recentemente, Nathália Vitral tem sua composição *Coco do Cerrado* inserida no filme *Capim Navalha* (Michel Queiroz, 2021).

## COMpositoras de MATO GROSSO: TRILHAS MUSICAIS ORIGINAIS

Por meio de contato direto com a professora Andréa Fernandez, da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), com a diretora cinematográfica cuiabana Glória Albuês e as multiartistas Vera Baggeti e Zuleica Arruda, reunimos informações sobre as principais compositoras de música para cinema no estado do Mato Grosso. Informações adicionais foram obtidas por meio do livro organizado por Siqueira et al (2022).

A compositora Marta Catunda (1956-2021)<sup>41</sup> foi uma das artistas mais respeitadas do estado do Mato Grosso. Doutora em Educação pela Universidade de Sorocaba (UNISO) - onde foi bolsista de pós-doutorado -, foi mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP e graduada em Pedagogia pela UFMT. Como pedagoga e técnica pesquisadora, desenvolveu e apoiou projetos, programas culturais comunitários, ambientais, educativos e artísticos. Como musicista e compositora, desenvolvia estudos em ecologia sonora e os processos de sensibilização ambiental, por meio da escuta. Além de conhecida pela sua longa parceria na composição de canções com a cantora Tetê Espíndola (a partir de 1976), Marta Catunda cartografou o canto de 57 espécies de pássaros da Região Neotropical<sup>42</sup> e compôs a música original do curta-metragem *O itinerário de cicatrizes*<sup>43</sup> (Glória Albuês, 2022).

41 Informações cedidas pela diretora Glória Albuês (comunicação pessoal, 2024).

42 Informações do site: <http://geofonia.blogspot.com/>. Acesso em: 19 abr. 2024.

43 Informações do site: <https://2023.kinoforum.org/filme/387497/o-itinerario-de-cicatrizes>. Acesso em: 19 abr. 2024.

A dupla de multiartistas Vera-Zuleika<sup>44</sup> tem larga experiência em práticas arte-e-educativas e eco-culturais. Moraram por mais de dois anos na Áustria (Viena) e fizeram parte da equipe do carnavalesco Joãozinho Trinta por mais de 20 anos. São criadoras de mais de 300 composições musicais, além de dois livros, três discos e três exposições de arte.

Zuleica Arruda é cuiabana, arte-educadora com habilitação em artes plásticas, educadora transpessoal, bacharel em Direito, professora universitária, pós-graduada em Gestão Cultural e Metodologia do Ensino da Arte. Idealizou os eventos Festival do Siriri, Festival do Rasqueado Cuiabano, Festival de Chapada (com o professor Benedito Pinheiro) e Festival do Pantanal (com Joãozinho Trinta e Vera Baggeti). Vera Baggeti é carioca radicada em Mato Grosso há mais 40 anos; é arquiteta, mestra em Educação Patrimonial, educadora transpessoal, professora universitária, artista visual, cantora e compositora. Fez parte da equipe de restauração de vários imóveis tombados pelo Patrimônio Histórico Nacional, Estadual e Municipal. As duas assinam as trilhas musicais do poema audiovisual *Canavia!l*<sup>45</sup> (Glória Albuês, 1990); do curta híbrido *A cilada dos cinco morenos*<sup>46</sup> (Luiz Borges, 2001) e do curta de ficção *O menino e o ovo*<sup>47</sup> (Juliana Capilé, 2020).

A cantora e compositora cuiabana Estela Ceregatti<sup>48</sup> é professora de canto, canto-terapeuta e regente em Cuiabá-MT, graduada em Música pela UFMT, especialista em Antropomúsica (SP) e pós-graduada em Canto e Cantoterapia pela Faculdade Rudolf Steiner. Compôs, com Jhon Stuart, a música original do curta-metragem *Nicolina e Laureço - Um Rolacionamento Quase Perfeito*<sup>49</sup> (Luiz Marchetti, 2024).

Com a diretora Jade Rainho, criou as trilhas musicais dos documentários *Flor Brilhante e as cicatrizes da pedra*<sup>50</sup> (2014); *Hermanos, aqui estamos*<sup>51</sup> (2021); e *Cacica - a força da mulher Xavante*<sup>52</sup> (2022). Este último trabalho resultou do encontro com a protagonista, cacica Carolina Rewaptu, anos antes, quando criou, com Jhon Stuart, a trilha musical do documentário *Pi'õ rómnhá ma'ubumrô'i'wa: mulheres Xavante coleadoras de sementes*<sup>53</sup> (Danielle Bertolini, 2020).

No livro organizado por Siqueira et al (2022), a diretora Danielle Bertolini, em entrevista para Ney Alves de Arruda, revela, além do encontro da própria compositora Estela Ceregatti com sua ancestralidade indígena, os motivos da aprovação da cacica para que ela compusesse a música do filme:

44 Informações do site: <https://www.revistapixe.com.br/vera-zuleika>. Acesso em: 20 abr. 2024.

45 Disponível em: <https://youtu.be/e3CZT1QR0SM?si=ldWx55Q00aw-tWsU>. Acesso em: 20 abr. 2024.

46 Indisponível on-line.

47 Disponível em: <https://filmow.com/o-menino-e-o-ovo-t313610/>. Acesso em: 20 abr. 2024.

48 Informações do site da compositora: <https://estelaceregatti.com>. Acesso em: 20 abr. 2024.

49 Indisponível on-line.

50 Disponível em: <https://vimeo.com/75692075>. Acesso em: 20 abr. 2024.

51 Trailer disponível em: <https://vimeo.com/user163131504>. Acesso em: 20 abr. 2024.

52 Teaser disponível em: <https://youtu.be/Dd58qHCsA4Y?si=3tC5mgwJIO8X-vHG>. Acesso em: 20 abr. 2024.

53 Disponível em: [https://youtu.be/B9\\_IFjyS04Y?si=0N\\_VhafjpUarWX0c](https://youtu.be/B9_IFjyS04Y?si=0N_VhafjpUarWX0c). Acesso em: 20 abr. 2024.

À [sic] princípio, a chefe da tribo não queria uma mulher branca fazendo a trilha musical. A cacica queria que tudo fosse cantado por mulheres indígenas. Mas quando ela viu um vídeo da Estela no meu celular, a cacica aprovou e disse que a compositora tinha voz de seriema. Ai ela gostou e autorizou deixando a Estela trabalhar na trilha do filme (Arruda in Siqueira *et al.*, 2022, p. 351-352).

Bertolini conheceu a compositora no Coral da UFMT, do qual ambas faziam parte. A partir da trilha de Pi'õ rômnha ma'ubumrô'i'wa: mulheres Xavante coletoras de sementes, Estela Ceregatti montou show e disco: em 2022, foi contemplada pelo edital Nascentes, da Lei Aldir Blanc, lançou o álbum *Terra força mulher*. Também aprovada pelo edital Mestres de Cultura da Lei Aldir Blanc, reverenciou a cacica xavante Carolina Rewaptu lançando o disco *Rewaptu* e um documentário em sua homenagem.

## COMPOSITORAS MÚSICAIS PARA FILMES NO DISTRITO FEDERAL

A partir de informações do produtor, diretor e professor do Instituto de Ensino Superior de Brasília (IESB), Érico Monnerat, em conjunto com a Associação Brasileira de Cinema e Vídeo (ABCV), destacamos três compositoras atuantes no cinema do Distrito Federal: Agnes Magalhães (Pratanes), Paula Zimbres e Fernanda Cabral. A partir dos catálogos dos festivais Goiânia Mostra Curtas e Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, citamos, ainda, outras mulheres que figuram nos créditos de “trilha sonora”.

Agnes Magalhães (Pratanes)<sup>54</sup> é graduada em Audiovisual pela Universidade de Brasília (UnB). Tem um EP autoral gravado e trabalhou nas equipes de som dos filmes *Rumo* (Bruno Victor e Marcus Azevedo, 2022) *Anticena* (Marisa Arraes e Tom Motta, 2022), *Terras Diversas* (Stéfanie Oliveira, 2022) e *Vão das Almas* (Edileuza Penha e Santiago Dellape, 2024). Como diretora, realizou o curta-metragem *Ponta dos Pés* (2019). Também atuou como figurinista no filme *Manifesta Maldita* (Ana Caroline Brito, 2021). Recentemente, produziu a trilha musical original dos filmes *Na Barriga da Baleia*<sup>55</sup> (Patrícia Colmenero, 2023 - longa-metragem); do curta experimental *Lubrina*<sup>56</sup> (Leonardo Hecht e Vinícius Fernandes, 2023); e da série *Marias* (Heloísa Schons).

Paula Zimbres<sup>57</sup> é contrabaixista, compositora e cantora de Brasília-DF. Bacharel em Composição Musical e mestre em Musicologia pela UnB, atualmente cursa o Doutorado em Música na Unicamp. Já lançou e produziu dois álbuns e dois singles autorais e, além de atuar como instrumentista, ela tem musicado poemas e interpretado canções. Além de algumas trilhas para teatro, Paula Zimbres compôs a música original do curta de animação *Abaíté*<sup>58</sup> (Plínio Quartim, 2012).

54 Informações do site: <https://www.moveofilmes.com/salve-rainha>. Acesso em: 20 abr. 2024.

55 Teaser disponível em: <https://vimeo.com/444965638>. Acesso em: 20 abr. 2024.

56 Trailer disponível em: <https://vimeo.com/755762468>. Acesso em: 20 abr. 2024.

57 Informações do site da compositora: <https://www.paulazimbres.com/>. Acesso em: 20 abr. 2024.

58 Disponível em: [https://youtu.be/tB4CqKV1\\_io?si=R3Bmasv5gttn6mr](https://youtu.be/tB4CqKV1_io?si=R3Bmasv5gttn6mr). Acesso em: 20 abr. 2024.



Em quase duas décadas trabalhando como cantora, multi-instrumentista e compositora Fernanda Cabral<sup>59</sup> construiu uma sólida carreira internacional. Ao viver um tempo em Madri, tornou-se uma das intérpretes brasileiras mais reconhecidas na Espanha e, em 2009, integrou a equipe do filme *A Pele que Habito*, de Pedro Almodóvar, como preparadora vocal. Com dois discos autorais lançados e uma participação em coletânea, realizou vários shows na Europa e no Brasil. Ela é a compositora da música original do curta *Pupila d'água*<sup>60</sup> (Clarice Cardell e Carlos Laredo, 2021); e realizou o documentário *Música nas Incubadoras*<sup>61</sup> (2022), sobre os microconcertos feitos por ela para mães e bebês prematuros em diferentes hospitais do Distrito Federal - e assina voz, percussão e composição.

Além das compositoras já mencionadas, outras mulheres figuram nos créditos de trilha musical no Distrito Federal. Liliana Gayoso responde pela autoria da trilha do curta de ficção *Mamãe tá na geladeira*<sup>62</sup> (Douro Moura, 2005). Martinha do Coco compartilha com Higo Melo os créditos da trilha do curta documental *Pedras da Vila Paranoá*<sup>63</sup> (Tiago Machado Carneiro, 2012). Julieta Zarza divide com Luiz Olivieri a autoria da trilha do curta de ficção *Desdobráveis*<sup>64</sup> (Marcelo Díaz, 2013). Magda Pucci assina a trilha do curta documental *Tekoha - Som da Terra*<sup>65</sup> (Rodrigo Arajeu e Valdelice Veron [Xamiri Nhupoty], 2017). É de Iara Gomes a trilha do curta ficcional *O véu de Amani*<sup>66</sup> (Renata Diniz, 2019).

Nicole Allgranti, como distribuidora do álbum *Homãpani Ashaninka* no Brasil, detém os créditos de trilha do curta documental *A Sentença de Pawa*<sup>67</sup> (Shãtsi [Alexandrina] Piýãko, Juliana Amorim e José Pimenta, 2020). Malu Colusso divide com Victor Angeleas os créditos pela trilha do média documental *Tempo de derruba*<sup>68</sup> (Gabriela Daldegan, 2021). A diretora e atriz Carolina Monte Rosa assina a trilha do seu próprio curta documental *Tá tudo bem*<sup>69</sup> (2022). Martha Suzana assina a trilha do curta experimental *As inesquecíveis*<sup>70</sup> (Rafaelly [La Conga Rosa], 2023). É de autoria de Letícia Fialho a música do curta de ficção *As miçangas*<sup>71</sup> (Rafaela Camelo e Emanuel Lavor, 2023). E Julia Carvalho assina, com Dinho Lacerda, a trilha do curta documental *Estrela da tarde*<sup>72</sup> (Francisco Rio, 2023).

59 Informações do site da compositora: <https://www.fernandacabral.com/>. Acesso em: 20 abr. 2024.

60 Teaser disponível em: [https://youtu.be/Zt3f1Dj3ys8?si=w-Mbuh27IT7ZQ\\_7v](https://youtu.be/Zt3f1Dj3ys8?si=w-Mbuh27IT7ZQ_7v). Acesso em: 20 abr. 2024.

61 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bs6J9C5sh3g>. Acesso em: 20 abr. 2024.

62 Disponível em: [https://portacurtas.org.br/filme/?name=mamae\\_ta\\_na\\_geladeira](https://portacurtas.org.br/filme/?name=mamae_ta_na_geladeira). Acesso em: 20 abr. 2024.

63 Disponível em: [https://youtu.be/A6qRF\\_Wh7QQ?si=Kmrrp4acU7qNVIA\\_](https://youtu.be/A6qRF_Wh7QQ?si=Kmrrp4acU7qNVIA_). Acesso em: 20 abr. 2024.

64 Disponível em: <https://vimeo.com/74722822>. Acesso em: 20 abr. 2024.

65 Trailer disponível em: <https://vimeo.com/217760698>. Acesso em: 20 abr. 2024.

66 Trailer disponível em: <https://vimeo.com/338761634>. Acesso em: 20 abr. 2024.

67 Disponível em: <https://vimeo.com/461229485>. Acesso em: 20 abr. 2024.

68 Trailer disponível em: <https://vimeo.com/705433522>. Acesso em: 20 abr. 2024.

69 Informações disponíveis em: [https://www.instagram.com/tatudobem\\_filme/](https://www.instagram.com/tatudobem_filme/). Acesso em: 20 abr. 2024.

70 Informação disponível em: <https://mubi.com/pt/br/films/the-unforgettables>. Acesso em: 20 abr. 2024.

71 Trailer disponível em: <https://vimeo.com/796401397>. Acesso em: 20 abr. 2024.

72 Informação disponível em: <https://www.instagram.com/estreladatardefilme/>. Acesso em: 20 abr. 2024.



A partir das informações reunidas aqui, percebemos a presença das mulheres nos créditos de trilha musical de filmes no Centro-Oeste a partir dos anos de 1990 – em sua grande maioria, curtas-metragens documentais, obras audiovisuais que dependem de recursos advindos de políticas públicas culturais e possuem pouca ou nenhuma circulação comercial para além dos festivais de cinema. Tive, portanto, que ultrapassar o recorte nacional da pesquisa a seis mãos – qual seja, longas-metragens lançados comercialmente no Brasil de 1990 a 2020 – para poder encontrar essas mulheres, muitas das quais não estão presentes em plataformas como o IMDb.

Como, além do contato direto com pessoas colaboradoras da pesquisa, obtivemos as informações por meio de catálogos de festivais de cinema, é importante salientar que nem todas as edições dispunham de catálogos disponíveis. Nas publicações analisadas, o crédito recorrente é o de “trilha sonora” – termo tecnicamente atribuído a todo o conjunto de sons de um filme (voz, música, ruído), mas que, graças às coletâneas feitas pela indústria fonográfica, popularizou-se como referência à trilha musical. Uma revisão dos formulários de inscrição dos festivais, substituindo “trilha sonora” por “trilha musical”, valorizaria mais tanto as pessoas criadoras de música para filmes quanto as outras equipes de som.

Outro ponto sobre os catálogos é que neles constam apenas os filmes selecionados pela curadoria daquela edição do evento. Ou seja, o universo de filmes (inscritos) é bem maior do que os documentos encontrados podem fazer parecer. Isso nos leva à questão da preservação audiovisual, infelizmente uma discussão ainda em fase embrionária em nossa região. A falta de preservação das obras audiovisuais de um território e o consequente apagamento de equipes, produções e seus contextos de nossa memória coletiva nos impedem de identificar nossas pioneiras, como aconteceu por muito tempo com a diretora, atriz, dramaturga, radialista e comunicadora Cici Pinheiro. Essa reparação depende de reflexões e ações que levem à organização e disponibilização de nossas constelações fílmicas, no analógico e no digital, contendo informações detalhadas sobre as equipes de cada produção, em cada momento histórico documentado.

Sigo em busca das compositoras de música para filmes no Mato Grosso do Sul, até o momento não encontradas, e de outras atuantes em nossa região que ainda estão fora do alcance deste estudo.

ALMEIDA, Paula A.; ALVES, José; SILVA, Denise. Cinedemografia: migração no cinema brasileiro. *Plural*, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 168-190, 2020.

ALMEIDA, Paula A. *Cinedemografia, população que filma e população filmada: hierarquias de gênero e raciais na produção cinematográfica brasileira contemporânea*. 2019. 231 f. Tese de Doutorado (Doutorado em População, Território e Estatísticas Públicas), Escola Nacional de Ciências Estatísticas, Rio de Janeiro. 2019.

ALMEIDA, Paula A.; ALVES, José; SILVA, Denise v. 24, n.2, Mulheres no Cinema Brasileiro. *Caderno Espaço Feminino*, Uberlândia, p. 365-394. 2011.

D'INCAO, Maria A. Mulher e família burguesas. In: PRIORE, Mary del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004, p. 187-201.

DISTRITO FEDERAL. Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Disponível em: <<https://festcinebrasil.com.br>>. Acesso em: 20 abr. 2024.

FREIRE, Vanda L. B.; PORTELA, Angela C. H. Mulheres pianistas e compositoras, em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930). *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Bogotá, v. 5, n. 2, p. 61-78, jul./dez. 2010.

FREIRE, Vanda L. B.; PORTELA, Angela C. H. Mulheres Compositoras: da Invisibilidade à Projeção Internacional. In: NOGUEIRA, Isabel P.; FONSECA, Susan C. (Ed.). *Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas*, v. 3. Goiânia / Porto Alegre: Editora da ANPPOM, 2013. p. 279-302.

GOVERNO DO ESTADO DE GOIÁS. *Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental*. Disponível em: <https://fica.go.gov.br/>. Acesso em: 20 abr. 2024.

ICUMAM – INSTITUTO DE CULTURA E MEIO AMBIENTE. *Goiânia Mostra Curtas*. Disponível em: <https://goianiamostra-curtas.com.br/22/public/>. Acesso em: 20 abr. 2024.

IMDB dataset. Disponível em <https://www.imdb.com/interfaces/>. Acesso em: 20 abr. 2024.

MIRANDA, Luiz F. Lançamentos de filmes brasileiros de 1969 a 2015. In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila. *Nova história do cinema brasileiro*. Ed. ampliada. São Paulo: Sesc, 2018. 2 v.

MIRANDA, Suzana Reck; TAÑO, Debora Regina. Nas trilhas das mulheres: compositoras e cinema no Brasil. In: TEDESCO, Maria Cavalcanti. (Org.). *Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2021, p. 123-142.

MURGEL, Ana C. A. de T. Pesquisando as compositoras brasileiras no século XXI. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 71, p. 181-192, dez. 2018.

OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL. *Listagem dos Filmes Lançados em Salas de Exibição com Valores Captados através de Mecanismos de Incentivo* 1995 a 2019. Rio de Janeiro: Ancine, 2020. Disponível em: [http://oca.ancine.gov.br/producao\\_.htm](http://oca.ancine.gov.br/producao_.htm). Acesso em: 12 set. 2022.

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. *Música de cine compuesta por mujeres: La utopía del universo femenino. Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009.

PAULA, Patrícia A. A presença feminina na docência e nos palcos do Rio de Janeiro oitocentista. *Leitura: Teoria & Prática*, v. 37, n. 77, p. 65-81, 2019.

SIQUEIRA, Aline Wendpap; LIMA, Diego B.; COSTA, Gilson M.; CAPANEMA, Letícia Xavier. (Org.). *Cinema e Audiovisual em Mato Grosso*. v.1. Cuiabá: Paruna, 2022.

STRONG, Catherine; CANNIZZO, Fabian. *Australian Women Screen Composers: Career Barriers and Pathways* [research report]. Melbourne: APRA AMCOS/RMIT University, 2017.

# A imagem como arma: o cinema feito por mulheres indígenas

Sophia Pinheiro

Uma mulher indígena que decide cuidar de si e de seu povo por meio da autoimagem exerce o poder da representatividade e do que se deseja mostrar. No momento histórico em que se dá atenção ao lugar de fala e à virada ontológica, sua agência se torna evidente em práticas tão diversas quanto o cotidiano na aldeia, a meditação para a espiritualidade, a consciência das representações, e a escrita de diários e cartas. Por sua vez, o uso da câmera sublinha papéis de liderança e de interlocução em projetos culturais, festivais de cinema, debates e até mesmo em textos como este.

Diante desse contexto, em minhas pesquisas de mestrado e doutorado, considero que há uma nova perspectiva do cinema e da arte indígena contemporâneos com ênfase no “sentir, pensar e agir” (Mignolo; Gómez, 2012). No seio das estéticas decoloniais e a partir das colaborações em curso com as cineastas Patrícia Ferreira Pará Yxapy (Mbyá-Guarani), Graciela Guarani (Guarani Kaiowá), Sueli Maxakali (Maxakali), Michely Fernandes (Guarani Kaiowá) e Flor Alvarez Medrano (Maya, Guatemala), e projetos brasileiros de mulheres indígenas com as imagens, procuro contextualizar a produção imagética dessas cineastas. Alguns exemplos são a Katahirine – Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas<sup>73</sup>, plataforma com as produções das mulheres indígenas cineastas no Brasil contendo os filmes (ou teasers de seus filmes com link direcionando para onde estão publicados), biografias, imagens, filmografias e textos complementares de suas autorias ou que falem sobre os trabalhos realizados pelas cineastas; o livro *Pelas mulheres indígenas* (disponível em PDF)<sup>74</sup>; as Associações das Mulheres Xinguanas e o Instituto Catitu<sup>75</sup> além dos filmes *Demarcação Daje Kapap Eypi* (2015) e *A voz das mulheres indígenas* (2015), dirigidos por mulheres indígenas brasileiras e disponíveis no Youtube.

As pesquisas questionam as teorizações da colonialidade no âmbito do saber e do ser, da política e da economia, da religião que aprisiona a espiritualidade, do gênero, da sexualidade e da etnicidade, reivindicando a autonomia dessas mulheres como sujeitas históricas diante de epistemes estéticas previamente estabelecidas. A partir das singularidades étnicas e sociais dessas autoras, desafiamos o pensamento hegemônico em torno do cinema atual, indagando: como essas artistas produzem agência política com suas práticas e imagens? Como suas imagens combatem as representações das mulheres indígenas historicamente construídas? Por que a linguagem cinematográfica realizada por elas é tida como “uma arte menor” ou datada por um dito “cinema indígena”?

73 Cf. <https://katahirine.org.br/>

74 *Pelas mulheres indígenas*. Disponível em: <<http://www.mulheresindigenas.org>>. Acesso em: 30 out. 2024.

75 Oficinas de formação audiovisual e multimídia para mulheres indígenas e o intercâmbio entre elas.

Figura 1 - Jaexá va'e jo hete re – O corpo que enxergamos (2017)



Fonte: Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro.

A autora indiana Deepika Bahri reitera as múltiplas – por vezes, confusas – conotações de “representação”. Significando presença, reprodução, semelhança, formação de uma ideia na mente ou até mesmo representação no sentido político de “falar por”, o termo está no centro dos debates da teoria pós-colonial e/ou feminista. Pergunto, assim, se as mulheres indígenas cineastas falam pelas demais de suas etnias e por outras mulheres indígenas, ciente de que não há homogeneidade entre os povos e suas cosmologias, de modo que a inscrição dessas autoras em regimes genéricos e a-históricos de sentido e de valor constitui epistemes que perpetuam a colonialidade.

A despeito da crítica à generalização, pensar junto e fazer junto são aspectos indissociáveis das cosmologias étnicas tanto quanto uma das características das linguagens cinematográficas, ainda que muitas vezes condicionadas às autorias individuais e às fetichizações do capitalismo. A autoria de uma individualidade coletiva dentro do cinema é, portanto, uma problemática. Uma das ferramentas para investigar a participação das mulheres indígenas no audiovisual brasileiro contemporâneo

é compreender a correlação entre o universo comunitário das aldeias e aqueles que lhes são exteriores, nos quais se inter-relacionam o bem comum e as demandas individuais. De acordo com Sacchi e Gramkow (2012, p. 121), a partir desta perspectiva, compreende-se a dinâmica da mobilidade indígena “como articuladora de redes (...) entre modos de vidas distintos, comunitário e cidadão, e os valores tradicionais e os da modernidade”, aproximando-se, ainda, do slogan feminista “o pessoal é político”.

O número reduzido de realizadoras indica uma possível dificuldade das indígenas – bem como de mulheres negras e brancas, cada qual com seu recorte social e racial – de se apropriarem de uma atividade “artística” para além daquelas destinadas às suas dinâmicas tradicionais. Ao exercerem esse papel através do audiovisual, adquirem um status político e social na relação de convívio na aldeia em um empoderamento étnico e de gênero. Nesse sentido, o antropólogo Oscar Sáez (2006, p. 194), ao pesquisar a autobiografia e o sujeito histórico indígena, questiona que “nunca um indígena brasileiro decidiu-se ou foi solicitado a relatar sua vida, e não o mito ou a história do seu povo”. Assim, qualificar “cinema indígena” não se coloca para as/os indígenas como uma preocupação ontológica, mas como resultado de mais um processo de enfrentamento político e cultural com a sociedade envolvente (Marin; Morgado, 2016). As práticas coletivas estão presentes também nos extracâmpos das imagens (o que não está visível na tela): um processo compartilhado que rompe a lógica da autoria na arte, tensionando os espaços de produção da imagem.

A câmera, mesmo que seja de um telefone celular, é uma arma poderosa nessa disputa de alteridades, um recurso cada vez mais necessário aos povos indígenas em suas lutas e na difusão de sua diversidade cultural: autoimagens vertebrais à etnogênese e à manutenção de suas tradições, bem como fundamentais no combate aos estereótipos que foram e são construídos por não indígenas. Nesse sentido, a cineasta Mbyá-Guarani Patrícia Ferreira Pará Yxapy revela o motivo que a levou a ser cineasta:

Para pensar e refletir sobre a nossa própria história. E assim, quebrar um pouco aquelas coisas-ruins que a gente escuta por aí das pessoas ignorantes que falam com seus comentários ou críticas preconceituosas quando a questão é indígena. Uma ideia que a maioria dos não-indígenas tem sobre NÓS é que o índio é uma coisa só, compartilhando a mesma cultura, as mesmas crenças, a mesma língua, enfim... E aí vem estas frases mais famosas... ‘ainda são’ e os que ‘não são mais’, ‘muita terra para pouco índio’, ‘índio verdadeiro’, ‘o índio sem roupa, na selva, em plena harmonia com a natureza’, o ‘índio autêntico’ é o índio de papel da carta do Caminha. Essa imagem foi CONGELADA, na cabeça dessas pessoas e, quando o índio não se enquadra nessa imagem, quando aquele índio que está hoje no meio das cidades seja para estudar, trabalhar, REIVINDICAR os direitos ou simplesmente sair da aldeia para comprar as suas necessidades, provoca estranhamento (Ferreira, 2017 apud Pinheiro, 2017, p.52)

Produzir imagens é um gesto político e, em meio a tantas informações visuais, é muito comum utilizá-las na transmissão de pensamentos, na militância, no ativismo. Trata-se de uma ação da arte como prática humana, tendo uma história própria, mas sempre como prática inserida em outras e com elas interligada. Depois de cinco anos acompanhando a trajetória de Patrícia como cineasta, entre festivais de cine-

ma, seminários, idas à aldeia e a codireção de nosso filme “Teko Haxy – ser imperfeita”, percebi que ela não “é” cineasta: “torna-se” cineasta a cada experiência em que apreende mais o seu processo de realização de imagens e consciência fílmica. Nesse sentido, Clarisse Alvarenga nos faz um questionamento relevante para a linguagem cinematográfica do documentário, estética que prevalece na cinematografia indígena: “como o cinema documentário é alterado ao mesmo tempo em que altera a experiência do contato interétnico?” (2017, p. 30). Indaguemos então, sob o prisma de Jean-Louis Comolli: diante das relações – o fato compartilhado –, o que o cinema indígena pode dizer sobre o cinema não-indígena?

Uma subversão notória às “ordens impostas” pelo tecnicismo ocidental é o modo como as/os indígenas filmam. O método proposto pelas oficinas audiovisuais, passa por um processo de desconstrução das etapas. É uma criação livre: não há argumento inicial, tampouco roteiro. O cinema-processo é dilatado. O tempo vive a duração do plano, qualquer pessoa pode ser personagem e fabular diante da câmera. Uma maneira inventiva do fazer cinema, onde se aprende fazendo, filmando: “Se eu mostrar um filme bonito e coisas bonitas dos guarani, eu vou mudar a cabeça dos ruralistas? Eu mudo?” – questionou Patrícia uma vez para mim.

Como dito, a utilização e reinvenção da linguagem audiovisual para suas próprias demandas é poder. Poder como capacidade e possibilidade de agir e falar. Poder como autoridade. Poder da invenção, produto da experiência coletiva. Poder para as mulheres indígenas e suas demandas políticas e estéticas. Sendo assim, também agenciam a própria questão de gênero e do feminismo comunitário, na possibilidade criada de inventar outros termos para essa nova prática da teoria. Partindo da ideia de que a mulher indígena pode inventar suas próprias realidades no modo “criativo” como todas as culturas operam – “invenção é cultura” (Roy Wagner, 2010) –, a forma como as indígenas percebem e entendem seus direitos sociais, culturais e políticos, adequando-os a seus próprios modos de vida, é criadora dessas práticas contemporâneas. Há ainda a agência que elas realizam sobre sua autoimagem e sobre os próprios filmes, os quais já operam como outra forma de agência, o que torna esse processo uma valorização de quem são para elas mesmas e para as outras culturas.

Autoras como bell hooks e Simone de Beauvoir afirmam que demandas individuais – por exemplo, aquela referente a salários iguais para as atrizes de Hollywood, que ganham menos que seus pares – são facilmente respondidas e cooptadas pelo capitalismo. As lutas coletivas são o que verdadeiramente o ameaçam e ameaçam as reproduções das opressões. Assim, elas aproximam-nos, de fato, da liberdade. Portanto, as demandas coletivas feitas pelas mulheres indígenas importam e podem auxiliar no combate a essas opressões. Elas produzem conhecimento e compartilham com outras pessoas da aldeia não só o processo de realização dessas imagens, mas também o que elas querem mostrar, exibir e difundir, para a valorização pessoal e da própria cultura. Assim, fazem parte de várias outras relações que são criadas a partir desse processo de expressão artística subjetiva e sensível. Deste modo, na busca por uma etnicidade, o acesso ao vídeo amplia as possibilidades de comunicação, internas e externas, entre grupos indígenas, num processo dinâmico de realização de imagens e reconhecimentos.

Portanto, nas perspectivas introduzidas aqui, podemos dizer que as cineastas indígenas são uma ruptura no pensamento cinematográfico, mostrando que fazer cinema é fazer-se em multiplicidade e segredos – à medida em que nós, não-indígenas, não acessamos e/ou entendemos o invisível que esse fazer cinema não nos permite ver. Assim, a linguagem artística cinematográfica dessas mulheres possibilita narrativas híbridas de potentes de histórias autobiográficas e apropriadas de seus discursos, mostrando-nos filmes indissociáveis às práticas da vida cosmológica.

## REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Clarisse. *Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999)*, Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-). Salvador: Edufba, 2017.
- BAHRI, Deepika. Feminismo e/no pós-colonialismo. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 659-688, maio/ago. 2013.
- COMOLLI, Jean Louis. Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- COMOLLI, Jean-Louis. O desvio pelo direto. In: *Catálogo do 14º Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo*. Trad. Pedro Maciel Guimarães. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2010a. p. 294-317.
- COMOLLI, Jean-Louis. Imagens de arquivo: imbricamento de olhares. Entrevista com Sylvie Lindeperg. In: *Catálogo do 14º Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo*. Trad. Pedro Maciel Guimarães. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2010b. p. 318-345.
- GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. Diálogo entre povos indígenas: a experiência de dois encontros mediados pelo vídeo. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 38, n. 1, p. 205-259, 1995.
- hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo, Editora Elefante, 2019.
- MIGNOLO, Walter. GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo. *Estéticas decoloniales*. Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.
- PINHEIRO, Sophia. *A imagem como arma: a trajetória da cineasta indígena Patrícia Ferreira Pará Yxapy*. 2017. 283 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.
- PINHEIRO, Sophia. *Aquilo que é sonhado muda a estrutura das coisas: sentir, pensar e agir para reencantar e perturbar o cinema com mulheres*. 2023. 416 f. Tese (Doutorado em Cinema e Audiovisual) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023.
- SACCHI, Ângela; GRAMKOW, Márcia M. (Org.). *Gênero e povos indígenas*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/GIZ/Funai, 2012.
- SAÉZ, Oscar C. Autobiografia e sujeito histórico indígena. *Novos Estudos – CEBRAP*, São Paulo, v. 76, p. 179-195, nov. 2006.
- TURNER, Terence. Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video. *Anthropology Today*, v. 8, n. 6, p. 5-16, 1992.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Trad. Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.



# Notas sobre a trajetória de cinco roteiristas no cinema feito em Goiás

Ana Domitila Rosa  
Hingred Guimarães  
Vitória Barros

O cinema em Goiás chegou de maneira tardia em relação ao resto do país. Enquanto as primeiras salas de cinema chegaram ao Rio de Janeiro em 1896, em solo goiano, “a primeira sala de cinema data de 1909, chamada ‘Cinema Goyano’, instalada inicialmente no Teatro São Joaquim, na antiga capital do estado, cidade de Goiás, no Beco da Lapa” (Vale, 2013, p. 21). Já as primeiras produções cinematográficas em território brasileiro foram realizadas no começo dos anos 1900 e, dentre seus realizadores, está Major Reis que, a convite de Marechal Rondon, foi “o primeiro a filmar no estado de Goiás, em 1912, produzindo os primeiros registros dos indígenas Nambiquara” (Vale, 2013, p. 23). Entretanto, somente quase meio século depois, na década de 1950, as primeiras experimentações cinematográficas goianas são realizadas por Jamil Merjane, “precursor dos cinejornais”, que abriu “caminho para futuras produções de documentários e filmes de ficção na década de 60” (Benfica; Leão, 1995, p. 96).

Segundo Gustavo Vale (2013, p. 26), “o marco inicial da história do cinema em Goiás, considerando seu caráter antropológico, foi trabalho de Wolf Jesco von Puttkamer, que em 1947 filmou e fotografou pela primeira vez os indígenas Krahô e Karajá”. Contudo, “apenas no final da década de 1990 é que o cinema antropológico fará parte do rol das produções goianas” (Vale, 2013, p. 30). Já no cinema de ficção, segundo o autor,

[...] a cinematografia goiana reconhece como seu marco inicial o longa-metragem de ficção O Diabo Mora no Sangue, rodado na ilha do Bananal, com argumento de João Bennio e roteiro de Ziembinski e Hugo Brockes, produzido em 1967 pela Bennio Produções e dirigido por Cecil Thiré [...] [No mesmo ano], o média-metragem de ficção A Fraude, com roteiro de Jesus Aquino Jayme e direção de Jocerlan Melquíades de Jesus, é rodado e produzido no estado de Goiás, na cidade de Goiânia (Vale, 2013, p. 38-39).

É interessante notar que as primeiras investidas na produção cinematográfica do estado, em suas vertentes antropológicas, cinejornalísticas, documentais e ficcionais, foram financiadas e realizadas por homens, traço que se estende até os dias de hoje, como aponta Alice Fátima Martins (2018). O apagamento histórico de mulheres nas mais variadas funções e cargos da produção cinematográfica é um sintoma global e, em Goiás, não seria diferente. Porém,



No Estado de Goiás, a presença feminina na produção de cinema e audiovisual se faz sentir. Em 2012, foi lançada a caixa *Mulheres que fazem cinema*, com 10 filmes assinados por diretoras goianas, como resultado de um projeto da Associação de Cinema Independente de Goiás (ACINE/GO). Essa é uma amostra da presença de várias cineastas atuantes, desde a docência, em cursos livres e também universitários, até a produção audiovisual propriamente dita. Algumas delas chegaram a gozar de certa inserção nacional, alcançando, eventualmente, voos em trânsitos internacionais (Martins, 2018, n.p.).

A presença de mulheres na produção cinematográfica em Goiás tem impactos profundos no cenário mercadológico e cultural do estado, principalmente quando ocupam funções-chave, muitas vezes concomitantes e acumuladas, como produção executiva, direção e roteiro. Segundo a autora, apenas mais recentemente foi possível começarmos a traçar algumas informações sobre o papel-chave da atuação de algumas mulheres. Mesmo assim, “elas continuam figurando em histórias paralelas, que resultam, em sua maioria, de iniciativas de pesquisadoras mulheres” (Martins, 2018, p. 3), como é o caso deste ensaio.

Do ponto de vista da formação universitária, Goiás contou e conta com os cursos de Rádio e TV, ofertado entre 1981 e 2004, e Jornalismo, ofertado desde 1968, na Universidade Federal de Goiás (UFG), que:

[...] mesmo sem ter uma dedicação curricular específica para a área de cinema, produziram (no caso do curso de Rádio e TV) e produzem, ainda hoje (no caso do curso de Jornalismo), muitos diretores, fotógrafos, cinegrafistas etc. que trabalham diretamente com produção cinematográfica, compondo o quadro audiovisual goiano (Vale, 2013, p. 40).

Entretanto, cursos especificamente voltados para o cinema foram implementados no estado somente no início do século XXI, com a “iniciativa de Rosa Berardo, que criou em 2002 o Curso de Especialização em Cinema da Skópos Escola de Cinema, vinculado ao programa de Pós- Graduação da Faculdade Cambury” (Vale, 2013, p. 40) e o curso superior em Comunicação Social com habilitação em Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), criado em 2006.

Diante disso, nomes como Alyne Fratari, Jô Levy, Larissa Fernandes, Lidiana Reis, Ludielma Laurentino, Milena Ribeiro e Lidiana Reis (Figura 1) têm se destacado nas últimas décadas no campo do roteiro e direção devido às suas projeções local, nacional e internacional. Neste ensaio, pretendemos nos deter sobre suas trajetórias de vida, acadêmicas e profissionais, com o intuito de estabelecer um panorama de suas produções e exaltar suas contribuições para o fazer e pensar cinematográfico goiano.

Figura 1 – Alyne, Jô, Larissa, Ludielma, Milena e Lidiana



Fonte: Acervo pessoal. 2023.

**Alyne Fratari** se graduou em Administração e Marketing pela Faculdade Cambury em 2005, se especializou em Cinema e Linguagem Audiovisual pela Universidade Gama Filho em 2013 e fez mestrado em Performances Culturais no Programa de Pós Graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais da UFG, titulando-se mestre em 2016. Foi docente do ensino superior no Curso de Cinema e Audiovisual da UEG e no Curso de Fotografia da Faculdade Cambury.

Atua em projetos culturais voltados para cinema e produção cultural desde 2003, contando com nove obras em sua filmografia nas quais assina a direção, dentre elas “Descrição da ilha da saudade ou Baudelaire e os teus Cabelos” (2009), “*Mañana c’est carnaval*” (2010) e “Cartão de Natal de 1957” (2013). Premiada em diversos festivais e mostras de cinema e vídeo nacionais, seus filmes exploram uma estética autoral que usa o horror do cotidiano e o feminino como elementos fundamentais para o desenvolvimento de sua proposta cinematográfica.

Suas investigações e processos criativos acerca da imagem e das experiências (des)narrativas imagético-sonoras transitam entre o fantástico, o absurdo, o extraordinário e o surrealismo, construindo uma estética que lida diretamente com o cinema

barroco. Suas pesquisas<sup>1</sup> e seu fazer cinematográfico tentam promover experimentações narrativas poéticas de sentido perturbador, com ênfase no estudo de poéticas cinematográficas, performances culturais, performances cinematográficas e no cinema da diretora Ana Carolina Teixeira Soares.

Joanise Levy da Silva, ou apenas **Jô Levy**, se graduou em Jornalismo pela UEG em 1992 e se tornou mestre em Educação pela mesma instituição em 2006. Duplamente titulada como doutora, entre 2014 e 2019 esteve no programa de Estudos Fílmicos e da Imagem da Universidade de Coimbra e entre 2016 e 2019 no programa de Literatura da Universidade de Brasília, atuando desde então em áreas de pesquisa relacionadas à linguística, letras, artes, cinema, audiovisual, comunicação e ciências sociais aplicadas<sup>2</sup>.

Roteirista, professora e pesquisadora, se destaca pelo currículo robusto, profissionalismo e amor pela escrita, algo que ela busca passar adiante em sala de aula na UEG, onde compõe o quadro docente do curso de Cinema e Audiovisual da Unidade Universitária de Goiânia – Laranjeiras. Faz parte da *Screenwriting Research Network*, da Rede Docente de Roteiro do Forcine - Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual, e coordena, no biênio 2023-2024, o Seminário Temático “Estudos de Roteiro e Escrita Audiovisual” da Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, além de contribuir em instituições como A Casa da Árvore Projetos Sociais, Instituto Veritas e Organização Jaime Câmara.

Além de sua vasta experiência como consultora de roteiros e curadora em festivais de cinema, foi roteirista do curta-metragem “Passagem” (2015), dirigido por Ernesto Rheinboldt e Thomaz Magalhães; coordenou, por meio do projeto de extensão Trama – Narrativas Audiovisuais e Criação de Roteiros (2021-2022), a sala de roteiristas responsável pelo desenvolvimento do primeiro roteiro de longa-metragem da UEG, intitulado “Um sol pra cada um”; e foi coautora da série de ficção para TV “Fim de Ano”, contemplada pelo edital FSA/PRODAV da Ancine e premiada no Florianópolis Audiovisual Mercosul (FAM) de 2022 com o passe livre para o *Santiago Festival Internacional de Cine* (Sanfic), onde ganhou prêmio de melhor série de ficção com passe livre para o *Conecta Fiction & Entertainment* 2024, na Espanha.

1 Informações do perfil de Alyne Fratari nas plataformas Mapa Goiano e Currículo Lattes. Disponíveis em: <https://mapagoiano.cultura.go.gov.br/agente/2824/>; <http://lattes.cnpq.br/7851807009759442>. Acesso em: 25 abr. 2024.

2 Informações do perfil de Jô Levy nas plataformas Academia.edu e Currículo Lattes. Disponível em: <https://ueg.academia.edu/J%C3%B4Levy>; e <http://lattes.cnpq.br/6620537095048568>. Acesso em: 25 abr. 2024

Figura 2 – Ludielma e Jô com Deivid Rodrigues e Gabriel Newton na Sala de Roteiro da Série “Fim de Ano”



Fonte: Acervo pessoal. 2023.

**Larissa Fernandes** é formada em Cinema e Audiovisual pela UEG, pós-graduada em História e Narrativas Audiovisuais pela UFG e sócia da Panaceia Filmes. Escreveu e dirigiu os curtas “Enquanto” e “Uma Carta para Heitor”, e co-dirigiu, com Kaco Olímpio, o curta “A viagem de Ícaro”. Quando assistente de direção trabalhou em diversas curtas-metragens, nos telefilmes “A estrada para o Oeste” e “Felipa e o Foguete”, co-produzido pela Globo Filmes, e também nos longas “Hotel Mundial”, “Paulistas”, “Alaska” e “Vento Seco”, que teve estreia no Festival de Berlim em 2020.

Foi roteirista-chefe no Panaceia Núcleo Criativo, onde desenvolveu seu primeiro longa-metragem, “Solina”, premiado nos laboratórios de roteiro Curitiba Lab e no Di-áspora Conecta. Dirigiu a série infantil educacional “Barco Sagres” (2020), foi curadora da Mostra “Olhar de Dentro” do Itaú Cultural Play, desenvolveu a série de TV “Irene” e o longa infanto-juvenil “As Pés de Moleca e a Doceria da Bruxa de Maria Mole”, semifinalista no concurso de roteiro Cabíria 2021.

Com uma sólida carreira em Goiás, em 2023 Larissa alcançou um lugar almejado no audiovisual brasileiro e dirigiu sua primeira novela da Globo, “Amor perfeito”<sup>3</sup> (Figura 3), produção de grande audiência e repercussão, cujo trabalho lhe proporcionou presença na direção da novela “No Rancho Fundo” (2024), exibida pela emissora no horário das 18 horas<sup>4</sup>.

3 Entrevista de Larissa para o jornal O Popular sobre sua direção na novela “Amor Perfeito”. Disponível em: <<https://daqui.opopular.com.br/editorias/famosos/%C3%A9-revolucion%C3%A1rio-ocupar-este-lugar-diz-larissa-fernandes-sobre-dire%C3%A7%C3%A3o-de-novela-na-globo-1.2622762>>. Acesso em: 25 abr. 2024.

4 Informações do perfil de Larissa Fernandes na plataforma LinkedIn e entrevista concedida para o jornal O Popular. Disponível em: <<https://www.linkedin.com/in/larissa-fernandes-7a61a149/?originalSubdomain=br>> e <<https://daqui.opopular.com.br/editorias/famosos/%C3%A9-revolucion%C3%A1rio-ocupar-este-lugar-diz-larissa-fernandes-sobre-dire%C3%A7%C3%A3o-de-novela-na-globo-1.2622762>>. Acesso em: 25 abr. 2024.

Figura 3 – Larissa Fernandes, diretora da Rede Globo



Fonte: Acervo pessoal. 2024.

Figura 4 – Larissa, Lidiana, Ludielma e Jô



Fonte: Acervo pessoal. 2024.

**Ludielma Laurentino e Souza** é graduada em Comunicação Social com habilitação em Audiovisual pela UEG (2009) e especialista em História Cultural: Imaginários, Identidades e Narrativas pela UFG (2014). Esteve presente em instituições como a Universidade Estadual de Goiás, Fundação Rtve e a produtora Panaceia Filmes, trabalhando nas funções de roteirista e montadora. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Cinema, atuando principalmente com temas relacionados ao cinema, audiovisual, cidade, curadoria e tempo<sup>5</sup>.

5 Perfil de Ludielma Laurentino nas plataformas LinkedIn e Currículo Lattes. Disponível em: <<https://www.linkedin.com/in/ludielma-laurentino/?originalSubdomain=br>>; <<http://lattes.cnpq.br/0072247092643235>>. Acesso em: 02 mai. 2024.

Ao longo de sua carreira, participou de eventos universitários, festivais de cinema nacionais e internacionais, como curadora e organizadora, fez parte de diversas bancas discentes, ministrou cursos, participou de produções de mais de 10 filmes, entre curtas e longas-metragens, publicou as obras “Monografia Em Silêncio” e “Cidade Sombria” e dirigiu o filme “É Uma Vez”. Em 2012 ganhou o prêmio de melhor roteiro na X Mostra ABD - GO e em 2023, juntamente com Jô Levy, foi premiada no *Santiago Festival Internacional de Cine* (Sanfic), com o projeto de série de ficção “Fim de Ano”, produção da Tem Dendê (Bahia).

**Milena Ribeiro** é formada em Cinema e Audiovisual pela UEG, atualmente faz mestrado na Unicamp, onde pesquisa sobre filme-ensaio. Tem no currículo diversos trabalhos como produtora executiva, assistente de direção e produção, além de atuar como tradutora e intérprete, entre outras experiências. Milena acumula experiências que evidenciam seu nome no audiovisual goiano: em 2019, roteirizou e dirigiu o curta “A Bicicleta”, realizado com recursos do Edital Carmen Santos (2017), de apoio a curtas dirigidos por mulheres, e premiado na 19ª Goiânia Mostra Curtas, onde levou o prêmio do Júri popular e o prêmio ELO COMPANY; no Favera - Festival Audiovisual Vera Cruz e no VII Tudo Sobre Mulheres, além de ter sido exibido no Dia Internacional da Mulher em 2020 pelo *Centro de Información Oficial* do Uruguai.

Em 2020, com a série de comédia “Agência de Desencontros”, Milena ganhou o Prêmio Cora (iniciativa que premia projetos audiovisuais de mulheres do centro-oeste); e no ano seguinte foi novamente premiada com o projeto do longa-metragem de comédia “Em Nome de Karolayne”, que participou do *Torino Film Lab Next Comedy* em 2023.

Juntamente com Larissa Fernandes, Milena foi roteirista do longa infanto-juvenil “As Pés de Moleca e a Bruxa de Maria Mole”, desenvolvido com a Globo Filmes e o canal Gloob em 2023; o roteiro foi finalista do Concurso de Roteiro de Longa-metragem do FRAPA 2023 e participou do Lab Novas Histórias no mesmo ano, além de ter o argumento como semifinalista no Prêmio Cabíria 2021 e o roteiro como menção honrosa no mesmo prêmio em 2023. Atualmente, roteiriza e dirige o telefilme de comédia romântica “Caducando de Amor” em parceria com Daniel Calil e coprodução da Globo Filmes.

A roteirista e produtora **Lidiana Reis** é também formada no curso de Cinema e Audiovisual da UEG. Além disso, possui uma especialização em Gestão Cultural e, atualmente, aprofunda seus estudos em Direitos Humanos, Responsabilidade Social e Cidadania Global na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Em 2010, junto com Ludielma Laurentino, Larissa Fernandes e Jarleo Barbosa, fundou a Panaceia Filmes, uma produtora que abriga o SAPI - Mercado Audiovisual, uma plataforma destinada a promover e difundir o audiovisual produzido na região Centro-Oeste do Brasil. Durante os anos de 2015 a 2020, Lidiana atuou como produtora em cinco longas-metragens, sendo o primeiro deles o documentário “Paulistas”, dirigido por Daniel Nolasco, no qual desempenhou o papel de produtora executiva. Esse filme teve um lançamento comercial nacional através da Sessão Vitrine Petrobras em todo o Brasil. Em 2019, “Alaska”, dirigido por Pedro Novaes, foi lançado em 20



salas de cinema da Rede Cinemark em todo o país. O longa-metragem, “Hotel Mundial”, dirigido por Jarleo Barbosa, agora faz parte do catálogo da *Amazon Prime Video* na América Latina.

Além de sua trajetória como produtora, Lidiana também se destaca como roteirista e diretora. Seu filme “Sem Você” (2014) foi premiado na Mostra ABD do FICA – Festival Internacional de Cinema Ambiental. Em 2024, ela lançou dois novos trabalhos: o curta-metragem documental, “Cabeça de Fogo” e a videodança: “Desta Terra Viverei”. Lidiana também foi roteirista-chefe da série documental “Despida de Noiva”, no Panaceia Núcleo Criativo, e atuou como produtora do Pirenópolis Doc – Festival de Cinema Documentário, de 2014 a 2018. Em fevereiro de 2020, seu último trabalho como produtora, o longa “Vento Seco”, dirigido por Daniel Nolasco, foi lançado na mostra Panorama do 70º Festival de Berlim.

Além de suas produções, em 2020 ela idealizou o Prêmio CORA, que tem como objetivo fomentar projetos liderados por mulheres do Centro-Oeste, e coordena o mercado SAPI desde 2014. Atualmente, é sócia da Sol a Pino Filmes, onde está desenvolvendo o roteiro do longa-metragem de ficção “Isabel” e “Piedade para esta Terra que me Sonega o Amor”, seu primeiro longa-metragem documental, e produzindo “Solina”, o primeiro longa de ficção de Larissa Fernandes<sup>6</sup>.

## CONCLUSÕES

Este apanhado biográfico sobre mulheres que impactam continuamente o fazer e o pensar cinematográfico em Goiás pretende, através do registro de suas trajetórias e feitos, exaltar suas contribuições para o cinema goiano, assim como ressaltar a importância da valorização da presença de mulheres nas mais diversas áreas e funções do audiovisual brasileiro, reconhecendo sua criatividade e excelência.

Além de suas extraordinárias carreiras, Alyne Fratari, Jô Levy, Milena Ribeiro, Larissa Fernandes, Ludielma Laurentino e Lidiana Reis compartilham a passagem pela Universidade Estadual de Goiás como estudantes, docentes e pesquisadoras, assim como currículos recheados de prêmios nacionais e internacionais e a colaboração em projetos audiovisuais dos mais variados formatos.

A contribuição dessas mulheres para a história do cinema em Goiás com obras que alcançaram grande reconhecimento nacional e internacional em laboratórios, concursos e festivais, deve ser reconhecida de maneira devida. A excelência do fazer e pensar goiano sobre o cinema, seja ele documental ou ficcional, está impresso nos títulos que estas mulheres lançaram no mundo e nos que ainda estão por realizar.

6 Informações do perfil de Lidiana Reis na plataforma Mapa Goiano. Disponível em: <<https://mapagoiano.cultura.go.gov.br/agents/3218/>>. Acesso em: 04 maio 2024

LEÃO, Beto; BENFICA, Eduardo. *Goiás no século do cinema*. Goiânia: Kelps, 1995.

MARTINS, Alice Fátima. Fazedoras de cinema: sobre protagonismos femininos e narrativas que insistem em esquecê-las. *Revista Filmecultura*, ed. 63, 1º semestre, 2018.

VALE, Gustavo Henrique dos Santos. *Entre a heresia e a reprodução: em busca do cinema goiano*. 2013. 138 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.



# Quem ama, cuida: Cine Brasília em dois tempos

Daniela Marinho Martins

## INTRODUÇÃO

A pulsão deste texto parte de uma avaliação da minha trajetória como produtora no Centro-Oeste e o que me motiva. Recentemente, eu encerrei um período de gestão bastante gratificante no Cine Brasília. Estive como Produtora Executiva contratada pelo Instituto Box Cultural, que foi responsável pela gestão compartilhada com a Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal (SECEC-DF), entre julho de 2022 a março de 2024. No último ano de gestão, passei a integrar a equipe de programação, formada pela Coordenadora de Programação, Rafaella Rezende, e a Diretora Geral, Sara Rocha. Além disso, estive responsável pelo encaminhamento das atividades formativas.

Esse foi um momento que fez muito sentido em minha trajetória, pois o caminho para o ofício no cinema começou com a cinefilia muito alimentada pelas frequentes idas ao Cine Brasília na adolescência. Jamais imaginaria no período uma possibilidade de trabalhar na área, já que a minha família não tinha uma trajetória de arte como profissão, e trabalhar com cinema pareceria ser mais uma realidade para filhos de banqueiros. Contudo, após desistir repentinamente de ingressar no curso de Direito, acabei optando pelo curso de Comunicação Social na Universidade de Brasília (UnB), que contava com três habilitações distintas: Jornalismo, Publicidade e Audiovisual. Logo no primeiro semestre, me aproximei dos bacharelados do Audiovisual, conectados pela cinefilia.

Ao longo da graduação, eu me interessei muito pela Preservação Audiovisual, tanto que fiz mobilidade estudantil para estudar por 1 (um) ano na Universidade Federal Fluminense (UFF), que era o único curso na América Latina a ter uma disciplina de Preservação. Na época, ela era ministrada pelo curador chefe da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), Hernani Heffner, que eu havia conhecido pelo verbete “Sala de Cinema”<sup>1</sup>, na Enciclopédia do Cinema Brasileiro (1997), organizada por Fernando Ramos e Luis Fernando Miranda.

Além da disciplina na UFF, consegui me aproximar da preservação e exibição pelos primeiros trabalhos que tive, como o estágio no Arquivo Nacional no Rio de Janeiro, e quando, já de volta a Brasília, trabalhei em diversas produções de mostra de cinema como Produtora Local. Na época, entre 2007 e 2015, o Centro Cultural Ban-

1 Como na época tive pouco acesso a bibliografia referente a exibição cinematográfica, este verbete foi muito importante na minha trajetória.

co do Brasil e a Caixa Cultural em Brasília realizavam diversos eventos neste perfil. Particpei de quase uma centena de mostras desde que iniciei nessa trajetória. Da minha experiência com mostras, tive muita vivência de cabine de projeção, local que me encanta até hoje.

Trabalhar o tema exibição cinematográfica no Mestrado em 2011 foi uma forma de elaborar tudo que estava vivendo. Na pesquisa, eu me deparei com a escassez de referências bibliográficas sobre este campo. A produção acadêmica na área de Cinema e Audiovisual é majoritariamente composta por análise de filmes, ou voltada para a área de produção autoral. Pouco se debruça sobre os campos de distribuição e exibição. Curiosamente, assim também estão estruturados as políticas públicas e os investimentos para o audiovisual, que se concentram muito mais na produção, sendo deficitários nos campos de distribuição e exibição.

O foco da pesquisa de mestrado foi a exibição cinematográfica nos primeiros anos em Brasília, e me debrucei sobre a programação das primeiras salas ativas na nova capital do país. A ideia de realizar uma investigação com base em jornais partiu principalmente do livro *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo* (1981), de Vicente de Paula Araújo, publicado pela editora Perspectiva. Neste livro, Vicente utilizou como fonte de pesquisa jornais que circulavam na época da virada do século XIX para XX, principalmente os jornais *O Comércio de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*. Ele organizou o material pesquisado cronologicamente, incluindo os próprios anúncios e notas encontrados nesses jornais, referindo-se às programações das mais diversas formas de lazer na cidade paulista, que incluíam desde exposições de animais a circos dos mais diversos.

Outra referência importante foi *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro* (1996), de Alice Gonzaga, que é um dos primeiros trabalhos no país voltados para o campo da exibição cinematográfica. Mas além desses, na época havia poucas referências acessíveis. Depois que publiquei a dissertação em 2013, Rafael de Luna Freire publicou o livro *Cinematographo em Nictheroy* (2013), e recentemente encontrei uma revisão bibliográfica bastante ampla, que foi escrita por José Inácio Melo Souza, na revista *Mnemocine*, com o título *O cinema na cidade: algumas reflexões sobre a história da exibição no Brasil*, cuja motivação parte justamente da obra de Freire.

Apesar da escassez de material para pesquisa na realidade brasiliense, encontrei algumas notas e reportagens no jornal *Correio Braziliense* com alguns indícios importantes do estado das salas de cinema, e considero importante trazê-los aqui, mesmo não tendo imagens das salas. Contudo, alguns relatos nos jornais pesquisados dão uma dimensão de como eram as salas.

## DA PESQUISA NO CORREIO BRAZILIENSE

Durante a pesquisa, foram analisadas 819 edições do jornal *Correio Braziliense*, totalizando um volume de mais 5.000 páginas, entre 21 de abril de 1960 a 31 de dezembro de 1963. Foquei em compilar informações dos seguintes trechos dos jornais:

(i) programação diária de cinema, tanto de salas comerciais quanto de espaços alternativos, como os cineclubes e outros espaços que se dedicaram a sessões cinematográficas; (ii) colunas sociais que retratavam o cotidiano da cidade na época, de autoria de Yvonne Jean, Ari Cunha e Talita de Abreu (Katucha); (iii) colunas especializadas de cinema, escritas por Fritz Teixeira Sales e Sérgio Marcondes; (iv) reportagens especiais e anúncios sobre esses espaços de exibição.

A partir dessa investigação, tornou-se evidente a abundância de filmes em circulação pela cidade, comparável aos dias de maior movimentação das salas de cinema na contemporaneidade. Durante o período pesquisado, os filmes eram distribuídos em película, e cada rolo pesava cerca de 15 quilos e correspondia a aproximadamente 20 minutos de filme. Isso significa que exibir um longa-metragem exigia lidar com o transporte de mais de 60 quilos de material, uma tarefa logística complexa. Além disso, naquela época, poucos cinemas repetiam os títulos.

Ao longo da pesquisa, cataloguei 490 filmes em 725 dias diferentes. Esse número pode parecer pouco expressivo se comparamos com a atualidade de salas *multiplex* ou com a programação atual do Cine Brasília. Mas é importante considerar que, na época, era apenas um filme em cartaz por dia. Em comparação com as salas em atividade nos primeiros anos, no Cine Teatro Cultura, na Asa Sul, em 565 dias analisados, foram exibidos 169 filmes distintos. No Cine Paranoá, em Taguatinga, em 278 analisados, foram exibidos 216 filmes compilados.

Infelizmente não é possível estabelecer uma comparação mais consistente com outras salas existentes por conta da falta de dados no jornal *Correio Braziliense*, como é o caso do Cine Bandeirante e Cine Teatro Brasília, no Núcleo Bandeirante; do Cine Teatro Taguatinga, em Taguatinga; do Cine Teatro Alvorada, em Sobradinho; de do Cine Itapoã<sup>2</sup>, no Gama.

## DA ESTRUTURA DAS SALAS DE CINEMA EM BRASÍLIA

No início da pesquisa de mestrado, o que mais me intrigava era o esforço em se erguer diversas salas de cinema em uma cidade ainda em construção, relatada pelos primeiros moradores como um verdadeiro canteiro de obras. Manuel Mendes, autor do livro *Meu Testemunho de Brasília* (1997), foi um dos pioneiros na construção da capital, onde chegou em 1957. O que ele viu foi

Nada. Silêncio. Céu azul. Nuvens brancas. Horizontes amplos e o cerrado igual por todos os lados. Desolação. Brasília era ainda um sonho, uma vaga esperança. Uma promessa da qual quase todos duvidavam (Mendes, 1997, p. 16).

2 A grafia do cinema no Gama variava entre Cine Itapoã e Cine Itapuã, sendo a primeira a mais frequente, e por isso a utilizada neste texto.

Mendes trabalhou como colunista no Correio Braziliense por 28 anos, e era responsável pela coluna Correio Diplomático. Ele veio a Brasília porque era funcionário público do IPASE – Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado. Foram diversos institutos de previdência que tornaram possível a construção de prédios no Plano Piloto, e cada Instituto financiava uma Superquadra, cuja sigla, na Asa Sul, é SQS (Super Quadra Sul). Esses edifícios eram destinados aos funcionários que seriam transferidos. Com o processo de pesquisa, observei que as salas de cinema que encontrava em forma de programação nos jornais eram um esforço de construção de um signo de modernidade. A presença das salas de cinema era essencial para garantir uma atividade de lazer e para gerar uma espécie de certificado de modernidade que a construção da nova capital buscava imprimir na nação brasileira. Contudo, a realidade das salas de cinema era de muita precariedade, bem como em toda infraestrutura da cidade.

#### POUCOS E PROVISÓRIOS

Excluindo os grupos circenses e teatrais que se têm exibido em Brasília, podemos contar nos dedos os estabelecimentos de diversões existentes na Capital: três cinemas (incluindo o que funciona num barracão na Vila Planalto) e dois auditórios de rádio e televisão e outro só de televisão, no Plano Piloto; dois cinemas do pior tipo e absolutamente provisórios e de madeira, no Núcleo Bandeirante; um cinema de madeira em Sobradinho; um cinema de madeira e outro em construção no Gama; um cinema paroquial em Planaltina; e, um bom cinema de alvenaria em Taguatinga. Nove cinemas e dois auditórios de rádio e televisão para uma população de quase 200 mil almas.

#### SEGURANÇA E HIGIENE

Todos os cinemas – com exclusão de dois existentes no Plano Piloto (o Brasília e o Cultura) e um em Taguatinga (o Paranoá) – se encontram em lastimável estado, funcionando em barracões de madeira, destelhados e com grandes rachaduras nas paredes de tábuas. A maioria não possui instalações sanitárias e as existentes estão em péssimas condições, sem água e sem o menor trato. Em diversos ‘cinemas’ não há torneiras ou água para o frequentador beber. Ratos, pulgas e outros insetos perturbam o público durante as sessões e, as cadeiras (na maioria não há poltronas) estão em geral quebradas (Correio Braziliense, 1961, n.p.).

Outro relato traça em mais detalhes como eram as salas nas cidades satélites. Ele é similar aos apontamentos do relato anterior, só que foi publicado dois anos depois, em 1963.

Taguatinga isolada, ainda. A estrada quase que impraticável. A provisória, com as obras paralisadas, em virtude das chuvas. Mesmo assim, ninguém se lembra de patrolar a estrada velha, que liga à Brasília – Anápolis. [...] Ainda Taguatinga: Rêde de esgotos ausente, galerias pluviais não existem. E note-se: É a maior cidade-satélite hoje em dia, sendo inclusive maior que a Cidade Livre (Cunha, 1960, n.p.).

Mas a precariedade não era algo exclusivo das Cidades Satélites. No artigo intitulado “Falta de cinemas em Brasília, um dos problemas mais graves”, foi realizada uma análise crítica e abrangente sobre a precariedade de salas de cinema no Plano

Piloto e nas Cidades Satélites. O autor, cujo nome não foi mencionado, destacou tanto a quantidade, quanto a qualidade dos espaços de entretenimento na cidade, que não estavam à altura do status de Capital da República, nem da crescente população, que já alcançava 200 mil habitantes na época. Assim, o autor denunciou as condições deficientes das instalações e da programação cinematográfica:

No Plano Piloto onde existem dois cinemas funcionando em prédios de alvenaria a situação não é melhor do que nas Cidades Satélites onde só há barracões. As programações deixam muito a desejar e os preços dos ingressos são muito elevados. Um dos estabelecimentos (o Cine Brasília) desde a transferência da Capital para o planalto que foi inaugurado mas nunca concluído. Dentro em breve completará dois anos de funcionamento, mas ainda está inacabado. Suas paredes internas estão sem revestimento; a tela é provisória; o sistema de iluminação não foi completado; não possui refrigeração adequada, ora a temperatura interna apresenta-se muito fria ora muito quente e o ambiente é abafado. As poltronas não estão assentadas no chão deslocando-se quando o espectador senta. Ao lado destas inconveniências há a constante interrupção das exhibições por falta de energia elétrica, pois o cinema não possui, até hoje, um gerador próprio.

O Cine Brasília raramente apresenta uma programação digna de uma Capital da República, exibindo, principalmente aos sábados e domingos (dias de maior frequência) filmes de segunda categoria, reprises velhas ou películas nacionais sem qualquer atrativo. E, os preços são exageradamente altos: Cr\$ 80,00 e Cr\$ 40,00 a meia entrada.

#### NÃO PAGAM IMPOSTOS

O Cine Cultura, também do Plano Piloto, apresenta, geralmente uma programação que não condiz com seu nome: cultura. Seus filmes são igualmente reprises envelhecidas e de segunda categoria. Seus preços, porém, são mais elevados ainda: Cr\$ 120,00 e Cr\$ 60,00 a meia entrada.

A sala de exhibições foi mal adaptada para cinema, pois a tela fica muito baixa e os frequentadores são obrigados a verdadeiros malabarismos para enxergar as imagens dos filmes. Além destes fatores negativos ambos os cinemas do Plano Piloto adotam critérios inconvenientes para o tempo de duração na exibição de filmes.

O Cine Brasília muda a programação todo o dia, repetindo durante a semana, algumas vezes, certos filmes (em geral de pouco interesse para o público). O Cine Cultura não segue um critério único. Às vezes muda os filmes às quartas-feiras e, em outras ocasiões muda o filme em outro dia da semana. Os filmes bons ficam pouco tempo em cartaz, os de má qualidade permanecem em exibição longo tempo.

Finalizando deve-se salientar que os cinemas não pagam qualquer imposto à Prefeitura do Distrito Federal, o que torna altamente rendoso tal ramo comercial e injustificável os preços que cobram (Correio Brasileiro, 1961, n.p.).

Aqui ao final, o jornalista critica a constante alteração de títulos no Cine Brasília, o que contraria a minha expectativa disso ser uma vantagem, como mencionei anteriormente sobre a quantidade de títulos em meio à dificuldade logística de transporte desses materiais. Na cidade onde faltava leite e peixe na Semana Santa, havia sempre novas películas, mas isso não era garantia de uma programação de qualidade.

O Cine Brasília (ou Cinema Brasília, como também era conhecido) foi inaugurado ainda incompleto, com um prazo previsto de 60 dias para a instalação do sistema de ar condicionado e a conclusão da decoração. A programação já havia sido anunciada, com a promessa de exibir filmes diferentes todos os dias e manter os horários de sessões às 18h e 20h. O Cine Brasília foi construído com a aprovação da Novacap pela Companhia Construtora Pederneiras SA, inicialmente pertencendo a essa empresa, mas foi arrendado pela Cia Luiz Severiano Ribeiro ainda antes de sua inauguração.

**Figura 1 — Matéria publicada em 23 de abril de 1960 sobre a Cine Brasília**

A promessa de conclusão da sala de cinema em 60 dias, conforme publicado na matéria acima não se cumpriu. A primeira queixa é de Ari Cunha, através de sua coluna *Visto, Lido e Ouvido*, no dia 15 de agosto de 1960:

Em dois meses foi feito o cinema. Em sete ainda não o terminaram. A prefeitura devia interditar o Cine Brasília, do Plano Piloto, e só entregar ao público quando fosse, de fato, cinema.

e não um poeira caríssimo, sem ventilação, sem conforto e sem ordem. Está tudo em obras, e o desconforto é chocante (Cunha, 1960, n.p.).

No final do ano, em 22 de dezembro, Cunha voltou a fazer uma série de apontamentos extremamente reveladores sobre a situação do Cine Brasília:

Aquele cinema devia ser fechado de uma vez, para ser entregue ao público como cinema. É horrível uma pessoa procurar divertimento numa obra, num cinema meio acabado, sujeito a todas as liberalidades [...]. Ainda quanto ao cinema, um amigo nosso reclama que havia muita gente fumando na sala de projeções, e outro, mais viajado, interrompeu o protesto para atestar que em Londres também (Cunha, 1960, n.p.).

Em 06 de fevereiro de 1961, o colunista mostrou outros problemas que nos revelaram o estado de precariedade da sala de espetáculo:

O Cine Brasília está infestado de pulgas. Mas a gerência deve ter razão para não ligar tanto para a sala de espetáculos. A frequência é lamentável. Poltronas estão desparafusadas, assentos estão rasgados a gilete e as costas de tôdas as cadeiras, menos da última fila, estão vermelhas de lama dos sapatos dos seus frequentadores (Cunha, 1961, n.p.).

Cunha também mostrou problemas com o sistema de refrigeração da sala: “Hoje é domingo, dia de sofrer abafado na sala de projeções do Cine Brasília” (Cunha, 1961). Em 09 de março, com a publicação de outra nota, é possível ter um pouco mais de dimensão do funcionamento burocrático da sala, o que nos leva a pensar sobre a dificuldade de se implementar mudanças no espaço.

O prefeito Paulo de Tarso pediu providências para o cinema do Plano Piloto, mas podemos informar que as obras estão no mesmo ritmo. A propósito, muita gente tem pedido para que os filmes passem dois ou três dias em cartaz, e pelas informações que nos são dadas, isto só poderia acontecer com a autorização da Novacap. Batata quente, para as mãos do dr. Randal (Cunha, 1961, n.p.).

Em 3 de abril de 1962, Ari Cunha trouxe à tona mais problemas relacionados à operação do Cine Brasília, desta vez relacionados à projeção dos filmes: “O Cine Brasília está enfrentando desafios crescentes. Agora, a solução é cortar a projeção para encerrar a sessão mais rapidamente” (Cunha, 1961). No mesmo mês, em 26 de abril, um comentário sobre a programação da sala criticou a exibição de filmes classificados para maiores de 18 anos, pois crianças não deveriam frequentar essas sessões.

Em 19 de abril de 1961, o jornal anunciou a estreia comemorativa do primeiro aniversário da capital, apresentando o filme *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock. Uma pequena nota também ressaltou a importância dessa exibição especial durante a celebração do aniversário da jovem cidade.

Em 6 de junho de 1962, Ari Cunha expressou mais uma vez sua insatisfação com as condições do cinema: “O Cine Brasília está insuportável. O sistema de renovação do ar não funciona e a sala de exibição parece um forno” (Cunha, 1962). Além disso, em 22 de agosto de 1962, outra observação na mesma coluna destacou uma nova irregularidade: “O Cine Brasília está vendendo mais ingressos do que a capacidade da sala. No domingo à noite, havia um grande número de espectadores de pé” (Cunha, 1962).

A partir de 1962, outro colunista começa a apresentar mais destaque ao cinema no jornal: Sergio Marcondes. Em uma de suas primeiras publicações na coluna de Cinema, em 3 de fevereiro de 1963, Marcondes comentou sobre a programação do Cine Brasília:

Para hoje, o Cine Brasília promete ‘O Fantasma da Ópera’, às 9 e 10,40 da manhã, filme do qual já fizemos apreciação há dias. Parece ser bom. À tarde, Bob Hope e Joan Collins estarão aguentando o chatíssimo Bing Crosby na comédia ‘Dois Errados no Espaço’. Numa pontinha para agradar aos saudosistas, aparece Dorothy Lamour envergando (apesar de seus 47 anos) um ‘sarong’. E, ao que parece, a Lamour ainda tem corpo para uma violência dessas. Quem quiser verificar, o filme passa às 2,30 e 4,10. À noite, mais um filme bobo, ‘Entre Mulheres e Espiões’, com Oscarito e Vagareza. Com bobagens, não costumamos perder tempo. Cinema é coisa muito diferente do que essa gente pensa (Marcondes, 1963, n.p.).

Em 12 de fevereiro, Sérgio Marcondes retomou suas queixas sobre a programação ao mencionar o filme “Os Cafajestes” (1962), sugerindo que o Cine Brasília, sob a direção do Sr. Luiz Severiano Ribeiro Júnior, considerasse sua exibição em Brasília. Ele expressou o desejo de escapar de filmes alemães sem impacto, westerns sem destaque e produções francesas excessivamente doces (Marcondes, 1963).

Em 10 de março, Sérgio abordou novamente a ausência de filmes brasileiros nas telas do Cine Brasília. Ele apontou a frustração do público em relação ao filme “Boca de Ouro” (1963), de Nelson Pereira dos Santos, que teve apenas um dia de exibição. O colunista anunciou que estavam preparando uma reportagem abrangente sobre o que acontecia naquele cinema de diversões (Marcondes, 1963). No dia seguinte, 13 de março, ele voltou a mencionar a programação da sala de cinema, prometendo uma análise mais aprofundada dos cinemas da cidade.

O tema da programação do Cine Brasília e dos cinemas da cidade surgiu com frequência durante o mês de março. Em 26 de março, Marcondes lamentou a ausência dos filmes da *Nouvelle Vague* e expressou sua frustração por ser um crítico em uma cidade com um programa de exibição tão desanimador.

É lamentável que o Cinema Brasília mantenha seu sistema de exibição tão prejudicial à crítica e também à sua própria bilheteria. Fazemos aqui um apelo, que penso ser de todo o público de cinema de Brasília, no sentido de sua gerência estudar a possibilidade de uma revisão do seu sistema de exibições. Em consequência desse sistema somos obrigados a comentar um filme que já saiu de cartaz (Marcondes, 1963, n.p.).



Mais adiante, outro jornalista passou a tecer comentários sobre os cinemas na cidade, em especial o Cine Brasília. O autor assinava suas colunas e matérias como Fritz Sales. Também em 1963, o autor também critica a seleção de filmes para exibição e quantidade de exibições, realizando um comparativo com porte parecido com Brasília em termos populacionais.

Filmes que não permanecem em cartaz

A propósito dos filmes comerciais, a reclamação deve ser dirigida aos proprietários dos cinemas cuja programação é realmente incompreensível. Não se pode saber os gerentes dos cinemas adotaram um sistema de exibição tão prejudicial aos seus próprios interesses. Em todas as cidades do Brasil com mais de 50 mil habitantes, o filme permanece em cartaz pelo menos três dias, sendo que as grandes bilheterias ficam uma ou duas semanas em cartaz. Temos observado no Cinema Brasília a casa cheia em todos aqueles filmes razoáveis ou acima da média. Não há razão, portanto, para se evitar os filmes de maior qualidade ou renome, como se Brasília ainda fosse uma aldeia perdida, com uma população atrasada e de mau gosto. Sugerimos ao Cinema Brasília fazer uma experiência de um bom filme por semana (Sales, 1963, n.p.).

Mais adiante, além de criticar a programação e como isso impacta na sua vivência urbana na jovem cidade, Fritz Sales relata com profunda frustração a projeção nos cinemas na cidade e faz destaques a alguns atos recorrentes, como os cortes de trechos, filme fora de foco, fora do quadro e problemas no som.

Começa a fita. Em cada mudança de rôlo, os operadores (seguindo o exemplo de seus colegas do Cinema Brasília) cortam um pedaço. E o público, ora o público. Éle que fique sem entender a sequência. Além disso, numa das trocas o consequente corte, o projetor mostrava a imagem aparecendo a barra que separa os fotogramas. Pensam que foi corrigido logo? Pois sim. Pelo menos, um minuto se passou antes que alguma providencia fosse tomada. Alguns assobios foram ouvidos e, afinal, os operadores se dignaram consertar a coisa. Aí começaram a fazer gracinhas com a projeção. Foco, fora de foco, foco, fora de foco, suspense, abaixa, puxa para um lado, puxa para o outro. E o público, ora, quem se importa com éle. Afinal ajeitada a coisa, seguiu a projeção. E o calor aumentando. Algum tempo depois, numa passagem de tensão, em relativo silêncio na tela, conversas, gritos, vozerio vindo da cabine de projeção. E o público, ora, o público! Quem se importa com éle? Digamos, a bem verdade, que isso ocorre também no Cine Brasília.

[...]

Que projeção era péssima, com manchas, perda de foco e mil outras coisas. Que o som variava dos alto-falantes detrás da tela para os laterais. Que nada funcionava direito no Cine Cultura (Sales, 1963, n.p.).

Esta visão tão desoladora dos cinemas, em especial do Cine Brasília, neste período, foi bastante frustrante para mim num primeiro momento. A ideia de modernidade na construção de Brasília, a grande presença de salas de cinema em uma cidade tão jovem, combinada com a construção da Universidade de Brasília por uma intelectualidade disposta a transformar o modelo de ensino superior, parecia fornecer os elementos ideias para a construção de uma cidade com cultura cinematográfica. Porém, sessenta e quatro anos depois, das antigas salas de bairro, apenas o Cine Brasília permanece em funcionamento.

A partir de setembro de 2022, depois de um período de funcionamento inconstante após o advento da Pandemia de COVID-19, o Cine Brasília voltou a apresentar programação regular por meio do Termo de Colaboração de Gestão Compartilhada entre a Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal e o instituto Box Cultural. Esta foi uma iniciativa inédita no cinema, e é regulamentada pelo Marco Regulatório da Organização Civil (MROSC), como ficou conhecida a Lei nº 13.019/2014, que regulamenta parcerias entre OSCs (Organizações da Sociedade Civil) e o poder público. A MROSC no Distrito Federal foi implementada em dezembro de 2016, por meio do Decreto nº 37.843. Esse modelo de gestão já era bastante utilizado, mas dependia de legislação específica estadual. Foi adotado em especial para equipamentos culturais como Orquestras e Museus. Com a MROSC, há uma regulamentação federal que adota critérios de transparência que todos os Estados devem adotar.

Neste novo modelo de gestão, que programou o Cine Brasília entre 1º de setembro de 2022 a 7 de fevereiro de 2024, estive à frente na função de Produtora Executiva, então o objetivo aqui é compartilhar alguns dados desta gestão para confrontá-los com os primeiros anos do cinema. Foi um período total de 74 semanas de programação, nas quais foram exibidos 416 filmes em 2.017 sessões para um público total de 91.309 espectadores. Foram exibidos 45 curtas-metragens, realizadas 106 Mostras, Festivais e Sessões Especiais, 15 lançamentos e mais de 20 atividades formativas, disponíveis no canal de *Youtube* do Cine Brasília. Nas redes sociais, 1.276.960 pessoas foram impactadas, e o perfil do cinema no Instagram teve um crescimento de 76,81%.

Para além da exibição de filmes programados pela gestão, houve uma agenda aberta para eventos que apresentassem pertinência cinematográfica a fim de atender o maior número de interessados, ressaltando que este é o único equipamento público com estrutura para exibição cinematográfica, tendo vários outros auditórios acessíveis na cidade. Durante o período da gestão, foram acolhidas 159 propostas de pauta de interessados diversos, como universidades, escolas, embaixadas, Ministério da Cultura, Cinemateca Brasileira, entre outras instituições.

Outra frente de ação foram as atividades de mercado e as formativas. Destacam-se iniciativas como a realização da 1ª edição do *FomentaCine*, que reuniu profissionais e especialistas do setor em um evento de mercado com *masterclasses*, clínicas de projetos e rodadas de negócios, proporcionando um estímulo significativo ao curta-metragem e ao longa-metragem, promovendo importantes debates sobre o cenário audiovisual brasileiro. Entre as atividades formativas, destaco as oficinas “Roteiro para Narrativas Negras”, “Atendimento Atitudinal” e “Acessibilidade na prática: Atendimento e Inclusão”, visando a promoção da inclusão social e a sensibilização para questões de diversidade no contexto cinematográfico. O desenvolvimento de atividades paralelas se tornou algo bastante presente em salas com este perfil, visando a formação de público e profissionais no setor audiovisual.

Quanto ao retorno do público sobre as atividades realizadas no cinema durante esta gestão, foi possível extrair alguns dados a partir de pesquisa de satisfação promovida nas Redes Sociais do cinema e da Secretaria de Cultura entre 15 de maio a 28 de setembro de 2023 por meio de formulários criados na plataforma *Google*. Assim, mesmo que, nas colunas dos jornais não sejam observados recorrentes destaques às salas de cinema como ocorria entre 1960 e 1963, os comentários e demais dados das pesquisas de satisfação dão uma dimensão similar.

Das 49 respostas recebidas, 21 pessoas deram nota 10 para a gestão e 12 deram nota 9; ou seja, grande parte é favorável à gestão que foi realizada. Dentro deste universo, no campo que foi aberto a respostas “O que pode ser melhorado no cine?”, foram observadas algumas repetições de tema que exponho aqui. A mais recorrente foi quanto ao café e à *bomboniere*: os frequentadores indicam necessidade de melhoria no que é ofertado, mais quantidades e maior qualidade, com opções mais saudáveis.

O segundo ponto mais recorrente foram os pedidos por mais horários de sessões, com maior diversidade de horários, sendo sugerido inclusive sessão à meia noite. Quanto à qualidade da programação, também foram frequentes os pedidos por mais mostras e festivais gratuitos, mais exibição de clássicos e maior variedade de filmes internacionais que não fossem apenas europeus. Outro comentário constante foram as sugestões de melhoria na divulgação, que se concentra muito nas redes sociais, com o público se queixando da ausência de anúncios nos espaços urbanos, em especial fora do Plano Piloto. Também foram observadas reincidências em comentários sobre poltronas quebradas e falta de manutenção nos banheiros, além de uma crítica ao ar condicionado e outra a problemas observados na projeção.

Por mais que sejam momentos históricos e formatos distintos de pesquisas, as demandas ao Cine Brasília que se repetem são referentes a programação, pedidos por mais ofertas de horário e diversidade de programação. Em correlação com o primeiro período, houve repetição de queixas quanto às poltronas e estrutura física. O que surge de novidade são demandas pertinentes à divulgação, que é bastante diversa do primeiro período, quando a divulgação se concentrava nos jornais. A outra demanda nova na atualidade, e que foi a mais frequente na Pesquisa de Satisfação, é a demanda por um café e *bomboniere* com mais espaço e produtos de qualidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Cine Brasília sempre esteve exposto a um ciclo de descontinuidade, mesmo em seu momento de inauguração, com várias pendências estruturais que impactam negativamente em sua programação. Mesmo assim, é uma sala de referência não só para a Capital, mas também para todo o país. São mais de sessenta anos de história, e mesmo com as marcantes interrupções, carrega um valor simbólico bastante significativo, com a preservação das características de sala de cinema de rua, com 619 lugares e fora dos *shopping centers*, sendo o único na cidade com este perfil. Além disso, abriga o mais antigo festival do país, o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

Ao longo dos anos, percebemos que o modelo de gestão foi se modificando. O primeiro modelo que funcionava por arrendamento com o exibidor Luiz Severiano Ribeiro Jr., era uma iniciativa privada que pagava aluguel para ter direito à exploração comercial. Já no modelo de gestão compartilhada MROSC, o instituto não pode ter fins lucrativos e deve seguir regras expressas em edital e recebe recursos públicos para a gestão do espaço. É possível a captação complementar, a atividade comercial no estabelecimento, mas o regulamento da MROSC preza pela primazia do interesse público.

Os dois modelos são bastante distintos, bem como o momento político, cultural e social, então estabelecer comparações pode ser pouco assertivo. Mas algo é evidente: no novo modelo, a quantidade de atividades paralelas é bastante superior, a transparência é maior, bem como o acesso a dados. O hiato que separa esses dois momentos é preenchido pela decadência dos cinemas de rua, restando poucos em funcionamento hoje. Por isso, uma das grandes missões ao gerenciar um espaço como esse é preservar não somente o prédio, em termos de sua estrutura arquitetônica, mas preservar a experiência de ir ao cinema. Dos grandes meios de entretenimento, o cinema certamente foi o maior do século XX e o meio que inaugurou as imagens em movimento que tanto consumimos na atualidade.

Nossas vivências contemporâneas são povoadas por imagens que acessamos de um dispositivo particular na maior parte das vezes. A importância de se preservar uma experiência coletiva de fruição de imagens em movimento é de extrema importância principalmente por proporcionar a vivência em comunidade, seja da vizinhança do Cine Brasília, mas também da comunidade cinéfila de Brasília e de todos os demais que a frequentam.

O que eu descobri no Cine Brasília e que virou profissão para mim hoje parecia, no momento de descoberta, apenas uma fuga do mundo, como vejo ser prática comum dos cinéfilos (o cinema como fuga da realidade). Todavia, no retrospecto que consigo fazer da pesquisa até a presente vivência profissional, a ida ao cinema é uma atividade social essencial, e quanto mais espaços públicos de vivência como essa tivermos (e menos vivências privadas nas telas dos nossos celulares), mais o diálogo e a convivência pacífica serão mais parte da nossa realidade. A ida ao cinema não é só uma questão de sonhar, mas uma questão de nos mantermos vivos com mais dignidade.

ARAUJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

BRASIL. Lei nº 13.019, de 31 de julho de 2014. Estabelece o regime jurídico das parcerias entre a administração pública e as organizações da sociedade civil [...]. Brasília, DF: *Diário Oficial da União*, seção 1, 01 ago. 2014, p. 1. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2011-2014/2014/Lei/L13019compilado.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2014/Lei/L13019compilado.htm). Acesso em: 11 jul. 2024.

DISTRITO FEDERAL. Decreto nº 37.843, de 13 de dezembro de 2016. Regulamenta a aplicação da Lei Nacional nº 13.019, de 31 de julho de 2014. Brasília, DF: *Diário Oficial do Distrito Federal*, 14 dez. 2016, seção 1, p. 1. Disponível em: [https://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/dafaadb15ff3452f82afc4390b5ee432/Decreto\\_37843\\_13\\_12\\_2016.html](https://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/dafaadb15ff3452f82afc4390b5ee432/Decreto_37843_13_12_2016.html). Acesso em: 11 jul. 2024.

FREIRE, Rafael de Luna. *Cinematographo em Nictheroy: história das salas de cinema de Niterói*. Niterói, RJ: Niterói Livros; Rio de Janeiro: INEPAC, 2012.

GONZAGA, Alice. *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

MARTINS, Daniela Marinho. *Os filmes da minha vida: exibição e salas de cinema em Brasília de 1960 a 1965*. 246 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

MENDES, Manuel. *Meu Testemunho de Brasília*. 2 ed. Brasília: Thesaurus, 2008.

RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.

SANTI, Álvaro. *Organizações da sociedade civil na cultura: avanços na transparência e avaliação de resultados? In: \_\_\_\_\_ Política Cultural: entre discursos e práticas*, Curitiba, Appris, 2024.

SOUZA, José Inácio de Melo. O cinema na cidade: algumas reflexões sobre a história da exibição no Brasil. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/200-r%20esenhafreire>. Acesso em: 08 abr. 2024.

# Formação superior e participação feminina no audiovisual em Goiás<sup>1</sup>

Virgínia Peçanha  
Ceíça Ferreira

Pelos idos dos anos de 1920, a escritora inglesa Virgínia Woolf declarava: “[d]e fato, eu me arriscaria a supor que anônimo, que escreveu tantos poemas sem assiná-los, foi muitas vezes uma mulher” (Woolf, 1985, p. 62). Embora tal afirmação refira-se às dificuldades encontradas pelas mulheres no âmbito literário, também se mostra pertinente para pensar o meio audiovisual e cinematográfico, pois, embora as mulheres tenham feito contribuições significativas para a história do cinema, poucas vezes são lembradas e creditadas em posições de prestígio.

Exemplo disso é a cineasta francesa Alice Guy-Blaché, considerada a mais importante realizadora da virada do século XIX para XX, com mais de 1000 filmes produzidos, usando técnicas que aprendeu com a fotografia, além de ser considerada pioneira das primeiras noções de técnica de montagem e sincronização de imagem e som (Monteiro, 2017). No cenário local, temos o caso de Cici Pinheiro, que, para além de sua centralidade para o teatro, rádio e TV, foi pioneira na direção de um filme de ficção no estado de Goiás, mas seu legado por vezes é obliterado.

Quando analisamos os dados sobre a participação de mulheres no mercado cinematográfico e audiovisual, os números são exíguos. Em um estudo realizado pela Agência Nacional de Cinema (ANCINE), em 2019, sobre a participação feminina na produção audiovisual brasileira em 2018, do total dos filmes lançados, somente 20% foram dirigidos por mulheres, 25% foram roteirizados por mulheres, e 12% contavam com mulheres na direção de fotografia.

Ao analisar os filmes mais assistidos no ano de 2022 sob uma perspectiva de gênero, Candido e Campos (2024) constataram que nenhuma mulher (branca) assinou a direção, como ocorrido em anos anteriores (2000, 2003, 2009, 2011 e 2012); e quando se intersecciona gênero e raça, constata-se que nenhuma mulher negra dirigiu filmes de grande público no período de 1995 a 2022. Apenas dois dos oito filmes de maior audiência em 2022 foram dirigidos por homens negros (“Medida Provisória”, de Lázaro Ramos, e “Marte Um”, de Gabriel Martins).

Na produção audiovisual em Goiás, também são recorrentes as desigualdades de gênero e a ausência de dados é a tônica (Silva, 2019). Diante de tal apagamento, este ensaio propõe uma reflexão acerca das articulações entre formação superior e parti-

<sup>1</sup> Este ensaio é um recorte da pesquisa de iniciação científica (PIBIC/UEG) “Impactos da formação superior sobre a atuação feminina no mercado audiovisual em Goiás”, desenvolvida no período de setembro de 2022 a agosto de 2023, no projeto de pesquisa “Mulheres no audiovisual brasileiro: articulações entre a representação e a produção”, coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ceíça Ferreira.

cipação feminina no audiovisual em Goiás. Para isso, aponta a importância do curso de Comunicação Social com habilitação em Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), pioneiro no Estado; e destaca a trajetória da diretora e continuísta Vanessa Goveia (Figura 1).

Figura 1 – Vanessa Goveia. Foto de perfil e no Festival Curta Canedo 2017



Fonte: Acervo pessoal. 2017.

## ELAS FAZEM CINEMA EM GOIÁS?

Embora a primeira exibição cinematográfica tenha ocorrido no Brasil em 1896, no Rio de Janeiro, a formação profissional pública em cinema e audiovisual no país é recente: os primeiros cursos foram criados da década de 1960, na Universidade de Brasília (UnB), seguida pela Universidade de São Paulo (USP) e a Universidade Federal Fluminense (UFF). Quando pensamos na realidade regional, no Centro-Oeste há outras cinco instituições com graduação na área além da UnB, a saber: a Universidade Estadual de Goiás (UEG), Instituto Federal de Goiás (IFG), Centro Universitário Instituto de Educação Superior de Brasília (IESB), Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e a Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Enquanto isso, na região Sudeste, há 16 cursos de bacharelado na área. Com exceção do curso da UnB, os cursos de cinema e audiovisual nas outras instituições no Centro-Oeste datam do início dos anos 2000.

Na Universidade Estadual de Goiás, o curso de Cinema e Audiovisual surgiu em 2014, originado do antigo curso de Comunicação Social com habilitação em Audiovisual, criado em 2006. Desde então, mudanças no cenário cinematográfico e audiovisual têm ocorrido na região, tanto com o aumento da produção de curtas-metragens, como também com o lançamento de seis longas-metragens no estado, no início de 2019: “Alaska”, de Pedro Novaes; “Dias Vazios”, de Robney Bruno Almeida; “Hélio Nunes: Do módulo lunar ao fotojornalismo”, de Ranulfo Borges; “Parque Oeste”, de Fabiana Assis, “Hotel Mundial”, de Jarleo Barbosa e “Vermelha”, de Getúlio Ribeiro, sendo

que estes dois últimos foram dirigidos por egressos do curso da UEG (Ferreira; Carvalho, 2019).

Segundo Oliveira (2023), de 2000 até 2020, houve mais de 1.264 produtos cinematográficos e audiovisuais em Goiás, sendo que, de 2010 a 2020, foram criados 705 produtos audiovisuais, com 463 curtas-metragens, 187 obras de média-metragem; 37 longas-metragens e 17 obras seriadas. Quando pensamos na participação feminina nesse mercado, Cici Pinheiro foi pioneira, com seu empreendimento nas radionovelas goianas, com a “Era uma senhora mais brilhante que o sol” (1951); a telenovela “A família Brodie”, que era transmitida ao vivo, em 1965; e a iniciativa da ficção “O ermitão de Muquém” (1967), além de sua influência em outras áreas da cultura goiana. No entanto, como já mencionado, por vezes ela é apagada da história do cinema local, assim como outras que vieram a seguir.

Além do resgate histórico de tais figuras, é oportuno mencionar algumas iniciativas que tem estimulado a participação feminina no mercado audiovisual em Goiás, tais como a “Mostra Elas fazem Cinema: mostra de filmes dirigidos por mulheres”, que, durante seis edições (realizadas de 2016 a 2021), promoveu a exibição de filmes e locais nacionais dirigidos por mulheres. Também destacamos as duas edições da “Mesa Mulheres no Audiovisual Goiano” promovidas pelo curso de Cinema e Audiovisual da UEG; e a Mostra Clandestina, organizada pelo Coletivo Clandestina, que reúne estudantes, egressas e professoras do curso de Cinema e Audiovisual do Instituto Federal de Educação de Goiás – Campus Cidade de Goiás.

## FORMAÇÃO SUPERIOR E A PARTICIPAÇÃO FEMININA NA ÁREA

Dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (2021) apontam que, entre 2010 e 2019, a maioria dos profissionais do setor audiovisual possuía formação de nível médio (completo ou incompleto) ou eram autodidatas. No entanto, Normanha (2021) pontua que,

[...] tendo em vista a complexidade da produção cinematográfica e audiovisual na atualidade, bem como o incremento tecnológico pelo qual essa atividade passa constantemente, associado ao número cada vez maior de produções e de profissionais envolvidos, não podemos pensar mais no cinema como algo exclusivamente realizado por profissionais formados pela prática, imbuídos de grande inspiração artística. E, embora o autodidatismo ainda esteja presente na prática cinematográfica, cada vez mais o cinema requer profissionais especializados e que, além da experiência que só a prática é capaz de oferecer, tenham conhecimentos sólidos de seus campos de atuação (Normanha, 2021, p.2-3).

Nesse sentido, a educação superior em Cinema e Audiovisual tem sido fundamental no desenvolvimento de habilidades técnicas, conhecimentos e perspectivas essenciais para o mercado. Segundo dados do Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual (Forcine) (Meleiro; Xavier, 2021), há no Brasil 169 cursos de cinema e audiovisual, entre universitários, tecnólogos e livres – públicos e privados – sendo



50% presentes na região Sudeste, 18.5% no Sul do país, 16.7% no Nordeste, 13% no Centro Oeste e 1.9% na região Norte do Brasil.

Embora a grande maioria desses cursos com formação superior seja recente, eles são necessários, pois proporcionam compreensão teórica e histórica da área, permitindo uma visão abrangente das técnicas, estéticas e influências ao longo dos anos, além de serem fundamentais para a criação de referências e estruturas teóricas.

Vale ressaltar ainda que a universidade pública tem desempenhado um papel central na promoção do pensamento crítico social, incentivando-nos a questionar a realidade ao nosso redor. A esse respeito, a egressa do curso de Cinema e Audiovisual da UEG, Larissa Fernandes, que além de roteirista, dirigiu também a novela “Amor Perfeito”, na Rede Globo aponta que a universidade possibilitou ainda a descoberta de referências, linguagens e narrativas que agora são fundamentais em seu trabalho (Pinheiro, 2023). Em entrevista, ela afirma ainda que

A UEG foi um lugar de formação profissional, que me estimulou a buscar uma carreira, mas também foi um lugar que me trouxe uma visão de mundo. Lá eu fiz amizades de uma vida inteira e pude escolher os meus parceiros de trabalho (Fernandes, 2024 *apud* Krüger, 2024, n.p).

Conforme já mencionado, o curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás é pioneiro no estado, tendo sido criado em 2014a partir do antigo curso de Comunicação Social com habilitação em Audiovisual da instituição, criado em 2006. Trata-se de um curso na esteira interdisciplinar, inserido dentro das áreas de Comunicação Social e Artes. O curso engloba uma formação que abarca não somente as demandas do mercado, mas que está alinhada com as necessidades do cenário midiático atual e com as transformações nos espaços de trabalho resultantes dessas demandas.

Estudo em âmbito nacional do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual da ANCINE (2021) revela uma predominância masculina na distribuição de empregos no setor audiovisual e na economia brasileira de 2010 a 2019. Ao longo desse período, as mulheres representaram 40% do total de empregos no setor, alcançando 41% apenas em 2014 e 2019. Logo, incentivar uma participação mais significativa de mulheres ocupando cargos de direção nos sets de filmagem tem o potencial de enriquecer a variedade de temas, protagonistas e abordagens nas produções, proporcionando uma nova perspectiva na representação de homens e mulheres que vai além dos padrões da sociedade tradicional (Silva, 2019).

Também a inclusão de realizadores negros e negras na indústria audiovisual, conforme debatido por Ferreira e Carvalho (2021), emerge como uma manifestação política que enfrenta o desafio de construir novas narrativas e ampliar perspectivas anteriormente restritas. Essa iniciativa busca fomentar uma multiplicidade de visões, desafiando estereótipos, preconceitos e desestruturando hierarquias e normas que perpetuam a desigualdade, contribuindo, desse modo, para o fortalecimento da democracia. Considerando tais aspectos é que destacamos a trajetória de Vanessa Goveia, egressa do curso de Cinema e Audiovisual da UEG, que além da direção (Figu-

ra 2), atua como curadora, editora, produtora e continuísta (Figura 3), ou seja, é uma profissional multifacetada no campo do cinema e do audiovisual em Goiás.

Formada em Comunicação Social com habilitação em Audiovisual pela Universidade Estadual de Goiás (2011-2014) e especialista em Cinema e Linguagem Audiovisual pela Universidade Municipal de São Caetano do Sul (2015-2016), Vanessa dirigiu os curtas-metragens “Viúva Negra” (2017), realizado com recursos do edital “Curta Afirmativo 2014: Protagonismo de Cineastas Afro-Brasileiros na Produção Audiovisual”<sup>2</sup>; e “O Retorno da Vênus” (2019), que receberam diversos prêmios em categorias como melhor atriz, melhor filme, melhor roteiro e direção<sup>3</sup>.

**Figura 2 – Vanessa Goveia na edição do curta *Viúva Negra* (2017) e em gravação de *O retorno da Vênus* (2019)**



Fonte: Acervo pessoal. 2017.

**Figura 3 – Atuação de Vanessa Goveia como continuísta no curta *Intervenção* (2016) e no longa *Tronco Partido* (2019)**



Fonte: Acervo pessoal. 2019.

<sup>2</sup> Esse edital, criado em 2012 pelo Ministério da Cultura em colaboração com a Secretaria de Políticas de Ações Afirmativas da Presidência da República (SEPP/PR), teve como propósito incentivar a produção de obras audiovisuais inéditas dirigidas por jovens afrodescendentes, oferecendo um prêmio de até R\$ 80 mil para a realização de 21 curtas-metragens selecionados, que poderiam abordar temas diversos, tanto de ficção quanto documentários. De Goiás, também o curta “A Piscina de Caique”, dirigido por Raphael Gustavo, foi contemplado.

<sup>3</sup> Informações do perfil de Vanessa Goveia na plataforma LinkedIn e do site do GIFF. Disponível em: <<https://www.linkedin.com/in/vanessa-goveia/?originalSubdomain=br>>; <<https://www.giff.art.br/pt/sobre/curadoria>>. Acesso em: 25 abr. 2024.

Vanessa atuou como continuísta em diversas produções, incluindo séries, longas-metragens e mais de vinte curtas-metragens em Goiás; trabalhou em atividades formativas no Favera Festival (2021) e no Curso Online de Cinema no Espaço Kino (2022), além de participar de debates e da curadoria de duas edições do Festival Internacional de Cinema de Goiânia (GIFF), do qual é também cofundadora. Ela é também proprietária da produtora audiovisual Concha Filmes. A respeito de sua formação acadêmica, Vanessa Goveia afirma em entrevista que

[...] o curso de cinema foi essencial pra me inserir no mercado, porque foi ele que me guiou pra saber o que eu queria fazer. [...] E é isso tudo o que eu sempre quis, eu lembro de pensar o que eu faria quando eu crescesse. Eu sabia que eu queria tá ali atrás das câmeras fazendo alguma coisa, mas eu não sabia como chegar ou o que estudar pra fazer ali. Quando eu conheci o curso de comunicação social, no meu caso com habilitação em audiovisual, eu vi que eu estava num lugar certo. Realmente o curso me guiou pro trabalho que eu tenho hoje (Goveia, 2018a, n.p.).

Além de revelar a importância do curso de Cinema e Audiovisual da UEG para a sua inserção no mercado de trabalho, a formação acadêmica foi crucial para orientá-la na definição de suas aspirações profissionais, seja na produção de filmes, vídeos, clipes ou propagandas, pois o curso forneceu as diretrizes necessárias para alcançar suas metas e realizar os projetos desejados.

Em entrevista concedida a Silva (2019), Vanessa Goveia argumenta que a presença de mulheres nos sets de filmagem pode proporcionar novas perspectivas e enriquecer as produções cinematográficas. Segundo ela, as histórias contadas por mulheres possuem um olhar singular, refletindo suas experiências e destacando narrativas que valorizam o protagonismo feminino. Apesar dos avanços, ela relata ainda enfrentar desafios por ser uma mulher negra diretora, o que exige a necessidade constante de provar sua competência e lutar contra estereótipos.

Tais questões são aprofundadas em entrevista concedida ao programa Pipoca com Pequi, na qual a cineasta salienta que, ter uma protagonista negra em seu primeiro curta, “Viúva Negra” foi motivada pelo desejo de se ver representada na tela, evitando criar uma história de ficção que fosse facilmente esquecida (Gouveia, 2018b). Isso proporciona a essa personagem principal o controle sobre seu próprio corpo e desejos, abordagem que instiga reflexões sobre deslocamentos nos territórios de gênero e a representação da sexualidade feminina, conforme sublinham Ferreira e Carvalho (2021).

Sobre sua experiência com o edital do Curta Afirmativo, Vanessa sublinha esse tipo de iniciativa como estímulo para cineastas emergentes. A proposta de inscrever seu roteiro no edital foi um momento decisivo em sua carreira, pois representou uma oportunidade única de financiamento e suporte para a produção de “Viúva Negra”. Sem o apoio deste edital, a produção do filme teria sido inviável devido às demandas financeiras do projeto.

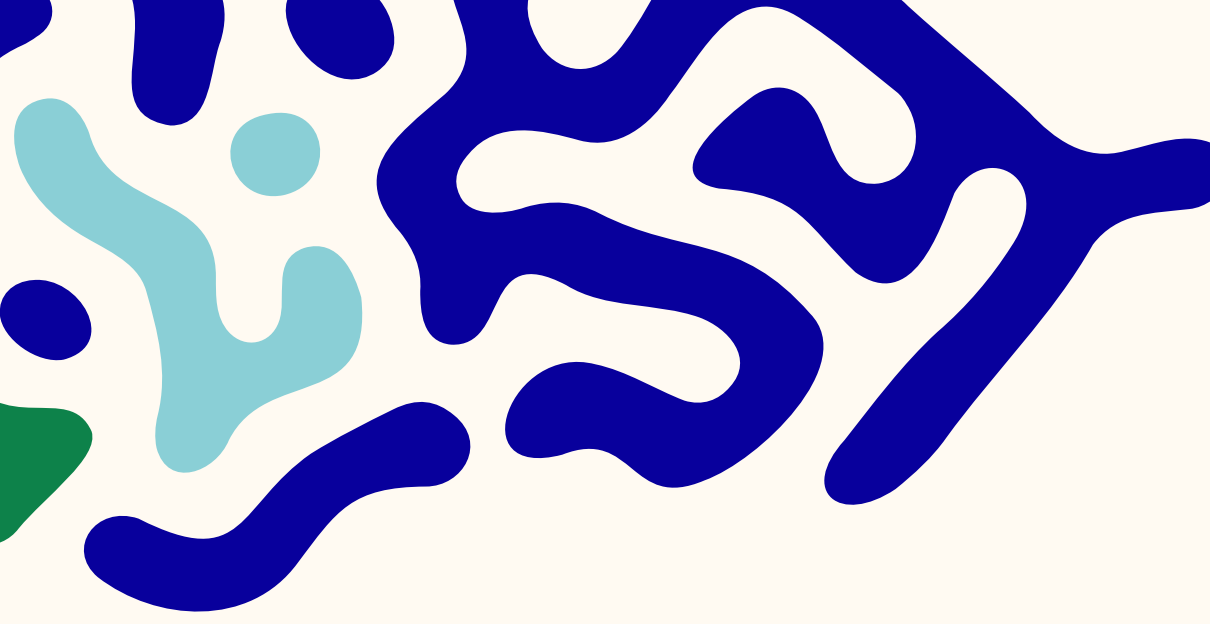
Diante do exposto, notamos que a discussão sobre desigualdade de gênero no mercado audiovisual brasileiro ainda é recente. Há carência de dados atualizados e,

principalmente, de políticas públicas que promovam a diversidade e a descentralização da produção audiovisual. Nesse sentido, a Universidade pública tem sido promotora do pensamento crítico social, nos levando a questionar a realidade à nossa volta.

Desde 2006, o curso de Cinema e Audiovisual da UEG vem formando egressos e egressas que se inseriram no mercado audiovisual tanto no âmbito regional como nacional. Na trajetória de Vanessa Goveia, além da universidade pública, o edital Curta Afirmativo possibilitou sua estreia como realizadora, o que confirma a relevância de políticas públicas no audiovisual como impulsionadores cruciais para a produção de filmes independentes e para o desenvolvimento e efetiva inclusão racial e de gênero da indústria cinematográfica nacional.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANCINE – AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. *Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2018)*. Observatório Nacional do Cinema e do Audiovisual, 2019. Disponível em: [https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/participacao\\_feminina\\_na\\_producao\\_audiovisual\\_brasileira\\_2018\\_0.pdf](https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2018_0.pdf). Acesso em: 30 ago. 2023.
- CANDIDO, Marcia Rangel; CAMPOS, Luiz Augusto. *Infográfico “Cinema Brasileiro: raça e gênero nos filmes de grande público (1995-2022)”*. Disponível em: <https://gema.iesp.uerj.br/infografico/nenhuma-mulher-dirigiu-filmes-de-grande-publico-em-2022/>. Acesso em: 25 maio 2024.
- GOVEIA, Vanessa. Entrevista à estudante Clarissa Carvalho. *Relatório de iniciação científica (PIBIC/UEG)*, vinculada ao Projeto de pesquisa “A branquitude como ideal estético audiovisual” coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ceiza Ferreira. 2018a.
- GOVEIA, Vanessa. Entrevista ao Programa Pipoca com Pequi, episódio 9, 2018b. Disponível em: <https://youtu.be/0-rKHi-wHhg?si=ZngQGC0I8sCltpc1>. Acesso em: 15 mai. 2024.
- FERREIRA, Ceiza; CARVALHO, Clarissa. Novas formas de visibilidade: representações de gênero e raça no audiovisual em Goiás. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, [s.l.], v. 44, n. 1, p. 149-172, abr. 2021.
- KRÜGER, Luiz Eduardo. Larissa Fernandes – Do Laranjeiras à telinha. Disponível em: <https://ueg.br/25anos/larissa-fernandes.php>. Acesso em: 25 maio 2024.
- MELEIRO, Alessandra; XAVIER, Tainá. *Mapeamento de diversidades nos cursos de cinema e audiovisual no Brasil*. São Paulo: FORCINE, 2021. Disponível em: <http://www.forcine.org.br/site/wp-content/uploads/2021/08/E-BOOK-Mapeamento-de-Diversidades-nos-Cursos-de-Cinema-e-Audiovisual-no-Brasil-FINAL.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2023.
- NORMANHA, Ricardo. As políticas de expansão do Ensino Superior no Brasil e a formação em cinema e audiovisual. *Dialogia*, São Paulo, n. 38, p. 1-18, maio/ago. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.5585/dialogia.n38.19326>. Acesso em: 30 ago. 2023.
- MONTEIRO, Ana Maria Antunes. O Primeiro Cinema: evolução em montagem nos filmes de Alice Guy Blaché. In: SEJA - Gênero e Sexualidade no Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), 2., 2017, Goiânia. In: *Anais [...]*. Goiânia: UEG, 2017. p. 27-35.
- OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL. *Emprego no setor Audiovisual*. Rio de Janeiro: Ancine, 2021. Disponível em: [https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/emprego\\_setor\\_audiovisual.pdf](https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/emprego_setor_audiovisual.pdf). Acesso em: 20 abr. 2023.
- OLIVEIRA, Thais Rodrigues. Filmes feitos em Goiás: um recorte recente da história audiovisual. *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 1-18, jan. 2023.
- PINHEIRO, Dirceu. Egressa da UEG dirige novela na Rede Globo. UEG. 24 fev. 2023. Disponível em: [https://www.ueg.br/noticia/61522\\_egressa\\_da\\_ueg\\_dirige\\_novela\\_na\\_rede\\_globo](https://www.ueg.br/noticia/61522_egressa_da_ueg_dirige_novela_na_rede_globo). Acesso em: 30 out. 2023.
- SILVA, Cindy Faria. *Por trás das câmeras: diretoras no audiovisual goiano (2013 -2018)*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Cinema e Audiovisual) – Universidade Estadual de Goiás. Goiânia, 2019.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.



### **EIXO 3**

---

# **Escrevivências femininas e fabulações de liberdade nas telas**

# As linhas de fuga nas ruas de Brasília: uma cartografia afetiva sobre o documentário *No rastro das cargueiras* de Carol Matias

Lorena da Silva Figueiredo

Ao trazermos o conceito de rizoma atuando como uma passagem para a produção de afetos no processo metodológico da cartografia social<sup>1</sup> conforme desenvolvido pelos autores Deleuze e Guattari (1995, p. 22), a cidade de Brasília se torna um corpo afetado pelas relações de poderes e micropolíticas que atravessam o espaço social, cultural e político deste espaço urbano. Nesta perspectiva de conexões entre pensamentos e experiências, o cinema documental realizado no filme da diretora brasiliense Carol Matias permite compor uma nova visão de mundo conduzida pelas bicicletas, as cargueiras entrelaçadas nas ruas da capital modernista.

Desta forma, ressaltamos a importância da arquitetura na construção desse espaço urbano através as grandes avenidas que compõem o desenho do avião que inspirou a construção do Plano Piloto da cidade de Brasília, onde os carros ganham mais destaque que os pedestres. Isso se dá graças à inserção da indústria automobilística que agregou um diálogo ao discurso progressista presente no governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), por meio do Plano de Metas (1956)<sup>2</sup>.

Diante desse contexto, buscamos refletir, neste ensaio, sobre a experiência do trabalho dos catadores de material reciclável nas ruas de Brasília e a invisibilidade destes corpos diante dos imaginários da cidade modernista. Através de uma cartografia afetiva, o documentário *No Rastro das Cargueiras*, dirigido pela cineasta Carol Matias nos convida a adentrar as ruas de Brasília e a lutar com esses personagens por um espaço de mobilidade urbana atravessada pelo sonho de se trabalhar em Brasília. O movimento criado pelas linhas visíveis e invisíveis destes corpos em movimento gera um campo de forças formado pela tríade catador-bicicleta-ruas, que permite emergir novas narrativas de resistência atravessadas pela segregação social e espacial presente nesta cidade.

1 Os autores Deleuze e Guattari apresentam a cartografia social como uma proposta metodológica ao agregar a noção rizomática de conexão e flexão de pensamentos agenciados por passagens e conduzidas por afetos. Tal processo é associado à concepção foucaultiana de dispositivo, que permite explorar e adentrar outros imaginários neste estudo. Sendo assim, "desmaranhar as linhas de um dispositivo é, em cada caso, traçar um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas" (Deleuze, 2020, n.p., tradução nossa).

2 O Plano de Metas foi um programa de planejamento econômico desenvolvido no governo de Juscelino Kubitschek com o intuito de industrializar o Brasil e diminuir as taxas de pobreza.

O próprio título do documentário *No Rastro das Cargueiras* (2020)<sup>3</sup> sugere para os espectadores os caminhos a serem percorridos pelas subjetividades destes catadores. Acompanhamos a travessia de Dona Caçula, uma catadora de material e seus familiares pela cidade, ao equilibrar os metais e plásticos na sua bicicleta cargueira. Nesta imersão em técnicas, nas paisagens e histórias do grupo de catadores-ciclistas, entramos no contrafluxo do consumo urbano de Brasília e seus imaginários.

Partimos aqui do imaginário urbano criado pelo presidente Juscelino Kubitschek associado ao seu Plano de Metas (1956), denominado “50 anos em 5”. Tal frase se tornou a base de grandes empreendimentos para o país operados pelos imaginários progressistas e desenvolvimentistas a serem aplicados no Brasil. Vemos o bioma do Cerrado ser derrubado, e o vazio de coloração vermelha aos poucos ser preenchido pelas construções pautadas aos moldes modernistas, caracterizando a nova capital. Eixos, ruas com números localizados em zonas de sul e norte delimitam e organizam a área aprovada pelo projeto de Lúcio Costa e o plano diretor da cidade. Tais nomenclaturas, para os catadores, coordenam o movimento ágil e rápido do trabalho e o seguimento da rota da próxima coleta.

O documentário como dispositivo cinematográfico reflete o processo cartográfico afetivo e sentimental proposto no texto através de um viés poético sobre as imagens. Vemos a cineasta Carol Matias elaborar em conjunto com a sua dissertação de mestrado em Antropologia um encontro entre o cinema e a etnografia urbana, ou seja, os diários de campo em conjunto com as fotografias feitas na pesquisa de campo fazem emergir uma imagem latente sobre a utopia de se viver em Brasília.

Diante dessas rotas percorrida pelas subjetividades na rua e das passagens cruzadas pelo caminho de casa para a Universidade, a própria cineasta, movida por esta pulsão de vida e pela temática de seus trabalhos cinematográficos, nos diz que: “compreendo que elaboro um artifício na minha prática de pesquisa, comecei a buscar instrumentos que favorecessem a construção do relato documental sobre as bicicletas da reciclagem como técnica” (Matias, 2018, p. 22). Nesse sentido,

Pensar o outro como singular é colocá-lo como presente na polis, alguém que não é exemplar, mas faz diferença na comunidade, por vezes simplesmente porque nele passa um mundo que não é igual sem ele - microesticamente falando. O singular não é o exemplar, nem o que sente diferente do outro ele é; justamente o que faz vibrar - sem isolamento - um mundo na sua diferença, eis o interesse da singularidade do documentário (Miglierin, 2010, p. 18).

Para os catadores, as ruas de Brasília se tornam um espaço de disputa cotidiana, a cada prédio residencial e a cada lixeira aberta para a realização da coleta. Aos poucos, uma quantidade de material se molda na garupa da bicicleta, isto é, das cargueiras. Neste percurso da casa para o trabalho, o peso do material quase esconde o catador durante a travessia nas ruas entre a imensidão de carros.

3 Informações sobre o filme no site do IMDB: <https://www.imdb.com/title/tt12592704/>. Acesso em: 11 fev. 2024.



O retorno ao *Cerrado*, nome simbolicamente escolhido pelos próprios catadores de materiais reciclados, também representa um retorno às suas moradias. Esta região se assemelha a uma vila onde os catadores armazenam a reciclagem feita para a posterior venda na região central de Brasília. Além de toda a questão trabalhista, este lugar possui outros catadores que vieram da região do Ceará em busca de uma oportunidade de vida na capital do Brasil, retomando uma manutenção dos laços afetivos de uma maneira familiar.

Nesta perspectiva rizomática atravessada pela utopia e atravessada pela segregação espacial e social da região central de Brasília, a presença dos catadores e suas cargueiras (Figura 1) nas ruas compõe um sintoma do apagamento dos milhares de trabalhadores que também construíram esta cidade. Ao vermos os catadores de materiais recicláveis na atualidade, percebemos um prosseguimento de uma conservação de um imaginário utópico pautado na invisibilidade dos trabalhadores na região do Plano Piloto. No entanto, a cidade é recriada diariamente pelas ruas em um movimento interno por quem a percorre diariamente.

Figura 1 – Cargueiras no Centro de Brasília e os carros



Fonte: Frame do filme *No Rastro das Cargueiras* (2020).

De acordo com o autor Armando Silva (2011), observamos as cidades como um lugar de produção de sentido e se inscrevendo em diferentes espaços de atuações e ensaios sobre o real em um complexo dispositivo de cenas para os corpos que a habitam. Portanto, “uma cidade é não só topografia, mas também utopia e delírio. Uma cidade é local, aquele lugar privilegiado por um uso, mas também é local excluído, aquele lugar despojado de normalidade social por um setor social” (Silva, 2011, p. 78).

Tais deslocamentos delimitados pelos movimentos entre centro e periferia mapeiam as relações e disputas provenientes da segregação. Criam-se outros ima-



ginários urbanos<sup>4</sup> e novas linhas de fugas atravessadas pelos direitos à cidade e à moradia para os trabalhadores que fazem parte da economia da capital brasileira. A imagem do bioma cerrado derrubado em prol da urbanização de Brasília apresenta uma nova cartografia através da “vila dos catadores”. Vale ressaltar que esta vila é derrubada constantemente e reflete a higienização do estado e dos sonhos destes trabalhadores ao ocupar a região do Plano Piloto.

Figura 2 – Dona Caçula e os destroços da derrubada



Fonte: Frame do filme *No rastro das Cargueiras* (2020).

A montagem cinematográfica tensiona a disputa de poderes entre o Estado e os catadores de materiais recicláveis. A escolha por uma câmera na mão que dialoga com a angústia de mais um ato de derrubada, desta vez de sonhos, através do retrato da realidade diária para quem vive na rua de uma área elitizada do centro de Brasília. Sendo assim, vemos o documentário como um operador do real e as falas da protagonista desta narrativa, Dona Caçula (Figura 2), ressaltam o aspecto político aplicado à estética da imagem, ao trazer à tona o olhar do outro sobre a diferença e os direitos à cidade.

*A gente tá cansado de convocar todo mundo: do meio ambiente e de todo canto. Ontem mesmo nós tivemos uma reunião com o pessoal do meio ambiente debaixo desse pé de manga. A gente só pediu um canto para a gente trabalhar. Não mais do que isso. Não estamos pedindo demais. [...] Ele derrubando e eu fazendo. Ele derrubando e eu me levantando.*

Neste espaço híbrido que observamos ao longo do documentário *No rastro das Cargueiras*, vemos os catadores de material reciclável construírem uma nova perspectiva para a cidade de Brasília. Seguir o desejo de ter uma moradia e de um local digno para o trabalho é seguir por uma linha de fuga fundamentada no cuidado. Desta

4 Imaginários Urbanos é o título da obra do pesquisador colombiano Armando Silva, que busca criar novos imaginários sobre as cidades analisadas a partir do ponto de vista do cidadão e suas vivências atravessadas por discursos e manifestações culturais.

forma, operados por esta cartografia afetiva de existência e pertencimento, os catadores produzem um imaginário segundo o qual também fazem parte de Brasília, em um movimento atento e problematizador da revolução ecológica perante a rigidez das estruturas de poderes atravessada pelos discursos progressistas e desenvolvimentistas presentes nos ideais modernistas.

## REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. Que és dispositivo? In: BALIBAR, Etienne; DREYFUS, Hubert ; DELEUZE, Gilles *et al.* *Michel Foucault*, filósofo. Editorial Gedisa, Barcelona, 1999. p. 155-163.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. I. São Paulo: Ed. 34, 1995.

MATIAS, Ana Carolina Caetano. *As cargueiras do Cerrado: catadores de recicláveis na fronteira da sustentabilidade*. 2018. 154f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

MIGLIORIN, Cezar. Documentário recente brasileiro e políticas das imagens. In: MIGLIORIN, Cezar (Org.). *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010. p. 9-25.

SILVA, Armando. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

## FILMOGRAFIA

*No rastro das Cargueiras*. Direção: Carol Matias, Brasília, 2020. Teaser disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=kqhWNZ0jH\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=kqhWNZ0jH_4). Acesso em: 17 mai. 2024.

# Para uma política do gênero, uma estética do erótico

Marisa Arraes

Em 1964, Susan Sontag afirma, em seu texto *Contra a Interpretação*, que “Em vez de uma hermenêutica, precisamos de uma **erótica** da arte” (p. 23, grifo meu). A frase encerra o curto ensaio em que ela discorre principalmente sobre cinema, em um momento de grandes mudanças nas artes e na política do mundo inteiro. Àquela altura, os Estados Unidos da autora passavam por ebulições sociais com os protestos contra a Guerra do Vietnã e os movimentos negros pelos direitos civis; a Europa via a primeira geração do pós-guerra ingressar na universidade; o Brasil iniciava seu processo de desmonte de direitos que duraria duas décadas sob uma ditadura empresarial-militar.

Conjunturas políticas instáveis são terrenos férteis para novas perspectivas artísticas. Uma vez que o presente é árduo e o futuro incerto, a arte se coloca como saída de emergência: fabulações de realidades alternativas que nos façam recuperar o desejo de viver. A questão, então, passa a ser: de que modo a arte passará a se apresentar, como denúncia ou como escape? Colocando de outra forma: faz sentido separar as perspectivas de uma arte como ferramenta política ou a arte pela arte?

Os anos 2020 se mostram como mais um desses momentos históricos difíceis. Após a década passada ter trazido grandes ondas de protestos ao redor do mundo e a difusão em escala global dos smartphones e das redes sociais, os debates acerca de opressões como o racismo, a misoginia e a LGBTfobia se espalharam para além dos ambientes de militância e se tornaram temas discutidos abertamente na indústria cultural. O debate em torno do cinema passou a rodear qualidades tidas como moralmente positivas por definição: representatividade, lugar de fala, empoderamento.

Os embates políticos assumem, portanto, os contornos de uma guerra cultural em que todas as interações colocam os objetos de cultura como mercadorias com valores morais predefinidos. A interpretação das obras de arte apenas enquanto símbolos que demarcam uma posição no terreno político já é suficiente para mensurar a importância de uma obra. A leitura da obra enquanto forma e conteúdo, estilo e argumento, se mostra como perda de tempo caso a significação não seja imediatamente apreendida no campo de batalha política.

Acontece que a colocação de toda obra de arte enquanto mercadoria a ser consumida pela lógica de algoritmos desfaz as possibilidades de debate político, uma vez que as formas são fixas e preconcebidas. Não há possibilidade de mudança se não há possibilidade de leituras além do esperado. Como nos pede Sontag, é abraçando uma erótica da arte, ou seja, permitindo que as obras nos absorvam através de

nossos corpos, que podemos superar uma hermenêutica viciada em interpretações previamente delineadas.

Foi pensando em atingir o espectador de surpresa e afastar suas conclusões precipitadas que desenvolvi meu primeiro curta-metragem, *Terra*. No filme, uma família vive isolada em um sítio, um esconderijo, enquanto o mundo exterior está imerso em uma guerra que não entendemos muito bem como começou ou o que está em jogo (Figura 1).



Num mundo sem lei, todo tipo de violência está à espreita de nossos protagonistas. A narrativa, então, se desenvolve quando uma das personagens chega no sítio, conta que foi atacada por alguns homens e revidou. Não sabemos quem são ou o que queriam. A sensação que o filme desenvolve é justamente a dúvida em torno do que pode acontecer. A família vai sofrer represálias? A guerra vai se aproximar? Os planos de fuga vão dar certo?

O espectador é envolto em dúvidas e tem apenas as reações das personagens para compor toda a história que se projeta para além deles. Tudo o que temos são as sensações do corpo: medo, ansiedade, afeto, esperança. Partimos das sensações para compreender o ambiente político daquela história. E quando o filme parece concluir a narrativa que foi posta, entramos numa nova fase em que são apresentados os membros da equipe do filme e meus familiares.

A tentativa aqui é justamente fazer com que o filme diga mais do que sua narrativa propõe, afinal, um filme é feito de aspectos estéticos e práticos. A materialidade do fazer nos ajuda a contar uma história que leva em consideração tanto a temática que o filme quer trazer, quanto as possibilidades que o mundo nos oferece. Para mim, essa combinação é tão poderosa quanto o discurso predefinido em direção a um idealismo do que é certo e errado.

Foi pensando então na dimensão do real que impregna a fabulação do cinema que desenvolvi o filme seguinte, *Anticena*, junto com meu colega Tom Motta. Em *Anticena*, acompanhamos Clarice, uma documentarista de classe média que descobre o cinema de Jonathan, um entregador de aplicativos que faz filmes com os clientes que recebem seus lanches (Figura 2). O filme, então, segue a curiosidade de Clarice em conhecer os métodos artísticos de Jonathan e assume que esses dois cineastas são muito diferentes justamente por serem de realidades distintas.

Figura 2 – Jonathan (Gregório Benvides) pensa antes de aceitar a primeira corrida da noite



Fonte: Filme *Anticena* (Marisa Arraes, 2022). Foto: Dani Azul.

Na primeira entrega da noite, conhecemos Wesley, um cozinheiro que é também um ávido cinéfilo. Temos, portanto, três visões sobre as possibilidades que uma história pode trazer. É esse embate que o filme decide retratar. Talvez o importante não seja escolher um desses personagens para ser a materialização de uma moral do filme, mas deixar com que suas histórias se cruzem e produzam algo novo a partir desse encontro.

Enquanto cineasta — ou melhor, uma cineasta negra, não-binária e que mora fora do eixo Sul-Sudeste —, o que me interessa não é assumir a caixinha que o mercado me colocará, mas deixar que a materialidade da minha existência dialogue com o *mundo real* para a criação de um novo mundo real. Um mundo a ser imaginado justamente porque me coloquei como propositora dele.

Assim, com mais perguntas que respostas, o cinema, para mim, se mostra todo dia como uma nova página em branco num caderno com mais de 100 anos de páginas escritas. Esse século de cinema é também um século de feminismo, com suas várias ondas, suas dezenas de mulheres cineastas e diversas interpretações do que é fazer arte para além do olhar masculino.

Se “não se nasce mulher, torna-se mulher”, o que sobra é o trabalho cotidiano de imaginar o que se pode vir a ser. Um trabalho de tornar-se dona do próprio corpo e fazê-lo ser mais do que decidiram que ele é. Entender que a cultura constrói significações para a materialidade da carne e dá a esses mitos o nome de natureza.

Mas nossa natureza é justamente a cultura, nossa essência é o mito. Precisamos entender que as categorias, quando são fixas e impostas por outrem, solidificam mitos em volta dos corpos que são nossos. É preciso voltar ao corpo e amá-lo para transformá-lo. É necessário erotizar as sensações para que não sejamos colonizadas pelo que nos disseram que devemos sentir. É indispensável que o mito seja dialético para que vivamos uma narrativa que respeite a potência de nossos corpos. É urgente se apaixonar pelo desejo de viver.

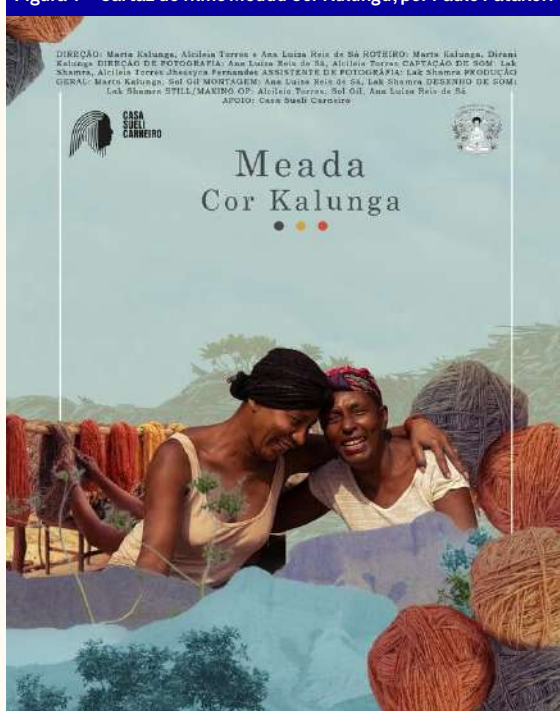
## REFERÊNCIAS

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. São Paulo: L&PM Editores, 1964.

# Meada Cor Kalunga: o fio da meada que teceu o documentário e os saberes ancestrais sobre o tingimento

Ana Luíza Reis de Sá  
Marta Kalunga

Figura 1 – Cartaz do filme *Meada Cor Kalunga*, por Paulo Patakori



Fonte: Divulgação.

“Assim como dois troncos de raízes fortes do cerrado, duas cumades Marta Kalunga e Dirani Kalunga, preparam as meadas e o tingimento no quilombo Vão de Almas de Goiás”. Esta é a sinopse do documentário *Meada Cor Kalunga* (Figura 1), que dirigimos em 2023, juntamente com Alcileia Torres (Figura 2).



*Meada Cor Kalunga* foi realizado a partir do “Laboratório de Memória Negra e Soluções Ambientais”, da Casa Sueli Carneiro, no qual a proposta da Casa Memória da Mulher Kalunga foi selecionada, recebendo assim um apoio no valor de R\$10.000,00 (dez mil reais), que nos permitiu fazer as gravações na casa de Dirani Kalunga, no Vão de Almas, dentro do território quilombola Kalunga, localizado na região da Chapada dos Veadeiros, no nordeste do estado de Goiás<sup>1</sup>.

Figura 2 – Dirani Kalunga e as diretoras Marta Kalunga, Alcileia Torres e Analu Reis de Sá



Fonte: Acervo pessoal.

Gravada em três diárias em setembro de 2022, esta produção audiovisual foi lançada no dia 19 de março de 2023, após a Reza de São José na Casa Memória da Mulher Kalunga. O documentário foi selecionado para 3ª Mostra Cinema dos Quilombos, que ocorreu de 15 a 18 de junho de 2023 no Cine Santa Tereza, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Tivemos a oportunidade de estar presentes na Mostra e participar do debate após a sessão, no dia 17 de junho de 2023.

Também em 2023, o filme *Meada Cor Kalunga* foi selecionado para a 3ª Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte, que aconteceu de 9 a 17 de setembro, exibido durante a programação do “Cine Escrituras Pretas – Quando o corpo e a paisagem se

<sup>1</sup> Segundo Bouhid (2023, n.p.), “o território Kalunga é o maior sítio histórico e cultural do País em extensão. São mais de 230 mil hectares de Cerrado protegido, abrigando cerca de quatro mil pessoas em um território que se estende pelos municípios de Cavalcante, Monte Alegre e Teresina de Goiás”.



fundem”. Esteve em exibição presencial no Cine Humberto Mauro Palácio das Artes e Cine Santa Tereza. Ficou também disponível online na plataforma Cine Humberto Mauro Mais. Em abril de 2024, o filme foi selecionado para a Mostra Clandestina – Mostra de Cinema Feminino e Feminista, e obteve premiação de Melhor Filme pelo Júri Popular. Ainda em abril de 2024, tivemos a notícia de que fomos selecionadas para a primeira Mostra do Cinema Indígena e de Povos Tradicionais do 25º Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA) que aconteceu do dia 11 a 16 de junho de 2024 na Cidade de Goiás-GO, e recebemos a premiação de melhor curta-metragem.

Numa espécie de conversa que se espelha na dinâmica do próprio filme, apresentamos aqui um pouco dos caminhos que trilhamos juntas nesse desafio que foi a realização audiovisual. Sendo assim, as vozes das autoras, Ana Luíza (Analu) Reis de Sá e Marta Kalunga, se misturam e por vezes se confundem, tecendo juntas os sentidos deste texto.

[Marta]: uma das motivações para fazer o filme *Meada Cor Kalunga* foram as minhas raízes, em respeito às mulheres que não estão mais aqui, aquelas que partiram, mas que deixaram seu legado em muitas sementes. Quando decidi criar a Casa Memória da Mulher Kalunga, acreditaram e vieram comigo Dirani e Tutinha, minhas duas cumades. O apoio de cumade Dirani foi fundamental para o desenvolvimento da loja de venda dos produtos feitos pelas mulheres Kalunga no território. A Casa Memória começou como um ponto de vendas dos produtos de três mulheres e hoje, em 2024, já somamos mais de trinta mulheres.

O processo de tingimento fez parte da minha infância, o plantar, o colher, o descaroçar, o fiar, o tingir e o tecer. Via sempre minhas avós, tias, mãe fazendo esse processo. Saí muito cedo de casa e, ao retornar para Cavalcante, percebi que queria reviver minha infância, mas dessa vez, comigo junto a outras mulheres, e aí foi onde tudo começou. Quando a Casa Memória da Mulher Kalunga foi contemplada com o Laboratório da Casa Sueli Carneiro, convidei a Dirani (Figura 3) para realizarmos os pigmentos do tingimento. E para minha maior surpresa a Dirani aceitou.

Figura 3 – Marta Kalunga e Dirani Kalunga durante o tingimento das meadas



Fonte: Imagens de divulgação do filme *Meada Cor Kalunga* (2023).

Devido ao trabalho em casa com os forrós, folias e eventos antes e após a Casa Memória, na pré-produção do filme fiquei responsável pela produção executiva e geral. Além de estar indo em busca do tingimento, foi enriquecedor estar dentro da organização da produção, um conhecimento que sempre tive, mas que até então não era valorizado por mim mesma. Quando vi que meu papel era ‘descolar’ o carro para nossa viagem de Cavalcante para o Vão de Almas, liguei para Alexandre [loteiro], e logo de pronto fechamos o pacote com dia e hora marcada. No dia 19 de setembro de 2022, às 7 horas da manhã, começou a nossa aventura. Saímos de Cavalcante Sol, Gil e eu rumo a Teresina de Goiás, onde já havíamos combinado de encontrar com Lak Shamra e Analu Reis de Sá, que também fizeram parte da equipe. Após percorrermos 68 quilômetros de estrada de terra, com sobe e desce serra, poeira, sol a pino, Analu e Lak com seus filhos, chegamos à casa de Dirani por volta de meio dia. Já começamos a gravar a nossa chegada. Cumade pra lá, cumade pra cá e perguntei: ‘a comida já tá pronta?’, iniciando aí as primeiras cenas do documentário.

**[Analu]:** Sobre as rotas que possibilitaram meu encontro com Marta Kalunga e a codireção do filme, destaco que, na estrada a caminho do Vão de Almas pela primeira vez, fiquei encantada com a natureza, o Cerrado abundante e uma alta serra, no meio dela diversas espécies de vegetação altamente preservadas. Ainda no topo da serra, numa vista exuberante, meus olhos se encontraram com o Rio Branco, que é um dos quatro rios que abastecem a comunidade Kalunga. Ao lado esquerdo do Rio Branco, vimos um morro que conta muitas histórias, sendo que alguma delas Marta nos contou durante nosso trajeto sobre o Morro do Pousado do Padre.

Sem ainda conhecer Marta Kalunga, mas por obra do destino, fui indicada a ela, primeiramente para fazer a direção de fotografia do documentário: me senti extremamente honrada em fazer parte dessa construção coletiva que foi o filme. Foi uma

oportunidade única, pois, após o nascimento do meu filho e a pandemia, fiquei alguns anos sem atuar no cinema e no audiovisual. Havia me formado em Cinema no início de 2022 pelo Instituto Federal de Goiás – Campus Cidade de Goiás, e durante esse tempo, estive maternando em tempo integral, sem a possibilidade de me reinserir no mercado de trabalho do audiovisual. Com o convite para o filme, vi uma esperança e nela me apeguei. Fiquei muito ansiosa e preocupada, pois ainda não conhecia Marta e Dirani e muito menos o território quilombola Kalunga, mas sentia que neste lugar iria me reconectar com as memórias ancestrais que sempre escutei de minha avó e minha mãe.

Ao chegar na casa de Dona Dirani, senti que estava em outra dimensão: o ar quente do final dos dias de seca, a areia branca (areia misturada com argila) sob o sol rachando, meu filho ao meu lado, tudo me mostrava que o que eu mais precisava era estar naquele lugar. Dona Dirani nos recebeu com seu sorriso maravilhoso estampado no rosto e Marta deu a “ação” no exato momento em que chegamos, para que não perdêssemos a meada da filmagem da nossa chegada. Naquele momento, percebi que não haveria um roteiro prévio a ser seguido para a filmagem, mas que seríamos guiadas pelos conhecimentos de Marta, Dirani e de todas as suas ancestralidades fortemente presentes durante o set de filmagens. Não se tratava de um filme com um grande orçamento, equipamentos de alta resolução, porém tínhamos uma equipe composta completamente por mulheres (Figura 4), partilha de conhecimento, muito respeito e amor mútuos.

Figura 4 – Equipe do filme *Meada Cor Kalunga* (setembro/2022)



Fonte: Making of do filme *Meada Cor Kalunga* (2023).

Os enquadramentos se deram a partir da escolha de Dirani e Marta dos ambientes onde elas gostariam de ser gravadas. Todas as filmagens ocorreram na casa e no quintal de dona Dirani e também na roça (que ela própria cuida). Fomos nos adaptando em relação à iluminação natural e aos horários que deveríamos gravar algumas cenas. O jenipapo, por exemplo, foi colhido no primeiro dia de filmagens e infelizmente não foi possível acompanhar a sua colheita, apenas o seu tingimento, que ocorreu no pôr do sol. É uma cena que está subexposta e que não podia ser perdida de forma alguma: nesse momento, nos rendemos à magia que se passava diante dos nossos olhos e da lente da câmera. Dirani Kalunga socava o jenipapo no pilão, enquanto Marta perguntava se ela queria um biscoito frito e ela prontamente respondeu: “quero não, senão enche a barriga e perde a coragem de socar”.

Apesar da subexposição da cena, entendemos que esse momento deveria ser gravado exatamente da forma como ocorreu. Caso eu não desse o “rec”, perderia parte importante do processo de tingimento do filme. Dona Dirani e Marta escolheram por diversos motivos realizar o pigmento do jenipapo naquele momento e isso demonstra a escolha consciente como roteiristas da narrativa que criaram. Não era necessário plano de filmagem nem muita explicação, elas sabiam exatamente que aquele momento deveria ser filmado e como deveria ser filmado. Nesse processo, aprendi muito a observar e silenciar a fotógrafa curiosa e questionadora que habita dentro de mim. Aprendi com a sabedoria de duas mulheres quilombolas a hora certa que deveria iniciar e finalizar a filmagem, de acordo com o tempo que elas iriam realizando passo a passo do tingimento das meadas.

Desde quando recebi o convite para o filme e durante as reuniões de pré-produção do filme, comecei a pesquisar referências para pensar a fotografia do documentário. Algumas referências que carregamos neste processo são Zozimo Bulbul e Adélia Sampaio, pioneiros do Cinema Negro Brasileiro. Mas nossa principal referência foi a cineasta Safi Faye, diretora de cinema e etnóloga senegalesa. Ela foi a primeira mulher da África Subsaariana a dirigir um longa-metragem distribuído comercialmente, *Kaddu Beykat*, lançado em 1975. Dirigiu vários documentários e filmes de ficção com foco na vida rural no Senegal (Figura 5), a forma como ela filmava sua comunidade, como os enquadrava e como conduzia o set de filmagens (Sacramento, n.p.).

Para isso, assistimos aos filmes *Kaddu Beykat* (1975), *Fad'jal* (1979) e *Mossane* (1996). São filmes nos quais percebemos a proximidade entre quem filma e quem está sendo filmado, e essa é uma característica que inspirou *Meada Cor Kalunga*, em que Marta e Dirani tecem ao longo da narrativa suas próprias estratégias de abordagem, suas subjetividades e vivências como mulheres quilombolas.

Figura 5 – A cineasta senegalesa Safi Faye



Fonte: Sacramento (n.p.).

Alcileia Torres, que divide a direção do filme conosco também teve a oportunidade de fazer parte da Direção de Fotografia. Ela é uma jovem quilombola de 19 anos, estudante de jornalismo, que já vem ocupando espaços muito importantes e representativos para sua comunidade. Ninguém melhor do que ela para compartilhar esse olhar documental, afinal ela é nascida e criada dentro da Comunidade Vão de Almas. A presença de Alcileia somou muito nesse processo filmico.

O processo de edição do documentário foi um grande desafio, pois a estrutura se deu literalmente durante a montagem. Foi um processo compartilhado com Lak Shamra (que também fez a captação de som durante as filmagens). Eu estava muito insegura com o prazo que tínhamos para entregar o primeiro corte do filme, e a presença dela lado a lado me ajudou bastante a ter outro olhar sobre as filmagens. Fizemos várias descobertas durante a montagem, e Lak trouxe uma trilha sonora que guiou início, meio e fim do filme. A partir do processo em si do tingimento, também conseguimos estruturar a narrativa do documentário, desde nossa chegada na comunidade Vão de Almas, o feitio das meadas, a colheita das matérias-primas na natureza para o feitio do pigmento e o tingimento (Figura 6).



Figura 6 – Última etapa do tingimento, quando Dirani coloca as linhas para secagem



Fonte: Frame do filme *Meada Cor Kalunga* (2023). Foto: Alcileia Torres.

Alguns pontos que deixaram a desejar, até pela falta de recurso para contratar profissionais específicos, foram o tratamento de som do filme e a legendagem. Esperamos conseguir ainda realizar essas alterações, buscando recursos para finalização, o que vai valorizar ainda mais as falas de Dirani e Marta, pois o conhecimento dos tingimentos se passa principalmente pela oralidade das duas.

No dia 27 de novembro de 2022, entreguei o primeiro corte do filme, e nessa ocasião Marta pontuou algumas alterações que deveriam ser feitas, como reduzir o tempo de planos em que Dirani olha para câmera, quebrando a quarta parede. Fizemos as alterações e um segundo corte foi entregue em dezembro de 2022, mas esse não foi ainda o corte final. Após a exibição do lançamento no dia 19 de março de 2023, houve uma crítica fundamental vinda de Adelice Faria, uma mulher quilombola e comadre de Marta. Percebi que algo tinha incomodado bastante Adelice naquela ocasião, e depois ela alertou Marta que a cena em que ela e Dirani estão coletando a entrecasca da árvore “Cabelo de nego” poderia gerar críticas, pois acreditava que a árvore tinha sido cortada exacerbadamente.

Depois de refletirem juntas, Marta me pediu para alterar esse trecho que antes aparecia apenas em plano aberto, mas como havia alguns planos-detelhes desse momento, troquei o plano aberto para o plano mais fechado, resolvendo assim essa questão. Até então, nenhuma outra crítica tão profunda havia sido feita sobre o filme, mas sempre que ele é exibido, são abertas rodas de conversas e estamos sempre abertas para ouvir as opiniões diversas das mulheres Kalunga sobre o filme.

Foi uma experiência única e inesquecível ter participado dessa equipe, uma afirmação do tipo de cinema que queremos continuar realizando, um cinema no femi-

nino, coletivo e com recorte étnico-racial. Continuaremos sonhando e lutando para construir um futuro onde possamos contar nossas próprias histórias, em primeira pessoa, como também pude fazer no meu trabalho de conclusão de curso, no documentário *O mundo foi minha mãe quem fez*. Fazer filmes onde as mulheres sejam exaltadas, filmes que sejam ferramentas para “adiar o fim do mundo”, como diz o mestre Ailton Krenak; onde possamos nos sentar em roda e contar nossas dores e acalantos, e nos sentirmos acolhidas vendo nossas histórias de resistência sendo contadas a partir de um olhar descolonizado.

Não é preciso mostrar apenas nossas dores para dizer que superamos um lugar de dor. Acreditamos nesse cinema que mostra as belezas da nossa resistência e o poder de escrever e registrar o que queremos que seja visto e enaltecido em uma tela, tecendo como as mulheres Kalunga tecem o fio do algodão, com muito cuidado e atenção, rendendo muitas histórias que são memórias ancestrais, acervos de gerações futuras que terão orgulho de saberem que nós fomos.

## REFERÊNCIAS

BOUHID, Aline. Cavalcante tem o terceiro maior percentual de pessoas quilombolas do país. *Jornal Opção*, 27 de julho de 2023. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/brasil/cavalcante-tem-o-terceiro-maior-percentual-de-pessoas-quilombolas-do-pais-513480/>. Acesso em 17 mai. 2024.

SACRAMENTO, Evelyn. Perfil: Safi Faye (Senegal). *Revista Crítica de Cinemas Africanos*. Disponível em: <https://cinemasafrianos.com.br/?p=19>. Acesso em: 12 jun. 2024

# Encontros, afetos e magia no processo de feitura de Cambaúba

Cristiane Moreira Ventura  
Mirna kambeba Omágua Yetê Anaquiri  
Alessandra Rodrigues

*“Nós fizemos poemas fortes uma para a outra trocando fórmulas para nossas própria magia particular todo o tempo fingindo que não éramos mesmo bruxas”*

(Vizinhas de Audre Lorde)



Começamos com a imagem do momento de estreia de *Cambaúba*<sup>1</sup> na 26ª Mostra de Cinema de Tiradentes, em janeiro de 2023 (Figura 1). Estávamos felizes e nervosas com a primeira exibição pública do filme. A fotografia registra o momento em que apresentamos brevemente ao público a nossa experiência de realização cinematográfica, feita de forma coletiva, com muitos encontros, afetos e magia. Na imagem, estamos nós, coautoras deste trabalho: Cris Ventura, Alessandra Rodrigues e Mirna Kambeba Omágua Yetê Anaquiri. A fotografia também revela as nossas diferentes origens, e a partir dessas diferenças, compartilharemos neste ensaio como nossos encontros confluíram até as margens do Rio Vermelho para abertura e fechamento de um ritual cinematográfico. Para demarcar nossas diferentes perspectivas sobre o processo de feitura do filme, utilizaremos colchetes no início dos parágrafos, indicando quem enuncia.

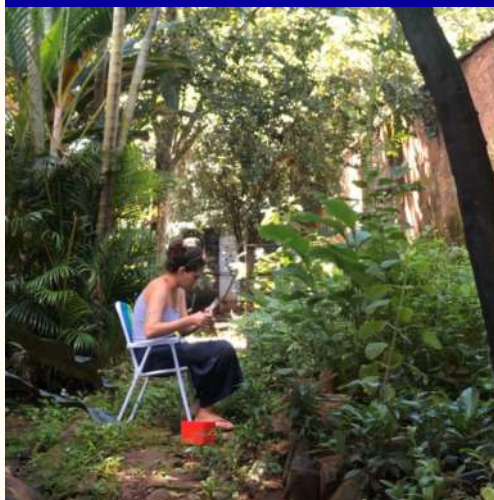
<sup>1</sup> *Cambaúba* foi realizado entre 2021 e 2022, com a duração de 67 minutos, foi dirigido por Cris Ventura. O filme foi realizado na cidade de Goiás com recursos próprios da diretora, sendo contemplado com recursos de finalização da Lei Aldir Blanc. O filme foi desenvolvido dentro da pesquisa de doutorado em Performances Culturais (UFG).



[Cris] No começo de 2020, me mudei para a rua da Cambaúba, na cidade de Goiás-GO, uma rua muito bonita que sempre me trazia um encanto quando passava por ela, por sua beleza geográfica: ela tem uma descida meio curva margeando o Rio Vermelho e, ao descê-la, vemos o Morro das Lajes e sua mata típica do Cerrado. A mudança aconteceu no período das chuvas e o Rio Vermelho estava bem cheio, beirando a porta dos fundos da casa. Além dos aspectos naturais, a sociabilidade da rua me instigava; havia pessoas com proximidades ideológicas e espirituais, e eu tinha a certa sensação de pertencimento num território alheio<sup>2</sup>.

Logo veio a pandemia, o isolamento social, o que coincidiu com o afastamento das atividades no Instituto Federal de Goiás (IFG) para dedicar-me ao doutorado. Nesse contexto, estando mais em casa, comecei a cuidar diariamente do quintal e das plantas (Figura 2) e a observar a rotina do rio, dos pássaros e tudo que compunha aquele ambiente. Sempre achei muito bonitos esses quintais das casas antigas de Goiás que, com suas árvores frutíferas, parecem uma marca forte na identidade da cidade. Essa vivência mais presente no quintal de casa me instigou a fotografá-lo e filmá-lo, registrando seu processo de transformação e como meu corpo habitava aquele espaço.

Imagem 2 – Cris Ventura no quintal cuidando das plantas



Fonte: Acervo pessoal - Cris Ventura.

O processo de criação iniciou-se pelo registro do cotidiano: um dia estava na beira do rio conversando com Alessandra (Leleca), enquanto seus filhos, Bento e Oscar,

<sup>2</sup> Sou nascida em Belo Horizonte e resido em Goiás desde 2015.

e mais um amigo brincavam ao redor; eles subiam em uma árvore e ficavam em cima do muro de pedras (Figura 3). Registrei um momento dessa brincadeira e, após ver as imagens, notei um potencial cinematográfico forte.

Figura 3 – Meninos brincando em cima do muro



Fonte: Acervo pessoal – Cris Ventura.

Também realizei outros registros, como: Alessandra treinando capoeira em casa (Figura 4); Cris Alves com seus filhos caminhando pela rua, entrando em sua casa, atravessando seu quintal e chegando à beira do Rio Vermelho; as crianças brincando na rua.

Figura 4 – Treino de capoeira em casa



Fonte: Acervo pessoal – Cris Ventura.

Foi, portanto, do cotidiano da rua em que eu morava, a rua da Cambaúba (Figura 5), considerada a primeira rua da cidade de Goiás, que os primeiros registros foram feitos. Um fato instigou a possibilidade de uma narrativa. O nome da rua é uma incongruência: oficialmente ela se chama Bartolomeu Bueno, porém, é conhecida pelo apelido de origem indígena, Cambaúba – inclusive esse nome já constava no primeiro mapa da cidade. Além disso, houve o meu ponto de vista de “forasteira”, e me reconheci também como personagem que poderia compor uma trama narrativa de convivência e partilha neste lugar.

Figura 5 – Rua da Cambaúba



Fonte: Acervo pessoal – Cris Ventura.

Compartilhei com minhas amigas vizinhas o desejo de realizar um filme com elas, mesmo ainda não tendo uma ideia muito elaborada do que seria, e elas acolheram bem a proposta em participar e contribuir com essa criação cinematográfica em comunidade. Expliquei que o filme integraria minha pesquisa de doutorado, constituindo-se como meu trabalho de campo diante das (im)possibilidades enfrentadas pelo contexto da pandemia.

**[Leleca]** Quando, em uma de nossas prosas no fundo do quintal, banhado pelo Rio Vermelho, minha então vizinha, amiga e diretora Cris Ventura me propôs a realização de um longa-metragem sobre a Rua da Cambaúba, a ideia ao mesmo tempo que me entusiasmou e suscitou alguns questionamentos internos. Eu estava, naquele período recente, refletindo muito sobre a necessidade de assumir um lugar de protagonismo na narrativa de minha própria história. Iniciar um processo de escrivência, conforme havia me inspirado num período recente a impecável Conceição Evaristo e outras escritoras negras, cujas obras eu começava a acessar, sobretudo após o início da pandemia de COVID-19.

A ideia de estar sempre disponível para me somar a projetos alheios – uma prática recorrente para quem tinha dificuldade de dizer não, me inquietava, não por não serem bons, mas principalmente por impedirem que meus próprios projetos saíssem do papel, ou (o que é pior) sequer permitir que eles fossem listados. Sem falar, é claro, na síndrome da mãe preta, que historicamente projeta mulheres pretas em papéis de cuidado do outro, em detrimento de seu autocuidado.

Além disso, a ideia inicial, compartilhada por Cris, de que o filme seria uma ficção, mesclada com a realidade cotidiana dos moradores, não deixou de gerar uma certa tensão sobre a forma a qual seríamos retratadas.

Um texto de Beatriz Nascimento, escrito em 1992, mas que só seria publicado em 2022, chamado *O negro visto por ele mesmo*, ilustra um pouco esse sentimento, quando ela afirma: “Até agora não estamos compreendendo e exercitando nossa alteridade. Pior. Não a respeitamos (...). Delegamos ao outro o poder de dizer de nossas interessantes passagens” (Nascimento, 2022, 90-91).

Nesse sentido, vários questionamentos surgiram em minha cabeça, e me perguntei se seria confortável emprestar minha imagem, meu dia a dia e, mais ainda, a dos meus filhos, a uma narrativa, cujo desenho ainda não parecia muito claro. Porém, a sensibilidade e a escuta atenta de Cris acerca de questões que me eram caras, e sua disposição em dialogar sobre cada etapa do processo com as pessoas envolvidas, numa postura democrática e solidária para tratar a realidade das mulheres, mães e trabalhadoras fez com que a entrega acontecesse.

E assim fomos, pouco a pouco, fazendo experimentações, trocas, partilhas e ensaios que, ao fim, deram corpo ao filme cujo resultado me agradou bastante.

## O FILME GANHA NARRATIVA E FORMA

[Cris] A primeira versão do roteiro de *Cambaúba* tinha a seguinte *storyline*: “Cabo do d’Água e Bartolomeu Bueno assombram e causam tensões na rua da Cambaúba (uma das ruas mais antigas de Goiás) e, em meio a isso, os moradores percebem como eventos passados podem afetar o futuro”. Nessa primeira versão, o roteiro ficou com 10 páginas e 32 cenas. Havia uma projeção de como as cenas funcionariam, com sugestões de diálogos, dentro daquela estrutura de uma pequena equipe.

A escrita deste pequeno roteiro ocorreu entre julho e agosto de 2021 e a narrativa se passaria em dois dias, gravada em planos que durariam em média de dois a três minutos. Pensei na possibilidade de gravarmos entre cinco e seis cenas por dia, algo muito difícil e que não dava margens para erros ou muitas repetições. Não havia também decupagem que possibilitasse pontos de cortes, com diferentes enquadramentos. Com o intuito de testar como ficaria o filme, fizemos um ensaio gravado com o celular. Fiz a montagem e compartilhei com as pessoas envolvidas para que todos tivessem noção de como seria o filme. Foram cinco dias de gravações dos ensaios, realizados na segunda semana de agosto, com a seguinte equipe: Geovane Lorenzetti (assistente de direção e ator), Yolanda Margarida (câmera), Gustavo Soyer (captação de som direto), Laura Freitas (produção) e eu (direção e atuação). Essa primeira versão do filme foi feita com recursos próprios.

Na época das gravações, havia um edital da Lei Aldir Blanc aberto para a finalização de longas-metragens, o qual previa cotas para cidades do interior. Mesmo com todas as demandas de produção de *Cambaúba* e da exaustão física, mental e emocional, entre agosto e início de setembro, providenciei a montagem do primeiro corte e escrevi um projeto de finalização para concorrer ao edital, uma vez que havia a possibilidade de conseguir o financiamento, o que seria muito importante para os processos a partir dali.

O projeto para a finalização de *Cambaúba* foi aprovado no edital da Lei Aldir Blanc, recebendo nota máxima e nos contemplando com o valor de R\$100.000,00 (cem mil reais). Enviamos o projeto em setembro de 2021 e, em novembro, saiu o resultado. Ficamos muito contentes, pois poderíamos desenvolver melhor o filme, que ainda precisava da gravação de algumas cenas pendentes, porém, havia uma insatisfação

minha com a narrativa como um todo. O embate entre o Caboclo d'Água e Bartolomeu Bueno não estava conectado com o cotidiano das personagens, colocando-se apenas como um conflito entre os homens. Diante dessa inquietação, indagações emergiram na busca por um caminho: como o universo das mulheres que moram na Cambaúba poderia se conectar com esse conflito? Era possível transformar o Caboclo d'Água em uma Cabocla, tendo em vista que o elemento água, em muitas culturas, está associado ao feminino, às mães da água, como Oxum e Yemanjá, que representam as forças das águas do rio, das cachoeiras e das águas salgadas dos oceanos?

Uma atualização do roteiro parecia plausível e, nesse processo de repensar o roteiro, entre dezembro de 2021 e janeiro de 2022, surgiu a ideia de trazer, para o filme, a lenda da Carioca, mais especificamente a personagem Cari, indígena que, por um feitiço, torna-se água junto aos pés dos três morros, que eram homens enfeitiçados. Conforme conta a lenda, as lágrimas de Cari deram origem às águas da fonte da Carioca por conta do feitiço que lhe amaldiçoou, condenando-a a chorar pelos séculos afora. De acordo com relatos dos moradores da cidade, quem bebe da água da Carioca permanece em Goiás ou, se sai, retorna.

Essa imagem de uma mulher aprisionada, destinada a chorar por séculos, reflete muito a lógica da visão patriarcalista e colonialista sobre o corpo feminino. A narrativa fílmica talvez pudesse, de algum modo, provocar o rompimento e a quebra dessa maldição, mesmo que naquele pequeno universo recortado pelo filme. A partir disso, qual ação ou acontecimento poderia libertar essa mulher da maldição? Pensei que a cena na qual fazíamos um ritual poderia desencadear essa libertação de Cari. Levando em consideração que substituiríamos o Caboclo d'Água pela personagem Cari, seria necessário que a atriz fosse indígena. Na época em que escrevia o roteiro, Mirna Kambéba Omágua Anaquiri atuou como professora substituta no IFG, em 2021. Meu primeiro encontro com Mirna foi no dia da primeira dose da vacina contra a Covid. Quando pensei nessa personagem, logo me veio Anaquiri em mente, tanto pela sua presença marcante quanto por ser uma artista que trabalha com o tema das mulheres em suas obras. Assim, a procurei para conversar sobre o filme e a possibilidade dela participar atuando.

**[Anaquiri]** Como artista, venho desenvolvendo trabalhos diversos e o universo do cinema sempre me encantou. No primeiro momento do convite de Cris, fiquei um tanto insegura, pois tinha participado apenas de alguns pequenos trabalhos no cinema. De toda forma, fiquei muito interessada em participar de um longa-metragem, e desejei saber mais sobre o filme. Quando Cris apresentou a personagem Cari, muitas perguntas surgiram dentro de mim.

**[Cris]** A conversa com Anaquiri foi muito importante e enriquecedora para o desenvolvimento do roteiro, uma vez que questões foram postas a partir de seu olhar: “quem somos nós para libertar um espírito do rio?”. Seria muito pretensioso, a partir desse ponto de vista, acreditar que aquele pequeno grupo de mulheres pudesse fazer isso. Para Anaquiri, a Cari deveria, ela mesma, libertar-se da maldição, não precisando de alguém para salvá-la. A própria personagem recusa-se a sustentar essa condição de mulher aprisionada que está ali chorando por séculos.

Me questionei sobre quais forças (simbólicas, políticas e espirituais) esse pequeno grupo de mulheres poderia gerar então. A partir dessa reflexão, veio a cena: as mulheres saem do ritual, juntamente com personagens encantados, como caboclos e entidades, vão para a rua e cercam Bueninho (a alegoria colonialista), acompanhadas por seres encantados e por Oxum, que o distrai com seu espelho, enquanto o Caboclo lança uma flecha que atravessa os tempos, atingindo Bueninho, de acordo com a primeira versão do roteiro. Essa cena seria o ápice e, ao mesmo tempo, o fechamento do filme. Faltava, portanto, articular a presença da personagem Cari. Como, no filme, os personagens interpretam a si mesmos, com Anaquiri não seria diferente. Ela seria um personagem duplo, Cari e Anaquiri ao mesmo tempo. Criei cenas em que essa dupla personagem ficaria ambígua: a primeira cena seria um sonho que tenho, em que vejo Anaquiri saindo das águas do Rio Vermelho, pegando suas coisas e seguindo por uma trilha; eu a sigo. E nesse caminho, encontro um arco e uma flecha e vou atrás dela, até que ela olha para trás e me vê. Na segunda cena, Cari assombra Bueninho na ponte da Cambaúba, deixando-o atordoado. Já na cena do ritual, Anaquiri, em determinado momento, estaria incorporada por Cari, que falaria comigo sobre o arco e a flecha que eu havia pegado no sonho. A partir dessas novas ideias, trocas e conversas, surgiu a nova versão do roteiro.

## REALIZANDO A SEGUNDA VERSÃO DO FILME

**[Cris]** Em 29 de janeiro de 2022, realizamos uma reunião online com grande parte da equipe e elenco, quando o roteiro foi apresentado, bem como a forma como filmaríamos, ao longo de fevereiro e março. O espaço foi aberto para contribuições e sugestões.

Na reunião, Anaquiri propôs que, antes de iniciarmos as gravações, fizéssemos um pequeno ritual, pedindo licença aos que vieram antes, pedindo licença às águas e a essa terra, entregando também oferendas. Combinamos que o faríamos antes de iniciar o filme.

**[Anaquiri]** Eu venho das águas do Amazonas, meu povo é Kambeba Omágua – Povo da água. Realizar essa personagem dupla, que seria eu mesma e um ser rio, exigiu de mim muita responsabilidade. Eu sou uma artista profissional, porém isso não me separa da minha origem e das minhas responsabilidades. No meu entendimento, era fundamental pedir licença para as águas daquele território que é indígena e negro. A resposta sobre o meu pedido seria decisiva sobre minha participação no filme.

**[Cris]** Fechamos o cronograma, mas não conseguimos definir o momento em que faríamos o ritual de abertura do filme. Apesar de compreender a importância desse momento, nem todos comungavam desse olhar, uma vez que havia pessoas mais céticas na equipe. Para além disso, havia o momento pandêmico, com aglomerações proibidas. Cogitei fazer um ritual reduzido, porém, algumas pessoas ficariam excluídas. Como promover o ritual em um momento de pandemia? Como conciliar crenças diferentes em torno de um ritual? *Cambaúba* trata-se de um filme que coloca em diálogo cultos e crenças. Como produzi-lo de modo honesto e respeitoso com o



rio, a história, os ancestrais, as pessoas a quem estamos filmando e as pessoas que filmam? Como agenciar essas diferenças? Lembrei-me do livro *A arte cavalheiresca do Arqueiro Zen* (1948), de Eugen Herrigel, que fala sobre o saber afinado com o saber dos fluxos. Se quisesse encontrar o caminho para conciliar subjetividades tão diversas quanto à espiritualidade, deveria seguir o fluxo. Assim, a forma de ritualizar e pedir licença se apresentaria neste fluxo.

Iniciamos as gravações no dia 03 de fevereiro de 2022 com a cena do prólogo, que é apenas um movimento de câmera sobre a pintura que há na sala de entrada, na casa em que Bartolomeu Bueno morou. Essa pintura representa a chegada dos brancos ao Brasil. Depois fomos gravando algumas cenas dentro das possibilidades e disponibilidades das atrizes-personagens, que em sua maioria são mães e trabalhadoras, e possuíam pouco tempo disponível para a participação no filme. Tínhamos um cronograma não muito rígido, mas que nos orientava na organização das filmagens das cenas mais complexas, com mais demandas de arte e personagens.

Passadas duas semanas de iniciarmos as atividades, Anaquiri veio de Goiânia para gravarmos as suas cenas. Havia uma incerteza sobre as gravações em decorrência da previsão de chuva para aquele final de semana.

**[Anaquiri]** Como todas as pessoas envolvidas, eu também estava com alta demanda de trabalho, dando aulas todos os dias na escola até às 22h, então a equipe do filme foi me buscar ao final da aula e viajamos à noite para conseguir gravar no amanhecer do dia seguinte. Foi importante para mim perceber os movimentos que esse filme traçava em relação à importância de ter uma pessoa indígena participando desse filme. Não é raro ver filmes (e outros trabalhos) que falam sobre pessoas indígenas sem ter uma representatividade. Nós, pessoas indígenas e negras, temos nos posicionado pontualmente sobre nossas participações em narrativas que falam sobre nossas experiências. E eu não estou falando de cumprir cotas, estou dizendo sobre respeitar os povos originários, construir junto, estar abertas a diálogos que possam ser construtivos. Sei que minhas experiências no cinema são poucas, mas sei também o lugar de onde venho e onde estou. Honro minha ancestralidade e me esforço para cumprir minhas responsabilidades. Durante minha participação no filme *Cambaúba*, me senti respeitada e acolhida.

**[Cris]** Anaquiri chegou numa sexta à noite, e sábado de manhã já gravaríamos uma cena na beira do rio. Porém, com a chuva que caía, isso não foi possível, e aguardamos até o horário do almoço. A chuva não cessava e o rio foi se avolumando rapidamente. As pessoas da cidade, bem como eu, começaram a ficar tensas e em estado de alerta com a iminência de uma enchente. Percebi que as águas começaram a entrar rapidamente no meu quintal e decidimos filmar essa situação.

Anaquiri sugeriu, neste momento, fazermos o ritual pedindo licença às águas, à cidade e aos ancestrais desta terra antes de iniciar as gravações, conforme havíamos conversado na reunião geral que aconteceu remotamente. Assim, Anaquiri sugeriu que convidássemos as mulheres envolvidas com o filme para o ritual. Convidei as vizinhas envolvidas e as produtoras, Laura e Marina.

**[Anaquiri]** Fiquei impactada quando vi o rio chegando perto da porta da Cris Ventura. Já tinha ouvido algumas histórias e imagens de enchentes na Cidade de Goiás. Quando percebi que cada vez mais o rio subia e as pessoas falavam umas com as outras, perguntando se as vizinhas estavam bem, fiquei preocupada! Eu estava ali para pedir licença para as águas, licença para trabalhar, licença para contar outras histórias, para honrar aquelas águas. Me se sentir convocada a iniciar esse pedido de licença com todas que estavam presentes. Me vi em diálogos com pessoas sensíveis e abertas. Então nos organizamos e juntas pedimos licença para realizar esse trabalho, com respeito, responsabilidade e honrando aquele território.

**[Cris]** Iniciamos o ritual (Figura 6) na varanda que dá para o quintal e, nesse momento, percebemos que o rio parou de subir, baixando ao longo do processo do ritual. Uma a uma, pedimos licença saudando esta terra, enquanto passávamos urucum nas mãos e nos pés. Pedimos também coragem para nos aproximarmos do rio.

Figura 6 – Registros do ritual



Fonte: Acervo pessoal – Cris Ventura.

Entregamos as oferendas: flores, frutos e sementes ao rio. Foi um momento muito lindo e senti que o rio pedia isso, e que, enquanto um ser sagrado, estava necessitado, precisava que o víssemos como esse ser de grande força.

Figura 7 – Entrega das oferendas nas margens do rio



Fonte: Acervo pessoal – Cris Ventura.



Ao final da entrega das oferendas, encontramos algumas coisas trazidas pelo rio e Alessandra, ao pegar alguns desses objetos (Figura 8), percebeu que eles pareciam grilhões, aqueles usados na época da escravidão, o que causou comoção e deixou-nos perplexas, pois havíamos acabado de fazer uma oferenda. Parecia uma espécie de troca ou uma mensagem. Poderíamos ainda interpretar essa situação como uma dádiva (ou contradádiva). Segundo Marcel Mauss, em *Ensaio Sobre a dádiva* (2003), nas sociedades arcaicas, haveria um sistema de trocas baseado em princípio comum: dar, receber e retribuir. Ainda segundo o autor,

[...] as coisas possuem uma substância moral própria, alma ligada à matéria espiritual do doador, que tende a retornar ao seu antigo dono que, ao doá-la, também se doa. Há, portanto, uma virtude que compele as dádivas a circular, sendo a própria coisa dada uma garantia de sua retribuição. Longe de inertes, os objetos das prestações são dotados de agência e intencionalidades, de modo que a circulação das coisas, pessoas e serviços mobiliza também uma troca constante de matéria espiritual ou hau. Nesse sistema, almas, pessoas e coisas se misturam; tudo pode ser objeto de troca e nada pode ser recusado (Mauss, 2003, p.20).

A partir dessa leitura de que demos ao rio oferendas (flores, frutas e sementes) e fomos retribuídas com tal objeto simbolicamente pesado, poderíamos compreender que o rio também simbolicamente devolveu-nos algo pesado, algo das práticas colonialistas e escravocrata. Ficamos um bom tempo pensativas em relação a esse acontecimento que foi registrado pela fotógrafa Márcia Costa.

Figura 8 – Registro de Leleca achando os objetos deixado pelo rio



Fonte: Acervo pessoal – Cris Ventura.

Após esse evento de encontrarmos o objeto, Anaquiri convidou-nos a fazer uma roda para finalizarmos o ritual, e que disséssemos palavras que expressassem nosso sentimento de gratidão, como uma oração, também pedindo a permissão para que pudéssemos contar essa história.

O ritual, além de seu objetivo primeiro, de pedir licença ao rio e aos antepassados dessa terra, promoveu também uma integração do grupo e fortaleceu o senso de união e uma crença da importância de se construir essa narrativa, ou essa contranar-

rativa sobre este território. Todas nós ficamos muito emocionadas e com o sentimento de gratidão por vivenciarmos essa experiência forte e sensível.

Os acontecimentos em torno deste dia, da cheia do rio e do nosso ritual, trouxeram alterações no roteiro, revelando o caráter documental da narrativa e do processo de realização. Assim, incorporamos os registros do ritual no início do filme, como forma de compartilhar com o público nosso ato de realização, tornando-se também um ato de pedir licença ao público para contarmos a nossa narrativa, construída por uma trama de mulheres ....

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

**[Leleca]** Relembrar o processo de criação e produção do filme, revisitar as cenas que ficaram marcadas em minha memória, as imagens de *making of* tão belamente captadas pela fotógrafa e amiga Márcia Costa, é mergulhar em nossa própria história vivida e comunitariamente compartilhada com pessoas que comungam ideias comuns, mas sobretudo origens que se entrecruzam.

Há uma frase do nosso agora ancestral, Antonio Bispo dos Santos, o Nego Bispo, que é bastante significativa para mim: ele diz que os povos indígenas e quilombolas não são decoloniais, são contracoloniais. Seguindo o seu entendimento, para esses povos e populações, o processo colonial não conseguiu prevalecer, pois esses povos resistiram à violência e conseguiram constituir um território imune à dominação, no qual puderam florescer outras formas de sociabilidade que contrariam a lógica hegemônica. Beatriz Nascimento, ao meu ver, completa esse entendimento ao dizer do Quilombo como um avanço, um produzir ou reproduzir um momento de paz.

Eu me situo nesses pensamentos ao expor o meu sentimento sobre a experiência de atuar e também participar do processo de produção do filme Cambaúba. O filme não é sobre uma comunidade quilombola, mas nasce e se desenvolve a partir da percepção (a princípio da própria diretora Cris Ventura, e depois de outras mulheres do elenco, entre as quais eu), de que naquela rua, situada no centro histórico da antiga capital do estado de Goiás, perspectivas de vida, existência e (re)existências tentavam confrontar a lógica colonial e ressignificar o viver dentro de uma cidade com um legado colonial forte e ainda muito presente no modo de ser, pensar e agir da maioria da população.

Pertencente a uma comunidade quilombola e sendo uma mulher negra, mãe de quatro crianças, tendo na capoeira um dos pilares de minha existência e na busca constante de conexão e reconexão com minha ancestralidade, me vi protagonizar um movimento de deslocamento da margem ao centro. Me vi também, tal qual a minha vizinha Cris Ventura, muitas vezes como uma forasteira, nesse lugar conhecido como rua da Cambaúba.

O deslocamento geográfico, ao sair da antes periferia da cidade, hoje reconhecida como Quilombo Alto Santana, para habitar e viver numa rua que é cartão postal

e rota do turismo oficial, e que sempre insistiu em apagar efetivamente e simbolicamente a presença negra, foi uma revolução, um movimento insurgente, de quem ousou contrariar a lógica dominante que determina o lugar social da pessoa negra, em especial, da mulher negra.

Sendo assim, minha presença na Rua da Cambaúba sempre foi uma ação de ruptura com o lugar comum. Em meu espaço-território, compreendido nessa pequena parcela do legado colonial, de muros e pedras que insistem em não deixar morrer uma supremacia branca elitista, patrimonialista e aristocrata, que no filme foi muito bem representada pela figura do Bueninho, pudemos apresentar o legado quilombo-la e quilombista.

O primeiro aspecto é o alargamento do conceito e sentido de família. Minha casa, que sempre esteve aberta para receber pessoas para todo o tipo de encontro, ritual e celebração, sempre buscou ser também a casa comum de quem chega. É a ideia da roda de amigos que se reúnem para conversar, debater, celebrar a vida, e que têm no encontro, na festa, muito mais que um lugar de celebração, mas uma crença na força ritual do estar em roda, para comer, cantar, dançar, capoeirar, estar com as crianças, estar entre mulheres... O filme esforçou-se, de alguma forma, para transmitir isso.

Numa sociedade que coloca mulheres em constante disputa e cisão, o filme trouxe mulheres que acreditam que é preciso uma comunidade inteira para se educar uma criança e adotam a coletivização dos cuidados como prática cotidiana. Mulheres que compartilham dores, afeto e sabores, para tornar o dia a dia mais leve. Que buscam acessar práticas ancestrais de cuidado com a espiritualidade para não correr o risco de sucumbir no materialismo cristão que oprime e mata.

Na minha percepção, *Cambaúba* foi essa tentativa de ilustrar uma proposta de vida coletiva e individual, como alternativa ao individualismo, à ortodoxia cristã, ao patrimonialismo e, sobretudo, à uma lógica colonialista castradora e inibidora de sonhos. A força do ritual se torna então elemento estruturante de uma lógica contracolônia. Nesse sentido, tomo como exemplo as aulas de capoeira, presenciais ou online, a roda de samba, com comida, bebida e amigos, as crianças brincando na rua, a roda das mulheres conduzida pela Anaquiri, num ritual de acesso ao sagrado.

Todos esses momentos não foram colocados aleatoriamente no filme, mas são elementos que diferenciam esse pequeno grupo. É necessário enaltecer a força dessas cenas, como algo extremamente relevante e diferenciador deste roteiro que, ao apresentar um cenário histórico, com todos os elementos para ser somente mais uma história colonial, apresenta um legado de resistência.

Por fim, fica minha gratidão por participar dessa experiência tão rica e que, de fato, superou as expectativas de todos que participaram.

[Anaquiri] A magia do cinema me tocou profundamente. Ver a colaboração e o entusiasmo de todas as pessoas envolvidas na construção de *Cambaúba* me despertou o desejo de me aproximar mais do mundo cinematográfico. Construir narrativas que valorizam trajetórias de mulheres me fortalece, e este foi um encontro profundo

e sensível. Tenho confiado que arte é uma possibilidade de ocupar espaços e abrir diálogos fecundos, para “sonhar outros mundos”, para sorrir, celebrar e honrar nossas próprias trajetórias. Desejo que o filme *Cambaúba* possa correr mundo e inspirar outras pessoas, como me inspirou. Agradeço a toda equipe desse filme pela oportunidade de pedir licença às águas, atuar e poder contribuir com a construção dessa obra. Agradeço em especial a Cris Ventura, Leleca, Mani e a Cris Alves pelo encontro afetuoso.

**[Cris]** Estar na posição de diretora e personagem foi um tanto desafiador. Me colocar num lugar de protagonismo no filme, na segunda versão, sendo a pessoa que conecta os diferentes olhares, parecia um tanto contraditório, pois de algum modo represento o meu próprio lugar de poder, a da pesquisadora e realizadora que está em busca de uma outra versão da história daquele território. Percebo que mesmo buscando ter uma postura de escuta mais aberta e tentando levar em consideração as opiniões e sugestões, em alguns momentos era necessário trazer esse peso da escolha da direção, não por questões de autoridade, mas por questões de autoria, em que se vê o todo, o conjunto das cenas. O filme carrega um discurso e ponto de vista e, mesmo trazendo diferentes pontos de vista, eles são conectados pela perspectiva de uma pesquisadora que carrega suas subjetividades.

A experiência da prática da realização de um filme híbrido proporcionou aprendizagens de diversas ordens. Talvez o maior dos aprendizados seja da ordem da partilha, da conexão e da nutrição constante de um desejo de concretização de algo. Percebi que é necessário estar atenta e forte, mantendo também um estado de abertura às várias percepções, seja um sonho, sejam sons que nos rodeiam ou as alterações do tempo, sejam seus próprios sentimentos, etc. Tudo isso pode se tornar matéria de criação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA:

MAUSS, Marcel [1950]. Ensaio sobre a dádiva. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, p. 183-314.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. *O negro visto por ele mesmo*. Org. Alex Ratts. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

# Pelas lentes do fazer: uma experiência de politização na série *Diaspóricas*<sup>1</sup>

Ana Clara Gomes Costa  
Jordana Cristina Alves Barbosa

Arte é política. Por mais panfletária que essa expressão possa soar, ela nos leva a pensar as produções artísticas como possibilidades de ação política e como lugares de politização da questão racial e de gênero. A filósofa Sueli Carneiro (2020, p. 266) nos aponta a necessidade de refletir a cultura e o ativismo cultural como “o lócus da resistência mais persistente da experiência negra desde a escravidão”. A autora nos traz um questionamento muito pertinente sobre movimentos políticos: qual é o lugar da cultura negra em processos de libertação interna? Ela ainda nos incentiva a pensar como as produções artísticas negras contemporâneas são capazes de oferecer respostas aos desafios atuais.

Nesses escritos, propomos refletir sobre uma produção artística negra contemporânea no cerne de seu papel de ação política para pessoas negras, em um contexto local onde essa produção chega, repercute e reverbera. A característica de politização das artes será vista por dentro, pelo olhar de duas profissionais negras que trabalham em produções audiovisuais e acadêmicas afrocentradas, conceito baseado na afrocentricidade pensada pelo filósofo Molefi Asante (2009), em que pessoas negras são percebidas como agência. Nossa reflexão, portanto, é sobre o nosso próprio fazer artístico, profissional e político enquanto diretora/roteirista/montadora e produtora/coordenadora de comunicação da série *Diaspóricas*. Nós como protagonistas de nossas próprias histórias e como partes de um movimento de expansão do cinema negro feminino.

O projeto *Diaspóricas* nasceu em 2022 como uma série de curtas-documentários sobre a Música Preta Brasileira (MPB)<sup>2</sup>, feita por musicistas negras da cidade de Goiânia, estado de Goiás. No formato de série, *Diaspóricas* já tem duas temporadas produzidas e ambas têm cinco episódios cada uma, que são exibidos aberta e gratuitamente no canal *Diaspóricas* no YouTube<sup>3</sup> e também na TV UFG<sup>4</sup>. Cada temporada da série é protagonizada por quatro musicistas negras do cenário artístico de Goiânia,

1 Este artigo faz parte do projeto *Bolsa de formação em cinema para promoção de mulheres negras no audiovisual goiano*, contemplado pelo Edital de Fomento às Ações Formativas do Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás 2023.

2 A expressão é uma contraposição à chamada Música Popular Brasileira, que originariamente tem a sigla MPB, sendo que o enfoque na *música preta* e não no termo *popular* para a ressignificação da sigla reverberou pela voz da cantora e compositora Sandra de Sá, na década de 1990.

3 Disponível em: <https://www.youtube.com/@diasporicas1595>. Acesso em: 15 mar. 2024.

4 A TV UFG é uma emissora educativa e cultural transmitida por sinal aberto e fechado para mais de 3 milhões de espectadores distribuídos na capital e em mais 47 municípios goianos.

sendo que o quinto episódio é um encontro coletivo, com uma performance musical inédita das artistas.

Vamos nos ater a fazer uma análise sobre o processo de produção da segunda temporada da série, que foi filmada em 2023 e lançada em janeiro de 2024, como uma experiência de politização do audiovisual e da música, na luta pela equidade racial e de gênero. Isso porque foi na segunda temporada que o projeto cresceu em termos de incentivo financeiro e de quantitativo de pessoal, o que nos permitiu realizar uma produção um pouco mais robusta.

## A PRÁXIS DE PRODUÇÃO EM *DIASPÓRICAS*

Se compararmos as duas temporadas da série *Diaspóricas*, podemos afirmar que a primeira foi realizada a um baixo orçamento, com apenas quatro pessoas na equipe de produção, concentradas nas funções de: 1) direção, roteiro, montagem, imagens e produção; 2) direção de fotografia, imagens e fotografia *still*; 3) som direto, edição de som, produção musical e trilha sonora; e 4) identidade visual. Já a segunda temporada foi realizada com um orçamento um pouco maior, embora muito inferior se comparado a produções de séries brasileiras realizadas para o sistema de conteúdo *Video On Demand* (VOD), utilizado por plataformas de *streaming* como Netflix, GloboPlay, Prime Vídeo etc. Passamos a trabalhar com uma equipe principal de 19 pessoas, dividindo as funções acumuladas na primeira temporada e incorporando novas funções na produção, como: direção de arte, maquiagem, figurino, design, mídias sociais, captação de imagens, assistência de produção, direção de elenco, consultoria jurídica, estágio para uma estudante de cinema e outras funções.

Em ambas as temporadas, o projeto se construiu a partir da práxis política de fomentar econômica e narrativamente o cinema negro feminino em Goiânia, que é um campo artístico-profissional feito com a predominância de homens brancos, assim como acontece na realidade de produção cinematográfica do cenário nacional. De acordo com o levantamento realizado, em 2014, pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), na pesquisa *A cara do cinema nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)*<sup>5</sup>, a produção fílmica no Brasil tem pouca diversidade e representatividade, assim como acontece na televisão brasileira. Segundo a pesquisa de Maria Candido, Gabriella Moratelli, Verônica Daflon e João Feres (2014, p. 3-4), “o cinema brasileiro se configurou historicamente como um campo pouco diverso. [...] O negro esteve historicamente exposto a um papel de subalternidade, não obtendo protagonismo e tampouco uma participação significativa na produção cinematográfica”.

5 Disponível em: <https://gemaa.iesp.uerj.br/textos-para-discussao/6-a-cara-do-cinema-nacional-genero-e-cor-dos-atores-diretores-e-roteiristas-dos-filmes-brasileiros-2002-2012/>. Acesso em: 02 fev. 2024.

A análise da pesquisa se concentrou nos filmes nacionais de maior bilheteria, considerando as variáveis de raça, gênero e função nas produções, entre 2002 e 2012. O fato é que a pesquisa comprova que mulheres negras não ocuparam as funções principais de diretoras, roteiristas e foram sub-representadas como elenco nas produções cinematográficas do universo da análise. A função de direção dos filmes analisados foi realizada por um total de 86,3% de homens, sendo que 97% deles eram brancos, 1% eram da cor amarela e 2% eram pardos ou pretos, de acordo com Candido et al. (2014). Ainda segundo a pesquisa, a função de roteiristas foi ocupada por 68% de homens e 26% de mulheres. Desse total, 93% dos roteiristas eram brancos, enquanto 1% eram pretos e 3% eram pardos. Não houve nem diretoras e nem roteiristas negras na análise.

As estatísticas de realizadoras negras em atuação produzindo filmes para o circuito comercial das salas de cinema ainda não foram atualizadas desde a publicação dessa pesquisa. Embora o estudo seja de 2014, ele evidencia desafios para o cinema negro feminino em termos de conquista de oportunidades. Isso porque a histórica inexpressividade das mulheres negras em estatísticas que medem o estar à frente de grandes produções cinematográficas não significa que não haja mulheres negras fazendo cinema e desempenhando as funções de diretoras, produtoras, roteiristas, montadoras etc. Significa que o acesso aos meios, às tecnologias, ao fomento, às leis de incentivo e aos mecanismos de patrocínio ainda é deficitário em termos de política pública, já que a realidade de produção de filmes no Brasil depende do incentivo do estado.

Mulheres negras sempre fizeram e produziram cultura e continuam a perpetuar suas criações artísticas seja na música, no cinema ou em qualquer campo das artes, por mais que não haja políticas de cultura fortes e consolidadas de fomento às práticas culturais negras, que perpetuem nossas artes. Como fazedoras de cultura e atuando pela coletividade, estamos nos vãos da cidade produzindo no limite das possibilidades e criando fissuras que contrariem a lógica de concentração dos meios e mecanismos do fazer cultural nas mãos de homens brancos. A criação e a inventividade de mulheres negras correspondem, assim, ao “desafio da produção de novas narrativas sustentadas na experiência histórica que atualizem o ser negro no presente e diversifiquem a representação de suas potencialidades humanas” (Carneiro, 2020, p. 272).

É exatamente no lugar da produção dessas novas narrativas, comprometidas com a transformação social de uma coletividade e como ação política, que queremos chegar. Nesse sentido, ao lembrar de ícones da cultura nacional como Machado de Assis, Carolina de Jesus e Luiz Gama, Sueli Carneiro (2020, p. 272) nos indaga: “que gente é essa que, submetida desde sempre a uma opressão que beira o genocídio, consegue dar estes e tantos outros exemplos de superação humana?”.

As artes e as práticas culturais negras funcionam como dispositivo de transformação social. É no sentido de forjar possibilidades, criar oportunidades e gerar renda que o projeto *Diaspóricas* tem como pilar de sua construção a meta do incentivo ao fazer artístico-profissional de mulheres negras, desde a sua primeira temporada, quando foi fomentado pela política emergencial de cultural conhecida como Lei Aldir



Blanc, em 2021. Mesmo com pouco incentivo financeiro proveniente da lei, focamos em construir uma equipe majoritariamente negra no nosso fazer audiovisual. Éramos três mulheres negras e um homem. Já a segunda temporada foi realizada com 19 pessoas na equipe técnica, das quais 16 são mulheres negras. A equipe também foi composta por duas mulheres brancas e um homem (Figura 1).

Figura 1 – Parte da equipe de produção da série *Diaspóricas*



Fonte: Arquivo da série. Fotos: Juliana Cordeiro.

É possível dizer ainda que o projeto, desde a sua primeira temporada, se apropria da experiência do *black money*, prática em que o empreendedorismo negro é fomentado a partir da circulação de recursos financeiros entre pessoas negras. Essa prática se potencializou na segunda temporada da série, tanto pelo aumento de profissionais negras na produção, quanto pela realização de parcerias com afro-



empreendedoras na locação de figurinos e acessórios, no consumo alimentício da equipe de produção e na prestação de serviços para além do audiovisual, necessários à logística de produção.

## MULHERES *DIASPÓRICAS* NA DIÁSPORA

Em *Diaspóricas*, a música é o elemento escolhido como tecnologia ancestral do povo negro, sendo um elo para a promoção do encontro e gerando processos comunicativos e musicais de entendimento mútuo entre mulheres negras. Nossa premissa é a de que nós nos reconhecemos, enquanto coletividade, nas experiências individuais umas das outras, mesmo sem nos conhecermos. Nós nos reconhecemos na experiência de viver em diáspora, de sermos pessoas negras, de sermos mulheres e de vivenciarmos processos sociais de exclusão e marginalização do corpo negro feminino.

Em *Diaspóricas*, especificamente, as artistas negras protagonistas de cada temporada também se reconhecem na experiência de serem musicistas, diante de todas as dificuldades e superações que todos esses *comuns* entre elas envolvem. Nesse sentido, a socióloga Patricia Hill Collins (2016, p. 101) afirma que mulheres negras “defendem um ponto de vista ou uma perspectiva singular sobre suas experiências e que existirão certos elementos nestas perspectivas que serão compartilhados [somente] pelas mulheres negras como grupo”.

Dentre as muitas possibilidades de encontros e conexões que podemos ter enquanto mulheres diaspóricas vivendo em diáspora, a música pode ser considerada como uma tecnologia ancestral porque funciona como instrumento coletivo de elaboração de identidades e de afirmação de práticas culturais e subjetivas. Ela também é uma reelaboração de práticas de liberdade, que acompanha todos os processos histórico-culturais de construção das mais diversas sociedades que existem e já existiram.

Seja nos ritos, no sagrado, nos festejos, na espiritualidade ou no cotidiano, a música é sempre utilizada como uma forma de construção e afirmação de identidades e subjetividades. É por meio dela que muitas mulheres diaspóricas, assim como as musicistas protagonistas da série, ressignificam as opressões estruturais do racismo e do sexismo em formas de transgressão para (re)existirem. A tecnologia ancestral da música promove encontros nos tempos do ontem, do hoje e do amanhã, atravessados pelo som que rompe barreiras, que é generoso, que é arte democrática, que transforma e que até cura.

O projeto *Diaspóricas* se propõe, assim, a criar um espaço de escuta não apenas da música, mas também das histórias de mulheres negras, que são únicas e ao mesmo tempo coletivas, já que o que as atravessa, atravessa também milhões de pessoas negras pelo mundo. Elas escrevem a própria história transpassadas pelas travessias de nossas e nossos ancestrais, enquanto inscrevem também a história da mulher negra diaspórica na música do mundo.

Por uma perspectiva afrocentrada e localizada em território brasileiro, utilizamos da ideia de que a música brasileira é uma mulher negra. Podemos, evidentemente, ampliar o olhar para a diáspora africana como um todo, e considerar que a música mundial também tem berço africano. Essa perspectiva é fundamentada pelas análises do historiador e antropólogo Cheikh Anta Diop (1974, p. 470), que afirma serem os povos africanos os primeiros a inventarem as criações técnicas mais complexas como a “matemática, astronomia, o calendário, ciências em geral, artes, religião, agricultura, organização social, medicina, escrita, técnica, arquitetura” etc. Tudo isso ocorreu em Kemet, conhecido hoje como Egito, e que “foi o berço da civilização por 10.000 anos, enquanto o resto do mundo estava mergulhado na barbárie” (Diop, 1947, p. 42).

A partir da ideia de África enquanto berço da civilização, é possível dialogar com a antropóloga Goli Guerreiro (2010), que apresenta o conceito de terceira diáspora, a qual engloba as produções artísticas negras contemporâneas. A primeira aconteceu de forma forçada, com o sequestro de pessoas africanas trazidas para a América e para outros lugares do mundo, no processo histórico das colonizações. A segunda diáspora se deu de forma espontânea, mas em um sentido contrário, momento em que descendentes de povos africanos retornaram ao continente. Já a terceira não sofre interrupções e se resume ao deslocamento de signos – texto, sons, imagens – provocado pelo circuito de comunicação da diáspora negra.

A terceira diáspora se refere, portanto, a um retorno simbólico à África. Nesse contexto, a globalização eletrônica e a web potencializaram o movimento das trocas dos repertórios culturais entre África e os territórios diaspóricos. Tudo pode ser movimentado: ícones, modos, músicas, filmes, cabelos, estéticas, gestos, livros, perspectivas etc. *Diaspóricas* se encaixa como um produto dessas diásporas, culminando em na sua terceira fase. Na série, podemos perceber mulheres negras na busca por signos e sonorizações africanas e afrobrasileiras, inspiradas também por outros simbolismos, como as visualidades tradicionais do continente-mãe.

É nesse sentido que as protagonistas são caracterizadas, pelas mãos da equipe de figurino, maquiagem e direção de arte, em referência estética a culturas africanas (Figura 2). A construção da narrativa fílmica e o uso de tecidos como a *Samakaka*<sup>6</sup>, de joias e tranças africanas, apontam para um simbolismo segundo o qual as musicistas Flávia Carolina, Kesyde Sheilla, Maximira Luciano e Inà Aversa, protagonistas da série, são herdeiras de um legado ancestral de rainhas e reis. Uma mistura, ou melhor, uma troca que reconecta e cria uma composição de referência às culturas negras africanas que não se perderam do lado de cá do Atlântico. Essas culturas, pelo contrário, vivem e, por meio de adaptações e mesclagens culturais, continuam reverberando e criando significados em terras diaspóricas, assim como a música.

6 A *Samakaka* é um tecido tradicional do país de Angola, como herança do povo Mumuila, pertencentes à província/Estados da Huila, região sul do país.

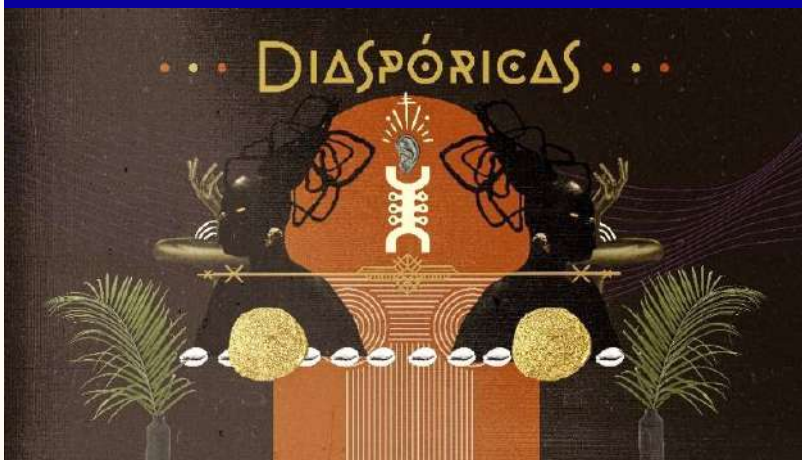
Figura 2 – Musicistas da segunda temporada de *Diaspóricas* com vestimentas africanas



Fonte: Arquivo da série. Fotos: Mayara Varalho.

Pensando, ainda, nas confluências e conexões entre territórios, podemos destacar a identidade visual da segunda temporada da série *Diaspóricas*, criada pela artista visual Òkun (Figura 3), responsável pela direção de arte da produção e pelas colagens digitais que aparecem em cada episódio

Figura 3 – Identidade visual da segunda temporada da série *Diaspóricas*



Fonte: Arquivo da série. Colagem digital: Òkun.

A identidade visual do projeto uniu elementos relacionados às culturas africanas e afrodiaspóricas como os búzios, os grafismos e a folha de palmeira. O barro, representado pela cor terracota, foi elencado como elemento fundamental para a vida, apontando que os caminhos do futuro só são anunciados se fincados no chão firme da terra. O símbolo *adinkra osidan*, inserido no centro da arte, foi utilizado no seu significado de força e de poder de criação, de quem cria e gera, ou seja, as artistas negras. O símbolo se uniu ao dourado e ao ouro para trazer a ideia da excelência do

trabalho de pessoas negras, seja no âmbito da música ou do cinema. Na identidade visual, a orelha despontou como representação da escuta, da oralidade das histórias do povo negro, mostrando o quanto a escuta é importante no cuidado com o nosso povo e com o nosso entorno.

A diáspora é deslocamento físico, mas é também um movimento simbólico, que envolve o gesto, o rosto, o olhar, o corpo. Ela envolve a capacidade de falar, de tocar instrumentos, de criar músicas, sonoridades, narrativas e nossas próprias histórias. Viver em diáspora é, portanto, muito mais do que se adornar com roupas bonitas e se utilizar da estética de um *black power*. A diáspora é uma resignificação dos processos de violência ao qual o povo negro foi submetido durante o sequestro que nos trouxe às Américas. Dizemos nós ao falarmos de povos africanos embasadas pela perspectiva de Molefi Asante (2009), segundo o qual ser africana ou africano se estende aos povos diaspóricos quando imersos na conscientização sobre os processos de resistência à dominação europeia. Ser uma pessoa africana vivendo em diáspora é, portanto, sobre criar e preservar elementos que nos tragam memória, criem identidades negras fortes e positivas, e apresentem um leque extenso das possibilidades de ser uma pessoa em território diaspórico.

Tomaz Tadeu Silva (2000) afirma que somos nós que fabricamos as identidades e as diferenças, mas sempre no contexto de relações culturais, sociais e políticas. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais, sendo, portanto, invenções, assim como um ritmo, uma melodia, uma letra, uma música. E é a partir das invenções que novas possibilidades de mundo e de existência aparecem.

Não se trata de uma negação das culturas tradicionais, já que a cultura não está presa no passado ancestral e nós não somos seres do passado. Somos seres do presente e criamos movimentos e conceitos culturais o tempo todo, obviamente referenciando nossas ancestrais, usando o continente-mãe como grande referência para nossas invenções. Vivendo em diáspora, exercemos toda nossa amefricanidade trazida por Lélia Gonzalez (1988), sendo influenciadas e influenciados, intervindo e sofrendo as intervenções do processo histórico da dinâmica cultural. Tudo isso sob a forma de conflitos, tensões, adaptações, processos de resistência, de enfretamentos e de reelaboração de formas culturais.

Nesse sentido, a diáspora está no aqui e no agora e ela consegue se materializar, sendo transcrita narrativamente em Diaspóricas por mulheres que a vivem na coletividade, mas também na multiplicidade de suas experiências individuais: “afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora” (Silva, 2000, p. 82). É nesse sentido que Diaspóricas inventa a sua própria visualidade, suas próprias músicas, suas próprias narrativas para distinguir e demarcar a autodeterminação de mulheres negras. As artistas se mostram como são, como querem ser vistas e se autodefinem. A autodefinição, aqui, “envolve desafiar o processo de validação do conhecimento político que resultou em imagens estereotipadas externamente definidas da condição feminina afro-americana” (Collins, 2016, p. 102).

Não se trata mais de um olhar sobre nós como *outsiders within*, ou uma espécie de “estrangeiras de dentro”, conforme conceito cunhado pela socióloga Patricia Hill Collins (2016) para denotar os processos de exclusão e marginalização que mulheres negras sofrem em seus próprios territórios. Trata-se de uma apropriação dessa ideia como uma episteme própria de e entre mulheres negras, de modo a pensar possibilidades para nós, construindo juntas e criando nossas ferramentas de emancipação diante das tentativas de dominação da branquitude.

## A POLITIZAÇÃO NA SÉRIE *DIASPÓRICAS*

A música e o cinema feitos por mulheres negras é o chão em que se ergue o projeto *Diaspóricas* na nossa meta de politização dessas linguagens artísticas para gerar, de alguma forma, impactos positivos e de continuidade em busca de transformação social. Inspiradas por Sueli Carneiro (2020) e imbuídas da missão de libertação interna de mulheres diaspóricas por meio da transformação cultural (que se faz como braço de mudanças sociais), o teor político da produção se dá por dois vieses. O primeiro viés de politização do projeto é estético-discursivo e o segundo viés é metodológico-econômico.

O viés estético-discursivo é caracterizado pelo roteiro da série, a partir de narrativas das musicistas negras vivendo em diáspora, sobre seus processos pessoais de resistência às opressões inter cruzadas do racismo, do sexismo, do classismo etc. As artistas expõem suas subjetividades e mostram como constroem seu próprio futuro, a partir de suas memórias e histórias. Cada uma das quatro musicistas conta sobre sua vida nos quatro primeiros episódios, que têm uma perspectiva individual (Figura 4). Cada uma aborda as dificuldades de ser uma mulher negra, de ser musicista, de ter sido uma criança negra e como é o processo do seu fazer artístico que a transcede. Em contraponto às dificuldades, elas trazem seus processos de transgressão frente ao racismo e ao sexismo, nos mostrando “possibilidades da ação política pela via cultural” (Carneiro, 2020, p. 269).

Figura 4 – Flávia, Kesyde, Maximira e Inã em entrevistas para a série



Fonte: Arquivo da série. Fotos: Juliana Cordeiro.



Ainda pelo viés estético-discursivo do projeto, há a realização de performances inéditas concebidas e/ou compostas para série, com músicas predominantemente autorais (Figura 5). Tais performances são o encontro das artistas consigo mesmas, em um cenário intimista, de luzes e múltiplos reflexos delas mesmas, buscando a representação da subjetividade de cada mulher, que se dá em trânsitos diaspóricos plurais. Há também um momento de performance musical coletiva na série, no último episódio de cada temporada. Esse momento marca a ancestralidade tocada, cantada e acessada por um processo criativo entre mulheres negras, feito a partir de improvisos, rimas e composições fruto do encontro diaspórico.

Figura 5 – Performances musicais individuais e coletivas na série *Diaspóricas*



Fonte: Arquivo da série. Fotos: Juliana Cordeiro.

A série traz performances corporais de movimentos que estabelecem um dispositivo poético-subjetivo das artistas em interação com o entorno, com o som e os silêncios, com o movimento, com a natureza, com os elementos naturais e com o próprio corpo (Figura 6). No episódio coletivo, esse momento acontece com as quatro musicistas interagindo entre si, como águas correntes que se deixam fluir pelo movimento coletivo expresso na performance corporal.

Figura 6 – Performances corporais na série *Diaspóricas*

Fonte: Arquivo da série. Fotos: Juliana Cordeiro.

A última característica do viés estético-discursivo do projeto é referente às artistas serem tomadas como telas de projeções para as próximas gerações. As musicistas usam branco e servem como tela, em um espaço da mesma cor, para que sejam incorporados a elas elementos tecnológicos e naturais aludindo ao futuro, que também é ancestral. Esse é um artifício imagético pensado pela diretora de fotografia da série Mayara Varalho, para que as artistas se projetem e nos projetem, enquanto população negra, para um amanhã de possibilidades. O uso de projeções (Figura 7) nas artistas remete a tons futurísticos sobre o olhar para frente, ratificando o próprio sentido da palavra projetar, que nos leva à fabulação, à tecnologia e ao afrofuturismo.

Figura 7 – Projeções em corpos na série *Diaspóricas*

Fonte: Arquivo da série. Fotos: Juliana Cordeiro.

O processo de politização do projeto também pode ser percebido pelo viés metodológico-econômico, já que priorizamos trabalhar majoritariamente com mulheres negras profissionais do cinema e do audiovisual, de modo a fomentar uma economia política com trabalhadoras do cinema no estado de Goiás. Essa economia política traz importantes resultados ao projeto *Diaspóricas*, já que perpetua ciclos de continuidade tanto à série quanto às artistas e profissionais que trabalham na produção.

O projeto se expandiu e vem se destrinchando em novos formatos, a começar pelos dois longas-metragens homônimos, respectivamente *Diaspóricas* e *Diaspóricas 2*, frutos de cada temporada. No formato de filmes, o projeto transita por novos espaços, habitando, sobretudo, festivais nacionais e internacionais de cinema, cineclubes etc., ganhando reconhecimento e visibilidade. Ao se transformar em longas-metragens, *Diaspóricas* agrega novas profissionais negras no seu processo de gerar uma economia política de mulheres negras que trabalham com cinema.

Por outro lado, *Diaspóricas* também se materializa em desdobramentos musicais. As musicistas participantes de cada temporada se unem para a realização de shows e para encontrar presencialmente o público que acompanha a série e/ou os filmes. A experiência da formação de grupos musicais frutos de cada temporada mostra que se abre um novo leque de oportunidade às artistas, a exemplo do que aconteceu com as musicistas da primeira temporada.

A partir do encontro das gravações da primeira temporada, a cantora, violonista e compositora Érika Ribeiro, a cantora e atriz Nina Soldera, a contrabaixista e professora Sonia Ray e a percussionista Lene Black se uniram para formar um quarteto musical, fazendo shows nas cidades de São Paulo e Goiânia (Figura 8). Já a segunda temporada do projeto resultou no quarteto formado pela cantora, zabumbeira e compositora Flávia Carolina, a clarinetista Kesyde Sheilla, a cavaquinista e percussionista Maximira Luciano e a MC e rapper Inã Aversa, que fizeram um único show na cidade de Goiânia.

Figura 8 – Shows da primeira e segunda temporada do projeto *Diaspóricas*



Fonte: Arquivo do projeto. Foto 1: Juliana Cordeiro. Foto 2: Mayara Varalho.



O fato é que participar da série é adentrar em um movimento de incentivo à conquista de novos espaços, de novos nichos de mercado e de novos contatos para mulheres negras. Um dos nossos objetivos ao promover um set de cinema e um ambiente de trabalho afetivo e predominantemente feminino e negro, é que haja, entre nós, o fomento a novos projetos, dando continuidade ao trabalho de excelência que todas as profissionais da série realizam.

## FAZER ARTÍSTICO COMO MOVIMENTO

O fazer artístico, a partir do cinema e da música, são uma forma de ampliar as fronteiras do pertencimento racial e cultural, de acordo com Sueli Carneiro (2020). A série e os shows não versam apenas sobre as possibilidades artísticas que a música cria ou os encontros inusitados causados pelo movimento diaspórico. É muito além disso. É um registro e retrato da autovalorização de mulheres negras, momento de representatividade com possibilidade de admiração de quem está ao lado, de quem abriu o caminho, de quem chegou primeiro, de quem ensina, mas também sempre aprende. A narrativa poética busca quebrar estereótipos que cercam mulheres negras, potencializa o afloramento e o transparecer da subjetividade de cada mulher, trazendo a humanidade delas à tona. Esse movimento de libertação interna faz o público criar conexão, se identificar e se ver nas protagonistas da série.

Em outras palavras, o projeto pode ser analisado como ação política ao encontro do antirracismo e do antissexismo, ao suscitar debates pertinentes à realidade racial e de gênero do Brasil e nos incitar a práticas de liberdade, advogando pelo protagonismo negro feminino tanto à frente quanto por trás das câmeras. Olhando de dentro, afetando e sendo afetadas por todo o histórico de construção do projeto, *Diaspóricas* é uma celebração da negritude e do ser mulher. É o reconhecimento da carreira de profissionais que lutam diariamente por seu lugar ao sol. É a criação de cenários estéticos, musicais, artísticos e coletivos para novas possibilidades, para o desenvolvimento de potencialidades, para a geração de trabalho bem remunerado; é o reconhecimento do talento e da competência técnica e artística de cada mulher negra que faz o projeto.

## REFERÊNCIAS

- ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 93-110.
- CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida*. São Paulo: Jandaíra, 2020.
- CANDIDO, Maria R.; MORATELLI, Gabriella; DAFLON, Verônica T.; FERES JR, João. 2014. A cara do cinema nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002- 2012). *Textos para Discussão GEMAA*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 1-24. Disponível em: <https://gemma.iesp.uerj.br/textos-para-discussao/6-a-cara-do-cinema-nacional-genero-e-cor-dos-atores-diretores-e-roteristas-dos-filmes-brasileiros-2002-2012/> . Acesso em: 5 dez. 2020.
- COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 99-127, jan./abr. 2016.
- DIOP, Cheikh Anta. *A origem africana da civilização: mito ou realidade*. Paris: Présence Africaine, 1974.
- GUERREIRO, Goli. *A terceira diáspora, culturas negras no mundo atlântico*. Salvador: Corrupio, 2010.
- GONZALEZ, Lélia. A Categoria Político-Cultural de Amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (Org.). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Vozes: Rio de Janeiro, 2000. p. 73-102.

# Quando as mulheres filmam a cidade: as imagens privadas de Brasília em *Vermelho Bruto ou o retorno do planeta* (2022)

Gabriela Santiago de Matos

## RASTROS

### *Mulheres pela cidade – Arquivamento do Eu*

Figura 1 – Mulher anda pela cidade à noite



Fonte: Frame extraído de Vermelho Bruto (2022).

Uma câmera passeia tremida pelas ruas de Brasília, entra em alguns becos escuros, num estacionamento e registra pilotis de prédios. Suas imagens iniciais mostram as ruas da cidade e as janelas das casas acesas enquanto uma voz doce e pausada diz: “São quase oito horas, pessoal já iluminando as suas casas, e eu saindo do trabalho... cada um com uma vida, né. O que será cada vida... vivida?”. Ao longo de cinco minutos, acompanhamos essa mulher, com rosto oculto, no seu caminhar. O que interessa é filmar o asfalto e as violetas nas janelas desconhecidas; deixar marcada essa andança em uma volta do trabalho à noite. Marcar a rotina, registrar os passos.

Este modo de filmar e olhar a cidade se repete ao longo de *Vermelho Bruto ou o retorno do planeta* (2022), da cineasta brasileira Amanda Devulsky, no qual somos convidados a acompanhar quatro mulheres em seus deslocamentos pelos espaços públicos e privados de Brasília, ouvir as suas reflexões e histórias, além de visualizar os modos como se constroem as relações com os espaços da cidade. O filme foi realizado a partir da proposta da diretora de reunir imagens de arquivo de quatro mulheres socialmente diferentes na cidade de Brasília, que ficaram grávidas na adolescência durante o período militar brasileiro e subsequentemente, oferecer uma câmera compacta para que elas filmassem o seu presente, em 2018.

Ao entrelaçar as imagens em vídeo filmadas por uma câmera VHS e as fotografias da época da redemocratização brasileira com imagens feitas em 2018 usando uma câmera compacta, o filme cria um vórtice entre dois momentos da história do Brasil. De um lado, o país em vias de reestruturação, abandonando mais de 20 anos de ditadura civil-militar na tentativa de esquecer, através da Lei da Anistia<sup>1</sup>, todos os crimes cometidos; de outro, o Brasil de 2018, que se encontra diante de uma das corridas presidenciais mais importantes da história do país até então. Brasília vive como um vulcão em erupção e, mais uma vez, essas quatro mulheres estão lá.

Em meio aos monumentos que habitam as ruas, as manifestações políticas e os esquecimentos, Jô, Alessa, Eunice e Fabiana tentam dar conta da dupla jornada de trabalho e da família conservadora. Suas rotinas cansativas atravessam as suas imagens a todo tempo, e em um tom de voz íntimo elas contam as suas histórias, dividem as inquietações e rememoram os tempos da adolescência em Brasília.

Entender como elas se enxergam e se relacionam com a capital do país e com suas próprias histórias através das suas imagens se torna o fio condutor do filme. Em poucos momentos, as vemos fisicamente diante da tela, seus olhares estão mais interessados em registrar o que está ao seu redor com uma câmera tremida que anda e filma, e que mostra o que está para além de seus corpos e dos momentos felizes. Através desses instantes íntimos, obtém-se a dimensão de uma vida doméstica e materna difícil, que a todo tempo é atravessada pelo público, e de uma relação com a capital do país que se mostra latente.

As imagens dos arquivos familiares das décadas de 1980 e 1990 e as imagens produzidas no presente se misturam e entram em simbiose junto com os áudios dos relatos das colaboradoras. O desejo de criar essa relação espaço-tempos através das mulheres parte de uma inquietação da diretora. Em entrevista concedida à revista Multi Plot Cinema, no Festival de Cinema de Tiradentes em 2023, ela conta:

Eu cresci em Brasília e sempre senti que essa relação com o espaço do Plano Piloto me afetou muito, de maneiras que talvez eu precise de décadas ainda de reflexão pra entender por completo, sabe? Mas essa questão do espaço vazio e rarefeito entre os planos, entre os prédios, os monumentos, e esse foco muito grande numa certa ideia de espacial, visual, sensorial de representação, de onde não tem nada e onde tem tudo. Eu sinto que isso ficou muito forte nessa experiência de vida mesmo. E aí tem a questão de que eu sou dessa geração de pessoas que começaram a existir e se enxergarem enquanto pessoas [...]. No momento em que a internet começava a ser uma coisa um pouco mais popular. Em especial os protótipos de rede social, de participação nesse universo do digital em que você tem a oportunidade de construir a sua própria imagem [...]. E aí esse processo pra mim foi fundamental pra estabelecer mesmo uma relação com a imagem. [...]. Eu acho que é isso, o meu interesse ali pra pensar os arquivos vem disso, dessas duas coisas que eu citei. Uma experiência com cinema que se estabelece a partir de dispositivos domésticos e amadores e de uma experiência com a cidade, uma cidade que parece que tá muito evidente o que é importante e o que não é [...].

<sup>1</sup> "A anistia é representada pela ditadura como a bandeira do perdão, do esquecimento, da reciprocidade, da generosidade, do consenso, do equilíbrio, da reconciliação" (Greco, 2009). Apesar de suas contradições, a Lei da Anistia, sancionada pelo ex-presidente da República João Figueiredo em 1979, marca o início do processo de redemocratização brasileira juntamente com a revogação dos Atos Institucionais.

Imagens e áudios fazem nascer um arquivo que não está nos filmes, e menos ainda nos tradicionais arquivos familiares do início do século XX, que apenas recentemente começaram a ser retomados em documentários brasileiros contemporâneos. Essas mulheres que enfrentam desde cedo uma vida regrada e que não lhes pertence, agora assumem o protagonismo de suas vidas e compartilham através do filme relatos difíceis de uma vida passada, como no seguinte trecho:

A minha mãe entrou em contato com a família, alguns tios falaram para que eu fosse pra São Paulo e sugeriram que eu tirasse porque eu era muito nova. Aí meu pai não, 'você fizeram então vocês vão assumir. Vão casar' [...]. A minha mãe, até na ocasião eu lembro, quando foi no cartório ela foi de preto, de luto, porque ela não era a favor. Aí foi muito rápido, eu só lembro eu na igreja. Meu pai, minha mãe que escolheram a música, escolheram decoração. Arrumaram um apartamento, uma quitinete pra gente morar, eles que ajudavam a pagar aluguel, montaram. Eu fui de convidada na ocasião. Isso foi em abril de 1987. Em agosto a minha filha nasceu, aí a minha vida virou toda para ela [...]. E eu, fui mãe.<sup>2</sup>

A todo tempo, nos deparamos com essas narrativas de uma vida doméstica e materna difícil e da dupla jornada de trabalho que nunca deixou de estar presente: “A maternidade é um momento e um estado. Muito além do nascimento, pois dura toda a vida da mulher” (Perrot, 2019, p. 69). Por vezes, percebe-se o cansaço dessas mulheres que precisam dar conta do fora e do dentro de casa desde muito novas, e acompanhamos vidas que fogem aos clichês de uma maternidade que precisa a todo tempo ser afetiva, agradável e acolhedora. O longa-metragem entrelaça, assim, a micro-história e a macro-história, mostrando como o trabalho doméstico e o trabalho materno, tão invisíveis, são bases fundamentais de uma sociedade (Figura 2).

**Figura 2 – Mulher grávida sobreposta a desfile militar, Brasília (c. 1970)**



**Fonte:** Frame extraído de *Vermelho Bruto* (2022).

No livro *Minha História das Mulheres* (2019), a historiadora Michelle Perrot relata como é difícil encontrar caminhos para contar uma história das mulheres. Documentos e vestígios que comprovem como eram suas rotinas, suas vidas cotidianas e subjetividades são difíceis de serem encontrados e reforçam as frequentes tentativas de se apagar as mulheres da história “Até recentemente, negligenciavam-se os arquivos particulares. Os arquivos públicos acolhiam com reticências papéis que não sabiam como administrar. Se fossem de políticos e de escritores, eram aceitos. Mas de pessoas comuns? E, o pior, de mulheres? (Perrot, 2019, p. 22).”

Cartas, diários, fotografias, documentos que imprimissem o cotidiano feminino e que fossem produzidos por mulheres passaram a ser tradicionalmente queimados em suas intimidades, ocorrendo uma “autodestruição da memória feminina” (Perrot, 2019, p. 22). Nas últimas décadas, um aumento de esforços para resgatar essa história íntima e para mostrar a importância de seus registros enquanto documentos para se compreender seus cotidianos e como isso influencia na história de um país se mostrou eficiente. Arquivos públicos passaram a se interessar por documentos que antes eram negligenciados e jogados fora como forma de preservar a memória coletiva e produzir conhecimentos que não se dessem apenas por meios oficiais. Entretanto, ainda assim, os déficits são muitos.

Nas cenas iniciais do filme, acompanhamos uma das personagens sair do trabalho à noite debaixo de chuva e enfrentar uma longa caminhada para casa. As ruas são vazias e a iluminação dos postes deixa a imagem alaranjada. Através de um longo plano sequência, com uma câmera que está interessada em filmar apenas os seus passos, a chuva forte que cai no chão e os poucos carros que passam por ela, a personagem chega em casa, sendo recebida pelo seu marido e filho. Durante o seu caminhar, escutamos em *off* os relatos de sua vida: ela lembra da primeira eleição direta de 1989 e de sua primeira gravidez, em 1990, aos 14 anos; fala do seu primeiro amor, do primeiro relacionamento e da adolescência intensa. Em seguida, escutamos a sua voz junto com a imagem narrando a caminhada do trabalho para casa embaixo de chuva.

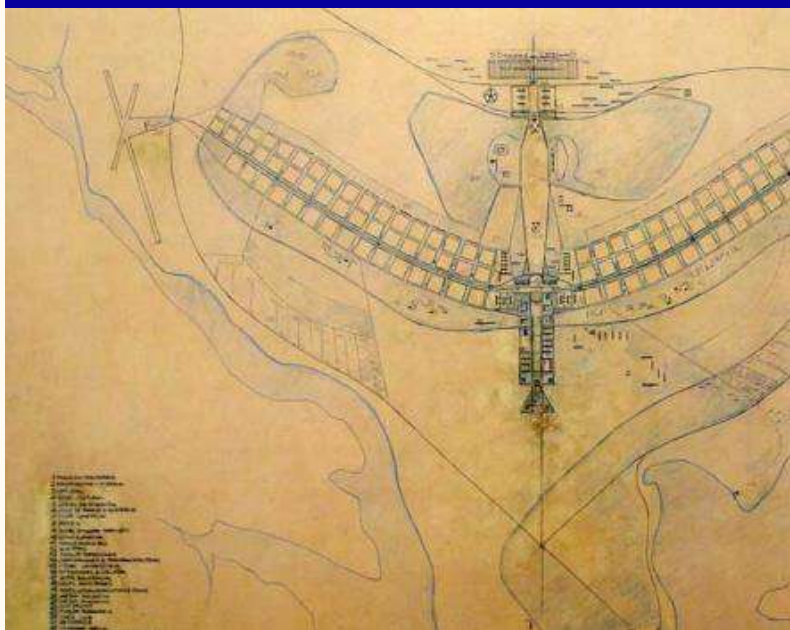
Ao filmarem e registrarem seus cotidianos, suas idas e voltas do trabalho, essas mulheres estão construindo um arquivo da própria vida que contrasta diretamente com os discursos da história oficial sobre o cotidiano feminino. O gesto de arquivamento da própria vida – *do Eu* – está ligado ao nosso próprio reconhecimento no mundo. Produzir os nossos arquivos é, portanto, um ato de construção de si e de nossas narrativas pessoais, é uma maneira de deixar para o futuro a vida cotidiana impressa para que as memórias pessoais possam ser rememoradas e compartilhadas. “Arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor a imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do Eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência” (Artières, 1997, p. 11).

Quando esses arquivos saem da esfera privada e ganham o público a partir do filme, eles passam a ser reconhecidos enquanto documentos para a história. Nesse sentido, Michelle Perrot (2005) salienta que “As mulheres são mais imaginadas do que descritas ou contadas, e fazer a sua história é, antes de tudo, inevitavelmente, chocar-se contra este bloco de representações que as cobre e que é preciso ne-

O longa-metragem as coloca como agentes de suas próprias histórias no presente, rememoradas e produzidas por elas mesmas, registrando as suas próprias formas de realidade. Espaços se abrem para discutir questões ligadas às experiências do casamento e da maternidade jovem, dos trabalhos doméstico e materno e suas implicações no dia a dia, das suas relações com as cidades e os espaços. Dessa vez, elas se descrevem e se contam, chocando-se com as representações.

### **Alto – Representação**

**Figura 3 – Plano Piloto de Brasília, proposto pelo arquiteto Lúcio Costa em 1956**



Fonte: Site Concurso de projeto<sup>3</sup>.

As grandes imagens oficiais que filmam do alto a Esplanada dos Ministérios e os monumentos, os prédios e os extensos jardins dão conta de uma cidade que parece não ter vida para além do Poder, um Distrito Federal planejado e construído para os monumentos, e depois pensado para ser habitado por vidas humanas (Figura 3). Esse processo de construção da cidade de Brasília se difere do processo de concepção de *Vermelho Bruto*, que constrói sua narrativa e suas imagens a partir do encontro com as colaboradoras.

<sup>3</sup> Disponível em: <https://concursosdeprojeto.org/2010/04/21/plano-piloto-de-brasilia-lucio-costa/>.



Aqui, é importante entender brevemente o projeto modernista de capital proposto pelo arquiteto Lúcio Costa na década de 1950. Pensado para construir uma cidade moderna e funcional, o Plano Piloto foi projetado a partir de setores que separam as áreas de acordo com suas funções, sejam elas comerciais, administrativas, residenciais, entre outros. Além disso, sua principal divisão se dá por dois eixos: o Eixo Monumental e o Eixo Residencial<sup>4</sup>.

Fica evidente que a separação entre monumento e moradia, público e privado, provoca uma fragmentação e um isolamento entre as pessoas e os espaços de poder da cidade. Isso começa a ser colocado em prática ainda no final da década de 1950, quando o aumento das migrações para a área do Distrito Federal ainda em construção acarreta o surgimento de grandes acampamentos próximos ao Plano Piloto. As planejadas cidades-satélites têm que ser construídas às pressas para abrigar os candangos que construíram a capital, além de outros núcleos não previstos no plano original de Lúcio Costa. As grandes distâncias entre as populosas cidades residenciais e o Eixo monumental começaram a surgir, fazendo os operários se disporem a longos tempos de deslocamento e altas jornadas de trabalho. O projeto modernista de capital que propunha integração entre as classes sociais, na verdade, estava fadado ao fracasso desde a sua concepção primeira.

O filme propõe um interessante ponto de vista, a partir das mulheres, que acirra as tensões entre os monumentos, os espaços privados e as pessoas que habitam o Distrito Federal. É possível perceber a ânsia que é morar nesse lugar rarefeito e que coloca à prova a todo tempo as suas questões de representação. Diferentemente das imagens oficiais de Brasília, esse olhar grandioso para o espaço que é palco das maiores e mais importantes decisões do Estado, agora estamos andando pelas ruas com elas e descobrindo o que tentam ocultar. Aparece a estrada de chão de barro vermelho no longo caminho para a periferia depois de um dia cansativo de trabalho no centro, a família de ideologia política alinhada à esquerda que em 2018 tenta descobrir os caminhos de um futuro que parece nebuloso, os amigos reunidos e o afeto. Aparece uma vida para além da perspectiva da Esplanada.

Ao mesmo tempo, não há uma tentativa de humanizar a cidade. A proposta que se desenha é a de, através dessas vidas não vistas, entender como o contato com essa cidade do poder, pensada e construída para os monumentos, afeta os cotidianos. Percorrer a cidade junto com essas mulheres acompanha uma experiência de descobrimento do espaço que não nos é oficialmente dada<sup>5</sup>. Assim, as histórias pessoais e privadas invadem a esfera pública, possibilitando a criação de um imaginário coletivo. Em suas andanças, surge uma Brasília errante, uma capital do país que escapa. Estamos longe do lugar das representações, mesmo que os monumentos estejam ao nosso redor; estamos longe da cidade do Poder, mesmo que atravessados por ela. Vemos as festinhas das crianças, as brincadeiras dentro das casas, a mesa posta no café da manhã.

4 No site do Arquivo Público do Distrito Federal, é possível acessar a Revista Brasília, criada em 1957 e com edições mensais até 1963, onde se documentou institucionalmente todo o período de construção da capital.

5 Uma vasta cinematografia brasiliense coloca a cidade de Brasília e suas contradições como protagonista em suas obras. Cineastas como Adirley Queirós, Joaquim Pedro de Andrade e Ana Vaz são alguns dos que trabalham sobre essa perspectiva.



Contaminado pela efervescência política de 2018 e estabelecido no centro do país, *Vermelho Bruto e o retorno do planeta* entra em um caminho que mergulha nas historiografias ocultas e mostra os desenlaces que o golpe civil-militar de 1964 teve nas vidas privadas. Assim como esses arquivos domésticos da abertura política constituem um contra-arquivo da redemocratização brasileira, as imagens recentes produzidas pelas mulheres criam um contra-arquivo de 2018 e nos fazem pensar nos desencadeamentos a partir delas. É impossível assistir a um plano tremido feito de dentro de um ônibus, onde os prédios dos ministérios aparecem iluminados por uma luz vermelha, e não pensar nos ataques bolsonaristas de 8 de janeiro de 2023, logo após a vitória do presidente Lula nas eleições de 2022. É a imagem de uma Brasília das ditaduras, do golpe, do bolsonarismo latente que se mostra nesse plano de 2 minutos de duração.

Logo nas cenas iniciais, uma imagem de arquivo mostra a Praça dos Três Poderes ocupada por alguns militares, sendo filmada de longe, mas com um zoom que os alcança. Em seguida, a Catedral de Brasília está na tela, filmada pelas mesmas pessoas, acompanhada por uma trilha sonora que tensiona esses ruídos e estranhamentos. É uma Brasília dos anos 1980 e 1990 que ainda tenta encontrar esforços para seguir uma democracia em ascensão nos últimos anos de ditadura. A montagem da cena evidencia essa dissonância entre as pessoas e os espaços monumentais, e coloca em paralelo a todo tempo os elementos que ocupam esse lugar; a pessoa por trás da câmera, por sua vez, assume um papel investigativo. Acompanhamos a sua ânsia pelo zoom nos elementos em quadro enquanto ela acompanha também as pessoas que andam em círculos participando do ritual.

O distanciamento entre a vida comum e o poder da cidade se intensifica no longa-metragem conforme o assistimos. A repetição da rotina faz os incômodos ficarem cada vez mais claros na tela,

Preparando para mais um dia de trabalho na capital do Brasil. Sabe o que me fez lembrar essas imagens agora, uma música que tem um trecho assim, uma música que fala de Brasília, por cantores e autores brasileiros, e ela fala assim: que as ruas têm cheiro de gasolina e óleo diesel. Eu lembrei agora dessa música, sendo que essa via é uma das vias mais movimentadas de Brasília. Bom dia, Brasília.<sup>6</sup>

Enquanto filmam a avenida de dentro do ônibus, a caminho do trabalho, elas se nos lembram das ruas de Brasília marcadas pelo combustível, pela chama, pelo perigo, pondo à prova o espaço que se delineia.

6 Trecho retirado do filme.

Figura 4 – Estrada de barro vermelho no caminho à noite para periferia



Fonte: Frame extraído de *Vermelho Bruto* (2022).

Clarice Lispector, quando foi a Brasília pela primeira vez, escreveu o texto *Nos Primeiros Começos de Brasília* (1970), publicado originalmente no *Jornal do Brasil*, no qual ela dizia:

Brasília é construída na linha do horizonte. Brasília é artificial. [...]. Os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil: eles ergueram o espanto inexplicado [...]. Em Brasília estão as crateras da Lua. - A beleza de Brasília são as suas estátuas invisíveis (Lispector, 1970, n.p.).

As estátuas invisíveis de Lispector estão nos espaços longe do centro, os lugares que se deram pela necessidade-acaso. Uma estrada de barro vermelho (Figura 4) que corta o Planalto Central e todos os dias faz os caminhos nem de longe parece fazer parte da utopia de Brasília. O filme se aproxima das crianças que brincam descalças no barro, das famílias que moram nos assentamentos sem-terra, de uma vida difícil e sem estruturas básicas, despertando as subjetividades.

Pensar em como o filme delinea o seu fim nos remete imediatamente ao seu início. Mais uma caminhada se dá e, quando chegamos do outro lado da cidade, os relatos, ainda duros, são distintos dos relatos próximos ao centro. As imagens de arquivo se tornam mais escassas, as festividades e rituais se mostram diferentes e a vida cotidiana se modifica. Um ponto em comum no registro das imagens, mas que se estabelece de maneira muito diferente é que ainda não há uma preocupação estética

evidente: percorremos então uma longa estrada de barro vermelho embaixo de sol; acompanhamos a fila de votação em uma escola no dia do segundo turno da eleição presidencial de 2018; escutamos um relato de que a primeira fotografia da mulher com seu primeiro filho foi tirada por um turista que passava com uma câmera enquanto eles tomavam banho de rio, e que ela nunca viu essa imagem. Estamos muito afastados do centro, onde o ritmo da vida parece não obedecer ao mesmo relógio.

Não existem monumentos, a capital aparece ao longe num horizonte indefinido. Um rastro de luz. Os longos caminhos de moto pela estrada de chão esburacada nos levam mais uma vez. Não é uma das ruas mais movimentadas de Brasília e muito menos uma rua pensada em sua origem. A estrada para a periferia termina em uma festinha de aniversário onde a câmera fica por pouco tempo. Agora, a mesma mulher filma o seu cigarro enquanto fuma. A imagem é torta, a câmera muda de posição algumas vezes. Em uma tentativa de reenquadrar o vídeo, a mesma linha do horizonte da estrada aparece. As luzes da cidade estão ainda mais distantes.

É interessante pensar que, ao mesmo tempo em que o filme se mostra palpável, com as caminhadas pelas ruas na companhia dessas mulheres gerando uma aproximação de descoberta da cidade e das pessoas, essa ótica nos põe em tensão direta com o Distrito Federal das representações. As rachaduras revelam que não é fácil acessar os ambientes para qual a cidade foi construída. Agora, o acesso à Brasília pela linha do horizonte escura e distante mostra o vazio, mostra esse lugar onde se tem tudo e onde não se tem nada, e vê-la por esse olhar é senti-la.

*Vermelho Bruto* deixa os relatos respirarem, os arquivos tomarem corpo, as vidas dessas mulheres falarem por si sós. Para isso, é preciso acompanhar, escutar e entender que o arquivo funciona como um corpo humano, que carrega memórias e rastros sobre os quais o tempo se debruça, e que a partir deles é possível acessar as mais enterradas lembranças, às vezes não despertadas por quase uma vida inteira.

Assistir ao filme se torna uma experiência que precisa ser digerida sem pressa, num fluxo de acompanhamento das vidas. Sente-se o tempo dos arquivos, dos relatos, das vidas de jornadas dupla de trabalho, um tempo que demora a ser estabelecido. A riqueza de material e a simbiose entre passado/presente e público/privado que a todo tempo perpassa a obra entrega reflexões sobre os espaços, sobre os tempos, sobre as intimidades, sobre uma política visível e uma política invisível, que cria um vórtice entre passado e presente e uma expectativa para um futuro. *Vermelho Bruto: ou o retorno do planeta* é um filme pensado também a partir dos espaços futuros do país que, consequentemente, ele irá ocupar. Um *retorno do planeta*.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos históricos*, n. 21, p. 9-34, 1998.

CAMPOS, João Paulo. Recusa aos monumentos: conversa entre João Paulo Campos, Amanda Devulsky, Pedro B. Garcia e Luisa Marques sobre Vermelho Bruto, 2022. *MultiPlot!* Revista de Cinema, 11 fev. 2023. Disponível em: <http://multiplotcinema.com.br/2023/02/recusa-aos-monumentos-conversa-entre-joao-paulo-campos-amanda-devulsky-pedro-b-garcia-e-luisa-marques-sobre-vermelho-bruto-2022/>. Acesso em: 20 mar. 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

EDUARDO, Renan. O tempo das imagens ou O tempo para construir uma relação: uma conversa a partir de Vermelho Bruto (Amanda Devulsky, 2022). *Câmara Escura*, 21 mar. 2023. Disponível em: <https://camarescura.com/2023/03/21/vermelho-bruto-entrevista-renan-eduardo/>. Acesso em: 22 mar. 2023.

GOUVÊA, Luiz Alberto de Campos. *Brasília: a capital da segregação e do controle social: uma avaliação da ação governamental na área da habitação*. São Paulo: Annablume, 1995.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999 (Publicada originalmente no Jornal do Brasil edição de 20 jun. 1970).

MONFRINI, André Lima. *A fase brasiliense do cinema de Vladimir Carvalho: um projeto de história e memória popular para Brasília*. 2023. 250 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

PAPASIAN, Louise Martin. Rough Red. *FID Marseille International Film Festival*. Disponível em: <https://fidmarseille.org/film/vermelho-bruto-rough-red/>. Acesso em: 25 mar. 2023.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019.

PERROT, Michelle. *As Mulheres ou os silêncios da história*. São Paulo: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. *Rev. Bras. de Hist.* São Paulo, v. 9 n. 18, p. 9-18, 1989.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. São Paulo: Hucitec, 1988.

TAVARES, Paulo. *Lúcio Costa era racista? Notas sobre raça, colonialismo e a arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: N-1 Edições, 2022.

VERMELHO Bruto: ou o retorno do planeta. Direção: Amanda Devulsky. Produção: Pedro B. Garcia. Brasília, DF, 2022.

# O descarte da história única – cinemas negros e sua recusa em caber nas expectativas

Bethania Maia

O audiovisual é responsável pela criação e manutenção de referenciais imagéticos e de comportamento desde que surgiu, ainda numa época na qual era um acontecimento assistir a vida desenrolar-se numa caixa. Tanto a indústria cinematográfica quanto a televisão servem como agentes duplos, registrando a historicidade de sociedades e territórios, ao mesmo tempo que reafirmam valores e práticas não necessariamente desejáveis. A entrada massiva das telecomunicações nas casas e vidas de brasileiros potencializa essa responsabilidade, e entender isso é um chamado a visitar as nossas próprias referências, repensando o que ainda faz sentido e o que precisa ser reinventado.

Nesse sentido, a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie aponta, em uma celebrada *Ted Talk*<sup>1</sup>, os malefícios do olhar hegemônico se sobrepujando quaisquer outros quando há tantas “histórias sobrepostas” que formam uma sociedade, constituindo culturas. Do sufocamento delas, surge “o perigo da história única”, título da palestra que me atrevi a metamorfosear ao escrever esta reflexão. Nela, Adichie aponta que “o poder é a capacidade de contar a história de outra pessoa, tornando-a história definitiva dessa pessoa”. Não é incomum deparar-nos com a prática de diminuir identidades dissidentes às expectativas da hegemonia, limitando essas existências a um conjunto restrito de possibilidades no imaginário popular.

Pretes subservientes ou vinculadas a práticas ilegais, mulheres demasiado dependentes emocionalmente de suas relações afetivo-sexuais e/ou da aceitação de expectativas sociais, bichas hiperbólicas, muitas vezes com fortes traços misóginos disfarçados por uma capa de humor... A lista poderia seguir e abarcaria outras tantas possibilidades de ser que são reais, mas não únicas. Ainda assim, são essas as imagens replicadas em diversos meios, ficcionais ou não.

Essa questão me remete ao processo de fabulação crítica proposto por Sai-diya Hartman e apontado por Kênia Freitas (2021, n.p) no contexto de análise do cinema negro contemporâneo no Brasil: ele se “fará do seu rearranjo, da reapresentação sequencial de eventos que possibilite a disputa nos pontos de vista e a divergência de histórias concomitantes”. Ao contar a própria história ou fabular presentes, futuros e até mesmo passados para corpos como os seus, o cinema negro é capaz de criar referências imagéticas que extrapolam as telas e adentram imaginários, expandindo

1 Ted Talk: O perigo de uma história única (2009). Disponível em: [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story/transcript?subtitle=en&lng=pt-br&geo=pt-br](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?subtitle=en&lng=pt-br&geo=pt-br).

as possibilidades de ser. Rearranjar o olhar sobre as pretitudes confirma às pessoas pretas que elas não precisam corresponder a uma expectativa limitada e limitante.

Quando o curta *Minha História é Outra* (Mariana Campos, Rio de Janeiro, 2019) questiona se “amor entre mulheres negras é mais do que uma história de amor” e dissecar nuances dessas relações, ele advoga pelo dengo. Um dos frames que considero mais emblemáticos do filme é um passeio de bicicleta ao sol (Figura 1), que seria clichê se não se tratasse de duas mulheres negras – e isso tornou a cena inédita para mim.

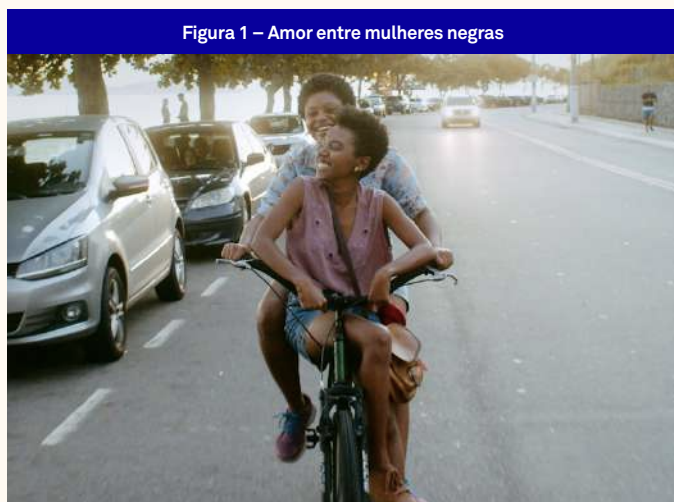


Figura 1 – Amor entre mulheres negras

Fonte: Frame do filme *Minha História é Outra* (Mariana Campos, 2019).

No curta híbrido *Afronte* (Bruno Victor e Marcus Azevedo, Distrito Federal, 2017), nos deparamos com relatos das vivências de bichas pretas periféricas enredadas pelo chamego no encontro desses corpos (Figura 2). O filme retrata mais uma das muitas camadas dessa vivência, por assim dizer, marginal: o gozo de estar em festa entre gente com quem se constrói comunidade e de onde vem muita força para encarar os vendavais.

Figura 2 – Vivências de bichas pretas



Fonte: Frame do filme *Afronte* (Bruno Victor e Marcus Azevedo, 2017).

Já o curta metragem *Sem Asas* (Renata Martins, São Paulo, 2019) adentra a casa de uma família preta retinta formada por mãe, pai e filho que vivem em parceria visivelmente harmônica apesar das diversidades, confrontando o fato de que há ausência do nome do pai das certidões de 954,9 mil crianças nascidas no ano de 2018<sup>2</sup> e que a maioria dessas mães solo são mulheres negras (Ribeiro, 2022). O ponto alto do filme, perdoem o *spoiler*, é a recusa em assassinar o pequeno protagonista (Figura 3), ainda que a realidade da violência policial contra a juventude negra derrame rios de sangue em qualquer noticiário.

Figura 3 – Zu descobre que pode voar



Fonte: Frame do filme *Sem Asas* (Renata Martins, 2019).

2 Quase 57 mil recém-nascidos foram registrados sem o nome do pai. Agência Brasil, 2022. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2022-05/quase-57-mil-recem-nascidos-foram-registrados-sem-o-nome-do-pai>. Acesso em: 10 jun. 2024.

Em *A Velhice Ilumina o Vento* (Juliana Segóvia, Mato Grosso, 2022), a protagonista Valda conscientemente foge de concepções pré-estabelecidas sobre idosas em diversos aspectos: ela dança, usa cores, tem vida sexual ativa e, mais importante, não se desculpa por sua recusa a caber nas usuais caixinhas impostas a mulheres à medida que envelhecem (Figura 4). Ela tampouco conecta sua felicidade a fatores externos ou outras pessoas, como explica a uma amiga enquanto espera o ônibus que vai levá-la ao baile. E arremata na cena final: “eu estou muito bem sozinha”, numa solitude policromática e ao som de uma boa lambada.

Figura 4 – O sorriso de Valda



Fonte: Frame do filme *A Velhice Ilumina o Vento* (Juliana Segóvia, 2022).

Frequentemente ocorre de me deparar com uma cena de violência gráfica na tela e me perguntar a quem ela serve. A violência acompanha as refeições das famílias brasileiras. No menu, feminicídio com café preto pela manhã, mais uma chacina na favela no almoço, a última notícia de crime sexual de um grande ídolo nacional no jantar. É preciso ser gráfico para ser informativo? Não seria sadismo disfarçado de compromisso com a realidade?

Quando nossos corpos dissidentes ousam fabular criticamente e atrevem-se a inserir em produções as cores e entretons que sempre estiveram presentes em nossas existências, abrimos um pouco mais o caminho – como fez nossa ancestralidade – para que qualquer forma de ser seja considerada legítima e qualquer sonho de devir seja alcançável.



ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única. *Ted Talk*, 2009. Disponível em: [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story?language=pt--BR&subtitle=en&lng=pt-br&geo-pt-br](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt--BR&subtitle=en&lng=pt-br&geo-pt-br). Acesso em 10 maio 2024:

FREITAS, Kenia. Olhares fabulares. In: *Catálogo do Festival Cinema Brasileiro: Anos 2010 - 10 olhares*, 2021. Disponível em: <https://www.10olhares.com/olhar-7-k%C3%AAnia-freitas>. Acesso em: 14 jun. de 2024.

QUASE 57 mil recém-nascidos foram registrados sem o nome do pai. *Agência Brasil*. 09 maio 2022. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2022-05/quase-57-mil-recem-nascidos-foram-registrados-sem-o-nome-do-pai>. Acesso em: 10 jun. 2024.

RIBEIRO, Reeh. Não é apenas estar sozinha: solidão da mulher negra assume diversas formas. *UOL*. 04 dez. 2022. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/colunas/cris-guterres/2022/12/04/a-solidude-da-mulher-negra.htm>. Acesso em: 11 jun. 2024.

# Taego Āwa e o que nós achamos que fazemos quando fabulamos<sup>1</sup>

Marcela Aguiar Borela

*Canoa canoa desce*

*No meio do rio Araguaia desce*

*No meio da noite alta da floresta*

*Levando a solidão e a coragem*

*Dos homens que são*

*Avá-Canoeiro*

*(Fernando Brant)*

Este é um relato de parte da pesquisa<sup>2</sup>, na qual vivencio, numa ordem material do sensível, o impacto das imagens que encontrei há cerca de vinte anos e que deram origem ao filme *Taego Āwa*<sup>3</sup>, correalizado por mim e por meu irmão Henrique Borela, com o líder xawã Tutawa Tuagaky Jãegany Jamagaky Wapotxire Kapuamy Āwa (in memoriam) e sua família (conhecidos como Avá-Canoeiro do Araguaia). Pego a palavra a partir de uma “oniropolítica” (Dunker, 2022), habitando o encontro, e agindo, organizando o gesto coletivo, fabulatório, estético-político.

Ao fazer cinema, entretanto, não sei se poderia deixar de cair na armadilha de encontrar nas imagens minhas próprias fantasias. Nesse sentido, se não caio no engano, esbarro em uma “metafísica de nomeações”. Surge um complexo jogo de forças de fi-ação, fili-ação e produção de a-venturas. Ou nem importaria pensar nisso, ou seja, nas razões pelas quais fazemos filmes, tal como os fazemos? Sobre isso, Didi-Huberman (2018), em *Imagens-ocasiões*, escreve:

Acusa-se as imagens, desde Platão, de trazerem, de produzirem o erro e a ilusão. Contencemo-nos em admitir que as imagens veiculam, muito a miúdo, algo assim como um não saber. Mas o não saber não é para o saber o que a escuridão completa seria para a luz plena. O não saber se imagina, se pensa e se escreve. Ele vira outra coisa então que não o ‘nada’ do simples desconhecimento, da simples escuridão, e nos torna desejanter de revê-lo. Como quando os vagalumes fazem uma noite de verão dançar (Didi-Huberman, 2018, p. 23).

1 Pesquisa de doutorado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA), no Instituto de Artes e Comunicação Social (IACS) da Universidade Federal Fluminense (UFF), sob orientação do Prof. Dr. Jorge Vasconcellos, na linha de pesquisa: lugar, política e institucionalidades.

2 Estamos a pensar as relações entre arte e grupos minoritários, cinema e política, documentário e fabulação, ficção e realidade, procedimentos e efeitos, arte e ativismo, desejo e formas de reparação. Perguntamos: Os cinemas participam das lutas políticas? É fato que participam. Mas de que maneira?

3 Documentário de 75 minutos, lançado em 2016, coprodução Barroca filmes e F64 filmes. O filme pode ser assistido no link: <https://vimeo.com/335742144>. Disponibilizamos o trailer oficial em: <https://www.youtube.com/watch?v=qfxMHQtLnzM>.

Partindo dessas reflexões, desejo narrar aqui parte da história da feitura de um filme em aliança com as formas do “não saber-saber” e do reconhecimento do processo de “viver-lembrar-agir” como algo indissociável, intransponível e inconsciente. Uma “oniropolítica” pela sua inclusão radical no sensível, onde a linguagem esconde o desejo, mas ainda sim é modo de relação com o real.

A sensação de que não sei por que estou a fazer o filme enquanto o faço é muito presente, mais do que gostaria. É claro que existem argumentos reais para que o filme exista; eles são geralmente partilhados com uma comunidade e são mais do que suficientes para que eu esteja todos os dias a imaginar o gesto de filmar (ou não filmar). Mas é fato também que as situações que me levam aos filmes se apresentam mais como vórtices, numa radicalidade centrípeta: tudo aponta para um centro que nunca vejo.

Ora, se sabemos que não sabemos, e se o sujeito que descoloniza a si mesmo conhece o caráter colonizador da linguagem, como disse Frantz Fanon (2022), convocamos aqui essa oniropolítica, que é capaz de “escutar as sobras do mundo e seus sofrimentos mudos” (Dunker, 2022, p. 123). Tomando a linguagem como meio de luta, fazemos então consciente a tentativa de seu recalque e, contra nosso próprio desamparo, amparamos a revolta como se pudéssemos provar a pertinência política da insurgência *ãwa*. Mas não sabemos se podemos. Seguimos vivendo com a intenção de participar de uma ampliação da possibilidade de criação de outros mundos com o cinema. Digo isso porque o que vou relatar daqui para frente adquiriu legibilidade somente com o lançamento de *Taego ãwa*<sup>4</sup>. Tanto eu quanto Henrique passamos a falar da história dos arquivos que mobilizaram o filme, da nossa revolta compartilhada que seguiu aliada à luta dos *ãwa*. Essas conversas criaram essas lembranças. Ofereço essa memória de *Taego ãwa*, ela mesma uma ética fabulatória.

## CARNE DE VEADO VERMELHO – A MEMÓRIA QUEIMA

Há cerca de vinte anos, tomei conhecimento de cinco fitas VHS que continham registros em vídeo dos povos *Avá-Canoeiro*, em especial de uma família de recém-contato, na Ilha do Bananal, localizada no estado do Tocantins. Era a família de *Tutawa ãwa*. O ano era 2003 e estávamos na *Manuel Alves*, aldeia *Krahô*<sup>5</sup>, no município de Itacajá. Enquanto estudantes da Universidade Federal de Goiás, ministramos oficinas de comunicação para a montagem de uma rádio comunitária, no âmbito de um projeto de extensão para fazer as aldeias *Krahô* se comunicarem entre si, no maior território com extensão contínua de cerrado do mundo.

4 O lançamento comercial de *Taego ãwa* em salas de cinema se deu em 11 de maio de 2017, pela Vitrine Filmes, como parte do projeto Sessão Vitrine Petrobrás. Na ocasião, apenas um longa-metragem goiano havia entrado em circuito comercial de salas de cinema no Brasil nos 20 anos anteriores, e nunca antes com uma mulher na direção. Esses dados podem ser conferidos no Portal Filme B e talvez sejam significativos, de alguma maneira, para a identificação de fluxos para o que chamamos de “cinema feito em Goiás”.

5 Os *Krahô* vivem no nordeste do Estado do Tocantins, na Terra Indígena *Kraolândia*, situada nos municípios de Goiatins e Itacajá. Fica entre os rios *Manoel Alves Grande* e *Manoel Alves Pequeno*, afluentes da margem direita do Tocantins. O cerrado predomina, cortado por estreitas florestas que acompanham os cursos d’água. É mais larga a floresta que acompanha o rio Vermelho, que faz o limite nordeste do território indígena. Mais informações podem ser encontradas no site “Povos Indígenas do Brasil”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qfxMHQtLnzM>.

Em conversa à noite na fogueira, o professor Nilton José, que coordenava nossos trabalhos, comentou a respeito de umas fitas dos anos 1980/90, captadas por um grupo de estudantes da FACOMB<sup>6</sup>, que tinham sido gravadas com os Avá-Canoeiro. Ele mencionou se tratar dos “índios invisíveis”<sup>7</sup>. Não me esqueço dessa noite e tenho pra mim que a palavra “Avá-Canoeiro” eu só tinha ouvido na música gravada pelo Milton Nascimento (*Canoa Canoa*, de 1978).

Naqueles dias, os Krahô, num gesto político, nos batizaram. Recebi um nome nesse ritual, *Pokwyj*, que significa “carne de veado vermelho”. Soube que se tratava do nome de uma carne nobre, ligada à família que me batizava e à minha madrinha Raquel, também *Pokwyj*. Dias depois, cheguei na universidade, em Goiânia, e encontrei as fitas VHS. O cinema poderia me dizer: *essas são as imagens que te falei* – as primeiras imagens do desejo-filme, as que primeiro se fixaram. Antes de poder saber que eu faria filmes em razão da impossibilidade de esquecer algumas imagens específicas – e por isso teria que voltar a elas ao longo de muito tempo – eu vi Tutawa caçar, abater, cortar, carregar, comer e vender a carne de um veado vermelho naquelas fitas.

Essas fitas VHS ficaram lá em casa guardadas. Meu irmão Henrique, seis anos mais jovem que eu, as encontrou entre 2006 e 2008, e começou a assistir tudo, me convocando a uma compreensão. A maior parte das cenas eram faladas em Tupi e muitas vezes sugeriam, mesmo quando em português, situações que nos espantavam, fosse pela beleza, fosse pela violência.

A partir de 2006, encontramos um volume significativo de imagens dos ãwa e sobre os ãwa. Mas havia uma dificuldade logística de ir à Ilha do Bananal para aprofundarmos as pesquisas. Além disso, não sabíamos com quem conversar sobre o tema, pois não conhecíamos os ãwa e, quando abordávamos o tema com alguém em Goiânia, onde morávamos, a sensação era a de um encontro num vespeiro. Contudo, foi exatamente o autor das imagens da caçada, o cinegrafista que em 1989 era estudante da UFG de Rádio e TV, e que se tornara servidor técnico-administrativo da Facomb, o Ton Zêra, que possibilitou que a gente fosse em 2011 pela primeira vez à Ilha do Bananal com o intuito de “devolver” para a família de Tutawa as imagens que fizeram deles.

No final do dia em que chegamos à aldeia Canoanã pela primeira vez, houve uma cena. Os momentos mais confusos pareciam ter passado quando fui tomar banho no rio Javaés, a barriga grávida do Araguaia. Kamutaja, neta de Tutawa, tinha me levado, me explicando que aquela era a área que nós poderíamos usar enquanto estivéssemos ali, afinal, os demais pontos de banho eram todos de quintais de casas das famílias Javaés.

Tínhamos levado as imagens de arquivo, principalmente as fitas VHS (Figuras 1 e 2), mas também outras. Tínhamos passado a tarde assistindo, enquanto o caos se

6 Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da UFG, onde fiz graduação de 2002 a 2006. Foi substituída pela FIC - Faculdade de Informação e Comunicação, posteriormente.

7 Advém das pesquisas da historiadora Dulce Madalena Rios Pedroso, que escreveu o livro *O povo invisível* (Goiânia: UCG, 1994) sobre a saga dos ãwa nos séculos 18 e 19.

instalava. Ali, dentro d'água, depois de tudo, Kamutaja me disse: “e se a gente queimasse as fitas, Marcela?”

Éramos só eu, Kamutaja e o rio Javaés brilhando no deitar do sol. Entre um shampoo e um condicionador, encostadas no tronco que nos dava apoio, eu pensava em meu irmão, mais que no filme, pensava em como ele não estava ali comigo naquela encruzilhada. Então eu disse: “uai, se queimar a gente filma, a gente filma o incêndio das fitas, esse é o filme”.

**Figura 1 – Tutawa Āwa na cena da caçada ao veado vermelho, Taego Āwa (2016)**



Fonte: Arquivo VHS, UFG/Ton Zêra, 1989.

**Figura 2 – O veado vermelho, Taego Āwa (2016)**



Fonte: Arquivo VHS, UFG/Ton Zêra, 1989.

Kamutaja e seus irmãos, no entanto, mudaram de ideia e *Taego Āwa* foi feito e as fitas não foram queimadas. Elas foram inclusive devolvidas ao seu autor, além de copiadas e utilizadas no filme. As fitas não foram queimadas, mas a memória queimava. Choro, raiva, revolta. Havia começado um expurgo dos arquivos e era difícil de entender naquele momento.

Estava presente, naquela ocasião, na aldeia Canoanã, em 2011, a bióloga Luciana Ferraz, que começava o Grupo de Trabalho de Delimitação da Terra Tradicional de ocupação dos Āwa. Enquanto assistíamos no computador as imagens digitalizadas, entrou uma cena que causou um constrangimento. Luciana reagiu aos prantos e logo eu também estava em lágrimas. Desaguavam muitas águas.

Essas imagens revoltantes mostravam Kaukamy, filha de Tutawa e sobrevivente do contato de 1973, emparedada pela câmera e por dezenas de observadores que se juntavam em torno dela, falando um tupi já com algumas palavras em português. As imagens vinham das VHS e não diziam respeito à intenção das pessoas que filmaram, mas à forma. Os entrevistadores perguntaram em português se a Mata Azul era terra dela. Ela dizia que não, num equívoco de linguagem, provavelmente por não entender a pergunta. Mas certamente o que Kaukamy não queria dizer só isso. A terra dos Āwa não é só a Mata Azul, mas lá é que eles foram pegos. O fato é que Kaukamy não é compreendida e a cena exibida pela primeira vez entre os Āwa chocou. Wapotxire falou para Kamutaja, de lado: “mas isso pode ser usado contra nós”. Foi quando Luciana se levantou. Todos foram para o quintal, paramos a sessão.

Luciana nos indagou: “Quem são vocês? O que vieram fazer aqui com essas imagens?” Nós respondemos que fazíamos filmes, que vínhamos de Goiânia, que tínhamos encontrado aquelas imagens e queríamos devolver a eles. Logo vimos que ser de Goiânia já complicava. Havia recebido coincidentemente na semana anterior uma ligação de alguém que se dizia parente de Apoena Meirelles, o sertanista, já falecido, que fora responsável pelo contato com os Āwa na Mata Azul em 1973. Tinha sido uma ligação no orelhão da aldeia. Optaram por não atender.

Henrique tinha recentemente também feito contato com a família de Apoena, em Goiânia, para ter acesso ao importante diário de viagem de Denise Meirelles, já falecida, mas que, à época do contato, recém-casada com o sertanista da FUNAI, fez algumas das primeiras fotos do encontro dos Āwa com a sociedade nacional. Essas imagens não são mencionadas nos boletins da FUNAI, assinados por Apoena, e não eram de conhecimento dos Āwa.

## TAEGO ĀWA

Voltemos às imagens e ao primeiro encontro em 2011. Os Āwa nos disseram, “Vamos pensar se dá pra fazer esse filme”. Só um ano depois é que isso veio a acontecer. Typyre nos ligou e falou: “Vamos fazer o filme, tem que ter o nome da terra, Taego Āwa”.

Em 2012, voltamos à aldeia Canoanã para combinar os detalhes de como proceder. A partir daí, ganhamos o Edital Longa Doc 2013, do Ministério da Cultura<sup>8</sup>.

Em 2014, fizemos a primeira etapa das gravações, quando reencenamos a entrega dos arquivos, como havia sido em 2011. Em 2015, gravamos a segunda etapa, e em 2016, o filme foi lançado na 19ª Mostra de Cinema de Tiradentes, como primeiro longa goiano a fazer parte daquela que é chamada Mostra Aurora.

Era um momento de insurgência, no sentido de que a família ãwa do Araguaia começava a reivindicar a terra tradicional, num processo onde isso não havia acontecido ainda. Estava em jogo, uma questão de interpretação do território, que não era onde moravam. Os ãwa moravam dentro da Ilha do Bananal em aldeias Javaés-Karájá, numa história que era muito difícil de destrinchar e de entender.

## DESCASCANDO PEQUI

Corta para 2011 novamente. A tarde tinha se passado e tínhamos assistido pela primeira vez às VHS na aldeia. Antes do banho no rio Javaés com Kamutaja, numa roda de conversa no quintal, Kaukamy centralizava a cena com uma demanda: quilos de pequi precisavam ser descascados. Era o resultado da andança que fizeram em grupo, no dia anterior, com Luciana e um carro da Fundação Nacional do Índio (FUNAI).

A situação na qual nos encontrávamos não era simples. Ton Zêra, o autor das imagens da caçada, na boa intenção, havia feito contato com uma família javaé, para que nos recebessem. Estava com a gente um parente não-indígena dessa família, conhecido de Ton Zêra. Foi assim que fomos parar na casa de um antigo guarda da GRIN, a Guarda Rural Indígena, muito respeitado na aldeia, mas não pelos avá. Tratava-se de um dos homens que vigiou os ãwa nos anos que ainda ficaram na Mata Azul, entre 1973 e 1976.

Não sabíamos disso e, depois do banho de rio com Kamutaja, eu já estava com Henrique, Ton Zêra e o amigo no quintal da casa javaé, distante das casas ãwa. Hávamos dito aos ãwa que voltaríamos no dia seguinte para continuarmos a prosa. Mas não passou muito tempo e Kaukamy e Luciana chegaram, com duas panelas de pequi, uma pra nós e outra para a família javaé, dizendo baixinho: *vamos com a gente, vocês não podem ficar aqui*.

8 O Longa.doc era um edital nacional e tinha pela primeira vez uma oportunidade para documentários, nos moldes do antigo Edital Longa de Baixo Orçamento (longa BO). Na época, houve a precisão de cotas regionais, mesmo que o edital tenha sido lançado antes da regulamentação da Lei nº. 12.485, de 2014, que previu que no mínimo 30% dos recursos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) deveriam ser investidos nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste. Creio que isso foi fundamental para que o cinema feito em Goiás começasse a viver uma outra etapa diante dos circuitos de cinema contemporâneo. Depois disso, ao longo de quatro anos consecutivos, houve filmes goianos sendo exibidos na mais importante mostra do cinema jovem brasileiro, a Mostra Aurora. Registro isso para que a regionalização não fuja do horizonte de nossas lutas, uma vez que é enorme a desigualdade territorial no cinema brasileiro, ainda hoje.

Desde a realização de Taego ãwa até hoje, por decisão dos Avá-Canoeiro, o gesto artístico atravessa o direito à terra. A ação de retomada da terra, imaterial, define a relação que se estabelece com as “imagens técnicas” (Flusser, 2002). No caso dos ãwa, instaura-se uma necessidade de mostrar ao mundo não-indígena (à Funai, à imprensa, à etnologia, à história, ao público do cinema e da televisão, aos governos e governantes, etc.) o mais rápido possível, que os Avá-Canoeiro do Araguaia têm direito originário sobre seu último refúgio<sup>9</sup>.

Ãwa é um povo Tupi-Guarani que sofreu perseguições e massacres ao longo de todos os anos de colonização do Brasil-Central. Patrícia de Mendonça Rodrigues, co-laboradora fundamental desta pesquisa, no artigo *Os Avá-Canoeiro do Araguaia e o tempo do cativo*, explica a violência sofrida pela família de Tutawa, resumindo que,

[...] depois de décadas de massacres e fuga dos colonizadores em condições desumanas, um grupo de dez sobreviventes dos Avá-Canoeiro do Araguaia foi capturado por uma violenta Frente de Atração da FUNAI em 1973 e 1974. Era o grupo de Tutawa. Dois anos depois do contato, com o grupo reduzido à metade, os ãwa foram transferidos compulsoriamente para a aldeia Canoanã, dos Javaé, com quem disputaram um mesmo território por mais de cem anos, em um contexto de enfrentamentos e inúmeras mortes recíprocas. Embora tenham sido aprisionados por agentes do Estado, os Avá-Canoeiro foram recebidos por seus antigos adversários como perdedores de guerra e incorporados a uma posição subalterna de inferioridade social, sofrendo desde então severa marginalização socioeconômica, política e cultural nas aldeias javaé (Rodrigues, 2013, p. 83).

O pensador indígena Ailton Krenak também discute tais desafios no âmbito dos sistemas de significação dos povos indígenas em relação à terra e seus recursos. Segundo Krenak (2021), o dilema político que ficou para as comunidades indígenas que sobreviveram ao século XX é o de

[...] ainda hoje precisar disputar os últimos redutos onde a natureza é próspera, onde podem suprir necessidades alimentares e de moradia, e onde sobrevivem os modos que cada uma dessas pequenas sociedades tem de se manter no tempo, dando conta de si mesmas sem criar uma dependência excessiva do Estado (Krenak, 2019, p. 39-40).

Imaginemos juntos o caso ãwa, um verdadeiro ecocídio, nos termos de Paulo Tavares (2022), que explica a autocolonização do Brasil refletida numa “grande aceleração” do capital que empurra de alguma maneira “a produção do vazio” para o Centro e o Norte do país, num processo de desterro, ou de desterramento ecológico que atinge diretamente o direito dos povos indígenas. O autor afirma que o apagamento desses povos “é um processo amplo de expropriação dos territórios ancestrais, da abertura de novas terras para infraestrutura ou simplesmente para grilagem” (Tavares, 2022, p. 195).

9 O termo *refúgio* aqui é uma escolha política.



Vejamos que a Mata Azul, para a qual os *ãwa* pretendem voltar, centro geográfico e simbólico da Terra Indígena (T.I.) Taego *Ãwa*, é um filete de mata fechada, ao lado de um lago, com uma pequena mata em volta, e o resto são áreas de pedra e regiões de savanas alagadas. As áreas altas viraram pasto, as baixas lavouras de arroz, soja e melancia. Ainda assim, os *ãwa* têm o objetivo firme de voltar à terra ancestral.

Da profunda consciência que têm os *ãwa* em relação ao artifício, tanto das imagens, quanto da linguagem, nasce essencialmente esse trabalho. Guardar a memória para os *ãwa* é uma plástica, uma escuta e uma prática da atenção no presente.

Portanto, por meio dos acontecimentos envolvendo a luta pela demarcação da Terra Indígena Taego *Ãwa*, nas proximidades da Ilha do Bananal – sudoeste do Tocantins, a cerca de 600 km da capital federal –, reivindicada pelo povo Avá-Canoeiro do Araguaia, fazemos ainda hoje a retomada dos arquivos de *Taego Ãwa*.

## ARQUIVO E FABULAÇÃO

Chamamos atenção para as imagens que faltam nesse processo e que seguem faltando. Henrique Borela escreve sobre isso em sua dissertação de mestrado. Penso, inclusive, ao ler meu irmão, ao conversar com ele, que não só o impacto das imagens que encontramos nos atravessa até hoje, mas também o impacto das imagens que nunca encontramos. Cito-o:

Como Rithy Panh, procuramos por uma imagem que falta. Uma fotografia ou filme que pudesse testemunhar as violências infligidas aos *Ãwa*, durante o contato forçado com uma equipe da FUNAI, em dezembro de 1973, e nos anos seguintes. Assim como Rithy Panh, compreendemos que essas imagens, isoladamente, não têm o poder de comprovar um crime, pois são, por si só, insuficientes. Contudo, algumas delas nos incitam à reflexão, à meditação, à construção de uma história. Essas imagens, fotografias e filmes, produzidos por veículos de comunicação da época, antropólogos, sertanistas, fotógrafos e jornalistas independentes, têm algo em comum. Elas mostram o antes e o depois do contato. As imagens ditas do contato não mostram o contato propriamente dito, que teria ocorrido no Acampamento Caracol.

[...]

Essa questão foi apontada por Patrícia Rodrigues no relatório de demarcação da terra. Ela se pergunta: *se havia uma câmera ali porque ela não fotografou o contato? Descrito como amistoso e pacífico pela equipe da Funai?* Se essas imagens chegaram a ser produzidas elas provavelmente não existem mais, mas é mais provável que elas sequer chegaram a existir. Apoená, sertanista que chefiava a expedição, teria mandado sua mulher Denise de volta com a câmera para a sede da fazenda onde estavam hospedados. Além disso, ele não teria permitido que os outros fotógrafos participassem dos últimos momentos da expedição (Borela, 2023, p. 34).

As pesquisas arquivísticas de Henrique<sup>10</sup> não só nos levaram ao filme *Taego Āwa*, mas também o levou a escrever sobre os oito fotografos que estavam presentes no contato forçado dos Āwa em 1973, mostrando que a mídia brasileira literalmente os caçava, assim como faziam o Estado e os fazendeiros.

Desse modo, a aposta do filme *Taego Āwa* passa também por retirar os arquivos de alguns lugares e usá-los numa outra perspectiva – de luta e intervenção – a favor dos Āwa. Nossa revolta compartilhada passa por questões como: quem tem direito ao arquivo? A que e a quem o arquivo serve? Ao empreendimento-científico-financeiro das imagens? Até hoje essas perguntas ressoam bastante.

A realidade arrebatadora do arquivo, como fato histórico, se impõe. A ideia de documento, prova, fonte, segundo a ciência histórica – tradição científica do método historiográfico, ou seja, a escrita da história – é a base para um certo tipo de tratamento dado às fontes, sejam visuais, sonoras ou escritas, que aferem uma imanência do arquivo, como se ele fosse capaz de falar por si mesmo, e assim, determinar uma verdade sobre as narrativas do passado.

Afirmamos essa realidade ambígua do arquivo, indicando o que transborda dessa existência factual, ou seja, uma possibilidade de fabulação, de invenção de mundos diferentes daqueles que fabricaram o próprio arquivo. A fabulação tem uma centralidade. Trata-se aqui de uma contra-ficção. Ficção como direito, devir-mundo.

Henrique Borela (2023) lembra Ewerton Belico (2016), que afirmou que *Taego Āwa* é marcado por um paradoxo que se desdobra na “insuficiência estruturante dos arquivos” que o compõem. Belico (2016) afirma que, embora as imagens sejam abundantes, é a voz de Tutawa que aponta para o que não pode ser mostrado. Essa insuficiência seria o próprio dispositivo do filme, que busca lembrar o passado e criar um lugar possível para o encontro com ele. Recordo-o aqui:

[...] *Taego Āwa* se inicia pela evocação da memória e seus usos – Henrique e Marcela Borela levam às imagens de seu passado doravante descobertas. Mas o que vemos e ouvimos, de imediato, é o presente dos corpos e vozes, que indicam a necessidade da rememoração não da opressão ainda vigente, das marcas de uma experiência coletiva inscrita no espaço. Vozes e imagens, arquivo e testemunho em um fim político e comunitário, a esperança da recuperação da terra perdida. O arquivo é então o vetor de um conjunto de relação: do processo do filme que se mostra diante do espectador, dos Āwa entre si e diante de nós ao perscrutar a memória de um genocídio, daquilo que o arquivo desvela ao expor suas lacunas: o aparato ideológico de sua própria produção (Belico, 2016, p. 269).

É forte lembrar dessas interpretações do filme no primeiro momento de seu lançamento, que literalmente “lançaram luz” ao modo como a obra estava sendo recebida. E talvez valha a pena pensar na primeira fabulação que aparentemente se deu quando nos colocamos a reencenar a entrega dos arquivos. Isso, em primeiro plano,

10 Este é outro trabalho de Henrique Borela, ainda não publicado, mas já incorporado como análise de prova pela antropóloga Patrícia de Mendonça Rodrigues no processo de demarcação da T. I. *Taego Āwa*. Trata-se do trabalho de Conclusão de Curso na Graduação em Ciências Sociais na UFG (2013), orientado pela Profa. Dra. Joana Aparecida Fernandes da Silva.

como situação disparadora, poderia dar conta, ao menos em parte, da dimensão do testemunho mediado pelas imagens e pelo encontro com elas.

A fabulação que vivemos no filme e que seguimos criando é ação que tanto testemunha quanto ficciona. Mas do que se trata mesmo a fabulação, aqui? Trata-se, ainda, de uma coisa poder ser o que ela é e continuar desconhecida por outras culturas em muitas camadas, porque uma coisa é o que ela é e outra coisa é o que é politicamente e cosmologicamente viável e necessário mostrar, revelar, publicar sobre ela. Precisamente falamos de contingências, de táticas de defesa e autocuidado. A utopia aqui atravessa possivelmente a criação de uma situação no mundo com as imagens que seja parte da produção de uma justiça, no sentido de que o “dano” (Rancière - *O Desentendimento*) começaria a ser reparado pelo próprio gesto fabulatório (Deleuze/ Bergson - *Imagem-Tempo*).

## FICÇÃO COMO DIREITO

Nossa fi-ção aqui passa pela forma como as imagens praticam ou reparam o dano, uma formulação que está no horizonte apontado por Jacques Rancière (2018), em “*O Desentendimento*”: a possibilidade de a dominação ser interrompida pela instituição da parte dos sem-parte.

Nos sistemas de poder das imagens, tão “naturalmente persuasivos”, é a ideia de verídico que opera como referência mais cruel. O convite aqui é o de observar se não seria o próprio verídico que mais comumente *trai* o bem comum, se não seria o verídico o primeiro a assumir a feição do logos superior que toma como realidade a síntese de coalizão liberal-burguesa e pesa a balança para injustiça. Pensemos nos usos dos discursos do real na política: a ideia de verídico está colada na ideia de verdade, que está ligada, por sua vez, à capacidade de produzir verossimilhança. Nos exercícios da autoridade sobre a percepção da verdade, se parecer verdade, é verdade. É ou não é?

Estamos diante de algo que participa do dano, opera o dano, e pertence a quem atesta a verdade, ou seja, pertence ao poder, ao logos superior de um regime de visibilidade, de pensamento, que vem de uma filosofia moral ocidental e atualmente também de um sistema onde somos todos espectadores e personagens de nossas imagens e das imagens dos outros.

Nessa grande massa mórbida de imagens do capitalismo contemporâneo, cintila a fabulação como uma nova alegoria do sonho. Conjuramos, fiamos, enredamos que, mais acessível que a *verdade* (que precisa ser chancelada) é a fabulação, a tentar produzir justiça diante do dano (estético e político, intrinsecamente). A fabulação com os arquivos, por exemplo, já mencionada antes, fez como se eles pudessem falar como ficção da realidade usando a verossimilhança contra seu próprio simulacro realista/naturalista – um contra-arquivo e/ou um arquivo arma-de-defesa.

Sugerimos desviar da expectativa de uma relação neutra com o arquivo de Taego Āwa, pois não criamos nem alimentamos uma relação neutra, seja com o que junta-

mos, seja com o que filmamos. A princípio, isso é um *devir-arquivo*, que poderia ter sido queimado em 2011, mas não foi. Mas podemos queimar tudo ainda, se for da vontade dos ãwa. Porque estamos em guerra com a ideia do que “é” para as imagens. O que “é” para o Estado, para o Mercado? O natural? Haveria algo de natural nas imagens? Por que o natural não poderia também ser falso?

Trata-se de perguntas deflagradoras de que o natural faz parte das imposições do que é construído como universal, branco, judaico-cristão, capitalista, eurocentrista, colonial. O natural é o permitido pelas leis do capitalismo no ocidente. O natural é o verídico, e penso se isso interessa às lutas, como táticas para viver na adversidade, como sugeriu Luis Camnitzer (2017). Não interessa, a não ser... para fazer parecer ficção, conforme o controle dos sem-partes. Nesse sentido, a ficção é a parte que a tomamos de volta, e fabulamos. É um direito.

## FABULAÇÃO, ARTE E CINEMA DOCUMENTÁRIO

Como mostra a teórica-ativista Mariana Pimentel (2023), a fabulação lida com o “real”, a “História” e o “tempo”. A autora sublinha que o conceito, criado por Gilles Deleuze em *Imagem-Tempo* (2018), publicado em 1985, e retomado em seus últimos livros (*O que é a filosofia*, de 1991, e *Crítica e Clínica*, de 1993), dá a ver este modo de proceder, que pode ser identificado em práticas coletivas e comunitárias, onde os limites entre arte e realidade são ultrapassados em prol de uma zona de trocas. Pimentel mostra que o conceito de fabulação ganha forma justamente quando Deleuze analisa a produção do cinema documentário do pós-guerra, o cinema da alta modernidade. Como o gesto de Duchamp, este cinema embaralha os limites entre o espaço da arte (ficção) e o espaço da vida (realidade), ao afirmar a arte e a ficção como criadoras de formas de vida.

Conceito discreto em Deleuze (2018), a fabulação ganha hoje outro patamar? Primeiramente, o filósofo torce o conceito de “fabulação criadora” de Bergson (1990), e isso é complexo. Não vamos pormenorizar essa discussão, mas é como se em Bergson houvesse na fabulação algo negativo, oriundo do falso, do caráter que inventamos com as lembranças (a noção de que, quando lembramos, já esquecemos um tanto e criamos outros tantos, como parte dos seus rituais e mecanismos mediados pela cultura). Já, para Deleuze, esse elemento do falso é potência, algo positivo, provocador de intensidades, que ele chama de “potência do falso”.

Deleuze (2018) nota que, para o cinema direto e o cinema verdade (as formas modernas do documentário), há a narrativa, mas ela não é o primeiro plano do filme, a questão está mais voltada para o que se vive e se filma enquanto se vive. Há um debate sobre um cinema do real na alta modernidade e, diante disso, Deleuze faz uma defesa da fabulação que permite ficcionar, de modo que o procedimento fabulatório seria deslocador de formas e pensamentos.

É forte essa aproximação com um modo de ser e de conhecer do cinema feita por Deleuze, pois é mais propriamente a tradição do documentário no cinema, somada

às ideias de Bergson sobre matéria, memória e fabulação, que cria o terreno a partir do qual o filósofo vai observar uma possibilidade para a criação que tem um caráter prático num mundo que está sendo inventado no momento de sua enunciação. É possível nomear ainda o que não tem nome com o cinema, percebeu Deleuze.

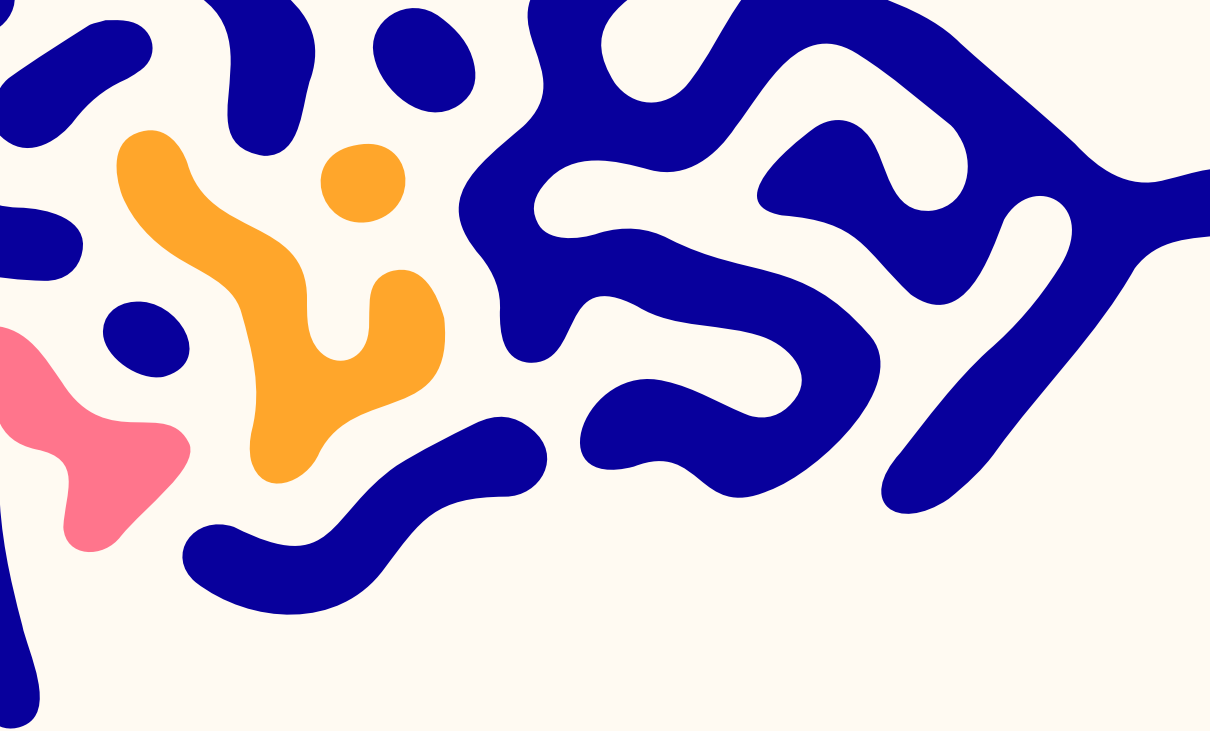
Essa relação do conceito de fabulação com a própria experiência cinematográfica é fundante para a natureza dessas reflexões, uma vez que ela habita a instabilidade do pacto documental, além de transitar pela precariedade das relações com o real e o mistério da linguagem, esgarçando aprendizados com o cinema em dimensões comunitárias de criação e produção.

Podemos ou não responder o que nós pensamos que fazemos quando fabulamos, mas há a necessidade de falar de algo que acontece quando a ficção documental ou o documentário fabulatório escancaram a ficção hegemônica do capitalismo. O que é isso? É a grande ficção da necessidade que é, na verdade, “a ficção de uma necessidade”, como nota Jacques Rancière (2019), da vida que temos que viver para fazer o capitalismo funcionar e ser bem sucedido no seu projeto de transformação de tudo em mercadoria. Isso é a ficção hegemônica para qual o cinema narrativo clássico e toda a indústria do cinema trabalha: ela é capaz de repetidamente filmar o fim do mundo, mas nunca de imaginar o fim do capitalismo.

A fabulação é animada por uma ética oposta à dos dispositivos de poder estatais e privados do capitalismo contemporâneo – praticantes do natural e do verídico. Isso se dá porque a fabulação não é nem o testemunho puro (documento que fala por si, conforme a tradição científica ou jornalística), nem é a ficção narrativa clássica que delibera sobre o controle das formas do sentir, criando modelos cada vez mais realistas de justificar a dominação, como o cinema de entretenimento, a publicidade, os games.

Falamos aqui de outra ficção, uma contra-ficção. Ficção como direito dos sem-parte, devir-mundo, uma invenção para a qual o campo do documentário cinematográfico parece dar sua contribuição e cujo registro de processo é reivindicado neste ensaio, como em tantos outros lugares.

- BELICO, Ewerton. E nada do que foi dito poderá ser repetido da mesma maneira. In: *Catálogo 20º Forumdoc BH*. Belo Horizonte: Filmes de quintal, 2016. p. 269-271.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BORELA, Henrique Aguiar. *Escrever com a câmera e conhecer com imagens e sons*: uma experimentação etnográfica a partir de três obras cinematográficas. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2023.
- CAMNITZER, Luis. *Arte e Pedagogia*. Ediciones Portunhol/Casa Tomada. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens-ocasiões*. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Fotô Editorial, 2018.
- DUNKER, Christian. *Oniropolítica e Revolução*. In: DUNKER, Christian; MAIA, Heribaldo, MANOEL, Jones (Org.). *Marxismo, Psicanálise e Revolução*. São Paulo: Lavra Palavra, 2022. p. 119-124.
- FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta* - ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: É realizações, 2018.
- FLUSSER, Vilém. *O Universo das Imagens técnicas, o elogio da superficialidade* (2019). São Paulo: É realizações, 2019.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 2019.
- PANH, Rithy. As imagens que faltam. In: *O Cinema de Rithy Panh*. Catálogo Mostra de Cinema. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro: CCBB, 2013. p. 40-41.
- PEDROSO, Dulce Madalena Rios. *O povo invisível*. Goiânia: Editora UCG, 1994.
- PIMENTEL, Mariana, VASCONCELLOS, Jorge. *Coletivo 28 de Maio*: arte e lutas minoritárias. Rio de Janeiro: Circuito/Edições PPGCA, Coletivo 28 de Maio, 2023.
- RANCIÈRE, Jacques. *O trabalho das imagens* – conversações com Andrea Soto Calderón. Trad. Ângela Marques. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2021.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento - política e filosofia*. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2018.
- RODRIGUES, Patrícia de Mendonça. Os Avá-Canoeiro do Araguaia e o tempo do cativeiro. *Anuário Antropológico*, Brasília, v. 38, n.1, p. 83-137, 2013.
- RODRIGUES, Patrícia de Mendonça. *Relatório Circunstanciado de Identificação e Delimitação*: Terra Indígena Taego Áwa. Brasília: FUNAI, 2012.
- TAVARES, Paulo. Reparação e Cura da Terra. In: ANDRÉS, Roberto, CANÇADO, Wellington, MARQUEZ, Renata, MOULIN, Gabriela (Org.). *Habitar o Antropoceno*. Belo Horizonte: BDMG Cultural/Cosmópolis, 2022. p. 190-209.



## ENTREVISTAS<sup>1</sup>

---

**Naine Terena (MT) e a Revolução  
das mulheres indígenas no Audiovisual**

**Cibele Amaral (DF) e a ousadia de ser  
cineasta no Centro-Oeste**

**Entre curtas, telefilme e longa-metragem:  
a trajetória de Samantha Col Debella (MT)**

**Ana Arruda (DF): Pioneira na Realidade Virtual  
e Defensora da Diversidade no Audiovisual**

**Larissa Fernandes (GO) e a convicção  
no poder transformador do audiovisual**

---

<sup>1</sup> Realização: Lidiana Reis; Edição: Ceiza Ferreira. As entrevistas foram feitas de abril a maio de 2024, por e-mail e por videoconferência.

# Naine Terena (MT) e a revolução das mulheres indígenas no audiovisual



Naine Terena vive em Cuiabá (MT), no Centro-Oeste brasileiro, e trafega por várias áreas do saber e da produção cultural: além de artista visual, atua como pesquisadora e professora. Como curadora, assinou, entre outros trabalhos, a exposição *Véxoá: Nós sabemos* (outubro de 2020/abril de 2021), sediada na Pinacoteca de São Paulo, com obras de 23 artistas e coletivos indígenas. É mestre em artes pela Universidade de Brasília, doutora em educação pela PUC-São Paulo e realizou pós-doutorado na Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT). É uma das organizadoras do livro “Povos indígenas no Brasil: perspectivas no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual”, publicado em 2018. Em 2019 foi uma das cinco finalistas do *Jane Lombard Prize for Art and Social Justice*, oferecido pelo *Vera List Center for Art and Politics*, de Nova York (EUA). Atualmente, é Diretora de Educação e Formação Artística do Ministério da Cultura<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Informações da Revista Contemporary And América Latina. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/people/naine-terena/>. Acesso em: 10 maio 2024.





Da esquerda para direita e de cima para baixo: 1. Naine Terena na 4ª Conferência Nacional da Cultura (2024). Foto: Acervo pessoal; 2. No Seminário 'Arte, Cultura e Política no Brasil Contemporâneo: uma Perspectiva a Partir do Rumos Itaú Cultural' (Cuiabá, 2019). Foto: Gilson Costa; 3. No Podcast Mekukradjá. Itaú Cultural, 2017. Foto: Agência Ophelia.

**Lidiana:** Como você enxerga esse novo panorama que emerge nos últimos anos, com várias estratégias de resistência empreendidas por mulheres indígenas no cinema e no audiovisual? seria possível, a partir da obra de realizadoras de diversas partes do Brasil, identificar os principais valores, perspectivas e configurações estéticas em comum?

**Naine:** É uma revolução, como em todos os outros campos de atuação. Revolução, porque aos poucos as mulheres indígenas foram chegando e imprimindo suas ideias e modo de fazer, se colocando, assim, em uma nova geografia do audiovisual brasileiro. Entrei na faculdade de Comunicação por volta de 1998. Nessa época, ouvia-se falar muito dos homens indígenas no audiovisual, quase sempre vindos dos projetos formativos, mas pouco de mulheres nesse campo. Hoje, já posso ver muitas meninas nas Universidades, em redes de audiovisual e nas novas mídias.

**Lidiana:** Nesse exercício de construir suas próprias histórias, seria possível, a partir da obra de realizadoras de diversas partes do Brasil, identificar os principais valores, perspectivas e configurações estéticas em comum?

**Naine:** Percebo a possibilidade de assumir o lugar de projetar temas que são fundamentais para as mulheres indígenas e, para isso, elas têm experimentado desde a produção documental até as performances audiovisuais, o que é um ganho na produção. O acesso aos equipamentos, a rede mundial de computadores e a experimentação têm dado a muitas delas a possibilidade de testar e experimentar formatos e modelos. Enquanto temática, sinto a forte presença da difusão de um cotidiano baseado nas práticas culturais, mesclando as demandas da história e necessidades cotidianas.

**Lidiana:** Como a atuação em diversas instâncias, como pesquisa, produção, curadoria, formação e artes visuais, e mais recentemente, à frente à Diretoria de Educação e Formação Artística do Ministério da Cultura, se articula em sua poética artística e/ou trajetória profissional?

**Naine:** Depois de muito tempo, consegui refletir sobre o que realmente faço. Ser multimídia, multidisciplinar, estar em várias posições tinha que ter uma motivação. Penso que encontrei um lugar para isso tudo: o da curiosidade, de expandir oportunidades e a pesquisa-ação. Todas essas experiências geraram muitos conteúdos práticos e aplicáveis para a vida social e cotidiana e na minha produção. Sempre foi a curiosidade de ver como as coisas funcionam e dizer que a gente faz também. Hoje, consigo multiplicar, compartilhar essas experiências, levantar necessidades urgentes dentro da nossa sociedade e produção cultural. Isso me faz pensar que ainda é preciso fazer mais trânsitos. Acho que por isso me propus a estar em muitos lugares, para que outros possam também chegar neles.

**Lidiana:** Você é de Cuiabá (MT), fez graduação na UFMT e tem um trabalho nacional e mundialmente reconhecido. Acerca das grandes desigualdades regionais em investimentos, formação profissional e janelas de exibição, como você vê a produção audiovisual feminina no coração do Brasil, na região Centro-Oeste e no Estado de Mato Grosso? Quais outras realizadoras te inspiram? Por quê?

**Naine:** A gente sempre teve grandes lacunas para a chegada dos recursos na nossa região. Esse cenário muda um pouco quando se começa a aplicar a pontuação diferenciada seja para a região Centro-Oeste e para mulheres. Escrevi um artigo para o Itaú Cultural que falava sobre a arte que vem do 'mato' e o quanto a gente tem que derrubar os colonhões da invisibilidade. Sobre inspirar, eu me lembro de dois nomes, de duas grandes produtoras de audiovisual de Mato Grosso, talvez as primeira com quem tive contato. A Keiko Okamura e a Cybele Bussiki ocupavam lugares de produção e produção executiva em tudo que envolvia audiovisual na década de 1990. Sempre as via como o coração de muitos processos. E trago esses nomes para a gente também começar a pensar outras maneiras de ocupar essa cena, no caso das mulheres indígenas.

**Lidiana:** As narrativas tradicionais dentro do audiovisual estão pautadas em uma perspectiva muito colonial, branca, ligada ao conflito etc. Como você vê a possibilidade de contar histórias a partir de uma visão, ou das diversas cosmovisões indígenas, e como isso pode impactar a forma como vemos o mundo?

**Naine:** Essas produções estão sendo feitas no audiovisual indígena. Majoritariamente essas produções falam sobre essa outra forma de estar no mundo. Toda a produção indígena está nessa contra-narrativa, dialogando com o que já está posto. Talvez o que a gente não tenha é o maior alcance do público. Mas penso que isso é uma demanda para toda a produção audiovisual nacional. A gente tem dificuldade de fazer chegar ao grande público nossas produções (indígenas e não indígenas).

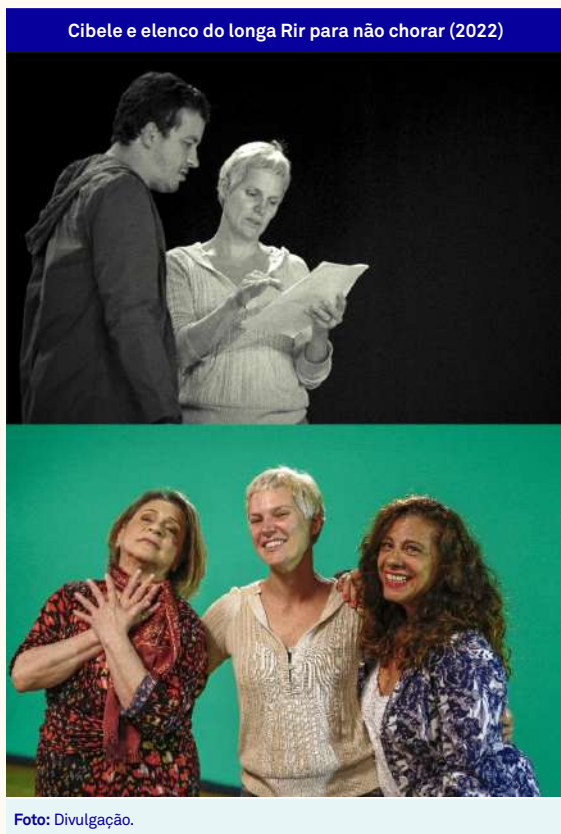
**Lidiana:** Considerando todas as questões sociais e ambientais que afligem o Brasil e o mundo, precisamos repensar nossa sociedade e isso passa pela educação e pela cultura. E os conhecimentos dos povos originários têm um papel fundamental na construção de outro tipo de sociedade. Você acredita que o audiovisual pode contribuir para disseminar esses conhecimentos?

**Naine:** Precisamos construir pensamento crítico e não tecnicista na escola. A educação formal precisa encontrar um lugar de formação humana capaz de preparar uma sociedade justa, além de também fornecer instrumentos para a entrada no mundo do trabalho e perspectivas futuras. E isso perpassa questões de disputa de poder e política, e assimilação de novos métodos, ferramentas e instrumentos de ensino. O audiovisual e a comunicação são pilares fortes para isso. O pensamento crítico sobre o que se consome e a compreensão de que somos produtores de conteúdos no século XXI são maneiras fortes de aprendizagem.

**Lidiana:** Temos acompanhado nos últimos anos uma crescente participação dos indígenas na comunicação, como profissionais, como influencers ou criadores de conteúdo, como produtores de seus próprios filmes. Você acha que esse é não só o futuro, mas o presente da comunicação e do audiovisual brasileiro? Como podemos trabalhar para que esses avanços não retrocedam, sobretudo diante da inconstante política brasileira?

**Naine:** Como introduzi acima, todos hoje somos produtores de conteúdo. Alguns já entenderam isso e capitalizam para abordar questões latentes da nossa sociedade. É uma nova realidade de meio-mensagem. Tem seus perigos, mas também seus aspectos positivos. Muitas dessas produções são feitas sem nenhum tipo de incentivo fiscal/formal. E no caso indígena é preciso firmar uma política de audiovisual muito específica para realizadores das novas mídias, para cineastas e realizadores indígenas. Porque nem sempre e nem tudo começou para se pensar o mercado, e sim a necessidade de difundir culturas indígenas. Então, a maioria dos editais e chamamentos privilegiam aqueles que já estão conectados ao grande mercado de produção, CNPJ, cadastros e agenciamento. A manutenção e produção do audiovisual indígena, por essas vias, requer uma política pautada em sua realidade.

# Cibele Amaral (DF) e a ousadia de ser cineasta no Centro-Oeste



Cibele Amaral é cineasta e psicóloga. No cinema, atua como diretora, produtora e roteirista. É uma das diretoras da CONNE – Conexão Audiovisual Centro-Oeste, Norte e Nordeste, e da APROCINE – Associação das Produtoras e de Cinema e Audiovisual de Brasília. Dirigiu os longas *Por que Você Não Chora?* (2020), *Um Assalto de Fé* (2011) e *Rir Pra Não Chorar* (2022). Está desenvolvendo os projetos *Ecoloucos, uma Comédia Insustentável* e *Socorro*, além da série *Réus*, para a Box Brazil. Recebeu diversos prêmios como roteirista, diretora, produtora e atriz, em importantes festivais de cinema como Gramado, Brasília e Rio de Janeiro. Graduada em Artes Cênicas pela Scuola Internazionale di Teatro di Roma e Psicologia pela Universidade Paulista, com formação profissional em roteiro pela RAI – Radio Televisione Italiana<sup>3</sup>.

3 Informações do site da Academia Brasileira de Cinema. Disponível em: <https://academiabrasileiradecinema.com.br/socios-acad/cibele-amaral/>. Acesso em: 10 mai. 2024.

**Lidiana:** De todos os 2475 filmes brasileiros lançados comercialmente nos cinemas brasileiros entre 1995 e 2023, 62 são do Centro-Oeste do Brasil. Destes, 12 são dirigidos por mulheres e três deles foram dirigidos por você. A sua participação é essencial no Centro-Oeste. E eu queria saber primeiro se você sabia desses dados, se você tinha ideia da relevância do seu trabalho, sobretudo esse trabalho comercial que alcança as salas de cinema?

**Cibele:** Do Centro Oeste, eu não sabia não! Eu não tinha ideia desses números! Fiquei surpresa positivamente! Eu sabia que eu tinha um título bem constrangedor que era de ser a única mulher do DF com filmes lançados nas salas de cinema até o ano de 2023, se não me engano. Uma mulher do DF entenda-se uma mulher nascida, criada, que estudou aqui, porque algumas diretoras do sudeste passaram por Brasília, pelo DF e lançaram filmes, mas não são consideradas diretoras daqui. Eu sabia disso e eu achava bom ser uma pioneira, ganhar um recorde, digamos, mas por outro lado é muito ruim você ficar sozinha. Agora eu tô começando a ter companhias, já tem outras diretoras daqui que conseguiram lançar filme ou estão prestes a lançar filmes nas salas de cinema.

**Lidiana:** Você comentou de ser do DF, de ter estudado e ter fincado sua produção aqui, no centro do Brasil. Queria que você comentasse como foi que você chegou no audiovisual.

**Cibele:** Desde muito novinha eu já escrevia peça de teatro, escrevia poema. E com dez, onze anos, também comecei a dirigir peça de teatro que circulou aqui no DF. Só que eu não venho de uma família de artistas – e eu não tinha ninguém que pudesse direcionar essa carreira pra escrever, pra dirigir, então a única coisa que as pessoas sabiam dizer era assim: “essa menina tem que ser atriz!”. Eu segui por esse caminho da atuação, comecei a fazer teatro profissional com quinze anos, já apresentava, e com dezenove eu fui estudar artes cênicas na Itália. E foi muito bacana porque era uma escola muito mais pra escrever e dirigir do que para atuação. Por isso, acabou dando muito certo porque ali eu consegui muito repertório pra essa outra carreira que estava ali encubada.

Logo que voltei pro Brasil, comecei a dirigir pra teatro e aí eu encontrei aqui no DF um grupo em que estavam os primeiros diretores brasilienses – também entendendo por brasiliense quem estudou aqui, cresceu aqui –fazendo seus primeiros curtas, em película ainda. Aí eu me juntei com essa turma que era o Belmonte, o André Luiz da Cunha, e eu comecei a atuar. Eu fui atriz nesses filmes, mas não só, fui produtora. Fui produtora do primeiro longa-metragem do Belmonte, o “Subterrâneos”, e logo também entendi que eu queria escrever, e aí eu comecei a fazer cursos de roteiro.

Em 1998, eu fui selecionada pra um curso do polo de cinema, que era um curso que te dava a oportunidade de fazer o seu primeiro curta, em película ainda, e aí minha professora foi Suzana Amaral. Ali eu ganhei muita bagagem, fiz meu primeiro curta, ainda muito atropelado porque era um curso. Mas pronto, já nasceu uma diretora e dali pra frente segui minha carreira escrevendo e ganhando editais. Essa questão de

chegar nas salas de cinema eu atribuo ao fato de não ser só uma diretora. Eu sou também uma produtora, uma roteirista e eu passei por várias funções no audiovisual, acho que quase todas. Enfim, foi uma bagagem de muita prática mesmo. E não é simples não, até hoje é uma luta!

**Lidiana:** Nessa experiência de ser atriz, produtora, diretora, roteirista, você vê diferença dentro dessas funções atravessadas pelo gênero? Você acha que você enquanto atriz era recebida de uma forma, enquanto diretora de outra? E quais são os desafios de ser uma mulher que tá produzindo, tá dirigindo, tá escrevendo?

**Cibele:** Como atriz, as coisas mudaram muito! Quando eu comecei atuando, o assédio, o abuso era uma coisa que fazia parte da nossa rotina; hoje você consegue somar vozes e ter um coro de protesto, que já é alguma coisa. Ao mesmo tempo que você era direcionada para esse lugar da atuação, ali você também era vista como uma peça, digamos, menos inteligente da equação (risos). Não sei porquê, mas existe um preconceito.

E aí a partir do momento que você vai pra direção, tem aquele teto de cristal que a gente fala: “ah, tá dirigindo curta”. Enquanto tá dirigindo curta é legal: “ah, uma mulher dirigindo curta”. Aí começa a ganhar prêmio. Com o meu segundo curta eu fui extremamente premiada, eu ganhei Gramado, eu ganhei Brasília, eu ganhei Rio e eu ganhei prêmios no exterior. Aí não é tão engraçadinho essa mulher na direção. E vai para o longa-metragem, nesse momento foi o grande divisor de águas, porque os homens e até as mulheres que me apoiavam até ali passaram a não me apoiar mais.

A única pessoa que continuou me apoiando foi o Patrick de Jongh, que é meu companheiro. Ele continuou me apoiando, mas todo mundo me desincentivou. Parecia que era uma loucura eu querer fazer um longa-metragem. Onde é que eu tava com a cabeça? (risos). E aí uma produtora que também me apoiou bastante foi Aliane Mulanberg. Ela e o Patrick agarraram na minha mão e falaram: “você consegue!”. E consegui! E foi pra salas e foi bem-sucedido, é um filme muito engraçado, muito bacana, um filme que tá no streaming. Mas é isso, tem uma diferença muito grande, até onde essa mulher pode ir.

**Lidiana:** Eu queria que você falasse sobre essas suas escolhas do aspecto da criação, porque além de seus filmes conseguirem chegar nas pessoas, você tem um olhar diferente dentro do cinema independente, pois seus filmes são pensados para alcançar o grande público. Eu queria que você comentasse um pouco sobre quais são as histórias que a Cibele quer contar, que ela já contou, que ela vai contar.

**Cibele:** São sempre histórias muito pessoais e que eu acredito que tenham um viés popular. Entendo que eu gosto de coisas que o público gosta. Não chega a ser, digamos assim, aquele público brasileiro da TV, de um humor de uma piada simples demais, mas é daquele humor da situação, aquele humor do absurdo, de situações

que te levam a rir de tão *nonsense* que são. Eu gosto muito de Monty Python, eu gosto muito de Woody Allen, eu gosto desse tipo de comédia. Por exemplo, aqui no Brasil, eu gosto muito das obras do Paulo Gustavo.

Eu vejo que é muito pessoal, é muito rir de si mesmo. O “Rir pra não chorar” é uma comédia, que fala da morte da minha mãe. Claro, transformei tudo em outra coisa, transformei os personagens, mas é a história da minha mãe, de como ela foi embora de um jeito muito prático como ela sempre foi na vida. Algo assim: “ó, tô com câncer, vou morrer, vamos organizar esse funeral e vamos organizar as coisas que eu não quero deixar nada complicado pra vocês” (risos). E a gente: “ó meu Deus, claro que você não vai morrer, você tem que fazer isso, você tem que...”. E ela já aceitando que ela ia embora e querendo de algum jeito comemorar essa ida e a gente obviamente que não tava preparado pra aquilo.

Já o “Por que você não chora?” é um filme diferente na minha carreira, porque ele pegou um momento meu do luto, um momento muito duro da minha vida. Eu estava lidando com a ideiação suicida do meu irmão que acabou se suicidando mesmo na pandemia, e estava lidando com toda essa minha questão familiar. Eu venho de uma família muito disfuncional, talvez por isso tenha ido pro humor, pra não olhar tanto pra isso. É um filme sobre suicídio. É engraçado que é o meu filme mais bem sucedido, é de onde eu recebo mais feedback. Ele tem uma aceitação gigantesca dentro das faculdades de psicologia, não só no Brasil, até em outros países. Esse filme me enche de orgulho porque eu o escrevi dentro da faculdade de psicologia, foi o meu registro de tudo que eu estava vivendo, é quase uma psicografia mesmo do meu inconsciente. Então eu não diria que eu só escrevo comédia, eu escrevo o que tá ali no momento, o que me motiva.

Cibele com a atriz Barbara Paz e equipe do filme *Por que você não chora?*



Foto: Divulgação.



**Lidiana:** Você também é formada em psicologia e pensando essa área, que tá muito ligada à criação, a entender o humano, queria que você comentasse um pouco sobre como que a sua formação em psicologia te ajuda também na criação desses personagens, do entendimento de você no mundo e tudo mais.

**Cibele:** Desde muito cedo eu comecei a fazer terapia e em 2012 eu resolvi estudar psicologia, fui pra faculdade e também fiz curso de formação em análise bioenergética. Isso foi um divisor de águas na minha carreira porque me fez escrever personagens muito mais densos, muito mais condizentes, ter uma dimensão do ser humano para além de mim. Porque às vezes eu ficava muito limitada àqueles temas, ao pessoal, mas sem abrir também esse campo focal para os dramas e as questões que estavam acontecendo ali na minha frente. Para uma roteirista, uma autora, isso foi maravilhoso!

**Lidiana:** Você poderia, até pela natureza dos seus primeiros projetos, estar em outro lugar, mas teve essa decisão de ficar em Brasília e isso impacta também na sua vida pública e política. Você é uma pessoa que está muito ativa nos grupos, nas associações, lutando por um espaço de produção que não impacta somente sua carreira, mas um grupo muito maior. Eu queria que você comentasse sobre essa escolha e também sobre a necessidade de seguir na luta.

**Cibele:** Eu me sinto uma pessoa muito mais próxima de uma cidade pequena, europeia, onde eu já morei, do que Rio e São Paulo. Essas metrópoles muito grandes me assustam. Por algum tempo achei que eu fosse morar fora, morei nove anos em Roma, mas eu tinha uma relação aqui com minha mãe, com Brasília, é uma cidade agradável, bonita, uma cidade que foi planejada, que tem muitas qualidades. Eu sempre pensava: por que eu tenho que sair da minha cidade pra fazer o que eu quero, o que eu gosto? [...] Hoje, principalmente depois da pandemia, você não precisa ir pra São Paulo, para o Rio, não precisa ir pros Estados Unidos, eu falo com você aqui pelo meu computador. Isso tá abrindo portas pra gente antes nunca sonhadas, mas até 2020 tomar essa decisão de dizer “vou ficar em Brasília” significava dar um passo que poderia limitar uma carreira e com certeza limitou a minha, mas são escolhas, e eu não parei de trabalhar. Então, é possível!

Ao mesmo tempo que você faz essa escolha, você entende que está falando por muita gente. Então, por que a minha cidade não pode produzir conteúdo? Por que a minha cidade, a minha região não pode ser interessante? Por que as pessoas daqui não podem querer se ver? Por que as pessoas daqui não podem olhar pra quem está produzindo aqui e só consomem o que vem do Sudeste? Por que a gente não muda isso? É uma batalha!

No momento que você faz a escolha de ficar, é importante que você faça a escolha de fazer essa política. Porque, sem ela, você não vai conseguir produzir e não vai conseguir também chamar a atenção pra produção daqui que ainda é um gargalo. O audiovisual e a política do audiovisual caminham passo a passo. Não dá pra uma geração que tá chegando achar que só vai conseguir as coisas pela batalha na internet, nas



redes sociais, não é suficiente. Se não for no congresso batalhar, não vai acontecer, tem que ter lei. É muito importante a gente também dar esse recado pra essas realizadoras, porque às vezes as pessoas acham que só porque estão defendendo nas redes sociais elas vão alcançar, mas os dados estão mostrando que a gente não avançou muito. A gente precisa juntar um grupo de realizadoras e ir lá conversar com as senadoras, com as deputadas e falar: “a gente quer lei!”.

**Lidiana:** Estamos assistindo a um movimento de mercado em busca de histórias que representem melhor o Brasil do que as histórias do Leblon, por exemplo. Como você enxerga o papel do Centro-Oeste neste contexto? E a atuação das mulheres nessa produção audiovisual que transborda e cria outras centralidades?

**Cibele:** Se você parar pra pensar hoje no Centro-Oeste, a cultura sertaneja talvez seja a única coisa que é comum a todos dessa região, porque inclusive Brasília, por mais que tenha uma cara de Sudeste, possui uma cultura sertaneja muito forte também. Essa cultura está no topo do gosto brasileiro, mas isso se reflete na música e não se reflete no audiovisual. Ela é uma cultura que está com um viés muito machista, porque ela perdeu aquele traço da coisa da fazenda, do camponês, do caipira, ela passou a ser uma música que objetifica a mulher. Eu acho que a gente tem que parar pra pensar, talvez fazer um seminário, fazer uma reflexão de como podemos olhar para essa mulher sertaneja que a gente quer contar nessas histórias ou como resgatar esse homem dessa masculinidade tóxica. Que audiovisual é esse que a gente quer contar em comum do Centro-Oeste? Acho que a gente precisava falar um pouco disso pra gente poder atrair também mais visibilidade, mais identidade e ter um produto mais forte que possa dialogar melhor com nosso próprio público.

**Lidiana:** Cibele, queria que você comentasse sobre os próximos projetos, considerando que você é uma diretora que tem uma carreira consolidada, considerando isso que a gente já falou em alguns momentos que você é a única mulher do Centro-Oeste que tem mais de um filme em lançamento comercial em todos esses anos. O que é que você espera pro futuro, quais são esses projetos, essa história que você vai seguir contando, o que é que você quer deixar enquanto diretora?

**Cibele:** Hoje eu considero que, se a minha carreira acabasse aqui, agora, eu já tenho um legado; tenho filmes que me dão muito orgulho, tenho um legado na minha região, tenho um legado nacional, na política, inclusive. Enfim, eu olho para a minha carreira já com bons olhos, mas falta contar todas as histórias que eu quero contar, porque isso eu vou querer fazer sempre.

Eu estou com projetos para lançar, tem um que é muito pessoal que chama “O socorro não virá”, que é sobre essa crise de narcisismo do artista, é uma ficção misturada com uma comédia, é bem divertido. Tem o “Ecoloucos”, que essa é uma comédia muito, muito, muito comercial, para o grande público, que está muito engraçada. Estamos com um corte que vamos começar a mostrar, pois eu estou nessa batalha de conse-

guir um P&A [Prints and Advertising] para lançar esse filme que tem muito potencial de público. Também tenho uma série para lançar chamada “Réus”, de gênero policial que eu sempre amei e finalmente consegui. E ainda outros projetos, alguns contemplados: tem um de terror que eu já ganhei um edital que é o “Morto na Sala”, e o “Falsiane”, que eu estou como roteirista e produtora.

**Lidiana:** Para encerrar, eu queria que você comentasse sobre esses desafios práticos que você já enfrentou na carreira, como uma espécie de prova de corrida com barreiras, que você foi correndo, foi as ultrapassando. Você já falou sobre o teto de cristal que as mulheres alcançam em determinado momento, então queria que você comentasse sobre como você foi se desviando.

**Cibele:** Eu já encontrei essa resistência por ser mulher, por ser uma diretora que quer ter um sucesso de público e por ser do Centro-Oeste. É mesmo uma corrida com muitas barreiras (risos). Eu entendo que a gente vence as barreiras da seguinte maneira: você é muito feliz andando na sua estradinha, mas de repente brota uma pedra e você tem que desviar. Vai pro lado, vai pro outro, vai por cima, cava um túnel, enfim, acha meios.

Porque se você ficar batendo de frente com a pedra, você realmente vai ficar se sentindo impotente, parada, pequena, não sai do lugar. Esse projeto não está fluindo? Eu vou escrever outro. Esse também não está funcionando? Vou escrever outro, vou me juntar com essas pessoas, vou trabalhar mais na política, vou me associar, vou fazer um curso. Enfim, vou atrás.

**Lidiana:** Você falou uma coisa muito legal, sobretudo quando a gente pensa na questão de gênero, que são as redes. Diante das pedras no caminho, às vezes a gente não consegue cavar um túnel ou desviar sozinha, a gente precisa de uma rede que nos dê até suporte psicológico para decidir “Vamos ultrapassar mais essa pedra, vamos desviar dessa aqui, e dessa aqui não; vamos esperar e essa aqui a gente vai quebrar”. Acho que tem essa força coletiva na nossa jornada, na nossa jornada de heroínas pessoais...

**Cibele:** Tem. E iniciativas como essa que vocês estão fazendo são muito boas, porque você transforma isso em algo concreto, em algo que realmente tá abrindo oportunidades, tá abrindo portas e caminhos. Porque eu penso isso: que a gente precisa transformar esse nosso desejo de sororidade, de pegar a mão de uma, puxar a outra; nós já entendemos isso como uma força enorme. Eu entendo e mudei, porque nem sempre fui assim. Quando você entra no ambiente de homens e você não tem uma reflexão, como eu não tinha... Isso começou de 2014 pra cá, porque o nosso feminismo morreu nos anos oitenta e já não se podia mais falar nisso, então de 2014 pra cá é que foi possível falar disso.

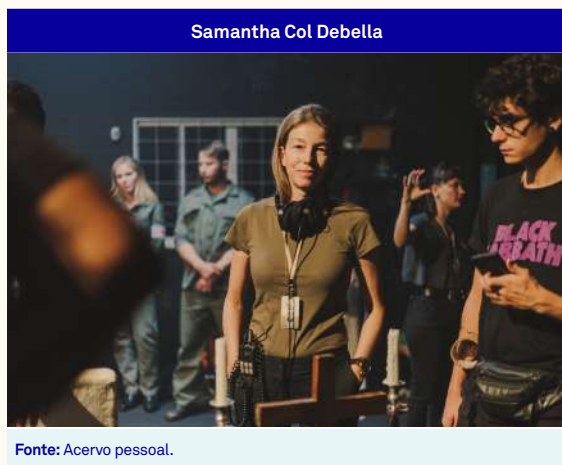
Antes era um ambiente muito hostil, um ambiente que se você levantasse a sua voz pra falar de feminismo, você já era imediatamente, no mínimo, ironizada. Se você hoje tem o que tem foi porque mulheres também construíram. Fazer uma iniciativa que

realmente transforme em fatos, em atos, em ações, em produtos essa nossa vontade de dar a mão uma pra outra, é o que realmente importa.

**Lidiana:** Muito obrigada, Cibele! Realmente era muito necessário ter você, ter esse espaço pra você estar nessa publicação, porque a nossa ideia é tentar fazer um resgate histórico, mas apontar para o futuro também e deixar aqui um pedacinho do que a gente conseguiu reunir de história do Centro-Oeste, pra pensar todos esses pontos, pra pensar identidade, pra pensar política pública, pra pensar futuro, nosso futuro ...

**Cibele:** Eu que agradeço! Pode contar comigo sempre, porque eu acho muito bonito esse trabalho que você tá fazendo, muito importante. Um beijo! Tchau, tchau.

# Entre curtas, telefilme e longa-metragem: a trajetória de Samantha Col Debella (MT)



Formada em Comunicação Social pela UFMT, pós-graduada em Cinema pela UCAM – RJ e especialista em Marketing com MBA pela HSM Educação –SP, Samantha Col Debella é diretora, roteirista e trabalha com audiovisual desde 2015. É diretora e roteirista na produtora Cafeína Conteúdos Inteligentes, onde realizou os curtas: “Teodora Quer Dançar”, selecionado para 14 festivais de cinema, sendo 3 internacionais, e premiado no Cine Pernambuco na categoria de Melhor Atriz e Melhor direção de arte; e “#Júri”, selecionado em 29 festivais e premiado como Melhor Filme no Grande Prêmio MAD e no Curta Caicó - Mostra de Filmes Fantásticos. Também é diretora e roteirista do longa de ficção “Beatriz Vira-Folhas”, o qual foi representante do Mato Grosso no 21º Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá e da série de TV de ficção “Entre Longes”.

**Lidiana:** Primeiramente gostaria de saber como foi a sua chegada ao audiovisual e a sua carreira do curta-metragem para o seu primeiro longa, *Beatriz vira-folhas*; e agora também para a série televisiva. Gostaria que você comentasse como foi essa diferença de formatos, públicos e produtos.

**Samantha:** Eu fui fazer faculdade de Comunicação, fui fazer Rádio & TV, sem saber nem muito bem o que era aquilo na época, mas me interessava, me chamava muita atenção esse universo da publicidade, eu gostava muito disso, sempre me fascinou. É uma coisa que eu tenho desde pequena, que está comigo, que é muito essa ex-

pressão da palavra. Isso sempre fez muito parte de mim; eu sempre fui uma leitora muito voraz.

Eu decidi fazer comunicação, e eu vim fazer o vestibular aqui em Mato Grosso, (apesar de ser cuiabana, minha família é do Rio Grande do Sul, eu nasci aqui, meus pais voltaram para o Rio Grande do Sul). Quando eu fui fazer vestibular, vim, passei na federal daqui e fiquei. Aí eu conheci o cinema, e fiquei muito honrada [de ter meu longa] *Beatriz vira-folhas* ter estreado no CineMato, porque esse festival fez parte da minha formação.

Nos meus áureos tempos de faculdade, o CineMato era aquela coisa de tapete vermelho no teatro, de eu ter visto Dira Paes; tinha essa coisa do glamour do cinema e aquilo me encantou. Mas eu tinha vinte anos e vim de uma família muito simples, não tinha condição; eu fui estudar numa federal, porque era minha única forma de conseguir me formar. E aí o cinema, pra gente em Mato Grosso, meu Deus... Na época era uma coisa dada aos corajosos, porque era muito difícil, o festival trazia pra gente um certo glamour, mas trabalhar com cinema era uma coisa que não existia, ninguém vivia de cinema.



Samantha Col Debella e a atriz Ana Barbara em premiação do CineMato

Fonte: Divulgação.

Havia alguns pioneiros, mas eram pouquíssimas ações que existiam nesse universo e eu precisava ganhar a vida. Eu queria contar histórias, mas eu não tinha como naquele momento, eu precisava de ter independência financeira, ter autonomia, tal, daí isso ficou guardado. Vinte anos depois (risos), eu comecei tarde, eu com quarenta anos falei assim: “cara, não consigo mais guardar isso dentro de mim, eu preciso fazer, preciso colocar isso pra fora de algum jeito”, então foi realmente na hora que eu comecei a ter coragem para retomar esse desejo antigo.

Fui fazer cursos de roteiro, fui me atualizar nessa área que até então era só uma paixão. Encontrei um grupo de pessoas aqui em Mato Grosso naquele momento em 2015, e começamos juntos. Era um grupo de roteiristas. A gente escrevia, trocava figurinha, mandava um pro outro, um dava pitaco no projeto do outro. Aí a gente estruturou uma equipe que também começou a entender como é que se inscrevia em editais, como é que a gente conseguia verba pública pra fazer isso, porque era muito caro fazer cinema, e aí a gente foi fazendo; tomava porrada no começo, errava, mas daqui a pouco já passava da fase de habilitação, ia pra fase seguinte, tomava porrada também, porque o projeto não tava bem escrito, aí voltava e a gente reescrevia os projetos [...]. Foi assim durante dois anos até que a gente entendeu como funcionavam esses meandros.

Porque a gente não sabia, a gente trabalhava no universo da publicidade, atendia o mercado, e aí de noite, fim de semana era hora que a gente se encontrava pra fazer essas coisas. Aí chegou uma hora que começou a dar certo, a gente conseguiu entender o processo e aí foi quando começamos a ganhar os editais. Em 2016, eu ganhei um primeiro edital que era de desenvolvimento de roteiro. Pra mim foi crucial, porque eu já tinha feito outros cursos, a gente tinha essa coisa da troca entre a gente, mas quando efetivamente eu pude pagar alguma consultoria específica pra escrever um longa, aí você começa a entender como a coisa acontece.

Foi muito importante pra mim, foi um processo de aprendizado gigantesco e nisso eu tinha escrito os curtas, aí eu ganhei o primeiro curta que é o *Theodora Quer Dançar*, que eu ganhei em 2017, e rodei em 2017. Ele foi para festivais em 2018, escrevi o #Júri, que foi o segundo curta, acho que foi o último edital do Ministério da Cultura, um edital que eu concorri em nível nacional e ganhei. Esse filme foi para festivais em 2019 e acho que os dois cumpriram uma trajetória muito bacana. Eles foram pra mais de quarenta festivais, eu ganhei vários prêmios bem legais, prêmios importantes: #Juri ganhou 4 prêmios de melhor filme, o *Theodora* ganhou dois Cine Pernambuco, um festival muito representativo no país.

Samantha em set do curta *Theodora quer dançar*



Fonte: IMDB. Foto: Wersley Gravaluz.

Foi muito legal, e aí eu disse: “Bom, agora já aprendi com o curta!” Curta é um grande laboratório. Na hora que você tem que errar, tudo que você tem que errar, erra tudo ali, porque quando você vai pro longa, você vai pra um outro patamar de produção. Aí comecei a trabalhar no Beatriz em 2018 e ele foi lançado no final de 2023, então são sempre processos muito longos!

Enfim, com o Beatriz, a gente ganhou o edital aqui do governo do estado para telefilme e acabamos transformando ele em um longa, fazendo aquela manobra que todo mundo que trabalha com o cinema faz, que é fazer com que o projeto caiba dentro do orçamento e fazer o melhor possível com aquilo. Eu acho que a gente foi muito feliz com o Beatriz, porque ele ficou realmente um filme muito bonito, muito singelo, é um filme que tem muito de mim, de história, tem muitas referências à minha própria infância – eu acho que, claro, todo mundo que escreve conta um pouco de si. Em Beatriz, talvez tenha uma dosinha um pouco maior de Samantha enquanto roteirista, mas o filme é muito bonito. Foi muito prazeroso de fazer, foi muito legal, foi um processo de produção muito bonito onde a gente, até por conta de ter pouco recurso, teve que contar muito com a paixão das pessoas, da equipe [...] até por isso a gente conseguiu tanto com o filme.

A gente foi rodá-lo exatamente quando começa a pandemia, foi uma doidera (risos)! Eu comecei escrevê-lo em 2018, ele ganhou edital em 2019 e em 2020, quando a gente foi rodar, tava o mundo inteiro parado. A gente teve que esperar pra conseguir fazer isso, fomos fazer um ano e pouco depois, já quando tínhamos vacina, quando a equipe toda conseguiu tomar a primeira dose da vacina e aí que a gente conseguiu abrir set, sempre com muito cuidado. Na sequência, entrou a série *Entre Longes*. A gente também tinha escrito e você também sabe como é que isso: a gente tá sempre fazendo vários projetos e inscrevendo em vários lugares pra ver se essa coisa consegue andar e rodar com constância.



Fonte: Site Unicanews. Foto: Melissa Rocha.

Enquanto estávamos rodando Beatriz, a gente recebeu a notícia que tínhamos sido selecionados pro edital de TVs públicas com a série *Entre Longes*, que é uma série de 10 episódios. Então, a gente emendou um projeto um no outro, foi um ano de trabalho



muito intenso, muito puxado. A gente tinha uma equipe muito grande envolvida e um processo...nossa! Eu não sei se existe um adjetivo que eu consiga usar pra explicar o quanto eu cresci, o quanto me engrandeceu fazer esses dois projetos e o quanto foi difícil também, né?! (risos). Emendar dois projetos muito grandes, um longa e uma série, faz você sair com um desgaste físico e emocional bastante grande, mas foi muito prazeroso, foi um grande aprendizado.

Rodar a série também levou um ano de processo entre gravação e montagem. A gente a entregou no final do ano passado também e ela estreou agora em abril de 2024, na nova grade de programação da TV Brasil. [...] É muito gostoso de ver isso porque eu nunca tinha tido a sensação de ter um produto que fosse ao vivo no Brasil todo. Porque normalmente quando você faz o filme, o curta, são produtos mais pra festival, mais pra espaços que são controlados, mas colocar na televisão aberta foi uma coisa incrível!

Eu recebo mensagens das pessoas do Brasil todo: amigos, família, atores, todo mundo que participou do processo de produção, de gravação, e que estão aí esparramados pelo país assistindo ao mesmo tempo. Isso é muito legal, é encantador ver isso. É uma descoberta de uma outra dimensão que é esse poder do audiovisual de fazer as histórias circularem, de fazer as pessoas todas prestarem atenção e entenderem um ponto de vista, uma narrativa que vem de Mato Grosso. E eu acho que isso é muito legal, a gente levar o Centro-Oeste, levar essas histórias do Centro-Oeste para o resto do Brasil.

**Lidiana:** Quería que você comentasse um pouco isso: como estamos geolocalizados no centro do Brasil, qual a importância dessas políticas públicas que vieram e que se mantiveram (ou não) para que a gente conseguisse ter esse fluxo de produção, de aprendizado e de evolução? Porque você é um exemplo ótimo pra gente pensar a importância desses últimos anos em relação às políticas públicas para o audiovisual, porque você sai da produção de curta até chegar numa série, até chegar num longa e acompanhando também a evolução desses próprios editais.

**Samantha:** Eu acho que a gente ainda vai precisar por muito tempo de políticas públicas muito fortes pro audiovisual. Temos um potencial gigantesco. Especificamente no Centro-Oeste, a gente tem cenários e histórias incríveis pra serem contadas, mas se não tivermos políticas públicas pra isso, a gente não consegue fazer sair daqui. Porque realmente é muito caro, qualquer coisa que se fale de produção audiovisual não é um processo barato. Por isso, a gente realmente precisa desse incentivo, dessas políticas públicas. Elas são fundamentais pra que as pessoas consigam produzir coisas de qualidade, produtos que consigam conquistar o país, que consigam navegar pra fora das nossas próprias fronteiras.

Infelizmente a gente não tem políticas públicas com uma constância, que é o que realmente faz com que essa roda gire. Eu vejo uma realidade de Mato Grosso, não sei se isso se replica no Centro-Oeste, mas aqui quem trabalha, quem sonha com o audiovisual, quem almeja viver de produção, de conteúdo, de cinema, aqui tem isso como



uma segunda atividade. A gente tem que trabalhar com publicidade, tem que atender um mercado e fazer cinema nas horas vagas. Sai um edital e você não sabe quando vai sair outro, não existe uma constância que te diga: “olha todos os anos em maio vai sair um edital, em junho vai sair o resultado e no segundo semestre a gente vai estar com todo mundo, todos os produtores e todos os realizadores com dinheiro em conta para rodar”. Isso não existe, a gente nunca sabe quando é que vem o próximo.

Essas políticas públicas têm que existir, porque precisa vir outra Samantha fazendo curta, precisa que tenha edital para que outras Samanthas consigam rodar o seu primeiro longa, então é um pouco disso. Eu vejo que deveria ser uma coisa instituída com um pouco mais de força, com um pouco mais de constância, pra gente conseguir se programar e fazer as coisas.

Além da importância dessa política pública pra quem quer produzir, especialmente pra quem tá começando, eu acho que ainda tem um *gap* muito grande na distribuição. Ainda tá muito distante da gente como colocar esses nossos produtos no mercado, sabe? Eu vejo que temos uma dificuldade muito grande nisso, a gente ainda não conseguiu encontrar um caminho pra fazer com que esses produtos ganhem janelas, ganhem espaços. No caso de Beatriz, quando ele ficou pronto, foi num momento muito difícil, a gente tava sem as cotas de tela e não existe distribuidora no país que vai querer investir num filme infanto-juvenil do Centro-Oeste, do interior do país, de Mato Grosso, numa sala de cinema competindo com Marvel. Isso não vai acontecer!

A gente tentou durante muito tempo, mas sem sucesso, colocar Beatriz em salas de cinema, então estamos tentando outras, mas sempre foi um processo muito difícil. Há uma barreira muito grande, de espaço mesmo, de oportunidade, de fazer com que os players, os canais deem atenção àquilo que é produzido aqui, deem chance pra que esses materiais sejam presentes nas prateleiras deles.



**Lidiana:** Queria que você comentasse sobre seus processos criativos, sobre essas histórias que estavam ali guardadinhas esperando o momento propício para virem à tona, assim como as de várias outras mulheres, que trabalham pra fazer projetos de homens e muitas vezes não têm a possibilidade de fazer suas histórias serem contadas, sobretudo aqui no Centro-Oeste. Eu queria que você comentasse sobre essa força e resiliência que você teve que reunir pra fazer as suas histórias acontecerem. É quase uma corrida com muitos obstáculos que você teve que enfrentar. Queria que você comentasse sobre isso.

**Samantha:** Eu acho que a gente, eu especialmente, porque venho do mercado da publicidade, atuei minha vida inteira muito com a comunicação corporativa, essa questão de estar a serviço das histórias masculinas faz parte da minha vida profissional. Você tá fazendo o seu papel enquanto profissional no mercado, você é contratada e nesse mercado é um universo predominantemente masculino.

Essas histórias que eu falo que tenho guardadas, que estavam comigo e, em determinado momento, de maneira autoral, poder contar isso, significam um processo de independência, de autonomia, de eu fazer isso por minha conta. Quando eu vim pro audiovisual buscando essas histórias autorais, foi muito bonito, porque era um grupo onde se tinha uma paridade entre homens e mulheres. Eu tinha o suporte da Bárbara Varela, que é a produtora executiva, e a gente também foi construindo um time com mais mulheres.

A gente foi colocando isso, foi estimulando essa participação das mulheres nesse processo, nesse grupo de roteiristas que eu te falei. Quando a gente começou a escrever, nós éramos três mulheres e três homens. Já existia uma paridade, igualdade, então quando eu fui contar essas minhas histórias próprias, eu já tive um ambiente que já era um pouco mais igualitário. Além disso, o nosso olhar de quem tá à frente possibilita criar oportunidades para trazer mais mulheres para esse processo. Nós sempre buscamos muito isso!

Quando eu e Bárbara (produtora executiva) íamos montar equipes, sempre buscávamos dar prioridade às mulheres. E além da desigualdade de gênero, temos outros grupos que também precisam de visibilidade, precisam de oportunidades para trabalhar [...], como pessoas pretas e trans. Porém, às vezes, por estar aqui no Centro-Oeste, a gente não consegue ter tantas pessoas pretas e trans trabalhando no projeto. Diferente do eixo Rio e São Paulo, aqui a gente tem menos, mas sempre foi uma busca nesses processos de conseguir trazer público, de envolver também esses públicos, esses nichos de profissionais, de atores, e tentar fazer com que seja fácil esse tipo de processo. Enfim, eu entrei num momento muito bom, por isso fazer um projeto meu foi bem tranquilo, porque eu realmente não tive isso, não era só eu, eu não era única mulher; a gente encontrou a equipe técnica, a gente botou mulheres nas cabeças-chave. Isso é uma coisa que eu faço na vida! Tô rodando agora um projeto de documentário institucional aqui, minha equipe era na maioria mulheres. Então até os meninos comentaram: “nossa que legal, nunca vi tanta mulher junta num set de filme institucional”. Eu disse: “a gente busca isso! a gente consegue reunir as profissionais é isso é muito importante”.

**Lidiana:** E estando no seu lugar enquanto diretora, sempre é uma possibilidade de abrir caminho pra outras mulheres, outras Samanthas, como você falou. Eu queria que você comentasse sobre essa coisa de fincar as raízes da sua produção no Mato Grosso. Isso, no final das contas, acaba por ser uma escolha e significa novos desafios em relação ao mercado. Queria que você comentasse sobre essas escolhas e por que se manter no centro do Brasil fazendo audiovisual.

**Samantha:** São tantos motivos pra estar aqui e os motivos são tão incríveis. A gente tem cenários belíssimos nessa região do país, são cenários únicos, a gente tem uma luz que é um espetáculo! Aqui em Mato Grosso a luz é um escândalo, é maravilhosa. [...]. E a gente tem histórias lindas pra serem contadas [...]. E o que me encanta aqui é o fato da gente ter tantas histórias que não foram contadas ainda, que as pessoas não sabem delas e que elas precisam ser ditas, acho que é isso que encanta em Mato Grosso e é por isso esse enraizamento aqui, esse aterrar aqui pra que essas histórias saiam, pra que elas ganhem o mundo, pra que as pessoas saibam as coisas que acontecem aqui porque tem muitas coisas legais.

O *Entre Longes*, por exemplo, é uma história completamente de ficção, ela é uma história inteira de ficção, mas o que me inspirou a fazer essa história foi uma personagem real, foi uma mulher, uma enfermeira que atuou aqui e que fazia aquilo. Eu botei a minha enfermeira da história fazendo algumas coisas como essa enfermeira fazia, e eu soube da história dela na década de 1950. Imagina uma mulher que vem da Europa na década de 50 para o interior de Mato Grosso, para o interior de Mato Grosso [...]. Além do poderio dos coronéis, ela tem que enfrentar a ausência, ela não tem nada. É ela pra atender as pessoas e aí ela tem que fazer tudo, ela opera se for preciso, ela arranca dente... Então quando eu conheci a história dessa mulher eu disse “gente, isso dá um personagem incrível!”. A minha história é de ficção, mas a história dessa mulher precisa ser contada, ela merece um grande documentário. Como essa mulher, tem tantas outras mulheres incríveis!



Fonte: Site RDnews. Foto: Divulgação.

Estou te dando alguns exemplos práticos de porquê é que isso me desperta. Esse filme que eu tô rodando agora é um filme documental, que conta a história de uma mulher que é fundadora de um time de futebol. Eu acho que não existe no Brasil uma outra história assim: um clube esportivo que virou um time de futebol. Foi o primeiro clube de Mato Grosso a ir pro campeonato brasileiro e que foi fundado pelas mãos de uma mulher que era da elite cultural do Estado. Ela era uma pianista, uma escritora, que funda um time de futebol e que tem outra mulher como chefe da primeira torcida organizada daqui – ela era uma mulher preta, pobre, empregada doméstica. Contam histórias pra gente que havia quarenta mil pessoas no estádio, e se ela levantasse a bandeira dela e falasse “quietos”, todo mundo obedecia.

Olha a força dessas duas mulheres! É isso, a gente tem muitas histórias bonitas pra serem contadas, como eu acho que tem em qualquer outro lugar, aí na sua cidade também deve ter. Mas é importante a gente resgatar essas histórias, a gente conseguir contar isso. [...] As histórias que a gente sabe, os Rondon, são os bandeirantes, são os que desbravavam e existiam milhões de mulheres nesses momentos juntos, as mulheres que acompanhavam, as mulheres que ficaram enquanto eles iam desbravar. E cadê o olhar delas? Essas histórias têm que emergir, têm que ser contadas. Por isso essa minha escolha. Acho que aqui tem espaço pra fazer milhões de histórias, eu queria poder rodar um longa e uma série todos os anos e ainda assim essas histórias não acabariam. Que sejam documentais, que sejam inspiradas, que sejam ficções inspiradas na vida dessas mulheres pra que a gente possa trazer à tona esse papel delas, o que elas fizeram nesse estado, nessa ocupação do interior do Brasil, a construção desses espaços onde nós vivemos hoje.

**Lidiana:** Então queria que você comentasse sobre o futuro a partir dessa perspectiva de ter tanto mais paridade dentro das telas e as histórias contadas por mulheres a partir de mulheres, quanto a partir da onde a gente vive, que seria de fato o Brasil a partir dessa multiplicidade de histórias que vêm de todos os cantos.

**Samantha:** Eu vou te responder, mas eu queria começar contando um dado bem importante que eu acho que aponta um futuro a partir do que a gente tá vendo acontecer nos últimos anos aqui, especialmente em Mato Grosso. Em 2017, quando eu fui rodar meu primeiro curta, e a Bárbara inteligentemente criou o Box de Curtas – que é um projeto muito legal, que reunia cinco projetos – a gente juntou todo o dinheiro de todo mundo ali e fez com que esse valor se multiplicasse em termos de poderio de contratação mesmo, de aquisição de coisas. Nesse momento – estamos falando 2017, não faz muito tempo não –, a gente trouxe dois caminhões de equipamento de fora porque não tinha em Mato Grosso. Trouxemos muitos profissionais de fora, não tinha equipe técnica no Estado que soubesse operar algumas coisas que nós queríamos fazer naquele momento. Queríamos trabalhar com um nível, uma qualidade técnica maior, exatamente para mostrar que aquilo que a gente está fazendo aqui tem qualidade; para que o Brasil olhe pra gente e fale “ô, deixa eu olhar pra esse povo ali, porque eles estão fazendo um negócio legal”.

Porém, em 2022, quando a gente rodou *Entre Longes*, eu tenho um orgulho enorme de dizer que a gente não trouxe nada de fora, tinha tudo em Mato Grosso. A gente conseguiu locar e ter acesso a todos os equipamentos aqui, a gente não precisou trazer ninguém de fora, porque a gente tinha toda equipe técnica bem formada aqui. Isso faz parte desse processo, isso tem a ver com as políticas públicas também e com as pessoas no entendimento de que esse movimento está acontecendo e é preciso se preparar para isso. Então, as pessoas investiram nelas, se qualificaram, foram estudar; a gente teve um apoio muito grande Sebrae trazendo curso, trazendo qualificação. Enfim, conseguimos rodar a série sem ter que trazer nada de fora; eu acho que isso é uma demonstração do que é processo de crescimento.



Em cinco anos a gente deu um salto gigantesco! Agora a gente já tá com um nível de equipamento aqui no estado que é do top de linha, que antes só tinha em São Paulo, mas agora dá pra locar aqui em Cuiabá. Eu acho que há um movimento de estado, um desejo muito grande de que as coisas aconteçam. Você tem empresas privadas, você tem profissionais, você tem realizadores vestindo e buscando isso. Nos faltam políticas públicas mais incisivas, nos falta uma celeridade, uma rapidez maior pra que a gente possa fazer essa roda continuar girando.

O meu desejo de futuro é ver isso aqui virar uma indústria; é que o governo e o mercado como um todo entenda que a produção audiovisual é uma indústria que gera dinheiro, gera emprego, gera renda. Não é só uma ação cultural, é muito maior do que isso. Ela tem essa capacidade de disseminar histórias, tem a capacidade de nos dar um outro olhar, de gerar discussões, de gerar debate, isso é lindo! Isso é incrível! Mas ela é também uma indústria e esse é o meu ponto de vista.

Então o que eu almejo pro futuro, eu Samantha como realizadora, é conseguir fazer com que aquilo que eu produzo tenha mercado e me dê condição de continuar meus

próximos projetos. Estou olhando hoje pra além dos editais, porque eu não consigo esperar quatro anos pra rodar um filme, então eu tenho que buscar outros caminhos. [...] Mas, de novo, eu friso, é muito importante que continuem existindo os editais pra que outras pessoas venham e consigam fazer os seus primeiros filmes. Porque se hoje eu tenho meu portfolio, se hoje eu tenho um reconhecimento, se hoje eu consigo falar pra pessoa “olha, liga lá no TV Brasil que você vai assistir uma série minha, você vai entender o que é que a gente tá fazendo aqui em Mato Grosso”, é porque eu tive edital público, sem o qual eu não teria feito nada disso.

Mas almejo de futuro isso: continuar fazendo, continuar produzindo, porque é uma coisa que eu gosto, eu amo, eu tenho uma paixão enorme; eu adoro set, o set me eletriza, me deixa maravilhada em fazer aquilo. Eu gosto de gestar histórias e de fazer com que elas nasçam, é muito bonito ver isso ganhando o Brasil. Eu tô muito encantada com a série agora porque, por exemplo, o povo fica no Brasil inteiro assistindo ao mesmo tempo e me mandando recadinho. E eu acho lindo isso, saber que as pessoas estão assistindo, estão consumindo lá no Rio Grande do Sul, onde tá minha família, no Nordeste, onde eu tenho amigos, no Norte do país, amigos assistindo nos Estados Unidos a série, sabe? É incrível ver isso acontecer.

Samantha com equipe e elenco em set da série *Entre Longes*



Foto: Mel Rocha.

[...] Espero no futuro que a gente consiga continuar tendo políticas públicas fortes, constantes. Eu quero ver Mato Grosso, eu quero ver o Centro-Oeste do Brasil realmente virar uma indústria, ser um polo de produção, ter produções constantes, sem *gaps*, como eu vejo as equipes aqui: “não, agora parou, agora não tem produção, o que é que eu vou fazer esse ano? Não tenho nada de perspectiva no próximo ano”. Eu quero que isso acabe, eu quero que as pessoas emendem uma produção na outra, e eu Samantha, como realizadora, gostaria de encontrar caminhos pra que eu possa fazer os meus projetos serem realizados, serem executados, senão por editais, por outros caminhos de mercado.



# Ana Arruda: Pioneira na Realidade Virtual e Defensora da Diversidade no Audiovisual



Ana Arruda é uma pioneira no Centro-Oeste do Brasil quando o tema é cinema e tecnologia, especialmente na área da Realidade Virtual (VR). Sua jornada começou em 2016, quando experimentou os óculos VR pela primeira vez na SXSW em Austin, Texas. Essa experiência de imersão e teletransporte despertou nela uma paixão pelas possibilidades que a VR poderia trazer para o mundo audiovisual e para Brasília, sua cidade natal. Além de sua atuação no cinema e na VR, Ana também está envolvida na educação e na democratização do acesso à tecnologia, através de sua atuação na empresa Sétima Produções Culturais e também na produção, curadoria e programação de mais de 50 Mostras e Festivais de cinema desde 2001. Em 2012, ela idealizou o *Curta Brasília*, um festival internacional de curta-metragem do Distrito Federal do qual é diretora. O festival se tornou um evento essencial na região, por promover novas narrativas e explorar as fronteiras do audiovisual com o uso de tecnologias avançadas.

**Lidiana:** Para começar, eu queria que você falasse sobre a sua chegada no cinema, no VR (Realidade Virtual).

**Ana:** Eu me encantei com esse universo em 2016, e sempre que algo me inquieta, eu vou atrás e tento trazer para Brasília, amplificar para nossa rede, para nossa região. Acho que é importante ser da nossa cidade, mas também pertencente ao mundo e assim fazer reverberar as nossas inquietações. Bom falar isso, porque ainda tem uma cultura de a gente sempre ficar com um atraso em relação a algumas narrativas, questões tecnológicas, questões de mercado... Mas na tecnologia, na realidade virtual, é possível romper com algumas barreiras nesse sentido.

O que me fez despertar para esse mundo da tecnologia? Foi quando eu coloquei os óculos pela primeira vez em Austin, no Texas, na SXSW, uma feira de tecnologia da universidade, e eu senti a sensação de teletransporte e de uma quebra de narrativa, na qual o foco estava no público, na pessoa que estava vivendo a experiência. Hoje temos uma dispersão muito grande de atenção, tem essa fragmentação do tempo e estamos passando ainda por uma reocupação das salas de cinema. Por isso, ver um filme de uma hora e meia para algumas pessoas de uma geração é algo incompatível, prestar atenção num filme com mais de cinco minutos também não dá.

A realidade virtual é uma desconexão com o mundo externo e você entra na narrativa, descobre para onde você vai olhar, qual escuta você vai ter, que o som é ambisônico, tem essa amplitude, essa sensação corpórea, sensorial. Então, eu senti que ia ser realmente uma quebra de narrativa e uma mudança no universo do audiovisual, porque quem tá acostumado a dirigir e ter um roteiro, onde você conduz o espectador a ver algo, vai perceber que na realidade virtual isso acontece de uma forma muito mais ampla. Se você coloca a mesma experiência para dez pessoas, cada uma teve atenção em algum elemento maior, pode ter acompanhado a história por meio de um personagem, pode ter se atentado a uma paisagem só. Tem uma quebra de narrativa principalmente nessa questão da centralização da narrativa, que eu acho que é muito interessante, visto que o roteiro 360, a edição, a montagem são muito mais amplas e tem esse diálogo com outros universos como o dos games, por exemplo.

Em 2012, estávamos criando o Curta Brasília, falando de narrativas de videoclipe, de filmes de 5 (cinco) minutos, que iam ter plataformas digitais, a gente tava discutindo sobre as tecnologias e formas de distribuição, a gente não dava o nome de YouTube – porque é uma empresa –, mas eu já acreditava que isso fosse acontecer, que ia ter uma mudança mesmo na estrutura e foi por meio da tecnologia: a tecnologia da comunicação.

Realmente hoje a questão se inverteu e a pergunta para nessa nova geração é: “você quer ser cineasta ou você quer ser influencer com o canal do YouTube?”. Se inverte o mercado, passa-se a ter um diálogo direto com o público. Eu acho muito interessante, porque anos atrás, quando a gente frequentava os festivais, não se falava dessa forma de pensar uma distribuição com público ativo. Estou falando de realidade virtual de cinema, porque eu entrei nessa área, e é tudo realmente mediado por novas tecnologias. Como falei, o som é ambisônico, a imagem é muito nítida, é absurdamente bem feita e você sente que se teletransportou para o local, isso é um sonho de décadas atrás. Este ano é a primeira vez que o Festival de Cannes, que tem mais de 60 anos, vai ter uma área imersiva na competição oficial. Isso já é um indicativo de que chegou pra valer e que tem cineastas de peso.



E isso vem pra mudar mesmo, porque quando se fala de realidade virtual, a gente tá falando do cinema como uma arte de criar realidades e ilusões, só que é o aspecto lúdico também; quando alguém entra numa sala de cinema, sabe que aquilo não é real, foi filmado. Um documentário teve um olhar intermediado, foi uma intervenção e um diálogo com algumas realidades. Já a virtual traz ainda essa outra dimensão, que é de enganar o nosso corpo, de você saber que você tá vendo ali por meio de um equipamento, mas o teu corpo tem medo de atravessar uma ponte, ele se emociona com uma pessoa que tá olhando nos seus olhos e tá falando dentro da sua cabeça, uma voz como se fosse uma narrativa em off, dentro do teu cérebro, e é só você que está vivendo aquilo, uma experiência individualizada que traz realmente uma outra potência de imersão, de diálogo. Enfim, estou explicando um pouquinho do que foi esse encantamento mesmo. Nós que lidamos com educação, com entretenimento, com mercado, no momento que a gente vê algo nascendo, é a oportunidade da quebra de padrões, de hierarquia, de mercado, de formas de contar uma história.

**Lidiana:** Você teve esse momento de encantamento e você tem os pés muito fincados em Brasília e usando de todas as potencialidades dessa cidade e sua atuação profissional. Mas eu também sinto que você tá sempre voando e eu acho que se conectando com outros países e tem uma atuação internacional forte. E isso também é uma coisa que a própria cidade de Brasília te oferece: essas conexões. E você faz uso muito bem disso. Então queria que você falasse sobre essa geografia e essa expansão que você faz na sua trajetória, e a importância de pensar essas conexões, muitas vezes, num diálogo que tem mais a ver com a nossa realidade latino-americana. Como que a gente pode fazer isso para a construção de um novo momento do audiovisual?

**Ana:** Brasília, como capital do Brasil, tem esse terreno fértil que a gente pode construir as coisas e, ao mesmo tempo, tem uma pré-história onde o cerrado é imperioso. Temos que lembrar que, antes dos seres humanos construírem uma cidade, o cerrado estava lá. A gente está em Goiás, o Distrito Federal está dentro de Goiás. Eu acho que precisamos reverenciar e ter essa memória muito ativa em relação a isso e em relação ao que eu senti. Quando a gente conhece algo, se encanta, quer pesquisar por um prazer, mas também com uma responsabilidade de algo novo do qual possamos participar.

Quando estou em eventos fora do Brasil, falo que sou de Brasília, do Centro-Oeste, tudo é muito interessante quando se traz uma experiência imagética disso. Eu acho que a gente tem muitas possibilidades e, de forma bem concreta, com a realidade virtual, podemos apresentar uma Chapada dos Veadeiros já com os óculos. Você já explica com a própria experiência e é muito interessante, porque a riqueza que a gente tem, a riqueza cultural, a riqueza da natureza, da criatividade, quando a gente oferece isso como experiência, a gente não tem que fazer mais nada além do que a pessoa ter aquela oportunidade.

Pensando nisso, em um dos projetos, eu trouxe as políticas da natureza, que propunha usar as novas tecnologias pra engajar as pessoas sobre as questões climáticas falando do nosso quintal para o mundo, e aí um dos primeiros lugares foi a Chapada

dos Veadeiros. Fizemos uma mobilização com pessoas de mais de seis países para entender urgências locais e comunicar isso por meio de experiência de realidade virtual, e assim colocamos o Centro-Oeste nas narrativas centrais e levamos isso para o mundo.

Então, trazemos um roteiro biocêntrico, um roteiro a partir da vida, não um olhar a partir do ser humano. Não é aquela narrativa em que “a natureza está pra nos servir”, não! Nós fazemos parte dela e podemos ampliar nossa visão sobre isso, a nossa cosmovisão sobre isso. E foi bem interessante, porque com essa experiência, quando a gente oferece um evento em Amsterdã, um evento em Bogotá, na Colômbia, as pessoas navegam em paisagens diferentes, conhecem o Centro-Oeste de várias formas, porque é um laboratório que a gente faz com pessoas locais e de fora. Isso possibilita suspender o cotidiano para oferecer uma experiência diferenciada e isso é muito importante.

Eu acredito que, no cinema, a gente já tem essa possibilidade de contar um pouco do nosso quintal e nos fazer viajar. Só que, na realidade virtual, você vive aquilo. Você não vê, você vivencia aquela experiência. Nesse sentido, a gente pode realmente se conectar de uma forma muito instigante com o mundo das pessoas: você faz um convite: “vem aqui conhecer a nossa casa”, sabe? E as pessoas sentem uma afinidade, querem participar, querem conhecer, é um ativo, também, na área do turismo. Enfim, tem uma amplitude incrível que pode ser construída.

Quem é adolescente, agora qual é a primeira experiência audiovisual dessa pessoa? É com um jogo no celular, é com filme no YouTube, é com filme exibido na praça, na televisão com a família, é numa experiência de realidade virtual que algum colega trouxe. Assim, é esse olhar transmídia sobre o que que é audiovisual, para que serve a tecnologia. Se a gente quer algum indicativo dos próximos passos, a gente realmente deve ter uma humildade mesmo de escuta, de quem são os usuários, quem é que são esses próximos profissionais que vão ocupar o mercado.

**Lidiana:** Eu queria que você comentasse um pouco sobre essa questão de fazer essa escuta ativa, que está ligada à educação e à necessidade de compreender a perspectiva dessas novas gerações sobre a tecnologia e sobre as narrativas que são apresentadas para eles.

**Ana:** O que fazemos na área de cinema, de exibição e de distribuição é o trabalho de ponte, de qualificar o processo, pois o conteúdo ganha mais sentido se pensamos em como vai chegar para o público. A minha missão está nesse caminho de diálogo entre as obras e quem assiste. Outra questão também que eu venho aprendendo com a tecnologia é de nos adaptarmos para o espectador, para o cliente, para quem está ali na ponta, e assim efetivamente entrar na realidade dessas pessoas.

Eu trabalho muito com festivais, que de maneira geral fazem um papel que era do circo no interior, especialmente porque traz alguma novidade. Aí eu retomo a necessidade de enxergar os detalhes do cotidiano, pois quando a gente chega numa escola com algo diferente que vai alterar ali o plano de aula de um professor, ou chega numa

comunidade onde não tem energia elétrica e leva um cinema, tudo isso faz com que seja possível destacar algo que já existe ali ou acontece todos os dias. Por exemplo, às vezes, tem um talento dentro de uma escola, uma adolescente que é uma excelente roteirista ou desenha quadrinhos muito bem. Ela poderia trabalhar com designers de personagens pra animação, mas só vai descobrir quando a gente destacar e der um valor para aquela arte, para aquela tecnologia.

O que eu faço ao levar [esses projetos] para as escolas, para as comunidades, para os festivais, é nesse intuito de as pessoas olharem para aquelas obras, entenderem como que elas podem ser impactadas em um nível fugaz e isso reverberar na vida delas. Esse momento de prazer pode ser uma semente de transformação, é compreender que eu posso criar realidades, eu posso desenhar um personagem que pode virar um filme e, de repente, uma experiência de game que chegar pra mais pessoas.

E quando eu falo da responsabilidade, é no sentido de centralizar possibilidades, trazer uma questão que é um termo que eu gosto muito, que é a diversidade de trajetória. As pessoas não têm as mesmas condições de chegar até os óculos de realidade virtual, então a gente, enquanto profissional do audiovisual na parte de fusão e distribuição, faz com que isso seja possível, ou seja, criando condições. Fazemos isso indo a uma escola que não tem equipamento ou indo a uma rua com várias startups que todo mundo tem os óculos, mas não tem conteúdos do Centro-Oeste, apenas conteúdos americanos que eles baixam na internet. Desse modo, fazemos essa distribuição de conteúdo, levamos outras narrativas para as pessoas. Por isso, a necessidade de pensar numa distribuição criativa, de analisar como impactar a realidade daquela pessoa para que aquele conteúdo sobre o Centro-Oeste ou a América Latina seja atraente. Logo, devemos nos colocar neste lugar de refletir como a tecnologia poderia me surpreender dentro do meu cotidiano.

Portanto, quando eu falo de escuta ativa e responsabilidade, nesse sentido de quem trabalha com tecnologia audiovisual, é sobre entender de que forma vamos facilitar essa fruição no nível tanto comercial quanto social, e efetivamente tornar o acesso mais palpável e mais democrático.

**Lidiana:** Você tem o festival Curta Brasília há muitos anos e sempre trazendo essa perspectiva que era muito pouco falada. E por isso, você foi realmente foi um farol para muitas pessoas. Mas eu imagino que você também está em lugares com poucas mulheres com esse nível de atuação e de engajamento. Eu queria que você falasse sobre isso, sobre a sua trajetória – que eu imagino às vezes ser muito solitária – e como que poderíamos expandir esse lugar para ter mais mulheres.

**Ana:** Primeiro, eu tive a sorte de ter bons guias durante a vida, pessoas muito generosas na trajetória profissional. Esse exemplo fez com que qualquer oportunidade que aparecesse pra mim eu quisesse multiplicar para mais pessoas. Uma sede que eu sinto mesmo, que eu acho que tem a ver com o espírito cineclubista: você vê um filme, você não quer debater sozinho, você quer chamar mais gente pra ver aquele

filme junto pra poder olhar de outras formas. Isso tem muito a ver com as pessoas com quem eu convivi ao longo da vida.

Uma delas que eu queria destacar, principalmente pela escuta, pelo respeito às mulheres no ambiente de trabalho, foi Geraldo Moraes. Embora seja gaúcho, ele sempre teve narrativas do Centro-Oeste, teve uma atuação no Ministério da Cultura. Nós trabalhamos juntos viajando pela América Latina, falando sobre a convenção da UNESCO.

Então, quando falamos de tecnologia, de cinema, estamos falando de diversidade cultural também, estamos falando de o público ter acesso ao que foi feito com dinheiro público. Essa questão sempre marcou minha formação, minha trajetória política. Por isso, me envolvi em algumas frentes em redes nacionais e internacionais, indo como representante de Brasil, indo como representante do Centro-Oeste – evidenciando que eu era somente uma porta voz, pois com o catálogo de 20 empresas, uma pessoa não é suficiente para poder fazer um retrato no ecossistema inteiro, mas sempre com muito prazer de colocar o Centro-Oeste nesse circuito.

Pensando minha trajetória sob uma perspectiva de gênero, um dos primeiros estágios que eu fiz aos dezessete foi na Petrobrás, em um circuito no Brasil inteiro. Havia um representante por Estado e eu tive chefes mulheres nesse primeiro trabalho, num período que foi a primavera do cinema brasileiro. Estávamos com um mercado voltando, com pessoas extremamente competentes e com essa escuta ativa, já mencionada. A hierarquia existia como uma forma de organização de informações, mas todos os profissionais recebiam o mesmo cachê, não tinha uma diferenciação entre estados e regiões que tinham menos estrutura, menos salas de cinema, como era o nosso caso.

Estou falando isso porque eu tive um espelho muito positivo de pessoas que já vinham abrindo portas com um olhar diferente, com uma dinâmica diferente e que, também, são pessoas que já fizeram rupturas dentro do mercado com muita persistência e com muita consciência. Assim, o fato de eu ter tido chefes mulheres na primeira experiência profissional fez com que isso se fosse naturalizado para mim e me possibilitou pensar no compromisso de, dali em diante, ampliar ainda mais esse espaço que foi criado. Nesse sentido, é importante falar desse reconhecimento como mulher, mas também lembro de outras expressões, outros gêneros, outras formas de vivenciar identidade e isso foi de uma maneira muito fluida.

Eu quis contar essa história para falar que, quando estamos em rede e nos reconhecemos como do Centro-Oeste, embora aparentemente estejamos sozinhos numa reunião que tem pessoas do Brasil inteiro, a gente sabe que tem pessoas abrindo portas, abrindo caminhos. Isso nós também podemos fazer na nossa cidade, ao ouvir as pessoas e, com diálogo, com erros e acertos, criar oportunidades.

Penso essa questão também no universo da tecnologia. Em 2016, quando eu entrei oficialmente nesse circuito da realidade virtual, não havia filmes dirigidos por mulheres. Eram raríssimas as experiências de realidade virtual que as mulheres dirigiam, roteirizavam ou tinham algum papel na produção executiva, porque a produção executiva em outros países é quem, às vezes, determina a obra, é quem vai escolher

o elenco, a direção. Essa hierarquia pode ser quebrada na realidade virtual, pois os créditos são compartilhados e eu já estou vendo essa transformação na própria ficha técnica, e mulheres engenheiras também nas narrativas.

Enfim, voltando para a minha trajetória, enquanto mulher, obviamente, eu estava sozinha em muitas mesas e, por isso que é importante quando a gente fala do lugar da mulher nessas histórias, em lugares de decisão. Precisamos realmente ocupar esses espaços de decisão, como por exemplo, as advogadas na tecnologia, pois, para trazer óculos e um filme, a gente passa muito mais por contratos do que por algum aspecto criativo. Para a gente fazer distribuição de um longa-metragem no Brasil é muito mais contrato. Logo, é fundamental ter um advogado ou uma advogada que entenda daquilo.

É uma rede invisível de atuação, na qual as mulheres estão atuando juntas ou isoladas; elas podem estar solitárias, mas elas são solidárias. Isso faz com que, mesmo numa mesa de dez pessoas, em que se tenha apenas duas mulheres, elas sabem que estão amparadas e que estão trazendo essa força junto. Essa capacidade imaginativa e simbólica é muito importante para não nos sentirmos sós ou ter nossas falas legitimadas como algo representativo de toda uma classe, gênero ou grupo social.

**Lidiana:** Eu queria que você falasse um pouco sobre futuro, sobre a gente pensar de forma prática na realidade virtual, nas novas tecnologias, na inteligência artificial – que já ela está no nosso dia a dia –, para um futuro mais democrático dentro do audiovisual capaz de consolidar a pluralidade de vozes, narrativas e visões de mundo. Enfim, como a tecnologia pode nos ajudar a transformar o contexto local a partir de um diálogo constante com o mundo?

**Ana:** Eu vou começar com uma questão filosófica que é a do espaço e tempo. Como que a gente pode estar simultaneamente em vários espaços e tempos? A tecnologia brinca com isso. Eu posso estar aqui com você conectada, ao mesmo tempo, posso estar num game com avatar e eu posso também estar num livro contigo, ou seja, a gente pode estar ali e daqui a vinte anos, alguém pode estar lendo um livro de algo que fizemos agora.

Por isso, é muito interessante falar de futuros, ter essa cosmogonia de outras culturas. Acho que ainda estamos presos numa visão colonizada sobre o tempo e o espaço, sobre essa marcação geográfica, sobre essa questão temporal linear. E a gente sabe que são ciclos que se repetem, a natureza está nos ensinando isso o tempo todo e, se a gente muda os nossos hábitos e a nossa forma de viver aquilo, a gente pode quebrar um ciclo familiar de cinco décadas por meio de uma ação nossa, e isso vai reverberar lá na frente.

Antes de propor uma solução prática, uma resposta linear sobre algo, devemos dar um passo para dentro. Esse é um convite que eu sempre faço quando vamos falar sobre futuro, que é pensar como trazer essa presença, essa qualidade de tempo e espaço no nosso cotidiano. O que estamos fazendo agora vai reverberar na frente. É o nosso olhar para o sankofa, que é essa compreensão de que o passado está dentro de

nós; uma árvore, um baobá, ele tá trazendo frutos e tem as raízes seculares ali. Isso não é uma visão poética sobre a vida, é uma coisa muito concreta mesmo.

Quando a gente fala de distopia, fala de futurismo, fala dessa visão muito apocalíptica em relação ao mundo sem tecnologia, sem natureza. Estamos em 2024, já passamos da odisseia no espaço, e nas narrativas de ficção científica, já estamos no futuro. Nas narrativas apocalípticas indígenas que o Ailton Krenak traz, o mundo deles já acabou há muito tempo, o céu já desabou. Então, o espaço e o tempo e o futuro são relativos mesmo. Nesse sentido, eu acho que quando falamos sobre essa questão de metaverso, de inteligência artificial, são nomes dados para as mesmas coisas há muito tempo. A forma como utilizamos é o que vai alterar a qualidade mesmo.

Me colocando como uma mulher nascida no Centro-Oeste, me sinto pertencente à América Latina e gosto muito de uma narrativa que a gente tá cocriando agora. Tô num grupo chamado Maix, que é de um movimento artístico de investigação estendida e a gente fala do latinofuturismo. Muitas coisas que impressionam as pessoas atualmente, como uma técnica de meditação mindfulness ou uma experiência de realidade virtual que te leva pra um estado alterado de consciência, grupos indígenas já fazem isso há muito tempo, porque detêm tecnologias extremamente avançadas, já sabem o que é respirar, o que é caminhar, têm o domínio do corpo, têm uma visão biocêntrica de se integrar tudo. A técnica e a lógica dessa técnica estão disponíveis há muito tempo, só que é uma narrativa muito patriarcal, uma visão muito egocêntrica, competitiva, apocalíptica e centralizadora: de que quem sabe mais de tecnologia, já tá à frente da outra pessoa.

Por mais que se busquem palavras fantásticas, quando a gente fala sobre o futuro, a pessoa ser colocada como referência, temos que entender mesmo como que aquilo vai ser útil: a tecnologia, usar o computador com toda sua potencialidade... Então, criar narrativas nas quais você entra no filme porque há uma atuação boa, uma direção boa, significa que há um olhar humano sobre aquilo. Não vai adiantar usar Chat-GPT para fazer um roteiro se não tiver uma pessoa executando junto.

Acredito que não se trata de uma disputa de narrativas entre a inteligência artificial e a inteligência humana. Precisamos superar essa visão colonial de que é necessário dominar algo ou brigar contra algo que quer nos dominar. Acredito que podemos transpor esse olhar para um futuro [...] e pensar quais são os processos em que a tecnologia facilita nossa vida e não substitui nosso poder de criatividade, de criação.

**Lidiana:** Foi bem palpável os exemplos que você trouxe para a gente fazer uso e refletir sobre isso. E, de fato, quando a gente pensa nas narrativas originárias, se a gente tivesse bebido dessa fonte, não de outras, a gente já entenderia o metaverso muito melhor, por exemplo. Agradeço novamente sua participação! Vai ser muito importante ter você conosco nessa publicação.

**Ana:** Eu fico muito feliz mesmo, honrada e agradecida!

# Larissa Fernandes (GO) e a convicção no poder transformador do audiovisual



Nascida em Goiás, Larissa Fernandes é diretora, roteirista e sócia da Sol a Pino Filmes. Ela é formada pela primeira turma de Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG) e pós-graduada em História e Narrativas Audiovisuais pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Larissa possui uma trajetória marcada por diversos projetos no cinema e na televisão. No cinema, escreveu e dirigiu os curtas “Enquanto” e “Uma Carta para Heitor”, além de codirigir com Kaco Olímpio o curta “A Viagem de Ícaro”. Como assistente de direção, trabalhou em vários curtas-metragens, no telefilme “A Estrada para o Oeste” e em “Felipa e o Foguete”, coproduzido pela Globo Filmes. Também participou dos longas-metragens “Hotel Mundial”, “Paulistas”, “Alaska” e “Vento Seco”, que estreou no Festival de Berlim em 2020. Como roteirista-chefe no Panaceia Núcleo Criativo, desenvolveu seu primeiro longa-metragem, “Solina”, premiado nos laboratórios de roteiro Curitiba Lab e Diáspora Conecta. Em 2020, dirigiu a série infantil educacional “Barco Sagres”. Atualmente, Larissa realiza a curadoria da Mostra “Olhar de Dentro”, do Itaú Cultural Play, e está desenvolvendo a série de TV “Irene” e o longa infanto-juvenil “As Pés de Moleca e a Doceria da Bruxa de Maria Mole”, semifi-



nalista no concurso de roteiro Cabéria, 2021. Além disso, está dirigindo sua segunda novela para a TV Globo, “No Rancho Fundo”, após ter dirigido “Amor Perfeito”.



**Lidiana:** Você veio de uma universidade pública, a UEG, e o seu primeiro projeto de longa, o *Solina*, teve apoio do estado na etapa de desenvolvimento. Como você vê a importância dessas políticas públicas que possibilitam a diminuição de desigualdades, favorecendo o desenvolvimento de pessoas e projetos mais diversos?

**Larissa:** Eu acredito muito que, na minha trajetória (e talvez também de muitas pessoas), algo que tem ajudado bastante realmente são as políticas públicas. Porque, desde 2014, se eu não me engano, houve uma mudança no desenvolvimento dessas políticas públicas com as cotas para o Centro-Oeste, com as cotas para realizadores



pretos, mulheres, LGBTQIAP+, indígenas, que puderam ter um lugar maior de expressão dentro da sociedade. Nós começamos a desenvolver nossos próprios projetos, eles começaram a ser produzidos e também mais distribuídos; assim, passaram a ser mais vistos.

A Jaque Souza, uma roteirista incrível, uma mulher maravilhosa, que foi consultora do Solina (uma das primeiras consultoras do Solina), falou uma coisa para mim, que é algo que eu levo para a vida inteira. Ela falou: “Lari, quando um de nós sobe, a gente leva o outro, a gente puxa o outro”. E ela é uma pessoa muito importante na minha vida, também, porque me ajudou bastante. Ela foi uma pessoa que me indicou para uma sala de roteiro na *Amazon* e, a partir dali, meus caminhos foram tomando os seus rumos.

Por isso, eu acho que tem essa importância muito grande que é a sua comunidade, a luta da sua comunidade, que é importante no sucesso dos seus. Existe um lugar para mim que é de muita importância, que é a universidade pública, a UEG. Foi no curso de Cinema e Audiovisual onde eu me reconheci enquanto uma pessoa que queria trabalhar com audiovisual, e foi lá onde eu conheci os meus parceiros de vida e de trabalho. A Lidiana Reis, que é a minha sócia e amiga, foi uma pessoa que, ali na faculdade mesmo, eu já queria que traçasse caminhos junto comigo.

**Lidiana:** Você é a primeira mulher do Centro-Oeste a dirigir uma novela na Rede Globo, que é a maior emissora de televisão do país. Como você se sente ocupando esse espaço de destaque? E qual a sua responsabilidade ao ocupá-lo?

**Larissa:** Sobre ser a primeira a estar na posição como diretora na Globo, é muito dúvida esse sentimento que eu tenho. Eu me sinto muito feliz de estar em um lugar que eu sempre quis estar, porque a televisão tem um lugar muito especial para mim, um lugar afetivo de reuniões de família, de poder estar junto, foi um lugar onde eu tive contato com muitas coisas. Eu costumo brincar que a televisão foi minha babá, porque minha mãe sempre trabalhou muito e a televisão foi não só uma companhia, mas teve uma função de babá mesmo, de quase cuidar de mim. Eu fico muito feliz e honrada de poder me comunicar com muitas pessoas, poder de alguma forma levar o meu olhar, a minha forma de pensar, a forma como eu vejo o mundo para milhões de brasileiros, milhões de casas.

Mas é ambíguo esse sentimento, porque eu também fico pensando como demorou, em tantos anos de emissora e também de sociedade, uma mulher preta do estado de Goiás ocupar uma posição como essa. Eu posso ser a primeira, mas eu não quero ser a única. Eu acho que aí está a minha responsabilidade: de tentar fazer uma transformação nos lugares onde eu ocupo, para que muitas mulheres como eu possam também ocupar esses espaços e assim contribuir para a construção de uma sociedade mais democrática, mais diversa, com menos preconceito, menos racismo, menos machismo. Eu acredito que é com pessoas como nós ocupando esses lugares que a sociedade ser transformada!

**Lidiana:** O público brasileiro ficou mais de 20 anos sem poder assistir nenhum filme dirigido por uma mulher negra, e só agora mais recentemente esses dados têm se modificado. Como você vê esse movimento que propicia que novos agentes, sobretudo mulheres, em especial mulheres negras, estejam em cargos de decisão na hierarquia do audiovisual?

**Larissa:** Eu acho que essa pergunta tem muito a ver com o que eu falei anteriormente. Eu acho que a militância, os agentes culturais, pretos, mulheres lutaram muito. A militância da minha comunidade vem lutando há muitos anos para que esse cenário seja modificado e apesar das políticas públicas ajudarem nessa transformação, elas precisam de uma pressão da sociedade.

Não foi só a militância que pressionou para dizer que nossas vozes precisavam ser ouvidas, ser expostas; nossos pensamentos, a nossa visão de mundo, as nossas histórias tem que ser contadas, mas a própria sociedade em geral também se viu não representada nas telas. E a televisão, o audiovisual, o cinema, a música, as expressões artísticas, elas são feitas para o povo e o povo quer se sentir representado, quer ter identificação com aquilo que está vendo nas telas.

Eu acredito que isso foi um movimento que ajudou muito para que as posições hierárquicas, dentro do audiovisual, fossem modificadas e hoje a gente pudesse ter filmes, séries dirigidos por mulheres, mulheres pretas. E, apesar da mudança, eu acho que a gente também está no início, bem no início ainda, caminhando a passos lentos, mas caminhando. Isso tem que continuar e, de fato, chegar em muitos outros lugares que ainda não chegou.

**Lidiana:** O audiovisual brasileiro muitas vezes tem uma desconexão grande com o público brasileiro por diversos motivos: falta de recurso, falta de pesquisa, mas também há questões de narrativa e linguagem que devem ser consideradas... Como você acha que a sua experiência com esse produto audiovisual, que é o mais popular e bem sucedido do país, pode contribuir para a sua direção enquanto cineasta?

**Larissa:** Eu estou trabalhando em um lugar que tem muitos recursos: tem recurso humano, tem recurso técnico, de equipamento, financeiro. É um lugar onde eu posso exercer a minha função como diretora, pensar na cena em si e saber que eu vou ter recurso para produzir. É claro que tudo tem os seus limites, mas eu estou no audiovisual desde 2006, então são muitos anos trabalhando como produtora, como assistente de direção, como roteirista e como diretora com recursos muito limitados ou, muitas vezes, sem recurso nenhum, tirando do bolso, fazendo permutas e parcerias. Tudo isso pela vontade de poder se expressar e de poder comunicar com as pessoas. E agora eu tenho a oportunidade de poder trabalhar com um pouco mais de recurso, o que traz uma liberdade criativa muito maior, que ajuda muito nesse desenvolvimento como diretora.

Obviamente que a televisão tem uma linguagem que é diferente do cinema, mas essas coisas se entrelaçam, se comunicam, porque a TV hoje em dia também produz

uma linguagem cinematográfica e existe também, por outro lado, um cinema que busca uma linguagem televisiva, porque, de fato, essa linguagem alcança maiores públicos; ela chega mais rápido para o público.

Eu sinto que eu estou na televisão agora e poder trabalhar com mais recurso significa, de fato, ter uma liberdade criativa maior. Porque agora eu tenho recurso para poder produzir e eu sinto muita falta disso no cinema. O cinema tem um recurso limitado, mas é com ele que, enquanto diretora, eu realizo os meus projetos, estes que são menores do que um projeto Globo, mas eu me vejo lá exercendo uma criatividade que ganhei justamente por trabalhar com poucos recursos.

**Lidiana:** O Brasil é um dos maiores mercados consumidores de audiovisual do mundo e o mercado está sempre de olho na nossa audiência. Como você acha que podemos construir histórias autênticas que revelem a diversidade de brasis que há no Brasil?

**Larissa:** Nós só podemos construir histórias autênticas sobre os brasis revelando os diversos brasis com as pessoas que vivem isso. E isso é extremamente importante: contar as suas histórias a partir das suas experiências, a partir dos seus olhares e vivências. Eu repito a importância de que histórias sejam contadas a partir dos seus universos e, de fato, só assim, a gente vai construir uma sociedade mais democrática e mais diversa. Então, quanto mais pessoas pretas, mulheres, comunidades LGBTQIAP+, indígenas... quanto mais pessoas estiverem contando as suas próprias vivências, mais contato com os outros brasis a gente vai ter e com certeza isso transforma a sociedade.

**Lidiana:** Quais histórias você, enquanto roteirista e diretora, quer contar? E por quê?

**Larissa:** Eu quero contar histórias sobre pessoas, e sobretudo sobre mulheres pretas, que constroem a sociedade criando seus filhos, trabalhando, sendo amigas, sendo companheiras, sendo parceiras, enfrentando suas lutas, matando leão por dia, dando muito amor, passando sua ancestralidade para as pessoas, contando as suas histórias, as suas vivências, aquilo que elas amam, que elas odeiam, que gostam, que não gostam, que procuram e não procuram, trazendo toda a sua humanidade.

São essas histórias que eu busco, que eu quero contar... histórias de pessoas reais, de mulheres reais, de mulheres do Centro-Oeste que vivem, que querem construir essa sociedade a partir do seu mundo, da sua micro-história. Eu acho que não existe forma de empoderamento maior do que você poder viver sua humanidade, que é acertar e errar, ter dúvidas e ter certezas. Isso é muito humano e eu quero contar histórias de pessoas humanas, sobretudo de mulheres pretas do Centro-Oeste sobre a sua humanidade.

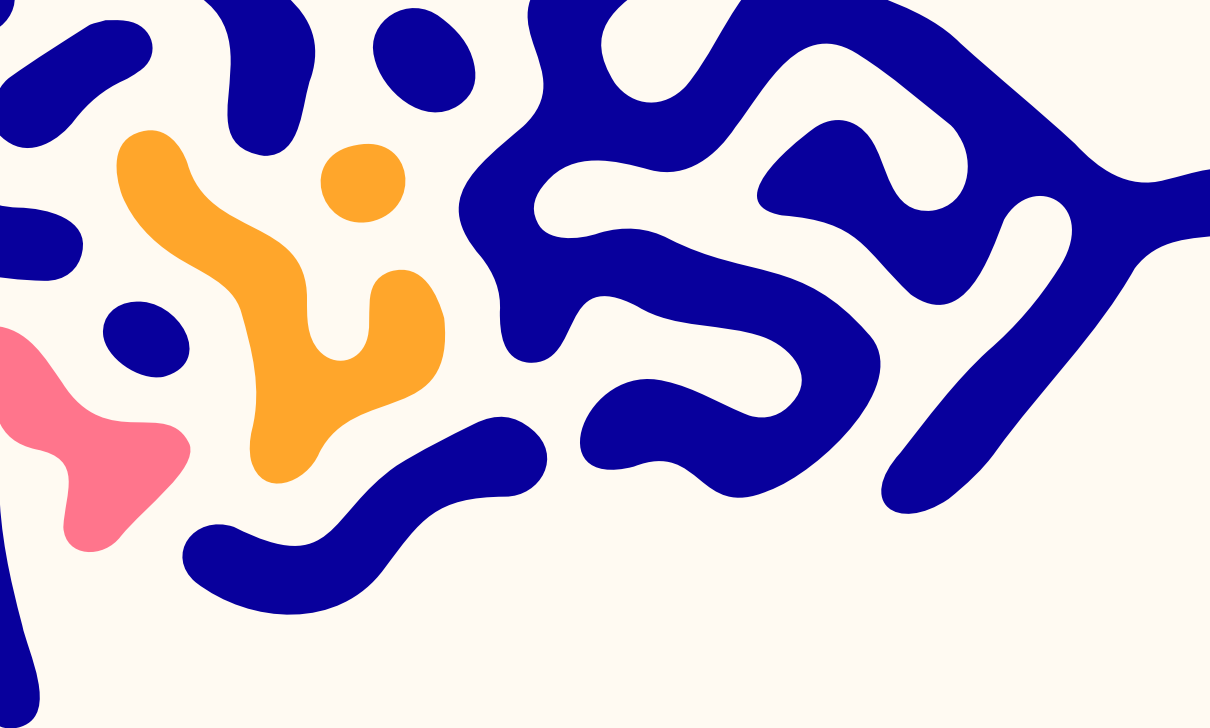
**Lidiana:** Sendo possível fabular ao invés de imaginar, como você gostaria que fosse o futuro do audiovisual, considerando jovens realizadoras?

**Larissa:** Eu gostaria que fosse um futuro mais fácil, um futuro mais possível e com menos dúvidas. Porque, no início, na faculdade, eu sempre tive muita dúvida do que eu queria fazer. Eu sempre gostei disso, eu sempre quis fazer isso, mas a dúvida era “será que eu posso mesmo fazer?”, “será que eu devo continuar?”, “eu vou conseguir pagar minhas contas?”, “como é que eu vou viver disso?”. Sempre foi muito nebuloso, a gente sempre teve dúvida. Eu falo “a gente”, porque eu compartilho disso com as pessoas que cresceram comigo nesse lugar, com os meus amigos, com as minhas amigas, e sempre pensando em um plano B. “Espera aí, eu vou trabalhar com audiovisual, mas eu tenho que saber fazer isso, porque qualquer coisa eu vou trabalhar com outra coisa”. E isso é muito doloroso!

Quero fabular um futuro possível com mais facilidade, com mais recursos humanos, financeiros, de equipamento, de técnica, de criatividade, de lugares, de parcerias, de espaços onde jovens realizadores possam exercer a sua criatividade, possam ter recurso para poder exercer essa criatividade, onde suas vozes possam chegar e, de fato, a sua vivência possa afetar alguém que está assistindo e fazer uma modificação.

Acredito no potencial transformador da arte, sobretudo do audiovisual, lugar onde eu me expresso. Isso pode fazer uma mudança, porque fez em mim. Muito do que eu sou hoje vem do audiovisual, vem desses momentos com a minha mãe, com a minha prima, meus tios, minha família ali junto, todo mundo assistindo televisão, se emocionando e aprendendo com uma história.

Enfim, acredito na revolução que o contato com o audiovisual, com outras vivências, com outros olhares, pode fazer na sociedade. Então, eu fabulo e, de alguma forma, eu tento contribuir para que o futuro dessas jovens realizadoras seja mais possível e mais tranquilo, que elas tenham menos dúvidas, que elas possam pensar “eu vou seguir isso daqui, porque é isso que eu quero e eu vou conseguir!”.



**Organizadoras,  
autoras e equipe**

## Organizadoras



### Ceíça Ferreira

(Conceição de Maria Ferreira Silva)

Doutora em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB). Professora e pesquisadora do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Fundadora e diretora do Cineclube Maria Grampinho, no Sertão Negro Ateliê e Escola de Artes; desenvolve atividades de ensino, pesquisa, curadoria e extensão nas áreas de comunicação e cultura, raça, gênero e sexualidade no cinema e no audiovisual.

[organização, revisão técnica, autoria]



### Lidiana Reis

É uma realizadora audiovisual sediada no centro do Brasil. Foi produtora do documentário Paulistas (2017) e das ficções: Alaska (2019), Hotel Mundial (2019), Oeste Outra Vez (2024) e Vento Seco (2020), que teve sua estreia no 70º Festival de Berlim, em 2020. Em 2014, escreveu e dirigiu Em 2017 foi roteirista-chefe no Panacea Núcleo Criativo, onde desenvolveu uma série documental chamada Despida de Noiva. Em 2021 lançou seu primeiro livro - Livro em Branco ou Uma Mulher de 30 anos (Ed. Patuá). É produtora do Mercado SAPI e idealizadora do Prêmio CORA, que visa o desenvolvimento de projetos realizados por mulheres do centro-oeste do Brasil. Atualmente é sócia da Sol a Pino Filmes e desenvolve seus primeiros longa-metragens: o documentário: Piedade para esta terra que me sonega o amor e a ficção: Isabel. É roteirista e diretora dos curtas-metragens: Sem você (2014), triplamente premiado na mostra ABD do FICA - Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (2014) e Cabeça de Fogo (2024), lançado no festival mineiro VERdeCINE.

[organização, pesquisa, revisão técnica, autoria]

## Historiadora



### Juliana Marra

Doutoranda em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e coordenadora pedagógica na Escola Casa Verde – Aprendendo com os pássaros. É professora, pesquisadora, produtora e realizadora audiovisual. Desenvolve atividades de ensino, pesquisa e extensão nas áreas de história, narrativas, gênero, patrimônio e audiovisual. Desde 2017 se dedica à produção e pesquisa sobre o cinema escolar, tendo ministrado disciplinas e orientado diversos trabalhos de produção audiovisual em ambientes escolares e lugares de aprendizagem. Em 2023 dirigiu seu segundo curta-metragem, o filme estudantil Pirenópolis, a guardiã das águas, que no mesmo ano foi selecionado para cinco mostras de cinema (nacionais e internacionais) e recebeu o prêmio de melhor filme na Mostra Goiás, do festival Curta Canedo.

[pesquisa historiográfica, autoria]



## Cindy Faria

Graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual de Goiás (UEG). Trabalha como técnica e editora de som na Mandra Filmes. Atuou como captadora de som direto em diversos longas e curtas metragens e em vídeos publicitários. É pesquisadora nas áreas de gênero e sexualidade no audiovisual, bem como em cinema goiano. Foi curadora da Mostra Elas Fazem Cinema e participa desde 2021 do GECl – Grupo de Estudo e Pesquisa em Gênero e Cinema da Universidade Federal de Goiás (UFG).

[pesquisa, autoria]



## Geovana Alves

Estudante no curso de Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual de Goiás, Geovana Alves trilha um caminho que perpassa entre a música e a sétima arte. Entre as produções universitárias, destaca o curta documental “Rua do Lazer” (2023) no qual atuou como copesquisadora e codiretora. No campo da música, em 2021 lançou seu primeiro single “Sonhos”, produzido pelo produtor goiano Christian Rafael e em 2023 participou da abertura do II Festival Internacional de Cinema de Goiânia, com voz e violão. Atualmente, atuou como pesquisadora no levantamento de dados sobre a produção audiovisual feminina na região Centro-Oeste para a publicação “Águas Correntes”, um projeto vinculado ao Prêmio Cora.

[pesquisa]

## Autoras

(em ordem alfabética)



## Alessandra Rodrigues

Mulher negra, quilombola, capoeirista, advogada, mãe e mestranda em Antropologia pela UFG.



## Aline Wendpap Nunes de Siqueira

Professora do curso de Cinema e Audiovisual e do PPEGECCO da UFMT. Integrante dos Grupos de Pesquisa GECAS e Contemporarte. Crítica de Cinema. E-mail: [aline.siqueira@ufmt.br](mailto:aline.siqueira@ufmt.br)



## Autoras

(em ordem alfabética)



### Amanda Rodrigues Pereira

Graduanda em Cinema e Audiovisual pela UFMT – campus Cuiabá.  
Email: [amanda.pereira3@sou.ufmt.br](mailto:amanda.pereira3@sou.ufmt.br)



### Ana Domitila Rosa

Bacharel e Mestre em Comunicação pela UFG, pesquisa estudos de cultura e de gênero sob o recorte do cinema queer nacional e desde 2014 trabalha como roteirista, produtora e diretora, tendo começado pelo videoclipe, passado pela publicidade até o cinema de ficção.  
E-mail: [anadomilsr@gmail.com](mailto:anadomilsr@gmail.com)



### Ana Clara Gomes Costa

Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Goiás (UFG), especialista em Patrimônio, Direitos Culturais e Cidadania e graduada em Jornalismo também pela UFG. É idealizadora, diretora, roteirista e montadora do projeto *Diaspóricas* e, atualmente, cursa uma especialização em Cinema e Linguagem Audiovisual.



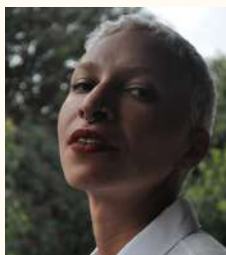
### Ana Luíza Reis de Sá

Mulher cerratense negrindígena da Etnia Pataxó, nascida e criada em Goiânia, é mãe de Ayrá de 4 anos. Formada em 2022 no Bacharelado em Cinema e Audiovisual do Instituto Federal de Goiás-Campus Cidade de Goiás, atua desde 2017 com ensaios fotográficos. Participou como Assistente de Fotografia e Captação de Som no documentário “Xica” (Viviane Goulart, 2019), veiculado em diversas mostras e festivais brasileiros. Também dirigiu o documentário “O mundo foi minha mãe quem fez” (2022), como Trabalho de Conclusão de Curso. Fez Direção, Direção de Fotografia e Montagem do documentário “Meada Cor Kalunga” (2023), projeto contemplado pela Casa Sueli Carneiro e atualmente é produtora cultural e colaboradora da Casa Memória da Mulher Kalunga e do Cineclubes Lió Mãe Preta, situados em Cavalcante, Goiás.



## Bárbara de Pina Cabral

Doutoranda em História da Filosofia Moderna pela Universidade de São Paulo/FFLCH. Mestre em Imagem e Som pelo PPG/FAC - Universidade de Brasília. Realizadora Audiovisual e Jornalista. [barbaracabral@usp.br](mailto:barbaracabral@usp.br)



## Bethania Maia

Produtora, curadora, programadora e júri de mostras e festivais desde 2011. Produtora executiva em projetos audiovisuais desde 2018, realizou clipes, curtas, longas, seminários e publicações. É coidealizadora do Rastro - Festival de Cinema Documentário e produtora da mostra Kilombinho - Audiovisual Negro com Crianças, Crias e Comunidades. É participante do programa Getting Real '24 da International Documentary Association e fundadora da Vaporosa Cultural, produtora audiovisual com foco em narrativas afro diaspóricas latino americanas.



## Clarissa Motter

Doutora em Comunicação pela Universidade de Brasília. Professora do quadro permanente do Mestrado Profissional Inovação em Comunicação e Economia Criativa da Universidade Católica de Brasília e dos cursos de Graduação em Cinema e Mídias Digitais, Publicidade e Propaganda, Jornalismo e Design Visual. E-mail: [claris.motter@gmail.com](mailto:claris.motter@gmail.com)



## Cristiane Moreira Ventura

Professora do Bacharelado em Cinema e Audiovisual do IFG (Câmpus Cidade de Goiás), possui doutorado em Performances Culturais (UFG), é realizadora, pesquisadora e mãe.



## Daniela Marinho Martins

Daniela Marinho é produtora de cinema formada em Audiovisual pela Universidade de Brasília (UnB, 2009), com mestrado na linha imagem e som (UnB, 2013) e com graduação em Direito pelo Centro Universitário de Brasília (Uniceub, 2022), [daniela@moveofilmes.com](mailto:daniela@moveofilmes.com)



## Dione Oliveira Moura

Orientadora e Autora do projeto Cartas para o Amanhã, atual Diretora da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB) (2019/2023 e 2023/2027), e professora Titular da UnB, docente eleita também eleita pelo Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão (Cepe) como relatora do processo de implantação da política de cotas e ingresso de indígenas na Universidade de Brasília (UnB). E-mail: [dioneoliveiramoura@gmail](mailto:dioneoliveiramoura@gmail)



## Edileuza Penha de Souza

Professora, Cineasta e Pesquisadora. Pós-doutora em Comunicação e doutora em Educação pela Universidade de Brasília (UnB), com estágio e atuação na Cátedra de Documentário na Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV), de San Antonio de los Baños/Cuba. Seu último filme, “Vão das Almas”, com co-direção de Santiago Dellape foi exibido e premiado em diversos festivais; seu documentário “Filhas de Lavadeiras” (2020) foi eleito o melhor filme pelo Grande Prêmio do Cinema Brasileiro 2021. É idealizadora e organizadora da Mostra Competitiva de Cinema Negro – Adelia Sampaio. Tem experiência em ensino, pesquisa, curadoria e consultoria nas áreas de educação das relações étnico-raciais, educação quilombola, cinema negro e cineastas negras no Brasil.



## Gabriela Santiago de Matos

Formada em Cinema e Audiovisual pela PUC-Rio, participou do grupo de pesquisa *Práticas do contra-arquivo: mapeamento e análise de imagens não-oficiais da ditadura militar no Brasil* (1964-1985) FAPERJ, onde começou a se debruçar em imagens de famílias do período ditatorial brasileiro. Atualmente, colabora no grupo. E-mail: [gabrielasdematos@gmail.com](mailto:gabrielasdematos@gmail.com)



## Geórgia Cynara Coelho de Souza

Doutora e pós-doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP. Graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela UFG, mestre em Comunicação pela UFG. É docente colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da UFG e docente efetiva do curso de Bacharelado em Cinema da UEG. E-mail: [georgia.cynara@ueg.br](mailto:georgia.cynara@ueg.br)



## Joanise Levy

É roteirista e professora no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás. Doutora em Estudos Fílmicos e da Imagem pela Universidade de Coimbra, e doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (cotutela). Mestre em Educação e graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Goiás.



## Hingred Guimarães

Graduada em Cinema e Audiovisual pela UEG, atua como professora em curso livre de teatro; no audiovisual, se interessa pelas áreas de produção, direção de arte, roteiro e técnica de som. Também faz estágio no Projeto de Pesquisa “Cartografias do Audiovisual Negro Brasileiro” e no projeto de extensão “Tela Preta: Curadoria para um cineclube”. E-mail: [hingrid.lg@gmail.com](mailto:hingrid.lg@gmail.com)



## Jordana Cristina Alves Barbosa

Doutoranda em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), mestra em Antropologia Social pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e bacharela em Comunicação Social – habilitação em Jornalismo pela mesma universidade. É produtora e coordenadora de comunicação do projeto *Diaspóricas*.



## Leticia Xavier de Lemos Capanema

Professora do curso de graduação em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFMT.  
Email: [capanema.leticia@gmail.com](mailto:capanema.leticia@gmail.com)



## Lorena da Silva Figueiredo

Cineasta brasileira e Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação na linha de Imagem, Estética e Cultura Contemporânea. Pesquisa narrativas sobre a cidade e afetos no cinema latino americano contemporâneo.  
Email: [lorena5.figueiredo@gmail.com](mailto:lorena5.figueiredo@gmail.com)



## Luísa Guimarães Gratão

Graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Mato Grosso. Foi bolsista PIBIC de Iniciação Científica 2021-2023.  
Email: [luisagratao@gmail.com](mailto:luisagratao@gmail.com)



## Maiári Cruz Iasi

Arquiteta e Urbanista formada pela Universidade Federal de Santa Catarina, Bacharela em Cinema e Audiovisual pelo Instituto Federal de Goiás, Mestranda em Arquitetura pela Universidade Federal da Bahia e compõe o Coletivo Clandestinas de Cinema na cidade de Goiás GO.



## Marcela Borela

Realizadora audiovisual, pesquisadora, professora e curadora. Como cineasta, meus principais filmes são o média *Mudernage* (2010) e os longas *Taego Áwa* (2016) e *Mascarados* (2020), os dois últimos em codireção com Henrique Borela. Criei e coordeno, desde 2014, o *Fronteira – Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental*. Sou formada em comunicação social pela UFG, com especialização e mestrado em História pela UFG. Curso doutorado em Artes pela UFF. Sou professora de audiovisual do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília.



## Marisa Arraes

Cineasta e videomaker, artista, curadora, produtora cultural atuando no DF e no litoral da Bahia.



## Marinetti Pinheiro

Mestre em Cinema Latino Americano e Caribenho pela Fundación del Nuevo Cine Latino Americano e Caribenho e Instituto Superior de Artes (Cuba) e graduada em Direção de Documentário pela EITCV, foi Coordenadora do MIS de MS (2015 a 2022), Jornalista publicou os livros “Salas de Sonhos” I e II, dirigiu filmes de curta, média e longa metragem como “A Dama do Rasqueado”, premiado na Mostra Nacional Sesc de Cinema 2017 e no Bonito Cine Sur 2023 como melhor filme pelo voto popular. Diretora da empresa Sonhares Filmes, atua na área de formação, produção de direção de obras audiovisuais e cinematográficas.



## Marta Kalunga

Liderança Kalunga quilombola na cidade de Cavalcante, no nordeste do estado de Goiás. É tecelã, guia de turismo, empreendedora, fundadora, idealizadora e realizadora da “Casa Memória da Mulher Kalunga” desde 2022. No audiovisual, é diretora, protagonista do filme “Marta Kalunga” (Marta Kalunga, Lucinete Moraes, Thaynara Rezende, 2022), além de produtora no longa-metragem “Mátia Amada Kalunga” (Lak Shamra, Thassio Freire 2022) e idealizadora, roteirista, diretora, atriz e produtora do filme “Meada Cor Kalunga” (2023), em parceria com Analu Reis de Sá e Alcileia Torres. Para além de filmes, Marta Kalunga também executa conteúdos audiovisuais relativos aos Saberes e Fazeres tradicionais da Comunidade Quilombola Kalunga de Goiás, em específico, às mulheres Kalunga, com atividades informativas, formativas, educativas e de promoção de eventos.



## Mirna kambéba Omágua Yetê Anaquiri

Pertence ao povo indígena Kambéba Omágua do Amazonas. É artista visual, uma aprendiz das águas, das artes e da vida. ANAQUIRI é integrante da Coletiva de Mulheres Indígenas e Negras Quilombolas. É performer, atriz e arte educadora. Curadora da Revista Pihy e Diretora do espetáculo "Ancestrais, A Benção!" É ativista do movimento indígena e luta por uma educação antirracista. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual - FAV/UFG



## Naira Rosana Dias da Silva

Doutora em Arte e Cultura Visual – PPGACV, FAV-UFG. Professora efetiva do IFG – Câmpus Cidade de Goiás e coordenadora da Licenciatura em Artes Visuais. Multiartista, documentarista, palestrante, pesquisadora, curadora, júri, membra do Coletivo Clandestinas e do Neabi-Nuances – Núcleo de Estudos Afro-brasileiros, Indígenas, de Gênero e Sexualidades do IFG.  
Email: [naira.silva@ifg.edu.br](mailto:naira.silva@ifg.edu.br)



## Sophia Pinheiro

Nasceu no ano de 1990 em Goiânia, Goiás. É artista visual, cineasta, educadora popular e pesquisadora. Mestre em Antropologia Social (UFG) e Doutora em Cinema e Audiovisual (PPGCine-UFF). Não é pessoa indígena, mas implica-se há mais de dez anos na militância indígena e na formação audiovisual e política de diversos povos, sobretudo de mulheres indígenas. Participou de exposições, ilustrou livros e codirigiu filmes com parceiras indígenas e não indígenas. É professora do Centro Universitário Armando Álvares Penteado (Faap) e uma das coordenadoras e conselheiras da Katahirine - Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas.



## Tainá Alves Carvalho de Oliveira

Pesquisadora, Estudante de cinema feminino negro, graduada em Comunicação Organizacional e graduanda em Publicidade e Propaganda pela Faculdade de Comunicação (FAC) da Universidade de Brasília (UnB), pós-graduanda em Marketing, Branding e Growth pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.  
E-mail: [tainaalvescarvalho1900@gmail](mailto:tainaalvescarvalho1900@gmail.com)





## Thais Rodrigues Oliveira

Docente efetiva no curso de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Pós-Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. Doutora em Performances Culturais pela Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás. Atua como captadora de som e editora de som. Esta pesquisa contou com o apoio da Universidade Estadual de Goiás, edital n.22/2022 Pró-pesquisa. E-mail: [thais.oliveira@ueg.br](mailto:thais.oliveira@ueg.br)



## Thaynara Rezende

Bacharel em Cinema e Audiovisual na Universidade Estadual de Goiás; além de fotógrafa de eventos, atua há sete anos na Direção de Fotografia Cinematográfica no Mercado Goiano, assinando mais de quinze obras entre curta-metragens, videoclipes e outras produções, com as quais recebeu diversas premiações como Melhor Direção, Filme e/ou Fotografia. No mercado nacional, principalmente no Eixo Rio-SP, trabalha como 1ª Assistente de Câmera. Integra o Coletivo de Mulheres e Gênero Dissidentes do Departamento de Fotografia do Audiovisual Brasileiro (DAFB); e é fundadora e coordenadora do projeto FotoLab - Laboratório de Fotografia Cinematográfica, que tem como foco a formação em cinematografia e produção audiovisual.



## Virginia Peçanha

Graduada em licenciatura em História (FH/UFG, 2014), bacharela em Relações Internacionais (FCS/UFG, 2019) e mestre em Ciência Política (PPG-CPRI/UFG, 2021), na linha de pesquisa em Política Internacional. Atualmente é graduanda no curso de Cinema.



## Vitória Barros

Graduada em Cinema e Audiovisual pela UEG, participou de curadoria para o projeto de extensão/Programa "Meu Filme na TV" (UEG/TV UFG) e estagia no Projeto de Pesquisa "Cartografias do Audiovisual Negro Brasileiro". Tem interesse pelas áreas de direção, direção de arte, produção, fotografia e atuação. E-mail: [vitoriavitubebarrros@icloud.com](mailto:vitoriavitubebarrros@icloud.com)





## Ana Luiza Krüger Dias

[revisão ortográfica]

Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Pesquisadora com experiência etnográfica e interdisciplinar, com ênfase em metodologias feministas de abordagem biográfica. Trabalha como revisora textual desde 2015 e atualmente é professora da Faculdade de Letras da UFG, na área de Leitura e Produção de Textos.



## Barbara Santana

[produção]

Produtora cultural graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual de Goiás. Tem experiência na produção de longas-metragens como “Atrás da Sombra” e “Oeste Outra Vez,” séries de TV como “Barco Sagres” e “Rensga Hits,” e vários videoclipes. Ela já produziu oito curtas-metragens e participa ativamente de festivais de cinema. Atualmente, Barbara é produtora da Mostra Águas Correntes: Mulheres no Audiovisual do Centro-Oeste.



## Gabriel Godinho

[Capa e identidade visual]

Designer formado pela Universidade Federal de Goiás desde 2010, com mais de 18 anos de experiência. Fundou as agências Zebrabold e Onest, além de cofundar a startup São. Desde 2019, trabalha remotamente para agência canadense DPS.



## Gabriela Marinho

[assistência de produção]

Tem 25 anos é graduada em Biblioteconomia pela UFG e atualmente é assistente de produção executiva na Sol A Pino Filmes.



## Lucas Peixoto

[projeto gráfico e diagramação]

A frente do estúdio de design Firmarela e aprendendo a ser designer gráfico desde 13 anos quando iniciou os trabalhos visuais na gráfica de seus familiares. Graduado pela FAV/UFG, hoje é especialista em Marcas, Editoriais e Web. Amante das artes, gosta mesmo é de unir sempre que dá, o poder do desenho das palavras e da escrita dos desenhos em seus projetos de Identidades visuais.



## Nivia Neves

[produção executiva]

Bacharel em Matemática pela Universidade Federal de Goiás (2009-2015) e tem experiência em produção executiva e funções administrativas e financeiras em produtoras, como Sol a Pino Filmes, Estratosfilmes Produções Audiovisuais e Pira Filmes. Contribuiu significativamente para projetos notáveis, como as séries “Sal a Gosto” e “Ela Só Quer Ser Maria”, premiadas no Edital de TVs Públicas de 2018, além do longa-metragem “Atrás da Sombra”. Atualmente, atua como produtora executiva na Estratosfilmes Produções Audiovisuais e desempenhou papel como produtora executiva no 7º Mercado SAPI-Mercado Audiovisual do Centro-Oeste.



## **SOBRE O LIVRO**

**Formato:** 16x22

**Tipologia:** Akkurat Pro

**Número de Páginas:** 340

**Suporte do livro:** e-Book

**Todos os direitos reservados.**

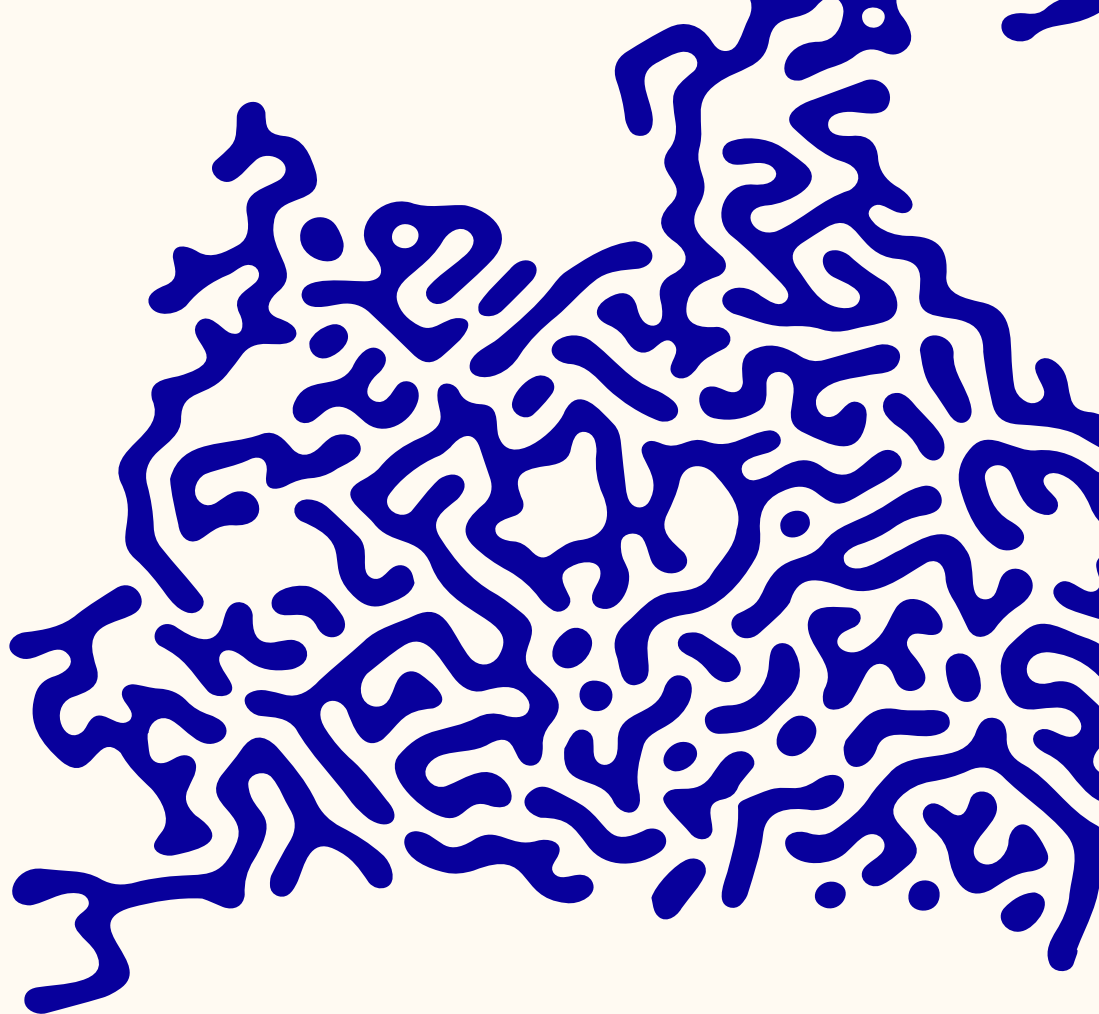
**Universidade Estadual de Goiás**

BR-153 – Quadra Área, Km 99 – 75.132-903 – Anápolis-GO

[www.ueg.br](http://www.ueg.br) / Fone: (62) 3328-4866

**2024**

Impresso no Brasil / Printed in Brazil



# ÁGUAS CORRENTES

Mulheres no Audiovisual  
do Centro-Oeste

Ceiça Ferreira e Lidiana Reis (orgs.)

## REALIZAÇÃO



## COLABORAÇÃO



## APRESENTAÇÃO



SECULT  
Secretaria de Estado  
da Cultura



ESTE PROJETO FOI CONTEMPLADO PELO EDITAL DE FOMENTO AO PATRIMÔNIO MATERIAL  
E IMATERIAL DO FUNDO DE ARTE E CULTURA DE GOIÁS DO ESTADO DE GOIÁS 2023