



## LUGAR DE MULHER É NO CINEMA... UMA REFLEXÃO SOBRE A “RETOMADA” NO BRASIL.

Sumaya Machado Lima

O/a leitor/a deve ter percebido que o título deste artigo vem a ser uma pequena provocação que contrapõe a famosa frase: lugar de mulher é na cozinha. Lugar de mulher, obviamente, deve ser onde ela quiser estar. Brevemente, demonstrarei que tem aumentado a presença de mulheres na direção de filmes, isto é, se compararmos a produção do período da “retomada” do Cinema nacional, com períodos anteriores (Cinema Novo, Cinema Marginal, Cinédia). Além disso, há mais filmes relacionados a temáticas femininas, dirigidos por mulheres e homens. Atesto esse aumento em curtas, em documentários e ficções, nesta última década do século XXI. Mas destacarei narrativas ficcionais.

Com pouco esforço de memória, pode-se elencar vários filmes brasileiros, cuja preocupação temática é a de representar o universo feminino e problematizá-lo, ou fazer leituras de mundo pelo olhar de um sujeito feminino. Aliás, o filme que é o marco do cinema da retomada, *Carlota Joaquina* (1995), é um bom exemplo do desejo por representar o protagonismo do sujeito feminino. E há outros: *Nina* (2004); *O Quatrilho* (1994); *Vida de Menina* (2005); *A Partilha* (2001); *A Ostra e o Vento* (1998), *Casa de Areia* (2005); *Domésticas, o filme* (2001); *Uma Vida em Segredo* (2002); *Amélia* (2000); *Garotas do ABC* (2003); *O Céu de Suely* (2006); *Zuzu Angel* (2006); *As Filhas do Vento* (2005) e mesmo *Verônica* (2009). Logo, a cinematografia brasileira parece estar se ocupando em dar melhor visibilidade a questões de gênero e vivências desse universo. Parece haver um público interessado nesse tipo de produção cinematográfica, e que sustenta sua existência.

Importante pensar que o contexto desses filmes é o da retomada, quando há uma nova expansão do cinema em termos de mercado, de tecnologia e diversidade temática. O termo “retomada” está relacionado ao período econômico turbulento por que passava o Brasil no fim do século XX. Desde os anos 80 havia uma crescente inflação que passou a ser incontrolável pelo governo nos anos 90. Associado a isso, viveu-se uma super desvalorização da moeda, uma altíssima taxa de desemprego, e inúmeros e confusos planos econômicos, coroados por escândalos políticos que derrubaram um presidente.

Esses episódios afetaram a história do cinema brasileiro, que teve seu mercado retraído, mas, especialmente, a partir da eleição de Fernando Collor de Mello à presidência da República (1990-1992). Valendo-se de diversas medidas provisórias, e orientado por uma



visão neo-liberal de Estado mínimo, Collor autorizou que fossem extintas leis de incentivos culturais e órgãos culturais da União, dentre eles a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), o Conselho Nacional de Cinema (Concine) e a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB). Isso afetou sobremaneira a produção cinematográfica, que ficou praticamente inativa. A sua retomada ocorreu em 1995, quando começaram a operar efetivamente dois mecanismos de incentivo à cultura: a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual. (Cf. JORNAL USP, 2009). Desse modo, a denominação “cinema da retomada” foi criada por alguns profissionais, para se referirem à produção cinematográfica reativada no governo de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002).

Nesse período, foram produzidos cerca de 200 longas e 750 curtas – 70 somente em 2002 – um número bastante significativo, mas que é quase quatro vezes menor, se comparado ao total de películas lançadas na década de 70 (794 longas) e na década de 80 (946 longas). (Jornal da USP, 2009)

Há uma polêmica em torno do termo: Cinema da Retomada. Por um lado, há quem defenda, com restrições, o nome “retomada”, por considerar seu uso simplista e questionável, pois vê o aumento das produções cinematográficas como apenas o resultado de uma corrida ao uso das leis de incentivo fiscal para a realização de filmes, e que são menos atentos a uma questão estética.

Por outro lado, há quem considere que o cinema da retomada possui proposta estética, como é o caso de Luiz Zanin Oricchio (2003). Ele diz que ela está presente na forma, na preocupação de representar o perfil brasileiro e nas temáticas utilizadas. Em seu livro *Cinema de Novo: Um Balanço Crítico da Retomada*, além de aprofundar os significados de determinadas produções, ele analisa a maneira como elas lidam com as narrativas e seus personagens. Em vez de prezar por uma certa nostalgia dos movimentos do cinema novo, ele procura desestabilizar o velho olhar acostumado a movimentos estéticos homogeneizantes.

Enfim, diferentemente do período das chanchadas, das pornochanchadas, do Cinema Novo e do Cinema Marginal, a produção da retomada pode não conter características que o identifiquem como um novo movimento estético, mas, certamente, há algo em comum entre as suas produções contemporâneas: o desafio de levar o público para uma sala de exibição, ganhar dinheiro e garantir espaço. O grande projeto da retomada, mais do que qualquer ambição artística, é o de reocupar seu próprio mercado, perdido na era Collor.

Desse modo, a retomada caracteriza-se não só por propiciar um tipo de cinema para diversão, mas também por um cinema arte, ou aquele que se preocupa efetivamente em desencadear discussões ou pensar o Brasil em sua diversidade, pensar suas questões sociais e



culturais, independentemente da possibilidade de atingir um grande público. No que se refere à preocupação de conhecer o Brasil, sua psicologia, suas geografias físicas e mentais, o cinema marginal e o cinema novo estão como palimpsesto no delineamento do perfil do cinema brasileiro do século XXI.

Obviamente, em qualquer país, o cinema de característica autoral coexiste com um cinema de preocupação comercial, que no Brasil, tem sido popularmente chamado *blockbuster* – *O divã* (2009), *A mulher invisível* (2009), *Os normais 2* (2009), *Se eu fosse você 2* (2009), *Dois filhos de Francisco* (2005), *Menino da Porteira* (2009), *Meu tio matou um cara* (2004), *Xuxa e o mistério da feiurinha* (2009), que bateram recordes de bilheteria nesse novo contexto. Mas o que desejo ressaltar com essa observação é que, nesses 15 anos, os projetos desenvolvidos na retomada reascendem nos brasileiros a curiosidade pelo cinema nacional. Aumentou a frequência do público nas salas de exibição. Aliás, público tão heterogêneo quanto a diversidade das obras veiculadas nas telas. E o cinema autoral (incluindo filmes de abordagem feminista ou de gênero) tem tido maior visibilidade, alcançada também pela maior frequência em festivais internacionais, conquistas de prêmios e parcerias de produção internacional.

De certa forma, o ato de Collor parece ter sido um golpe de misericórdia para o cinema que tentava sobreviver e já vinha gozando de um desprestígio de público, no que se refere ao conteúdo, aos problemas técnicos (especialmente de som) e ao estado das salas de exibição... Quantos cinemas fecharam após esse ato! Uma lástima. Como a memória nacional perdeu com isso! No entanto, quantos brasileiros desavisados dessa nova safra de filmes ainda dizem a frase hiperbólica: “não gosto de cinema brasileiro, só tem sexo”?

Na verdade, essa predisposição de alguns brasileiros para definirem o nosso cinema já havia antes do ato, o que, aliás, não foi ignorado nos primeiros cinco anos da retomada. Acredito que, não por acaso, cenas fortes de sexo e violência, muitas vezes, associadas à reificação da figura feminina, foram, se não eliminadas, muito reduzidas. Ao longo do tempo, o público brasileiro, e principalmente o feminino, pareceu enfadar-se definitivamente de assistir cenas de sexo explícito em que se expõe o corpo da mulher e a sua figura de forma subalterna, desrespeitosa e deselegante, para dizer o mínimo. Concomitantemente, na retomada, houve uma abertura para a pluralidade, para a diversidade temática e a de gênero cinematográfico; investiu-se em aparato tecnológico, tornando a produção nacional tão interessante quanto uma estrangeira de qualidade. Portanto, a força da retomada nasce



justamente nos filmes autorais (e estes evitaram a mistura explosiva: sexo, violência e picardia gratuitas, frequente nos anos 70 e 80).

Além disso, percebo que está havendo uma predominância de filmes artísticos e é relativamente recente que os filmes *blockbusters* têm recobrado seu domínio no mercado e disputado esse público com os filmes artísticos. Infelizmente, o têm feito de modo a se aproveitar de recursos federais e de leis de incentivo do audiovisual, que deveriam privilegiar a produção independente e os novos profissionais da sétima arte, em vez de meros entretenimentos lucrativos da Globo Filmes e das *majors* norte-americanas. Mas isso daria uma outra discussão muito complexa. Retomo, portanto, a contextualização da retomada, na perspectiva de gênero.

Considerando a abordagem de Zanin Oricchio, sobre as representações do perfil contemporâneo do brasileiro, pude constatar que há alguns papéis que representam, efetivamente, o universo feminino. Observei que a quantidade de mulheres cineastas brasileiras cresceu muito desde o século passado até os anos recentes, mas cresceu principalmente no cinema da retomada. Tracemos um panorama para compreender isso melhor.

No Brasil, o cinema surge ainda no Império, em 1897. Mas somente em 1930, aparece a primeira diretora: Cléo Verberena, com o filme *O mistério do dominó preto*. Nos anos 40, surgem os filmes de Gilda Abreu, que fez um dos maiores sucessos da Cinédia com *O ébrio* (1946), e também dirigiu *Um pinguinho de gente* (1949) e *Coração Materno* (1951). Além de Gilda, houve Carmem Santos, grande defensora do cinema brasileiro, que dirigiu *Inconfidência Mineira* (1948), mas atuou, produziu e roteirizou vários outros. Nos anos 50, não tivemos nenhuma cineasta brasileira, mas duas italianas que produziram aqui: Maria Basaglia com o *Pão que o Diabo Amassou* (1957), e *Macumba na Alta* (1958); e Carla Civelli com *Um Caso de Polícia* (1959). Já na década de 60, apenas uma: Zélia Costa com o filme *As Testemunhas não Condenam* (1962). Logo, nesses primeiros 30 anos de cinema, seis mulheres somente dirigiram 9 longas metragens (Cf. MARCELINO, 2010; ANCINE, 2010; FILME B, 2010).

Se fizermos um paralelo entre a produção fílmica e o histórico do feminismo no Brasil, para buscar possíveis justificativas a este fenômeno, devemos considerar o aumento da educação entre o sexo feminino e importantes lutas no campo da política e do direito que corroboraram para a livre expressão da mulher no Brasil a partir dos anos 30. Dentre essas, o



movimento sufragista, liderado por Bertha Lutz, que é um grande exemplo de ativismo feminino organizado. Este, por si, incentivou outras frentes de ação e liderança das mulheres na vida pública e encorajou iniciativas como a direção de um filme.

Não foi por acaso, que a década de 60 tenha sido desfavorável para as cineastas brasileiras, tendo apenas uma produção. Se continuarmos com o paralelo, veremos que a grande onda do feminismo (1960) chegou como tímida marola por aqui... Chega num período em que se inicia o arrocho da política ditatorial e um grande número de brasileiros partem para o exílio. Segundo Céli Regina Jardim Pinto (2003), havia entre eles um grande número de mulheres, não só de militantes, mas também de companheiras de homens que atuavam em organizações de esquerda.

(...) algumas mulheres exiladas entraram em contato com o ideário feminista, que logo foi visto com grande desconfiança por seus companheiros homens. Na verdade, a esquerda exilada, marxista e masculina via no feminismo uma dupla ameaça: à unidade da luta do proletariado para derrotar o capitalismo e ao próprio poder que os homens exerciam dentro dessas organizações e em suas relações pessoais. Portanto, o feminismo, que, no Brasil, não era visto com bons olhos pelo regime militar ultradireitista, também não tinha guarida entre os militantes da extrema esquerda. (PINTO, 2003, p. 52-53)

Desse modo, ao se imaginar as circunstâncias em que o filme de Zélia Costa foi realizado, vê-se um ato de muita determinação e coragem.

Apesar da repressão, o período dos anos 60 também foi o de criação de espaços institucionais de ensino de cinema como a Escola de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais (atual PUC-MG), a UFF, a UnB, a USP (Cf PESSOA, 2010), o que, certamente, favoreceu a formação de profissionais e de ideias que eclodiram nas telas nas décadas de 70 e 80. Logo a produção de cinema dirigido por mulheres salta para mais outras 24 películas. Algo surpreendente, se comparado às décadas anteriores.

No entanto, é no cinema da retomada, no período de 1995 a 2008 (em treze anos; portanto, em menos tempo) que esse número quadriplicou: 109 longas de ficção e documentários estão relacionados a 69 diretoras, sendo que, destas, 60 são estreantes.

É interessante notar também que, nesse período, a organização de pessoas em torno da questão: mulher no cinema, também foi incrementada.

Foi criado o Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro, que agrega diretoras, produtoras, pesquisadoras e técnicas. O Coletivo mantém intercâmbio com grupos, distribuidoras e produtoras estrangeiras como o Stúdio D do National Film Board Of Canada, exclusivamente composto por mulheres e dedicado à realização de filmes sobre a condição feminina. Em 1986, o Coletivo inaugurou no Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, seu fórum anual de debates sobre as questões da mulher no cinema e no vídeo. (PESSOA, 2010, p. 8)



Penso que esse novo momento no cinema brasileiro seja também, diretamente ou indiretamente, uma influência do movimento feminista, e a influência de alguns frutos da discussão teórica feminista sobre as contribuições conceituais e polêmicas das obras de Mulvey (texto e filmes) a respeito da representação da mulher no cinema, principalmente o seu artigo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975)<sup>1</sup>. O artigo provocou debates em diversas áreas; e numa época em que os estudos de cinema na Inglaterra ainda não estavam consolidados<sup>2</sup>. Esses debates acabaram tendo desdobramentos imprevistos, da maneira como a autora reconhece; pois, em entrevista (MALUF, 2005), ao ser questionada sobre a possibilidade de se escapar da ideia de dominação, controlada pelo olhar masculino, ela afirma:

Quando escrevi o meu artigo, eu não estava tentando analisar todo o cinema e dizer que esse é um aspecto essencial do cinema, embora o artigo tenha sido interpretado como dizendo isso, como se todo tipo de olhar fosse necessariamente um tipo de olhar intrusivo. E também penso que, quando você revê esse cinema, ele era menos monolítico. Mesmo o cinema hollywoodiano era menos monolítico do que eu talvez tenha mostrado, por isso, acho que os aspectos retóricos e polêmicos do artigo têm que ser enfatizados. A questão era abrir um debate.(...) outros cinemas estariam experimentando diferentes modos de olhar. Outros cinemas importantes para mim foram, por exemplo, o do diretor senegalês Ousmane Sembene... (MALUF, 2005)

Através de filmes seus como *Riddler of the sphinx* (1975), *Amy! And Frida Kahlo and Tina Modotti* (1983), Mulvey (juntamente com o vanguardismo de Peter Wollen) procurou demonstrar na prática a sua concepção e apresentar outra forma de fazer cinema. No que se refere a gênero, buscou provocar no/a espectador/a o rompimento de sua identificação com a reprodução do regime de gênero e a criação de uma outra forma de olhar, e de estar atento para representações limitantes, clichês ideológicos, de maneira a deixar aparecer um *boom* em plena cena (microfone com haste que fica ao alto, fora do enquadramento da cena, para captar as falas dos personagens), ou deixando aparecer um cinegrafista, ou fazendo notar o cenário instável. Isso interrompe a identificação do espectador com a diegese fílmica.

---

<sup>1</sup> Neste artigo, a autora faz uma crítica da imagem no cinema de estúdio hollywoodiano, do ponto de vista psicanalítico, estético, estrutural e semiótico, mas principalmente sugere o rompimento com o prazer visual para que se rompesse com o regime narrativo, e despertasse a atenção para representações sobre as mulheres, que não lhes interessam como elementos de formação de sua identidade, mas que acabam sendo naturalizadas na tela e reproduzidas cultural e socialmente.

<sup>2</sup> Como atesta Lauretis em *Figures of resistance: essays in feminist theory* (2007), nos Estudos Feministas de Cinema, não há consenso sobre as propostas teóricas de Mulvey e de outras produtoras *avant-garde* no que se refere, por exemplo, à invisibilidade da mulher na tela e no público espectador, que é identificado como masculino. “Exatamente com o que, o olhar feminino se identificaria no filme? Como se pode formular um pensamento a respeito de uma estrutura que insiste na ausência feminina, mesmo diante de sua presença?” (Cf. LAURETIS 2007, p. 29, [Tradução minha]).



Os argumentos de Mulvey, nesse período, podem ter sido extremados, mas a sua obra aponta para algo muito importante: para a necessidade de se praticar alternativas na ficção que escapem das representações patriarcalistas e limitantes sobre o universo feminino. Assim a cineasta comenta que procurou demonstrar outras estéticas de produção cinematográfica, pois “não existia apenas uma resposta, mas diferentes caminhos pelos quais mulheres e artistas podem explorar a questão da representação das mulheres” (MALUF, 2005). Desse modo, entendo que as representações do sujeito feminino nas telas do mundo inteiro jamais foram as mesmas depois de debates e artigos em torno das polêmicas de Mulvey.

No Brasil, nesse período, embora o sujeito feminino fosse, geralmente, representado em papéis secundários e, muitas vezes, desveladamente coisificado, alguns filmes procuraram ser uma exceção: como *Feminismo Plural* (1983) de Vera Figueiredo, *A hora da Estrela* (1985) de Suzana Amaral, *Vera* (1986) de Sérgio Toledo ou *Romance da Empregada*, de Bruno Barreto (1988).

É importante lembrar que, apesar daquela tendência, a figura feminina se sobressaiu no Cinema Novo, por exemplo, de Paulo César Saraceni, com *Porto das caixas* (1962/3), ou de Leon Hirzchman em *A falecida* (1965), ou de David Neves, com *Memória de Helena* (1968/9). E após o Cinema Novo, surge uma figura importante na cinematografia brasileira, a cineasta Ana Carolina, nos anos 70, com uma série de filmes que não só recolocam a figura feminina no centro da narrativa fílmica, como também instauram um olhar diferenciado e uma outra estética. Ana Carolina estende seu nome no cinema de autoria com a trilogia *Mar de Rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987)<sup>3</sup>. Os três filmes abordam explicitamente a condição feminina, sem serem um tratado psicológico, como muitas obras com o foco no feminino apreciam ser.

Lembre-se que, nesse período, os estudos feministas intensificavam as discussões sobre *women's cinema* na Inglaterra e nos Estados Unidos, o que atesta a consistência do argumento de que os debates feministas têm sido importantes para se pensar a representação da mulher no cinema. Insisto que não quero dizer com isso que foi a partir do cinema da retomada que se fez filmes no Brasil sobre mulheres e suas questões inerentes. Na verdade, elas se intensificaram, como já demonstrado. A produção de Ana Carolina, sem dúvida, mostra um precedente riquíssimo, com a sua trilogia.

---

<sup>3</sup> Apesar de tratarem de personagens em cronologias diferentes. Enquanto *Mar de Rosas* mergulha na infância, *Das Tripas Coração* dissecou a adolescência e *Sonho de Valsa* saboreia os prazeres da maturidade.



Pode-se afirmar que, na safra atual do cinema brasileiro, mesmo em filmes como *Cidade Baixa* (2005), cujas temáticas mesclam sexo, violência, prostituição e romance, há uma proposta bastante diferenciada em relação às aquelas de outrora; a figura da prostituta, neste filme, por exemplo, é singularizada para representar o perfil circunstancial de jovens que estão iniciando a sua vida adulta. Quem quiser, eventualmente, fazer uma leitura mais atenta sobre isso no filme, precisa levar em consideração a proposta do diretor, a história do triângulo amoroso juvenil e seu contexto específico – a vida de jovens de 20 anos, pobres, por vezes, marginalizados, que vivem no recôncavo baiano e frequentam o bairro chamado Cidade Baixa<sup>4</sup> – antes de aproximá-lo das produções fílmicas dos remanescentes<sup>5</sup> da década de 70 e 80. Além disso, até as produções de uma linha neo-realista sobre violência urbana contemporânea, têm recebido críticas acadêmicas contundentes sobre o risco de se glamourizá-la<sup>6</sup>.

Enfim, embora eu não tenha buscado uma classificação, talvez se possa dizer que há um cinema de/para mulheres no Brasil, cujo argumento aborda claramente o universo feminino, desde *Carlota Joaquina* (1995) a *Desmundo* (2003) de Alain Fresnot, *A filhas do vento* (2005), de Joel Zito Araújo, ou *O céu de Suely* (2006) de Karim Aïnuoz, que misturam dados não-ficcionais e ficção, colocam papéis femininos no foco da narrativa e concedem espaço para interpretarem, a seu modo, lacunas da História sobre a participação das mulheres na vida social e política, bem como sobre a cultura dos costumes na vida privada.

Finalmente, já é possível apontar, talvez, não um novo perfil do cinema brasileiro, mas algumas de suas particularidades. De modo geral, atentei para o fato de que, em um século, os feminismos e suas ondas tanto abriram portas para mulheres em diversos campos de trabalho, quanto provocaram inúmeras discussões sobre gênero. Fiz um panorama da retomada e depois da presença feminina na produção cinematográfica correlacionando-a com o período da retomada e acontecimentos na história do feminismo. Comentei que, de maneira geral, se compararmos um conjunto de filmes de décadas anteriores com o conjunto de filmes brasileiros contemporâneos, a mudança está na qualidade das temáticas, no aparato

---

<sup>4</sup> Para uma leitura crítica expandida, ver “*Cidade Baixa*, amor em alta: três vidas num paradoxo” (LIMA & PARIS, 2010).

<sup>5</sup> Utilizo do termo remanescentes para me referir aos cineastas do período da retomada. Os remanescentes vieram com os estilos do Cinema Novo e do Cinema Marginal, e/ou foram influenciados por ele: Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Arnaldo Jabor, Nelson Pereira dos Santos, etc.

<sup>6</sup> Sobre “glamourização da violência”, conferir BENTES, 2007.





cinematográfico, mas também na quantidade de protagonistas mulheres à frente e atrás das câmeras. E concluo que as mudanças no modo de representar as mulheres são otimizadas pelas discussões feministas, do espaço privado ao espaço público e vice-versa, que saem do universo acadêmico e vão à mídia e a conversas de bar.

#### *Referência filmográfica:*

*A falecida* (1965) de Leon Hirszman; *As filhas do vento* (2005) de Joel Zito Araújo; *A hora da Estrela* (1985) de Suzana Amaral; *A mulher invisível* (2009), de Cláudio Torres; *A Ostra e o Vento* (1998), de Waler Lima Jr.; *A Partilha* (2001) de Daniel Filho; *Amélia* (2000), de Ana Carolina; *Amy! And Frida Kahlo and Tina Modotti* (1983) de Laura Mulvey e Peter Wollen; *As Filhas do Vento* (2005), de Joel Zito Araújo; *As Testemunhas não Condenam* (1962) de Zélia Costa; *Carlota Joaquina* (1995), de Carla Camurati; *Casa de Areia* (2005), de Andrucha Waddington; *Cidade Baixa* (2005) de Sérgio Machado; *Coração Materno* (1949/1951) de Gilda de Abreu; *Das tripas coração* (1982) de Ana Carolina; *Desmundo* (2003) de Alain Fresnot; *Dois filhos de Francisco* (2005) de Breno Silveira; *Domésticas, o filme* (2001), de Fernando Meirelles; *Feminismo Plural* (1983) de Vera Figueiredo; *Garotas do ABC: Aurélia Shwarzenega* (2003), de Carlos Reichenbach; *Inconfidência* (1948) de Carmem Santos; *Macumba na Alta* (1958) de Maria Basaglia; *Mar de Rosas* (1977) de Ana Carolina; *Memória de Helena* (1968/9) de David Neves; *Menino da Porteira* (2009) de Jeremias Moreira Filho; *Meu tio matou um cara* (2004) de Jorge Furtado; *Nina* (2004), de Heitor Dhalia; *O céu de Suely* (2006) de Karim Aïnouz; *O Céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz; *O divã* (2009), de José Alvarenga Jr.; *O ébrio* (1946) de Gilda de Abreu; *O mistério do dominó preto* (1930) de Cléo Verberena; *O Pão que o Diabo Amassou* (1957) de Maria Basaglia, *O Quatrilho* (1994) de Fábio Barreto; *Os normais 2* (2009), de José Alvarenga Jr; *Porto das caixas* (1962/3) de Paulo César Saraceni; *Riddler of the sphinx* (1975) de Laura Mulvey e Peter Wollen; *Romance da Empregada* (1988) de Bruno Barreto; *Se eu fosse você 2* (2009), de Daniel Filho, *Sonho de Valsa* (1987) de Ana Carolina; *Um Caso de Polícia* (1959) de Carla Civelli; *Um Pinguinho de Gente* (1949) de Gilda de Abreu; *Uma Vida em Segredo* (2002), de Suzana Amaral; *Vera* (1986) de Sérgio Toledo; *Verônica* (2008), de Maurício Farias; *Vida de Menina* (2005) de Helena Solberg; *Xuxa e o mistério da feiurinha* (2009) de Tisuka Yamasaki; *Zuzu Angel* (2006), de Sérgio Rezende.

#### *Referência Bibliográfica:*

ANCINE, disponível em: < <http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?tpl=home>>, acesso em: 25/06/10.

BENTES, Ivana. Sertões e Favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. Revista ALCEU, 2007. Disponível em: <[http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu\\_n15\\_Bentes.pdf](http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu_n15_Bentes.pdf)>. Acesso: 08 dez. 2008.

CINEDIA, disponível em: <http://www.cinedia.com.br/cinedia.html>, acesso em: 25/06/10.

FILME B, disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/portal/html/portal.php>>, acesso em: 25/06/2010.

JORNAL DA USP, 2009, disponível em, acesso em: 25/06/2010.



- LAURETIS, Teresa di. *Figures of resistance: essays in feminist theory*, with an introduction by Patricia White, US: Patrícia White, 2007. Disponível em: <<http://www.amazon.com/Figures-Resistance-Essays-Feminist-Theory/dp/0252074394#reader>>, acesso em: 16 de julho de 2009.
- LIMA, S. & PARIS, A. Aparecida. *Cidade Baixa*, amor em alta: três vidas num paradoxo, in: SOUZA, Edileuza Penha de. *Negritude, cinema e educação – caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003*, Belo Horizonte: Mazza Edições, volume 3, 2010. (No prelo)
- MALUF, Sonia . *Entrevista com Laura Mulvey*. Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v. 13, n. 2, Aug. 2005 . Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2005000200008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200008&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 15 de junho de 2009. doi: 10.1590/S0104-026X2005000200008.
- MARCELINO, Adilson. *Mulheres do Cinema Brasileiro*, Disponível em: <<http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/BommMulheresnaDirecao.htm>, >, acesso em 25 junho 2010.
- MULVEY, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Original Published – *Screen*, v.16 , n. 3, p. 6-27, Autumn, 1975. Disponível em: <http://imlportfolio.usc.edu/ctcs505/mulveyVisualPleasureNarrativeCinema.pdf> Acesso em: 8 de julho de 2009.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo: Um Balanço Crítico da Retomada*, São Paulo: Estação Liberdade, 2003, 255 p.
- PESSOA, Ana. *Por trás das câmeras*, disponível em <[http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/oz/FCRB\\_AnaPessoa\\_Por\\_tras\\_cameras.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/oz/FCRB_AnaPessoa_Por_tras_cameras.pdf)> Acesso em: 04 de março de 2010.