



## **A EDUCAÇÃO, AS ARTES, E A PRESENÇA FEMININA NA PRODUÇÃO CINEMATOGRÁFICA**

### **EDUCATION, ART AND THE PRESENCE OF WOMEN IN CINEMATOGRAPHIC PRODUCTION**

Alice Fátima Martins / UFG

#### **RESUMO**

Atualmente, são recorrentes publicações e discussões diversas sobre a ausência de mulheres assumindo postos considerados chave em produções cinematográficas nos grandes estúdios, bem como na presidência de festivais de cinema de caráter internacional. No âmbito de produções mais modestas, o cenário não é diferente. A história do cinema também tem sido omissa em relação à participação efetiva de mulheres nesse campo. Isso posto, neste texto, são discutidos alguns vetores que, do ponto de vista da cultura e da educação, contribuem para esse quadro. Ao mesmo tempo, apontam-se possibilidades para a sua transformação, tendo em vista o cinema nas relações entre a educação e as artes.

#### **PALAVRAS-CHAVE**

Cinema; mulheres; educação; arte.

#### **ABSTRACT**

Nowadays, there are many papers on the absence of women performing roles considered relevant in cinematographic productions, in the great studios, as well as in the presidency of international film festivals. In the context of cheaper productions, the scenario is not different. The history of cinema has also omitted relevant information about women presence in this field. In this text, I try to analyze some aspects that, from the point of view of culture and education, may contribute to this situation. At the same time, I point out some possibilities for its transformation, thinking about relations between cinema, education and art.

#### **KEYWORDS**

Cinema; women; education; art.

### Para início de conversa

Em 2004 concluí minha pesquisa de doutorado. Nela, debruçei-me sobre o conceito de imaginário social sobre o devir, analisando a ficção científica em um conjunto de produções fílmicas realizadas no período compreendido entre 1902 e 2001. Além da análise de filmes, fiz um amplo levantamento de títulos, computando algumas informações pontuais, tais como ano de lançamento, país da produção, duração, direção. Foi então que me deparei com uma constatação inquietante. Numa relação com mais de 1000 filmes de ficção científica, não mais que 14 deles foram dirigidos por mulheres. Ou seja, não representavam 1,4% do levantamento em questão. Em alguns casos, uma mesma mulher dirigiu mais que um filme. Assim, o número total de diretoras era menos que 14. Embora esses filmes assinados por mãos femininas fossem todos falados em língua inglesa, e quase todos produzidos nos Estados Unidos da América do Norte, tratavam-se de trabalhos menores, desimportantes, com orçamentos modestos, pouca repercussão, e sem espaço nas redes internacionais de distribuição como se ocorrer com os *blockbusters* e seus correlatos. Esse dado tornou imperativa a reflexão sobre como as mulheres integravam o contexto das relações entre a ficção científica e o cinema.

Alguns anos mais tarde, desenvolvi projeto de pesquisa voltado para produções de baixo orçamento, ou orçamento zero, realizado por pessoas sem formação na área, em geral com baixa escolarização, que se voltam para a realização de filmes a partir de projetos diversos, em diferentes circunstâncias. Em comum, todos estão fora tanto dos circuitos de festivais e mostras, bem como dos circuitos comerciais do cinema. Além disso, todos estabelecem fortes vínculos com sua comunidade de pertencimento, e contam com a participação de amigos e familiares para levar a cabo suas propostas.

Era de se esperar que, ao enveredar por narrativas fílmicas resultantes de exercícios supostamente mais livres, fora dos circuitos dominantes e seus ranços, a questão da presença e participação feminina pudesse ganhar outros contornos. Contudo, desde o desenvolvimento do projeto *Catadores de sucata da indústria cultural*, já chamava a atenção o papel de coadjuvantes cumprido pelas mulheres nos trabalhos pesquisados. Quase sempre presentes, eram indispensáveis em alguns casos, mas secundárias. No desenvolvimento do projeto de pesquisa *Outros fazedores de*

*cinema*, não foram encontradas informações sobre mulheres que produzam filmes cuja natureza responda às questões apontadas, ou seja, mulheres que, mesmo sem formação para atuar nesse campo, e fora das mobilizações sociais nessa direção, pudessem escolher se embrenhar pelas venturas de contar histórias fazendo uso da imagem em movimento e sonorizada, a despeito da falta de condições técnicas, de apoio financeiro, ou da aprovação pelos pares.

Nesta segunda década do século XXI, tem ganhado força e visibilidade a mobilização de mulheres realizadoras no campo do cinema e do audiovisual. Alguns eventos privilegiam o perfil feminino à frente de filmes e outros produtos correlatos. Começam a aparecer nomes femininos liderando produções de maior peso e renome, embora esses nomes sejam ainda muito escassos nos estúdios de maior porte, ou nas produções com orçamentos mais caros, em que os jogos de poder e econômico recrudescem. Em 2016, as mulheres representaram apenas 7% de todos os diretores dos 250 filmes de maior bilheteria nos Estados Unidos da América do Norte, de acordo com o levantamento da San Diego State University (LAUZEN, 2017). Essa porcentagem é 2% menor do registrado em 2015.

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 do Estado, ACINE. Essa é uma amostra da presença de várias cineastas atuantes, desde a docência, em cursos livres e também universitários voltados para essa área, até a produção audiovisual propriamente dita. Neste caso, algumas delas chegam a gozar de certa inserção nacional, alçando, eventualmente, voos em trânsitos internacionais. Prevalece, contudo, entre seus trabalhos, o caráter documental, e a produção de natureza mais institucionalizada. Eventualmente, encontram-se os filmes de natureza ficcional, alguns com abordagem mais educativa, ou histórica. No âmbito ficcional, ou em produções que privilegiem o entretenimento, ou o experimentalismo, a presença feminina diminui significativamente, quando não está ausente.

Por essa razão, a busca por referências femininas à frente de trabalhos como os discutidos nos dois últimos projetos de pesquisa referidos pode estar fadada à

frustração. No entanto, este quadro não parece ser exclusivo do contexto sociocultural em estudo. Durante a realização do VI Encontro da Associação de Investigadores sobre Imagem em Movimento (maio de 2016, Porto, Portugal), no Grupo de Trabalho Outros Filmes, do mesmo modo foi possível constatar que filmes outros, das mais variadas naturezas, analisados por pesquisadores de vários países, em sua maioria eram realizados por homens. Os chamados filmes domésticos, amadores, experimentais, documentos diversos, registros do cotidiano, películas esquecidas em setores de documentação de cinematecas públicas, todos foram majoritariamente capturados por câmeras empunhadas por mãos masculinas: pais, irmãos, amigos, curiosos, diletantes, cinéfilos, etc.

Ao lado desse quadro, e reafirmando essa tendência, um breve levantamento feito na rede mundial de computadores, sem pretensões de rigor metodológico, aponta para um percentual também majoritário de usuários do sexo masculino interessados em filmes disponíveis em plataformas digitais tais como YouTube e Vimeo. Do mesmo modo, são homens os que mais disponibilizam narrativas audiovisuais para compartilhamento em rede, assinando sua autoria. Há informações de que, nos Estados Unidos da América do Norte, por exemplo, o público masculino esteja mais envolvido com vídeos disponibilizados *online* do que as mulheres (MONTEIRO, 2016), enquanto elas são maioria nas plataformas de relacionamento social.

Algumas pesquisas disponibilizadas nos últimos anos, ao tratar da publicação e circulação de imagens na rede, adotam as categorias *criadores* e *curadores*, referindo-se, no primeiro caso, a pessoas que disponibilizam imagens (fotografias, vídeos e outros) de sua autoria, e, no segundo caso, pessoas que compartilham imagens feitas por outrem. O maior número de usuários criadores publica suas próprias fotos. As mulheres dominam, estatisticamente, esse grupo. Quando se trata, no entanto, de vídeos, o percentual de criadores diminui significativamente, sendo dominado pelo público masculino (ESTADÃO, 2015). Entre as mulheres, embora em menor número, prevalecem as curadoras, que compartilham vídeos assinados por outros.

Aparentemente, de acordo com esses dados preliminares, talvez seja possível supor que mulheres acessem as plataformas sociais visando compartilhar conteúdos de

natureza mais pessoal, dando prioridade aos relacionamentos familiares, fraternos, afetivos. Homens provavelmente preferem navegar levados pela curiosidade, pela busca de informações, pela possibilidade de ver e contar histórias. Esta indicação não tem quaisquer pretensões conclusivas, ao contrário, sobretudo, considerando a precariedade dos dados que apontam para ela, bem como a prematuridade da argumentação que a possa sustentar. Contudo, ela vai ao encontro da explicação dada por Martins Muniz para a sua dedicação à produção cinematográfica. Ele reitera, sempre, que faz filmes por prazer. Por isso, teria dedicado toda sua vida profissional e familiar ao desenvolvimento de habilidades que lhe assegurassem essa atuação.

### **Do prazer e do direito a fazer coisas inúteis**

Além do prazer de contar histórias, qual a utilidade de fazer filmes que não dão retorno financeiro, que não ganham projeção além do circuito regional de inserção de sua comunidade? O pequeno livro *A utilidade do inútil*, de Nuccio Ordine (2016), parecia prometer um norteamento teórico e conceitual que ajudasse a pensar sobre essa questão. No entanto, um detalhe contundente roubou a cena durante sua leitura: assinado por um filósofo e crítico literário italiano, o pequeno livro traz uma coletânea de textos apoiados na argumentação de autores ligados a contextos que vão desde a Grécia Clássica até a atualidade. Todos, sem exceção, homens, cujo pensamento foi forjado na matriz europeia da tradição ocidental, articulado em condições favoráveis à defesa do exercício do inútil como única forma de assegurar o sentido de humanidade.

As atividades úteis são aquelas que atendem a demandas práticas, à gestão da própria vida em seu estado orgânico, material, ou que visam ganhos de toda sorte. Preparar refeições, por exemplo, cuidar dos enfermos, tratar do comércio, construir edificações, entre outros afazeres. Na contramão, as atividades inúteis reivindicam libertação, reclamam das grades de aprisionamento das normas, não se sujeitam a esses princípios. Entre elas, estão listadas a poesia, a arte, a filosofia, o conhecimento amplo e desinteressado, em geral. Talvez eu possa ousar a inclusão, nessa lista, do exercício de fazer filmes por prazer...

Por que nenhuma mulher, no decurso dos séculos cobertos pelas discussões evocadas nos vários capítulos do referido livro, tomou assento entre o seletivo grupo

de pensadores ao qual foram asseguradas condições materiais e intelectuais (úteis, portanto) para que fizessem a defesa de tais práticas inúteis? Por que há sempre um número reduzido de mulheres atuando de modo efetivo no sistema da arte, bem como um número menor ainda tendo seus nomes reportados pelos registros históricos? Por que um número tão reduzido de mulheres produz material audiovisual para compartilhar nas plataformas digitais online (uma atividade inútil...)? Por que não há mulheres produzindo filmes de baixo orçamento, fora dos circuitos comerciais ou artísticos, movidas pelo prazer de fazer cinema?

### **Alice, Monica, Samira...**

A história dominante do cinema dá conta dos marcos definidores da técnica e da linguagem cinematográfica assinados, em sua esmagadora maioria, por homens. Só mais recentemente é que se iniciam a traçar algumas informações sobre o papel-chave da atuação de algumas mulheres nessa história. Mas elas continuam figurando em histórias paralelas, não nas histórias oficiais, nem nas dominantes. E resultam, em sua maioria, de iniciativas deflagradas por mulheres pesquisadoras da arte e do cinema. Entre estas, está, por exemplo, Ana Catarina Pereira que, em 2016, lançou o livro *A mulher-cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação*. (PEREIRA, 2016). Nele, a autora traça a participação de mulheres pioneiras na história do cinema num sentido mais amplo, em diálogo com questões relativas à condição feminina e aos movimentos sociais. Posteriormente, analisa a presença da mulher no contexto português, mais especificamente. Além disso, traça um perfil geral de como os filmes dirigidos por homens apresentam a figura feminina, indagando como a mulher representaria a sua condição social.

Ela lembra, por exemplo, que Alice Guy Blaché, entre 1896 (antes mesmo que Méliès) e 1920, dirigiu e respondeu pela produção de centenas de filmes de curta-metragem. Foi a primeira e, pelas informações a que se têm acesso até aqui, a única mulher que dirigiu um estúdio cinematográfico nos Estados Unidos da América do Norte, de própria propriedade. Tratava-se do Solax Studio, em New Jersey. Seu pioneirismo está no fato de ter antecipado as múltiplas possibilidades artísticas e políticas do cinema, em territórios além do mero entretenimento.

Algumas produções suas tratam dos papéis sociais atribuídos a homens e mulheres. A abordagem pode ser considerada ambígua, dando margem a interpretações

diversas, antagônicas, até. Pereira (2016) apoia-se no depoimento da filha, Simone Blachè, que lembra o fato de a mãe ser uma pessoa nascida no século XIX, e portadora de muitos dos traços desse tempo. Dentre esses, a defesa da estrutura familiar clássica. No entanto, sua percepção abria-se à frente do seu tempo, e nesse sentido tinha uma sensibilidade aos discursos feministas.

Seu pioneirismo, contudo, não encontra ressonância em estudos no campo do cinema, nem da arte.

Transcorrido um século, em 2016 foi lançado o filme *Lilith's awakening* (O despertar de Lilith), dirigido por Monica Demes, uma brasileira atuando nos Estados Unidos da América do Norte. Classificado como filme de terror, o trabalho aborda a condição feminina, a partir da figura de Lilith, a primeira mulher, criada também do barro, como Adão. Por se rebelar ao jugo masculino, ela abandonou o Paraíso. Amaldiçoada, foi condenada a ser o primeiro demônio. O filme, desde seu lançamento, ganhou prêmios não apenas nos circuitos específicos de filmes de terror, mas do cinema considerado cult.

Demes (2017), em entrevista, relata que desde criança gosta de filmes de terror e de fantasia. Samira Makhmalbaf, ainda menina já brincava no set de filmagem do pai, Mohsen Makhmalbaf, cineasta iraniano que dirigiu, entre outros, o filme *O ciclista* (1987), de cujo elenco ela tomou parte, trabalhando no cinema, pela primeira vez, aos sete anos.

Nascida em 1980, aos 15 anos Samira Makhmalbaf deixou de frequentar os estudos escolares para dedicar-se à aprendizagem do cinema. Acompanhou o pai nos processos de planejamento, produção, edição. Depois de realizar alguns vídeos, com 17 anos assinou a direção do instigante *A maçã* (1997). Nesse filme, conta a história de duas irmãs mantidas, por 11 anos, fechadas em casa pela mãe, uma mulher cega, e pelo pai, um senhor idoso, desempregado. O aprisionamento legou às meninas dificuldades de linguagem e certo *déficit* cognitivo. Logo que o assunto ganhou espaço nos noticiários locais, levado por uma assistente social que acompanhou a família, Samira iniciou as gravações, tendo conseguido a concordância dos envolvidos no drama para interpretar a si mesmos.

Do ponto de vista político, Samira acabou contribuindo para a abertura de espaço para mulheres atuarem em ambientes públicos, nas ruas, tendo em vista o ambiente opressor dominante em relação à condição feminina em seu país. Um dado se sobressai no tocante a essa produção: a pequena diferença de idade entre as irmãs cuja história é contada no filme e a cineasta. Não mais que 6 anos. As primeiras, subtraídas do convívio social, sofreram prejuízos no seu desenvolvimento global. Só aos 11 anos inauguraram suas relações com o mundo além das grades de sua pequena e miserável residência. A segunda, estimulada pelo pai desde a infância, aos 17 anos já reunia habilidades, repertório e maturidade necessários para contar a história das irmãs com competência e sensibilidade. As histórias das duas irmãs e da jovem cineasta ocupam polos simetricamente opostos, tendo-se em vista a escala de restrições impostas às mulheres.

Samira ganhou projeção fora do Irã em 2000, quando, com 20 anos, conquistou o Prêmio Especial do Júri, no Festival de Cinema de Cannes, com *O quadro negro* (2000). Lançado, com sucesso, em distribuição internacional, seu filme conquistou também, entre outros, o Prêmio Honorário Frederico Fellini, pela UNESCO, e o Prêmio François Truffaut, na Itália.

Filmado no Curdistão iraniano, *O quadro negro* acompanha um grupo de professores que, levando seus quadros-negros às costas, buscam por alunos para ensinar. Um desses professores segue um grupo de adolescentes que cruza a fronteira fazendo contrabando de mercadorias entre o Irã e o Iraque. Pesa às suas costas a urgência de sobreviver a todos os riscos que essa atividade envolve. Sem direito a repouso ou distração, têm pouco tempo e disponibilidade para pensar em aprendizagens de conteúdos escolares. Outro professor acompanha um grupo de anciãos fugitivos da guerra, dispondo-se a conduzi-los na volta à sua terra natal, além da fronteira. Em meio à guerra, migração, pobreza extrema, diáspora, são necessárias outras aprendizagens para escapar às bombas em campos minados, aos ataques aéreos, à sede, à fome, ao desamparo. Não há lugar para o ensino com quadro-negro e giz.

Samira Makhmalbaf sintetiza a nova geração de mulheres iranianas que aprenderam a contornar as leis islâmicas para conquistar seus objetivos. Avessas ao

“confinamento doméstico”, elas ensaiam voos, cuidadosos voos que não ameacem o poder dos aiatolás. Essa condição as coloca em contradição. E aprendem a transitar dessa forma. O relato de Samira, contudo, ressalta que as dificuldades para mulheres assumirem postos-chave no cinema, como de resto, nas artes, não se restringem ao Irã.

Por essa razão, pensar seu percurso ajuda a pensar a condição feminina em relação às artes e ao cinema, perguntando como o vetor da educação escolar tem atuado nesse contexto.

### **As meninas, as professoras e as aulas de arte na escola**

O tema da educação é recorrente nos filmes de Samira. Sem se pronunciar abertamente em relação à figura da escola, ela deixa reverberar a impotência dessa instituição quando confrontada com o mundo vivido de seus potenciais aprendizes. Em seu próprio relato, ela ressalta que, na escola, sempre sentiu que os homens eram superiores (A PÁGINA, 2017). Contudo, não se submeteu a essa condição, sobretudo pelo fato de que, no ambiente doméstico, as relações entre o pai, a mãe, irmãs e irmãos eram mais horizontais, colaborativas. Assim, filhas e filhos não teriam sido tratados de modo diferenciado. O pai transformou a própria casa numa escola de cinema, na qual todos tomavam parte. Essa teria sido a base sobre a qual ela apoiou seu projeto de vida e profissional. E sobre a qual Samira escolheu abandonar a educação formal para aprender a fazer fazendo o ofício do cinema, respondendo às exigências que o domínio dessa linguagem lhe impôs, num contexto social nem sempre disposto a autorizar tais aventuras para uma mulher.

Sua formação, fora da instituição escolar, foi propiciada pelo cinema em suas dimensões de educação política e social. Em lugar dos textos acadêmicos, as narrativas sobre o mundo e seus sentidos foram tecidas por meio da linguagem fílmica. Nesses termos, as relações possíveis entre cinema e educação situam-se também muito além da mera utilização de filmes como recurso didático no contexto escolar. Ao lado das relações ativas e sensíveis que o público possa estabelecer com filmes das mais diferentes naturezas, a possibilidade de contar histórias por meio das imagens em movimento e sonorizadas, em toda sua complexidade e potência, viabiliza formação educativa em múltiplas dimensões e aspectos, incluindo o sensível, o político, o social.

Volto meu olhar para as escolas da educação básica nas quais atuei por quantos anos, como professora de artes. Lembro dos rostos dos e das estudantes, adolescentes, em sala de aula. Os meninos, em sua maioria, gostavam de brincar com engenhocas. Alguns montavam robôs. Mas as meninas preferiam pintar flores, desenhar nomes, tramar tecidos com os quais confeccionavam bolsas. Muitas até atuavam em peças ensaiadas por eles, e preparavam cartazes de divulgação. Mas não queriam saber de montar cenários, de inventar equipamentos. Preferiam atuar. Preferiam ser dirigidas.

Não há problemas em querer bordar, ou tecer, ou pintar flores. A questão está na naturalização dessa divisão, e na sua recorrência. No cenário de memória, olho à minha volta e me pergunto o que eu fiz para questionar esse quadro? Como esse quadro repetia, ou refletia, a própria divisão no quadro docente da escola, e nas famílias que integravam toda a comunidade escolar envolvida?

Numa perspectiva performativa, as orientações de gênero são construídas social e culturalmente desde a infância, nos processos de socialização primária e secundária, nas dinâmicas de educação informal, no âmbito familiar, e formal. Assim, é de se supor que estejam aí, no âmbito escolar, também, as bases para a formação desse cenário.

Abordando a temática, Joana Plaza Pinto (2007) indaga “O que é o masculino? O que é o feminino?”

As respostas dadas a essas perguntas constituiriam as chamadas representações de gênero. Mas não existe nenhuma ligação natural entre a expressão e o referente, e por isso mesmo a possibilidade de um representar a realidade (por inteiro, em parte, em aspecto, etc.) é um pressuposto que devemos descartar. (PINTO, 2007, p. 19)

Com base no pensamento de Butler e Derrida, a autora argumenta que os atos de fala, organizados normativamente, têm o poder de constituir identidade, conquanto sejam atos ritualizados de um corpo que fala. Nesse contexto, as identidades de gênero integram os processos de regulação de corpos, dos quais os aspectos linguísticos, os atos de fala, tomam parte.

Assim, quando, desde a tenra infância, as meninas são levadas, em sua maioria, a brincar com bonecas, casinhas, cuidados com os outros, etc., por meio dos atos de fala e regulação dos corpos, têm demarcadas relações identitárias que não só constituem os referenciais de gênero, como desenham preferências, prioridades, interesses, comportamentos, permissões, etc. Por seu turno, a possibilidade assegurada principalmente aos meninos de brincar com engenhocas diversas, operar, montar e desmontar equipamentos fornece as condições segundo as quais se desdobram, desde as experimentações infantis, suas ocupações e modos de se conduzir na vida adulta. Não se trata de supostas “tendências espontâneas”, mas da reverberação dos conjuntos normativos reguladores dos corpos e comportamentos, ao longo de suas formações.

Nesses termos, é possível compreender a presença tímida de mulheres dispostas a *brincar de fazer filmes*, empunhando câmeras ou editando vídeos, ou ocupando-se de outras *inutilidades* que poderiam assegurar uma dimensão mais humana a suas existências. Mas também é necessário perguntar de que modo os projetos de ensino de arte no contexto escolar têm concorrido nesses processos, mais além das argumentações discursivas, no contexto de suas viabilizações cotidianas.

As considerações de Alice Guy Blaché funcionam uma referência importante, a sinalizar encaminhamentos desde há mais de um século:

There is nothing connected with the staging of a motion picture that a woman cannot do as easily as a man, and there is no reason why she cannot completely master every technicality of the art. (BLACHÉ, 1914, p. 196).

Ressalta-se, sobretudo, a necessidade de se desnaturalizar a atribuição de papéis sociais, bem como a identificação de potencialidades criativas e capacidades de realização. Não foi por acaso, nem terá sido por alguma espécie de dom especial, que Alice, Monica e Samira aprenderam a produzir narrativas no cinema. Cada qual, em seu contexto histórico e cultural, construíram caminhos arrevesados aos hegemônicos, para assegurar espaços possíveis de exercício de criação no âmbito do cinema. De resto, poderia ser em outros campos da arte.

Do mesmo modo, não é acidental, ou episódico, o número reduzido de mulheres à frente de produções cinematográficas nos mais distintos graus de complexidade e círculos de abrangência.

Eu poderia concluir esta comunicação formulando votos de que mais mulheres se sintam encorajadas a brincar com aparatos usados para gravar e contar histórias por meio de imagens em movimento e sonorizadas, as *moving pictures* de Madame Alice Guy Blaché. Ou poderia reiterar a esperança de que se possam multiplicar narrativas tramadas a partir dos imaginários femininos, tanto quanto dos masculinos. Não o farei. Ficarei, já, satisfeita se puder contribuir, em alguma medida, para explicitar que a escassa presença feminina no recorte desta pesquisa, como em quantos segmentos das artes, resulta de dinâmicas sociais e culturais demarcatórias de permissões e proibições, por meio de atos de fala e de rituais reguladores dos corpos, no mais das vezes sutis e dissimulados, outras tantas explicitamente violentos. E se os projetos de educação escolar tomam parte ativa nessas dinâmicas sociais e culturais, urge reconsiderarmos a nossa atuação como professores de arte, tendo em vista tais questões.

### Referências Bibliográficas

- A PÁGINA da Educação. *Samira Makhmalbaf*. O outro lado da mulher iraniana. Disponível em <<http://www.apagina.pt/?aba=7&cat=134&doc=10137&mid=2>>. Acesso em 01 jun. 2017.
- BLACHÉ, Alice Guy. Woman's play in photoplay production. *The Moving Picture World*. Vol. xxi No 2. 11 July 1914. Disponível em <[https://archive.org/stream/movingpicturewor21newy/movingpicturewor21newy\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/movingpicturewor21newy/movingpicturewor21newy_djvu.txt)> Acesso em 10 jun. 2017.
- CICLISTA, O. *Bicycleran*. Direção: Mohsen Makhmalbaf. Drama. Duração: 95 minutos. Irã. 1987.
- DEMES, Monica. Entrevista. *Ficção Terror*. Disponível em <<http://ficcaoterror.blogspot.com.br/2017/05/entrevista-com-diretora-de-o-despertar.html>> Acesso em 08 jun. 2017.
- DESPERTAR de Lilith, O. *Lilith's awakening*. Direção: Monica Demes. Terror. Duração: 81 minutos. Estados Unidos da América do Norte, Brasil. 2016.
- LAUZEN, Martha M. Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2016. *Celluloid Ceiling*. Disponível em <[http://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2017/01/2016\\_Celluloid\\_Ceiling\\_Report.pdf](http://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2017/01/2016_Celluloid_Ceiling_Report.pdf)> Acesso em 8 jun. 2017.
- MAÇÃ, A. Sib. Direção: Samira Makhmalbaf. Drama. Duração: 86 minutos. Irã, França. 1999.
- MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. Teatro e cinema: uma perspectiva histórica. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 23-34, jul.-dez. 2011.
- ORDINE, Nuccio. *A utilidade do inútil*: um manifesto. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- PEREIRA, Catarina Pereira. *A mulher-cineasta*: da arte pela arte a uma estética da diferenciação. Covilhã: Editora LabCom.IFP, 2016.

PEREIRA, Jorge; MIRANDA, João. Entrevista a Samira Makhmalbaf: um rosto da resistência iraniana. *c7nema*. Disponível em <<http://www.c7nema.net/entrevista/item/31160entrevistaasamiramakhmalbafumrostodaresistenciairaniana.html>> Acesso em 8 jun. 2017.

PINTO, Joana Plaza. Conexões teóricas entre performatividade, corpo e identidades. *Delta*, São Paulo, v. 23, n. 1, p. 1-26, 2007. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-44502007000100001&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502007000100001&lng=en&nrm=iso)>.

QUADRO negro, O. Takhté siah. Direção: Samira Makhmalbaf. Drama. Duração: 85 minutos. Irã. 2000.

### **Alice Fátima Martins**

Professora no curso de Licenciatura em Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, da Faculdade de Artes Visuais da UFG. Pesquisadora no Programa Avançado de Cultura Contemporânea PACC/UFRJ. Pós-doutorado no PACC/UFRJ (2010) e na Universidade de Aveiro (2017). Doutorado em Sociologia (UnB, 2004), Mestrado em Educação (UnB, 2007), Artes Visuais/Licenciatura (UnB, 1983). Bolsista de Produtividade em Pesquisa PQ/CNPq.