

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO AMERICANOS SOBRE CULTURA E COMUNICAÇÃO

As mulheres no novo cinema pernambucano:

Uma análise das personagens femininas
dos filmes *Ventos de Agosto* e *Boi Neon*,
de Gabriel Mascaro

Gabriella Pereira Rocha
Abril de 2017

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Mídia, Informação e Cultura sob orientação da Profª Drª Cláudia Mogadouro.

AS MULHERES NO NOVO CINEMA PERNAMBUCANO: UMA ANÁLISE DAS PERSONAGENS FEMININAS DOS FILMES *VENTOS DE AGOSTO* E *BOI NEON*, DE GABRIEL MASCARO¹

Gabriella Pereira Rocha²

RESUMO

Este artigo faz uma reflexão sobre a representação da mulher no cinema brasileiro contemporâneo, dentro do contexto do novo cinema pernambucano, a partir da análise das personagens femininas dos filmes *Ventos de Agosto* e *Boi Neon*, de Gabriel Mascaro, evidenciando as disrupções e desconstruções de estereótipos de gênero identificadas nessas personagens, que vão na contramão da visão idealizada de mulher proposta pelo cinema e mídias hegemônicas e corroboram com a ideia atual de um embaralhamento nos papéis sociais e de gênero.

Palavras-chave: novo cinema pernambucano, representação feminina, Gabriel Mascaro, Boi Neon, Ventos de Agosto.

ABSTRACT

This paper makes a reflection on women representation in contemporary Brazilian cinema, within the context of new cinema from Pernambuco state in Brazil, based on the analysis of the female characters from the movies "Ventos de Agosto" and "Boi Neon" by Gabriel Mascaro, highlighting the disruptions and deconstructions of gender stereotypes identified in these characters, which go against the idealized vision of women proposed by cinema and hegemonic media and corroborate with the current idea of a mixture of social and gender roles.

Key words: new cinema from Pernambuco state in Brazil, female representation, Gabriel Mascaro, Boi Neon, Ventos de Agosto.

RESUMEN

Este artículo propone una reflexión acerca de la representación de la mujer en el cine brasileño contemporáneo, en el contexto del nuevo cine de Pernambuco, desde el análisis de los personajes femeninos de las películas "Ventos de Agosto" y "Boi Neon", de Gabriel Mascaro, destacando las disrupciones y desconstrucciones de los estereotipos de género identificados en los personajes, que van en contra de la visión idealizada de la mujer

¹ Trabalho de conclusão de curso apresentado como condição para obtenção do título de Especialista em Mídia, Informação e Cultura.

² Graduada em Comunicação Social com Habilitação em Relações Públicas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

propuesta por el cine y los medios de comunicación hegemónicos y corroboran con la actual idea de una mezcla en los papeles sociales y de género.

Palabras clave: nuevo cine de Pernambuco, representación femenina, Gabriel Mascaro, *Boi Neon*, *Ventos de Agosto*.

Introdução

Este artigo faz uma análise de conteúdo de dois longas-metragens de ficção localizados dentro da produção do novo cinema pernambucano, com foco nas personagens mulheres das duas produções. Os filmes escolhidos foram *Ventos de Agosto* (2014) e *Boi Neon* (2015), de Gabriel Mascaro, inseridos em um contexto de produção cuja tendência de levantar questionamentos e provocar rupturas de ordem social, política, econômica e cultural em suas narrativas é bastante expressiva e reconhecida como tal no cinema nacional contemporâneo.

Dentro dos filmes selecionados, as personagens foram escolhidas como foco principal da análise primeiro por sua importância fundamental nas peças de ficção: elas são o elemento-chave que se apropriam dos modelos narrativos para construir um imaginário que substitua ou se sobreponha à realidade. A personagem no cinema é considerada como um meio de transmissão de significados do filme e ocasionará a construção de uma relação afetiva com o espectador, estimulando o mesmo a se apropriar das questões vividas na tela para fazer reflexões, traçar paralelos com a sua própria realidade e ressignificar as situações e elementos ali expostos.

Nossa proposta é mostrar de que forma as mulheres representadas nestes filmes de Gabriel Mascaro provocam o espectador a refletir e ressignificar concepções enraizadas e naturalizadas nas nossas consciências, que, por sua vez, são replicadas nos diversos meios de comunicação de massa, mas que nem sempre dialogam e contemplam a complexidade da vida real.

Nesse sentido, as personagens de Gabriel Mascaro nos trazem elementos interessantes dentro dos filmes, pois fogem dos padrões de gênero adotados por produções midiáticas de massa e colocam a mulher ocupando espaços distantes dos clichês aos quais são frequentemente associadas:

mulheres passivas, submissas, frágeis, joviais, impecavelmente arrumadas e dependentes de homens, podendo oscilar também entre mulheres representadas a partir de imagens erotizadas, cujos corpos são explorados a partir de um ideal masculino de beleza e sensualidade, a mulher que é mãe e esposa exemplar, entre outros.

Aqui é importante lembrar que especialmente nas sociedades ocidentais, as mulheres tiveram uma série de direitos negados durante séculos, tendo sido reconhecidas como atores sociais de importância equivalente à do homem em termos socioculturais e econômicos apenas após décadas de luta por direitos – uma luta diária e contínua em uma sociedade altamente hierarquizada e patriarcal.

Para conduzir essa discussão em que ora tratamos do padrão corrente utilizado pelos meios de comunicação de massa, nesse caso mais especificamente o cinema, e ora abordamos o que nos dizem os personagens femininos de Mascaro nos dois longas-metragens, trabalharemos com os conceitos de estereótipo, a partir de Eclea Bósi, e de ideologia, a partir da perspectiva adotada por John. B. Thompson, evidenciando no texto de que forma essas duas ideias coexistem nos discursos hegemônicos, difundidos também pelo cinema, que transmitem concepções sobre modelos ideais de mulher.

Considerando o cinema uma ferramenta de grande alcance e influência e, portanto, de relevante papel social, é de fundamental importância estarmos atentos e, mais do que isso, abertos à possibilidade de levantarmos perguntas e questões sobre as mensagens difundidas por ele. Como pontapé inicial para a discussão aqui proposta, Silvana Mota-Ribeiro comenta:

A cultura baseia-se, pois, na interpretação e troca de significações relativas às mensagens comunicativas difundidas socialmente. Deste modo, é imperativo analisar as mensagens respeitantes ao “feminino” na nossa cultura, procurando perceber de que modo elas constroem a cultura em que operam, e de que forma contribuem para a ideia de feminilidade (MOTA-RIBEIRO, 2005, p. 49).

Notas sobre o novo cinema pernambucano

A década de 1990 no Brasil representou uma série de mudanças para o cenário da produção audiovisual brasileira, especialmente após a criação da Lei Rouanet, em 1991, e da aprovação da Lei do Audiovisual, que ocorreu dois anos depois, permitindo a captação de recurso de empresas privadas para produções audiovisuais. Recém-saído de um momento histórico difícil, com a extinção de órgãos importantes como a Embrafilme, o Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro no governo de Fernando Collor, após a regulamentação dessas leis, o cinema nacional teve um significativo aumento nas produções e viu emergir uma nova geração de diretores e o retorno às atividades de cineastas já consagrados.

Conhecido como a “retomada do cinema nacional”, esse período de resgate das produções foi marcado por um aumento significativo no número de filmes brasileiros realizados:

A produção cresceu e se estabilizou em torno de 20 a 30 títulos por ano. Segundo o então titular da Secretaria do Audiovisual, José Álvaro Moisés, entre 1995 e 2001 o país produziu 167 longas-metragens contra menos de 30 nos primeiros anos da década anterior (ORICCHIO, 2003, p. 27).

Mas não foram apenas essas as novidades que o período iniciado em meados de 1994 trouxe: o cinema que tradicionalmente fora “exportado” do eixo Rio-São Paulo para o restante do país passou por uma relativa descentralização, e o cenário da cinematografia nacional começou a ser ocupado por produções oriundas de outras regiões do Brasil, com diferentes sotaques, propostas e estilos diversos.

É o caso do cinema pernambucano, cujo Governo do Estado, aproveitando as mudanças proporcionadas pelo Governo Federal, viabilizou políticas de incentivo à produção cultural, fomentando a produção audiovisual na região, que desde esse momento passou a manter um ritmo regular de produções, a começar pelos curtas-metragens, como é o caso de *That's a Lero-Lero* (1995), de Lírio Ferreira e Amin Stepple, *Cachaça* (1995), de Adelina Pontual, *Maracatu, Maracatus* (1995), de Marcelo Gomes, *Simião Martiniano – O camelô do cinema* (1998), de Hilton Lacerda e Clara Angélica, e diversos outros filmes de temáticas diversas.

Mas foi com um longa-metragem que o chamado “novo cinema pernambucano”, como depois passou a ser comentado pela mídia, ficou em evidência: *Baile Perfumado* (1996), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, levou Pernambuco para dentro da cena cinematográfica nacional e incentivou outros realizadores da mesma geração a produzir, mostrando que fazer cinema fora dos grandes centros também era possível.

Paulo Caldas, Cláudio Assis, Lírio Ferreira, Marcelo Gomes e seus colaboradores, alguns dos quais trilharam seus próprios caminhos também como diretores, como Adelina Pontual, Hilton Lacerda e Karim Aïnouz, foram os principais responsáveis pela retomada da produção cinematográfica a partir de Pernambuco e passaram a ser identificados como realizadores de um “novo cinema pernambucano”:

O conjunto de filmes desses realizadores pode ser pensado como a produção de um grupo – um grupo de cinema que surge em Pernambuco, retomando a tradição de uma produção em ciclos (o Ciclo de Recife, o Ciclo do Super 8) - , que se configuram como tais muito mais por uma atuação articulada em um mesmo momento histórico e inseridos em um mesmo cenário sociocultural, que por um programa de trabalho comum” (MANSUR, 2009, p. 10).

Embora eles não estejam ligados a um movimento particular nem tenham uma proposta estética em comum ou produzam uma cinematografia específica, existem algumas características “de grupo”, traços e “marcas” próprias que podem nos permitir reconhecer e identificar essa produção denominada “novo cinema pernambucano”.

Em sua dissertação de mestrado intitulada *O novo ciclo de cinema em Pernambuco – a questão do estilo* (2009), Amanda Mansur investiga a produção e a história desses realizadores sob a ótica do contexto de realização de seus filmes e apresenta as características e traços que localizam estes produtores como pertencentes a esse grupo.

A primeira característica em comum nessas obras é que elas *lançam um olhar contemporâneo sobre as manifestações culturais de Pernambuco, fazendo uma ponte entre a cultura pop e a arte tradicional* (MANSUR, 2009, p. 49), que surge inspirada no *manguebeat*, movimento musical e cultural que movimentou Recife na década de 1990:

Podemos observar, nos filmes, várias características desse momento de renovação cultural do Estado, catalisado pela cena do *manguebeat*: fragmentação de códigos culturais, multiplicidade de estilos, oposição entre tradição e modernidade (o local e o global) – o local sempre se constrói frente ao discurso global (presença dos personagens estrangeiros, da tecnologia frente ao atraso sociocultural da região: - o típico humor local evidenciado pela utilização de disfemismos (“um pouco de diversão levada a sério”); a colocação em evidência de lendas e histórias da região (humor lúdico); o uso de locações reais e personagens e figuração da região (MANSUR, 2009, p. 40).

A combinação entre o velho e o novo, o local e o global, tradição e modernidade, presentes no *manguebeat*, refletem justamente as mudanças evidenciadas no contexto latino-americano do final do século XX, como discutido por Canclini (2000) em *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*.

Outro traço marcante desses filmes conhecidos como do novo ciclo do cinema pernambucano é que essas produções foram concebidas e realizadas a partir do envolvimento de pessoas com vínculos afetivos, que mantinham laços de amizade, tinham preferências estéticas e visões políticas similares.

Alguns deles, inclusive, se conheceram na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), e fizeram parte de um grupo chamado *Vanretrô*, cujo significado *vanguarda retrógrada* diz muito da proposta do grupo, que era olhar para frente (para o futuro), e para trás (para o passado), simultaneamente, criando a partir desses elementos – aqui fica ainda mais evidente a influência do *manguebeat*, que na sua proposta estética e musical resgatava tradições ancestrais ao mesmo tempo em que utilizava elementos globais e contemporâneos. Fizeram parte desse grupo os realizadores Paulo Caldas, Lírio Ferreira e Adelina Pontual.

Conhecida em Pernambuco como “brodagem”, a prática colaborativa e a troca de “serviços” entre os realizadores era comum desde antes da produção de *Baile Perfumado*, e passou a ser uma constante nas produções locais, nas quais as relações pessoais interferiam diretamente nas questões profissionais. Apenas para citar alguns exemplos de filmes nos quais a prática colaborativa entre os realizadores esteve presente, *Amarelo Manga* (2003), dirigido por

Claudio Assis, tem o roteiro assinado por Hilton Lacerda, e *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), dirigido por Marcelo Gomes, tem como roteiristas, além do próprio diretor, Paulo Caldas e Karim Aïnouz.

Para além do olhar sobre a cultura local e da “brodagem”, o grande e talvez único desejo em comum entre esses cineastas é a produção de filmes que fogem da fórmula comercial de sucesso, distantes do *mainstream* das grandes produtoras nacionais e do conservadorismo narrativo e estético. A proposta é fazer um cinema partindo de Pernambuco para o mundo, legitimando as produções locais em contraposição à produção audiovisual do sudeste, sempre predominante no cenário nacional.

Para citar apenas alguns filmes, *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), *Baixio das Bestas* (2006) e *Árido Movie* (2006) venceram importantes premiações nacionais de cinema, levando para as fronteiras além de Pernambuco produções de qualidade, com uma estética própria e que sempre retratam aspectos da cultura nordestina.

A realização do *Baile Perfumado* e de outras produções ao longo dos últimos 5 anos do século XX e início do século XXI, que consolidaram a retomada do cinema pernambucano, foi se firmando ainda mais no cenário nacional, ganhando cada vez mais espaço nas telas dos cinemas e destaque nas mídias nacionais e internacionais. Nesse período de 20 anos, convém nos questionarmos se no apanhado dessas produções, seja ela um longa-metragem realizado em 1996 e outro realizado em 2014, podemos falar no mesmo novo cinema pernambucano ou não.

As “marcas” e “traços” identificados e comentados aqui até o momento permanecem nas produções realizadas até hoje: a “brodagem”, expressa por meio da política da colaboração para fortalecer as condições de realização, o resgate das culturas locais dialogando com elementos globais e o desejo de apresentar ao mundo um cinema produzido fora dos grandes centros ainda são marcas do cinema pernambucano contemporâneo.

Contudo, é importante levarmos em consideração as mudanças socioeconômicas, tecnológicas e culturais que ocorreram com o passar dos anos, influenciando diretamente não só nas técnicas de produção,

determinadas pelo rápido avanço das tecnologias de audiovisual, mas também nos temas, discussões e desconstruções em pauta.

Por conta disso, e para contribuir com a dissertação da abordagem temática aqui proposta, decidimos separar as produções do chamado novo cinema pernambucano em dois momentos ou gerações distintas: uma primeira geração, que vai de 1996 até 2006, marcada mais intensamente pelas produções dos cineastas Cláudio Assis, Paulo Caldas, Marcelo Gomes e Lírio Ferreira, e uma segunda geração, que vai de 2006 a 2016, marcada não só pelos novos filmes realizados por estes mesmos cineastas, mas também pela produção de importantes longas-metragens de realizadores que, apesar de somente nos últimos anos terem se destacado como importantes diretores de cinema, já haviam contribuído com o cinema pernambucano de outras formas. É o caso de Camilo Cavalcante, Kleber Mendonça Filho e Gabriel Mascaro.

Da mesma forma que não podemos falar em uma estética em comum para os filmes realizados a partir de Pernambuco quando da retomada das produções, não podemos dizer que existe uma estética específica que diferencia estas duas gerações que propusemos aqui. O que utilizamos para diferenciar estes dois momentos diz respeito especialmente às diferenças socioculturais dos contextos de realização dos filmes, que por sua vez influenciam nas temáticas e problemáticas trazidas à tona nas narrativas.

Se na primeira geração podemos identificar a presença de elementos como a morte, o estrangeiro e o próprio cinema, em narrativas que se utilizavam com alguma frequência da metalinguagem, na segunda geração são adicionados novos elementos que dialogam diretamente com as temáticas contemporâneas, como a liberdade sexual, o empoderamento feminino, a quebra de barreiras de gênero, a questão da ocupação dos espaços urbanos e as mudanças nas paisagens interioranas do nordeste, bem como no comportamento do seu povo, bastante influenciado pelas políticas públicas implementadas pelo governo federal nos últimos 12 anos.

Vendo relevância e importância social, política e cultural nesses temas, alguns diretores de filmes dessa geração abraçaram esses temas em suas obras, de forma direta ou indireta, contribuindo, inclusive, para o debate sobre

as mudanças reais e simbólicas que se descortinam no país e no seu povo, sob várias perspectivas. Gabriel Mascaro é um desses diretores.

Gabriel Mascaro e suas narrativas do cotidiano

Formado em Comunicação Social pela UFPE, mesmo curso por onde passaram os cineastas Lírio Ferreira, Paulo Caldas e Kleber Mendonça Filho, Gabriel Mascaro é artista visual e cineasta, sendo hoje um dos mais importantes nomes do novo cinema pernambucano. Seu nome surgiu no cenário da cinematografia nacional a partir da sua produção de documentários, que teve início em 2008, com *KFZ-1348*, exibido em diversas mostras e festivais no Brasil.

Depois de *KFZ*, foram realizados ainda os documentários *Um Lugar ao Sol* (2009), *Avenida Brasília Formosa* (2010), *A onda traz, o vento leva* (2012) e *Doméstica* (2012), este último elogiado pela crítica e vencedor de prêmios em festivais importantes, como o 45º Festival de Brasília, onde levou o Prêmio Saruê, na Competição de Documentários.

Foi, também, a partir de *Doméstica*, que Mascaro passou a ser identificado como um nome promissor do cinema contemporâneo, o que ficou ainda mais evidente após a realização do seu primeiro longa-metragem de ficção – *Ventos de Agosto* – e o mais recente trabalho – *Boi Neon*. Estas, produções inquestionáveis do novo cinema pernambucano que envolveram a presença de realizadores parceiros de longa data, como Eduardo Serrano e Rachel Ellis, e narrativas centradas no local-regional com elementos e problemáticas globais dialogando entre si.

Neste trabalho, identificamos os longas de ficção de Gabriel Mascaro como pertencentes à segunda geração de obras do cinema pernambucano pós-retomada, pois levou para as telas do cinema a narrativa do cotidiano de personagens inseridos em espaços rurais do nordeste de pouca visibilidade, aprofundando em problemáticas contemporâneas e questões subjetivas, identitárias e de ruptura, mexendo com as ideias de senso comum dos espectadores com sensibilidade e leveza.

Ventos de Agosto se passa em uma pequena vila de pescadores no litoral de Alagoas, onde a jovem Shirley, que largou a cidade grande para cuidar da avó, trabalha em uma plantação de cocos dirigindo um trator. Entre o trabalho na fazenda de cocos e os sonhos de ser tatuadora, ela se relaciona com Jeison, rapaz que além de trabalhar na plantação de cocos, faz pesca subaquática de lagosta e polvo e vive com medo do pai, um senhor de costumes tradicionais. Nessa paisagem, a presença constante dos ventos no mês de agosto documentada por um pesquisador provoca mudanças na paisagem, fazendo os jovens refletirem sobre o tempo, a vida e, principalmente, a morte.

Em *Boi Neon*, acompanhamos o cotidiano de um grupo de vaqueiros que viajam pelo interior do nordeste transportando e preparando bois para as vaquejadas. Nesse cenário, somos apresentados a uma paisagem nordestina permeada por mudanças e novidades levadas pela indústria têxtil que chegou à região e à intimidade da vida dos personagens, que se desenrola no caminhão e nos lugares de parada. Iremar, Galega, Cacá, Zé e Júnior viajam juntos e deixam à mostra suas personalidades, desejos e subjetividades, evidenciando a complexidade humana e como as mudanças socioculturais e econômicas influenciam nos hábitos e comportamentos do homem e da mulher contemporâneos.

Não é coincidência o fato de ambas as obras apresentarem similaridades com o documentário, como se a câmera estivesse acompanhando o desenrolar da vida real de pessoas em seus contextos de vida. Apesar deste artigo ter como foco as ficções de Mascaro, é importante mencionar que desde a sua produção de documentários, as escolhas do formato narrativo feitas por ele dão contorno a uma marca estética expressiva nos seus trabalhos: a estética do comum ou do banal, cujas questões estão centradas na vida comum do povo, nos feitos e nas pequenas realizações cotidianas e seus detalhes. Sobre esses filmes, que começaram a aparecer com mais frequência no contexto pós-retomada, Fernanda Salvo comenta:

Ao privilegiar o cotidiano e os detalhes da vida comum, essa nova safra de filmes certamente propôs um tratamento mais delicado para a figuração do outro, capturando as diferenças em seus pormenores: nas feiras de subúrbio, nos conjuntos habitacionais, nos salões de manicure, nos ônibus lotados - mas

esses espaços aqui apanhados por câmeras menos nervosas, por tempos mais distendidos, por durações que convocam à introspecção. Podemos falar até mesmo de uma espécie de fenomenologia que produz uma compreensão do cotidiano focalizado. Desse modo, o espaço sócio-geográfico da periferia/margem/subúrbio apresenta-se com a abertura das casas de família, com as músicas tecnobrega e com a exposição dos gostos do povo - como a comida, os hábitos, a linguagem -, ou seja, a partir dos modos de viver compartilhados nesse universo popular. Assim, a busca nesses filmes parece ser por fugir do excepcional, ou melhor, capturar o excepcional que há na vida comum, buscando muito mais encontrar situações, rostos, gestos habituais, universos particulares dos personagens. (FERNANDA SALVO, 2011, p. 6)

Centradas nos personagens, essas narrativas expõem a vida cotidiana de homens e mulheres comuns, exibindo em detalhes os seus afazeres diários, seus sonhos, suas dúvidas, seus anseios e intimidades. É sobre eles e a vida do seu entorno com todas as suas nuances sociais, culturais, econômicas e subjetivas que a narrativa se constrói, fazendo deles o objeto principal dos filmes, e é justamente sobre esses objetos que debruçaremos a nossa análise, mais particularmente sobre as personagens Shirley, de *Ventos de Agosto*, e Cacá, Galega e Geise, de *Boi Neon*.

Em cena: a construção de espaços de visibilidade da subjetividade feminina

A escolha das personagens femininas de *Ventos de Agosto* e *Boi Neon* como objeto se deu a partir da percepção da desconstrução de padrões de gênero tipicamente adotados em produções audiovisuais comerciais de ficção e de grande circulação evidente nestes dois longas-metragens.

Ao contrário de muitos dos personagens vistos no cinema de forte apelo comercial e mercadológico, que chegam a grandes audiências, nos quais os papéis de gênero dos personagens são definidos e limitados a partir de uma perspectiva patriarcal e hierarquizada, que privilegia a visão, os desejos e subjetividades masculinas, os personagens mais importantes das ficções de Mascaro são dotados de complexidade, apresentando comportamentos, trajetórias, anseios e sonhos que extrapolam as barreiras dos padrões determinados pelo patriarcado da cultura ocidental.

Pensando nessa perspectiva, o nosso olhar repousa sobre Shirley, Galega, Cacá e Geise, justamente porque enquanto personagens mulheres, elas trazem aspectos que se contrapõem à proposta normativa de representação da mulher no cinema comercial de grande circulação e nos diversos meios de comunicação de massa, cuja principal inspiração está baseada nas narrativas do cinema clássico *hollywoodiano*, com sua exibição de *estrelas* que são modelos de mulher, responsável por convencionar *uma série de códigos de linguagem, resumidos em um manual do discurso narrativo, amplamente aceitas pelo público* (GUBERNIKOFF, 2009, p. 65), influenciando diretamente na formação do imaginário ocidental.

Nas narrativas clássicas, como na publicidade e em imagens midiáticas, a mulher normalmente é vista como objeto de troca, inserida em uma ideologia masculina de dominação. Enquanto forma simbólica, o cinema, muitas vezes, contribui para reforçar pessoas e grupos que ocupam posições de poder enquanto colabora com o silêncio do “outro”, que, silenciado, perde espaço de fala e passa a ser representado de acordo com o que aqueles que estão mais bem posicionados na escala da hierarquia social determinam. John B. Thompson, ao empreender uma análise da ideologia, afirma:

A análise da ideologia, de acordo com a concepção que irei propor, está primeiramente interessada com as maneiras como as formas simbólicas se entrecruzam com as relações de poder. Ela está interessada com as maneiras como o sentido é mobilizado, no mundo social, e serve, por isso, para reforçar, pessoas e grupos que ocupam posições de poder. Deixem-me definir este enfoque mais detalhadamente: *estudar a ideologia é estudar as maneiras como o sentido serve para estabelecer e sustentar relações de dominação* (THOMPSON, 2011, p. 75).

Nesse contexto, no qual a ideologia é intensamente operante, a proposta é a eliminação da subjetividade feminina em detrimento de um conceito de mulher ideal, passível de comercialização. No artigo *A imagem: representação da mulher no cinema*, ao abordar a teoria feminista do cinema, Giselle Gubernikoff comenta:

O que a teoria feminista do cinema procura demonstrar é que esses estereótipos impostos à mulher, através da mídia, funcionam como uma forma de opressão, pois, ao mesmo tempo que a transformam em objeto (principalmente quando

endereçadas às audiências masculinas), a anulam como sujeito e recalcam seu papel social (GUBERNIKOFF, 2009, p. 68)

As imagens midiáticas, televisivas ou cinematográficas, com frequência, exercem forte poder persuasivo e de convencimento sobre nós, ao mostrar repetidamente construções de um real hipotético, idealizado, favorecendo a formação de noções simplificadas que muitas vezes nada têm a ver com o real e ignoram tudo que é diferente e foge à regra: *essas imagens têm autoridade sobre nós: e para nos invadirem elas nos pedem apenas o trabalho de ficarmos acordados. O estereótipo nos é transmitido com tal força e autoridade que pode parecer um fato biológico* (BOSI, 2003, p. 117).

Ainda para Ecléa Bosi (2003), as percepções de mundo estereotipadas são reflexo de olhares que se baseiam justamente na ideologia dominante, ou seja, nas explicações de mundo dadas pelo poder, processo que estabelece uma relação de causa e efeito com o que ela chama de *capitulação da percepção e estreitamento do campo mental*, que nada mais é do que a dificuldade de enxergar o que está fora do estereótipo e, por sua vez, fora da ideologia.

Dentro de todo o universo que abarca a ideia de estereótipo, e aqui passamos a nos aproximar ainda mais dos nossos objetos de estudo, existe um tipo de estereótipo com o qual estamos acostumados a lidar diariamente nas sociedades patriarcais: os estereótipos de gênero, que abarcam crenças generalizadas sobre o que é apropriado e típico para cada um dos gêneros socialmente construídos, o masculino e o feminino.

Para Silvana Mota-Ribeiro (2005), em *Retratos de Mulher: construções sociais e representações visuais do feminino*, estes estereótipos referem-se a

(...) atributos pessoais, ou seja, abarcam propriedades físicas, características de personalidade e padrões de comportamento, e são essencialmente estruturas cognitivas organizadas que facilitam a categorização e simplificação do ambiente social. (MOTA-RIBEIRO, 2005, p. 17)

Pensar na categorização e na simplificação do ambiente social é pensar na importância de tomarmos ações para desconstruir os estereótipos que limitam os seres sociais, estejam eles transitando por qual gênero for.

Nesse sentido, as personagens de *Ventos de Agosto* e *Boi Neon* contribuem para uma reflexão importante sobre a dissolução dos estereótipos, abrindo perspectiva para pensarmos em um cinema que mostra uma sociedade plural, heterogênea e, portanto, mais próxima da realidade complexa.

A personagem Shirley, de *Ventos de Agosto*, traz em si traços de personalidade e comportamento relativamente atípicos, segundo o estereótipo, para uma jovem que vive em uma pequena vila de pescadores no litoral de Alagoas, região nordeste do Brasil.

Deitada de forma despretensiosa e relaxada em cima de um barco de pesca, Shirley esfrega Coca-Cola no corpo enquanto escuta a música *Kill Yourself*, da banda de *punk rock* *The Lewd*. Enquanto ela aproveita o seu momento de relaxamento, Jeison faz pesca subaquática, jogando ao lado da moça o polvo recém-pescado.

A naturalidade com que Shirley vive esse momento íntimo de esfregar o refrigerante em seu corpo deitado no barco em alto mar, sem paredes, portas ou janelas, evidencia que a personagem tem uma relação bem resolvida com o seu próprio corpo e o reconhece como seu, fazendo uso da “técnica” de bronzeamento para a sua própria satisfação. Não há, na cena, a presença de qualquer indivíduo que pudesse participar de forma invasiva daquele momento, ainda que com o olhar.



Figura 1: Shirley deitada no barco

Nas cenas iniciais do filme, somos apresentados aos primeiros elementos que passam aos espectadores informações importantes sobre a personagem, elementos que deixam claro que Shirley não é uma moça que teve acesso restrito a bens simbólicos da cultura global apenas por ser moradora de um lugar pouco habitado no litoral alagoano.

Sendo a música um recurso privilegiado dentro das narrativas do novo cinema pernambucano, não é por acaso que Shirley está escutando uma banda de *punk rock* americana originada na década de 1970, fato que terá mais ênfase ao longo do filme, quando outros acordes de *punk rock* estrangeiro ecoam pela tela nas vozes de bandas como *The DeadBeats* e *Blaze and The Stars*, mostrando que a formação do seu gosto musical, enquanto mulher nordestina moradora de uma vila de pescadores, é vasta e abrangente.

Aqui, como também em *Boi Neon*, vale a pena comentar sobre a expressão “perspectiva pluralista” adotada por Canclini, na qual o entendimento da tradição, da modernidade e da pós-modernidade se combinam, evidenciando na cena descrita a capacidade de Shirley *de interagir com as múltiplas ofertas simbólicas internacionais a partir de posições próprias* (CANCLINI, p. 354, 2000).

Esta mulher, além de gostar de música *punk*, também dirige um trator, veículo utilizado por ela para transportar os trabalhadores até as fazendas de coco e fazer entregas no armazém de Seu Afrânio. O trator, além de ser ferramenta de trabalho de Shirley, que nunca é vista pegando ou cortando cocos nas fazendas como os outros trabalhadores, é, também, o leito onde acontece o sexo e conversas íntimas de poucas palavras com Jeison, seu companheiro – o filme não deixa claro se o rapaz é o namorado da moça, mas é uma companhia frequente da mesma.

Nesse sentido, podemos dizer que Shirley tem uma posição privilegiada no trabalho desenvolvido na zona rural onde vive, já que não desempenha trabalhos braçais e é responsável por entregar o que foi “produzido” no dia. É ela quem determina quando o caminhão está cheio e pronto para partir em direção ao armazém, é ela quem tem autonomia para decidir quem vai ou não acompanhá-la nas entregas.

Simbolicamente, o fato de Shirley trabalhar dirigindo um trator diz muito das escolhas de Mascaro para a construção da personagem. Além de representar certa autonomia no trabalho quando comparamos sua atividade com as tarefas desempenhadas pelos outros nos coqueirais, o trator é, também, o cenário do sexo, sendo a carroceria o leito preferido de Jeison e Shirley para essa finalidade. Este sexo, sempre consentido, só acontece se e quando ela quer, tendo Jeison, inclusive, uma postura muito mais passiva em relação a isso.

Em uma das cenas, Shirley aparece aborrecida com Jeison durante o trabalho, tratando-o com frieza e repulsa momentânea quando o mesmo sugere que já está na hora de parar de encher a carroceria para partir, sendo que o *partir* geralmente é a ação que culmina, em algum momento, na relação sexual entre os dois. Aqui vemos a quebra na distinção homem/ativo, mulher/passiva, aceita como verdade nas sociedades patriarcais, quebra essa que se repete em outros momentos do filme.

É na carroceria desse mesmo trator que ocorre um dos diálogos mais extensos e expressivos entre os dois personagens, evidenciando outras características de Shirley, como o fato de ela sonhar em ser tatuadora:

Shirley: - Tu vai deixar eu tatuar teu braço ou não vai?

Jeison: - Para com isso, vai. Tatuagem é um negócio que é pra sempre.

Shirley: - É pequenininha, não vai doer não.

Jeison: - Se meu pai me “vê” com tatuagem me bota pra fora de casa.

Shirley: - Homem frouxo da porra com medo do pai.

(VENTOS de Agosto. Direção: Gabriel Mascaro, Produção: Rachel Ellis. Brasil, 2014, 77 min).

Nesta cena, além de questionar a “masculinidade” de Jeison (segundo as regras de conduta que determinam as características desejadas em um homem), Shirley apresenta um olhar perdido, de quem está parcialmente ausente do seu entorno, envolta em pensamentos, anseios e a ambição de ser tatuadora, que só poderá se concretizar longe dali.

Em um cenário rural, Shirley não se difere muito de uma mulher contemporânea de qualquer centro urbano no Brasil, que acumula funções no seu dia a dia enquanto sonha e aspira a uma realidade diferente: ao mesmo tempo em que cuida da avó idosa e dos afazeres domésticos, ela trabalha, vive uma relação, sonha em ser tatuadora, tem um skate e escuta *punk rock*: uma mulher real, múltipla, dotada de complexidade, como todos.

Devido a algumas semelhanças evidentes entre as personagens, nesse texto adotamos a perspectiva de que Galega, personagem de *Boi Neon*, é um desdobramento de Shirley, com nuances e especificidades próprias, mas cujas similaridades nos remetem, em diversos momentos, ao que Shirley representa enquanto mulher em *Ventos de Agosto*.

Apesar de contarem histórias distintas, *Ventos de Agosto* e *Boi Neon*, como representantes do novo cinema pernambucano, trazem algumas correlações nas histórias que contam, como as características de alguns personagens, discursos, o privilégio à música, a paisagem nordestina e certos elementos simbólicos, como é o caso do caminhão que Galega dirige, veículo que assume papel importante na narrativa, bem como o trator guiado por Shirley.

Nos primeiros minutos de filme, somos apresentados a uma Galega em pé dentro de um caminhão enquanto Iremar, um dos vaqueiros, personagem principal do filme, usa uma fita métrica para tirar suas medidas. Até aí, ainda

não está claro para os espectadores o tipo de relação que existe entre os dois personagens, muito menos quem é Galega.

Durante o percurso do filme, descobrimos que Galega é responsável por dirigir o caminhão que transporta bois e vaqueiros para as vaquejadas no interior do nordeste do Brasil, sendo responsável inclusive pela manutenção, limpeza e cuidados com o veículo nos pontos de parada.

Ao mesmo tempo em que é responsável pela condução dos bois e dos vaqueiros, Galega assume, sem necessariamente lhe ser imposto, a responsabilidade pela “casa”, e, portanto, pelas condições mínimas e possíveis de conforto de quem com ela viaja, sua filha Cacá, os vaqueiros Iremar, Negão e Zé, já que o caminhão é onde esses personagens passam a maior parte do seu tempo, seja se locomovendo de um lugar ao outro, conversando ou dormindo. É dentro do caminhão que ficam as redes onde eles dormem e todos os seus pertences.

Em *Boi Neon*, o caminhão pilotado por Galega é veículo que move e casa que acolhe, ainda que essa seja temporária. Considerando esse aspecto, faz sentido inferir que Galega é uma personagem essencial para que o trabalho de todos que viajam na carroceria do caminhão possa ser realizado, garantindo o salário de todos no final do mês. Apesar de não trabalhar diretamente em contato físico com os bois para a entrada nas competições, ela assume certo protagonismo no que diz respeito ao trabalho – e, também, à existência desse “lar possível”.

Usando as lentes do senso comum, se pedissem para imaginarmos uma pessoa dirigindo um caminhão Brasil afora, provavelmente a imagem que nos saltaria aos olhos seria a de um homem. Contrariando o estereótipo, Gabriel Mascaro nos apresenta uma mulher caminhoneira, que além de todas as responsabilidades em relação ao objeto com o qual trabalha, também é mãe solteira e dançarina, afinal, era para desenhar e fazer uma roupa para suas apresentações que Iremar estava tirando medidas do seu corpo.

Galega passa a maior parte dos seus dias trajando shorts, camiseta e bota de couro, e também se mostra uma mulher preocupada com a estética e com a aparência quando é vista sentada no banco do caminhão de pernas abertas fazendo depilação. Ao não se enquadrar no modelo das

representações hegemônicas de mulher e se preocupar com sua estética (como Shirley, que aparece sempre de unhas pintadas), a personagem mostra que não há um tipo específico de mulher que seja mais “feminina” que a outra devido a um ofício, traços de personalidade ou comportamentos específicos.

Há, em Galega, como há em Shirley, um evidente reconhecimento e aceitação do seu próprio corpo e da sua condição enquanto mulher que vive “em trânsito”, quando despretensiosamente e sem receios, ela transforma o banco do caminhão no espaço para ter cuidados consigo mesma.

Ao contrário de muitas mulheres representadas nos filmes *hollywoodianos* ou brasileiros de grande circulação, para as quais a maquiagem exerce a função de deixá-las sempre impecáveis e esbeltas, independente da situação em que elas se encontram, em *Boi Neon* e *Ventos de Agosto* esse é um recurso pouco utilizado, deixando clara mais uma vez a opção dos realizadores do filme em mostrar personagens vivos, reais.

Quando para o caminhão para Iremar fazer uma pequena compra, Galega é abordada por um vendedor de calcinhas, demonstrando preocupação com modelos e tamanho. No final, acaba levando três. Ao contrário do que se poderia esperar, a cena não apela para o erotismo ou sensualização da personagem, e rende um dos diálogos mais tensos do filme, entre ela e Cacá, sua filha:

Cacá: - Manhê, posso comprar uma bota de couro pra mim?

Galega: - Não, Cacá, já falei que não. Não é não.

Cacá: - Você só compra coisa só pra você!

Galega: - É, só compro coisa pra mim *mermo*. Já falei pra você que enquanto você não voltar a estudar e for morar com tua avó vai ser assim.

[Silêncio]

Cacá: - Calcinha de puta...

Galega: - O que foi que tu falasse? [Silêncio] O que foi que tu falasse, Cacá? Repita o que você falou! Repete o que você falou! Repete o que você falou! Me respeite! Me respeite! Respeite quem te cria e quem te dá de comer!

(BOI Neon. Direção: Gabriel Mascaro, Produção: Rachel Ellis. Brasil, Uruguai e Holanda, 2015).



Figura 2: Galega e Cacá discutem dentro do caminhão

Aqui aparece outra disrupção relacionada ao que se espera de uma mulher que é mãe. Nesse momento fica claro que Galega é mãe solteira e que, portanto, por algum motivo, Cacá não convive com seu pai, tendo como alternativa à vida que leva, viver com a avó, onde poderia retomar os estudos. Aqui a avó é citada como a figura que poderia proporcionar uma vida tida como mais “adequada” para uma criança, que ao invés de conviver com bois e vaqueiros, deveria estudar. Apesar de não obrigar a menina a ir morar com a avó, Galega demonstra preocupação com o futuro da filha.

Para uma criança, Cacá tem bastante compreensão da sua condição de filha cujo pai é ausente. Sente incômodo por isso, mas ao ser questionada por Iremar do por que não ir procurar o pai, a garota declara um cuidado especial com a mãe:

Cacá: - Esse povo fica *mangando* de mim e da minha mãe.

Iremar: - Né pra tu ficar ouvindo as merdas que esse povo fala, não. É tudo mentira *mermo*.

Cacá: - Você acha que meu pai volta?

Iremar: - Teu pai? Eu não conheci ele... O povo diz que ele era bom. De repente ele volta.

Cacá: - Eu queria que ele tivesse comigo aqui.

Iremar: - Tu devia ir atrás dele, tá entendendo? Vaquejada não é lugar pra menina pequena.

Cacá: - Mas eu não posso ir. (Cacá)

Iremar: - Por que tu não pode?

Cacá: - *Modi* a minha mãe

Iremar: - Tua mãe já é grande, não precisa de você não, pra ficar tomando conta dela. Oxe.

(BOI Neon. Direção: Gabriel Mascaro, Produção: Rachel Ellis. Brasil, Uruguai e Holanda, 2015).

O ato de *mangar* sobre o qual a menina conversa com Iremar diz muito sobre o que vem a ser o modelo socialmente construído de família. Em uma sociedade que baseia sua representação de família no estereótipo patriarcal, no qual é importante que uma mulher com filhos tenha um marido e que, conseqüentemente, esses filhos tenham um pai presente, deboçam e caçoam de Galega e Cacá por elas não atenderem a esses pré-requisitos.

Quem assiste ao filme com um olhar mais atento e coloca a sua consciência à disposição da diversidade, logo percebe que Cacá vive, sim, em família: uma família composta por sujeitos não consanguíneos que vivem juntos, conversam, se alfinetam, brigam, se aconselham e depois cantam e dançam juntos, numa grande celebração. É o que podemos ver na cena do jantar, em que Galega, Cacá, Zé, Negão e Iremar estão reunidos ao redor da mesa para uma refeição.

Cacá vive entre os vaqueiros e, como eles, dorme na carroceria do caminhão, escutando todos os tipos de conversa e discussões inapropriadas para uma criança. Seu passatempo preferido é estar com os cavalos e seu maior sonho é ser dona de um deles. Quando não está conversando com Iremar, observa os cavalos ou se diverte com a miniatura de um equino de brinquedo, momentos em que alimenta seus sonhos infantis. Importante observar que o brinquedo da menina é um cavalo, e não uma boneca, como poderia se esperar.

Em *Boi Neon*, somos apresentados a Geise por último. Grávida, ela aparece para vender cosméticos e perfumes para os vaqueiros Iremar e Júnior. Há, neste momento do filme, um diálogo que evidencia a dupla jornada de trabalho da vendedora:

Geise: - Gostei. Esse aí combinou contigo, gostei.

Iremar: - Massa. Qual é o teu nome?

Geise: - É Geise, e o teu?

Iremar: - Iremar. Tem como tu passar aí de noite? Que aí eu vou ter o dinheiro, agora não tenho não.

Geise: - De noite não vai dá não que eu vou embora, mas amanhã de manhã eu tô aqui. É que hoje à noite eu dou plantão.

Iremar: - Tu é enfermeira?

Geise: - Não, deus me livre, eu detesto hospital.

Iremar: - E vai dá plantão em que?

Geise: - É porque eu trabalho de vigilante noturno numa fábrica de tecidos, sabe? De roupa...

(BOI Neon. Direção: Gabriel Mascaro, Produção: Rachel Ellis. Brasil, Uruguai e Holanda, 2015).



Figura 3: Geise conversa com Iremar

Ao saber que Geise tem outro trabalho, Iremar faz suposições sobre qual seria o ofício noturno da interlocutora baseado em estereótipos de gênero, que não contemplam supor que uma mulher, ainda mais estando grávida, possa trabalhar como vigilante noturno. O fato de ela portar uma arma durante o plantão e não ter medo também surpreende o vaqueiro.

Mulher grávida, Geise não só tem dois trabalhos como um deles exige que ela porte armas e que esteja preparada para enfrentar situações de perigo e violência, algo, segundo o imaginário estereotipado sobre mulheres grávidas, inusitado para uma mulher nesta condição.

Inusitado como a bela cena de sexo protagonizada por ela e Iremar dentro da fábrica, colocando em questão mais uma vez o modelo de família patriarcal, para o qual uma mulher grávida fazer sexo com um homem quase desconhecido que não seja o pai da criança pode parecer um equívoco.

Há em Geise, como há em Cacá, Galega e Shirley, uma tranquilidade em ser quem de fato se é, sem constrangimentos, sem manuais pré-definidos, sem medo das figuras masculinas que as rodeiam, sem vitimização ou heroísmo, personas com frequência adotadas quando as narrativas querem mostrar mulheres admiráveis, que subvertem os padrões. Ao contrário, trata-se de mulheres contemporâneas comuns, que dialogam com o seu entorno e seus

pares lançando-se sem dramatizações excessivas aos caminhos da vida que se apresenta.

Debruçar o olhar sobre as mulheres dos longas-metragens de Gabriel Mascaro é debruçar-se sobre a história de mulheres livres e independentes em suas escolhas. Pensando nas personagens adultas, ambas as narrativas colocam isso em evidência a partir das relações que essas mulheres travam com suas famílias, com o trabalho, com o amor, com o sexo e, por fim, com os seus próprios desejos e anseios.

Considerações Finais

Ao acompanhar com atenção as obras produzidas pelo cinema pernambucano recente, considerando os últimos dez anos, vimos que há em grande parte dos diretores e realizadores um anseio questionador no que diz respeito a concepções socioculturais enraizadas no imaginário brasileiro, levando para as telas temas como identidade, liberdade sexual, empoderamento feminino, quebra de barreiras de gênero, ocupação dos espaços urbanos, as mudanças nas paisagens interioranas do nordeste e diversas outras questões.

Kleber Mendonça Filho fez isso em *O Som ao Redor*, em 2013, que mostra o desenrolar da vida cotidiana em um quarteirão da cidade de Recife, marcando a presença de uma forte concentração de renda e uma intensa separação entre classes, e em *Aquarius* (2016), filme que também se passa em Recife, mostrando a intensa especulação imobiliária existente na orla de Boa Viagem, na qual Clara, moradora do Edifício Aquarius, exerce o papel fundamental de resistência, ao negar-se a sair do prédio que já foi quase todo vendido para uma construtora.

Em *A História da Eternidade* (2014), Camilo Cavalcante conduz uma narrativa protagonizada por personagens mulheres do sertão nordestino que exercem seus desejos até as últimas consequências. Em *Tatuagem* (2013), Hilton Lacerda também exhibe pautas importantes e complexas, mostrando, entre outras temáticas, a história de amor entre um soldado do exército e um líder gay de uma trupe teatral cuja principal bandeira é a liberdade – isso tudo em uma narrativa que se passa em plena ditadura militar, nos anos de 1970.

Com uma produção de longas-metragens de ficção pequena e recente, Gabriel Mascaro, como os realizadores comentados acima, apresenta uma narrativa autoral com elementos que se repetem em seus roteiros. No caso da sua produção, identificamos a presença de personagens que nos convidam a uma reflexão sobre os papéis de gênero como um dos elementos mais impactantes pela sua relevância e urgência enquanto pauta de discussão social, especialmente em um país patriarcal como o Brasil.

Ao levar para a tela personagens como Shirley, Galega, Cacá e Geise, ele cria uma barreira ao reducionismo que estamos acostumados a fazer sobre as pessoas a partir das definições de gênero socialmente construídas, uma proposta significativa para se fazer em produções audiovisuais comerciais, já que estas muitas vezes se limitam a reforçar os estereótipos difundidos pela ideologia. Considerando o cinema como um aparato de transmissão de valores e, mais que isso, uma ferramenta social capaz de provocar reflexões e mudanças a partir das narrativas por ele propostas, Silvana Mota-Ribeiro comenta:

Os diversos textos culturais, difundidos de forma mais ou menos alargada, são entendidos como organizadores de todo um imaginário ligado à mulher, afirmando-se, por isso, como um campo incontornável quando se trata de questionar relações de poder e de combater mecanismos de perpetuação da dominação masculina (MOTA-RIBEIRO, 2005, p. 50)

Abrindo possibilidades de leitura sobre a mulher (e também sobre o homem, por meio de personagens como Jeison e Iremar), Gabriel Mascaro mostra, de forma sensível e delicada, que é possível fazer um cinema que toca a audiência sem necessariamente ceder a velhas fórmulas. Em *Ventos de Agosto* e *Boi Neon*, as mulheres das narrativas não atendem aos atributos hegemônicos largamente difundidos social e midiaticamente, mas, ao contrário, evidenciam que ser mulher não é uma categoria fixa e homogênea, mas uma experiência vivida de formas diferentes por cada mulher, cada uma interagindo dentro de sua realidade cotidiana, fazendo escolhas a partir de suas potências e limitações, mas também dos seus desejos.

Ao proporcionar a quebra das expectativas sociais associadas às concepções de gênero e à ideia de feminilidade no cinema, Gabriel Mascaro

abre espaço para o surgimento de dúvidas, perguntas e questionamentos por parte do público em relação ao que com frequência nos é apresentado pela ideologia como “certo” e “natural”, contribuindo para um diálogo enriquecedor, mais uma vez evidenciando o papel social do cinema, ferramenta capaz de *fazer uma revolução social que diga respeito às grandes máquinas de controle da sociedade e também às instâncias psíquicas que definem a maneira de ver o mundo* (GUBERNIKOFF, 2016, p. 35).

Por fim, não podemos deixar de comentar que ao trazer a questão das personagens femininas não nos passou despercebido o fato de que a direção de ambos os filmes é assinada por um homem. Contudo, vale considerar também que dentro da realização dos filmes, para além do destaque dado às personagens mulheres, outras mulheres contribuíram de forma essencial nas produções, como é o caso de Rachel Ellis, companheira de Gabriel Mascaro, que assina o roteiro (conjuntamente com Mascaro) e a produção de *Ventos de Agosto*, e a produção de *Boi Neon*. Ao observar a ficha técnica de ambos os filmes, evidenciamos que espaços de execução importantes foram ocupados também por mulheres.

Referências

BOI Neon. Direção: Gabriel Mascaro, Produção: Rachel Ellis. Brasil, Uruguai e Holanda, 2015.

BÓSI, Eclea. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social** – São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade.** 3ª ed. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

FERNANDA SALVO. **A estética do banal no cinema brasileiro pós-retomada: uma pequena viagem a Avenida Brasília Formosa, de Gabriel Mascaro.** Lumina (UFJF. Online), v. 5, p. 01-15, 2011.

GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema, Identidade e Feminismo** – São Paulo: Editora Pontocom, 2016.

GUBERNIKOFF, Giselle. **A Imagem: representação da mulher no cinema.** Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 8, nº 15, jan./jun. 2009.

MOTA-RIBEIRO, Silvana. **Retratos de Mulher: Construções sociais e representações visuais do feminino.** Porto: Campo das Letras Editores S.A., 2005.

NOGUEIRA, Amanda Mansur. **O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo.** Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação, 2009.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada.** São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

THOMPSON, John B. **Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa.** 9ª ed, Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

VENTOS de Agosto. Direção: Gabriel Mascaro, Produção: Rachel Ellis. Brasil, 2014, 77 min.