

ANA CAROLINA ZEFERINO

CINART

A revista das mulheres no cinema

Viçosa - MG

Curso de Comunicação Social/Jornalismo da UFV

2018

ANA CAROLINA ZEFERINO

CINART

A revista das mulheres no cinema

Memorial apresentado ao curso de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Federal de Viçosa, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Eugene Francklin

Viçosa – MG

Curso de Comunicação Social/Jornalismo da UFV

2018

A todas as mulheres que não se sentiram representadas quando foram ao cinema.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao curso de comunicação, por me mostrar o amor pela diagramação e por revistas, à minha orientadora por me auxiliar na tarefa de criar um veículo de comunicação do zero em um semestre e aos funcionários do departamento de comunicação, por estarem sempre dispostos a nos ajudar.

Sou imensamente grata à Lucia Murat por ter se disponibilizado a ser entrevistada por mim, ao grupo Dias de Legenda por se animarem tanto com meu projeto, às meninas do Cineclubes Carcará por tirarem um tempo pra indicar bons filmes, à Bárbara Louzada por me explicar pacientemente sobre seu trabalho e às minhas amigas Sarah Almeida e Jéssica Miranda, por serem ótimas amigas que disponibilizaram seus textos pra me ajudar na construção do conteúdo pra Cinart.

Não poderia deixar de agradecer aos meus pais, por terem me apoiado muito antes de eu sequer cogitar em seguir a carreira de jornalismo e por continuarem me apoiando ao longo de toda essa jornada.

Obrigada a todos os meus amigos que me deram um abraço durante as épocas mais difíceis e, claro, a minha gata Frida, que sempre estava deitada no meu lado, até mesmo enquanto escrevo esse agradecimento.

RESUMO

A revista Cinart é um projeto produzido para ser entregue como trabalho de conclusão de curso. O objetivo foi desenvolver as habilidades aprendidas ao longo do curso de Comunicação, criando um veículo de comunicação, com foco no protagonismo feminino no cinema. Em seu conteúdo é possível encontrar matérias sobre os bastidores, resenhas e indicações de filmes e entrevista com um grande nome do cinema no Brasil. Para uma maior democratização de informação e para atingir o público alvo, a revista foi vinculada em uma plataforma online, gratuitamente, para que todos tivessem acesso em diversos dispositivos tecnológicos.

PALAVRAS-CHAVE:

Revista; Digital; Cinema; Feminismo; Diagramação Gráfica.

ABSTRACT

The Cinart magazine is a project produced to be delivered as a course completion work. The objective was to develop the skills learned during the course of Communication, creating a vehicle for communication, focusing on female protagonism in the theaters. In its content you can find stories about the backstage, reviews and indications of movies and interview with a big name of the cinema in Brazil. For a greater democratization of information and to reach the target public, the magazine was linked in an online platform, free of charge, so that everyone had access in any technological device.

KEY WORDS:

Magazine; Digital; Movie theater; Feminism; Graphic Diagramming.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Matéria de capa da edição da Cinart, produzida em 2016.....	20
Figura 2 – Capa da edição da Cinart de 2016.....	20
Figura 3 – Paleta de cores desta edição.....	21

SUMÁRIO

1 Introdução.....	8
2 Referencial Teórico.....	9
2.1 Reflexões sobre a trajetória da mulher no cinema.....	9
2.2 Revista no Brasil.....	13
3 Relatório Técnico.....	16
3.1 Público Alvo.....	16
3.2 Pré Produção.....	17
3.3 Entrevistados.....	18
3.4 Diagramação.....	19
3.5 Programas utilizados.....	23
4 Considerações Finais.....	24
5 Referências.....	25
6 Anexos.....	28
6.1 Entrevista Lucia Murat.....	28

1. Introdução

A Cinart é uma revista produzida como projeto de conclusão de curso e procura abordar o protagonismo feminino no cinema, não só em frente às câmeras, mas também nos bastidores e nas premiações.

O tema foi escolhido devido à atualidade da discussão do feminismo no cinema, como o movimento *Me Too*¹ e a constante problematização da falta de indicações de mulheres em categorias como Melhor Diretor no Oscar. Ao todo, em 90 anos, apenas cinco mulheres foram indicadas ao prêmio e apenas uma levou a estatueta.

Foi optado trabalhar com revistas por esse veículo ter menos amarras quando se trata de diagramação e nos fornecer uma liberdade maior para a produção de um projeto gráfico. Também foi analisado o fato delas possuírem uma boa legibilidade em aparelhos eletrônicos.

A produção de um bom projeto gráfico é fundamental, pois é ele que manterá ou não o interesse do leitor, já que as páginas cansativas tendem a fazer com que o público abandone o material. Cabe ao *design* também o papel de unir de forma concordante todo o conteúdo da revista: imagens, infográficos e o texto. (LEÃO; FREITAS, 2016, p.16)

Outro ponto crucial para a escolha do veículo foi a quantidade de revistas sobre o tema no Brasil. Dentro de nossas pesquisas, foi encontrada apenas uma revista impressa dedicada ao cinema no país. Dentre as revistas digitais o número foi maior, como a *Filme B*², porém nenhum dos veículos encontrados tinha como foco o protagonismo feminino.

Devido a esse cenário, em que as mulheres não são tão contempladas no cinema, a Cinart tem como objetivo trazer luz à visibilidade feminina, não só no telão, como também nos bastidores.

¹ Movimento que se iniciou por meio de uma hashtag em redes sociais para denunciar os abusos que acontecem com mulheres em Hollywood

² Disponível em: www.filmeb.com.br/revista

2. Referencial Teórico

2.1 Reflexões sobre a trajetória da mulher no cinema

No início de sua aparição no cinema, as personagens femininas eram inspiradas nas novelas e romances conhecidos como *women's fiction*, que “baseavam-se no culto à domesticidade e nos valores vitorianos que envolvem trabalho duro, resignação, disciplina e parcimônia.” (BARROS, 2016, p 57)

No cinema, as heroínas mais populares foram interpretadas por atrizes como Mary Pickford, Lillian Gish, Florence Lawrence, Ethel Clayton, June Caprice, Ruth Roland, Marguerite Clark, em filmes cujas tramas envolviam histórias de mulheres jovens, inocentes que, forçadas pelas circunstâncias e impelidas a assumir o controle de suas vidas, suportavam privações, lutavam por respeito e mobilizavam a força de vontade e a coragem para vencerem as adversidades. Eram filhas, mães, esposas dedicadas e carregavam consigo a crença no amor romântico. (BARROS, 2016, p 58)

Essa representação era, de certa forma, um meio de mostrar às mulheres daquela época como elas deveriam se portar. Segundo Ana Catarina Pereira (2014), a forma como o cinema auxiliava na manutenção de certos estereótipos mostrava que este era um mecanismo de repressão feminina.

Claire Johnston³ manifesta uma posição pragmática e pouco idealista face a diferentes tipos de processos criativos. Sublinhando que o desenvolvimento de estereótipos no cinema clássico de Hollywood terá sido uma estratégia consciente da “máquina de sonhos” daquela indústria, a autora considera que o facto de sempre ter existido, ao longo de toda a História do cinema, um maior espectro de papéis desempenhados pelas personagens masculinas está exclusivamente relacionado com a difusão de uma ideologia sexista e com a subsequente oposição primária que coloca o homem dentro da história e a mulher fora da mesma, numa dimensão eterna e quase feérica. (PEREIRA, 2014, p 5)

No geral, as mulheres apareciam nas telas como colírios para os olhos dos espectadores e não tinham necessariamente uma narrativa própria. Laura Mulvey (1975), crítica cinematográfica, afirma que Hollywood utiliza a mulher como um objeto que deve ser desejado e mantém a visão do telespectador como masculina.

O cinema hollywoodiano melodramático é mais uma esfera de dominação, onde é atribuída à mulher, segundo sua produção fílmica, a serventia de dar prazer visual ao homem. Uma recompensa erótica em olhar algo sem ser visto, em que o homem se submete à condição de voyeur diante do objeto desejado, que é a mulher, sendo isso não inato e sim resultado da socialização masculina e feminina, pois ambos os sexos são constituídos socialmente. (CARDOSO; FREITAS JUNIOR, 2011, p. 1)

³ Teórica do cinema feminista. Escreveu ensaios sobre a construção de uma ideologia no cinema popular.

Quando homens ficam encarregados de representar o corpo feminino, eles condicionam as mulheres “a aceitar os estereótipos patriarcais de si mesmas; a encarar-se — seu corpo, a sexualidade, o intelecto, as emoções, a própria condição de mulher — com olhos masculinos.” (CAPRA, 1988, p 199).

A mulher, passando à consumidora de audiovisual, tanto ou mais que os homens, também começou a ver e decodificar as imagens através dos olhos masculinos, que são os olhos dos comandos sociais, incorporando e retransmitindo sua imagem criada pela cultura discriminatória. (ALVES; ALVES; SILVA, 2011, p 370)

Além de desempenharem o papel apenas de um apelo visual, as mulheres também sofrem com a necessidade de ter suas histórias sempre atreladas a um homem, seja seu chefe, marido, amante, amigo ou irmão. Para que sua narrativa seja legítima, a personagem feminina necessita da validação masculina. Conforme nos explica Pereira (2014), “Sharon Smith (1972) reitera que o papel da mulher no filme terá sido constantemente desenvolvido em torno da sua atracção física e dos jogos de encontros com as personagens masculinas.” (SMITH, 1972 apud PEREIRA, 2014, p 3)

Em 1985, a cartunista Alison Bechdel publicou um quadrinho em que sua personagem afirmava só assistir filmes que contivesse na trama: pelo menos duas mulheres, uma conversasse com a outra, e que a conversa não fosse sobre um homem. A partir daí, foi criado o *teste de Bechdel*, que tem como objetivo analisar se um filme tem uma boa quantidade de representatividade feminina. No site www.bechdeltest.com, 7.678 filmes foram analisados por internautas voluntários e a taxa de aprovação é de apenas 57,89% nos três requisitos. Apesar de ser considerado um teste com falhas, é muito importante para explicitar a falta de desenvolvimento narrativo próprio para as personagens femininas.

Por volta dos anos 1970, com a popularização do movimento feminista, houve uma maior reivindicação por parte das mulheres para que as personagens fossem mais desenvolvidas nas obras. Além disso, elas queriam ser representadas na tela, ou seja, seria necessário que os produtores pensassem em outras formas de ser mulher. Pereira (2014) explica que:

Em 1973, Claire Johnston criticaria a imagem da mulher no cinema realizado por homens, definindo-a como o significante da ausência fálica, ao invés de uma presença. [...] Não será, portanto, coincidência que as principais obras de Bergman ou Antonioni com personagens femininas de maior complexidade sejam produzidas a partir das décadas de 60 e 70, quando as denúncias de cariz político igualitário se adensavam. (PEREIRA, 2014, p 3)

Principalmente na terceira onda do feminismo⁴, em 1990, foi percebido que o ser mulher era diferente para cada uma, por isso é importante que todas as vivências sejam divulgadas e expostas na mídia, para que se sintam legitimadas. Também começaram as pesquisas sobre gênero, em vez de estudos sobre o sexo feminino. “Na terceira geração, as feministas refutaram tais proposições, desnaturalizando e desconstruindo a perspectiva de gênero das gerações anteriores. O gênero passou a ser uma categoria relacional e política” (SCOTT, 1986 apud NARVAZ; KOLLER, 2006, p 650).

Não mais baseado nas diferenças biológicas ou “naturais”, diz-se que o gênero foi (des)naturalizado. Revisada a idéia binária de dois sexos e dois gêneros, o gênero passou a ser entendido como relação, primordialmente política, que ocorre num campo discursivo e histórico de relações de poder (NARVAZ; KOLLER, 2006, p 650)

As teorias feministas e de gênero são importantes para que o telespectador treine o seu olhar, para que perceba que as narrativas consumidas na indústria de Hollywood não são apresentadas arbitrariamente ou de forma leviana. “Pressupondo que a presença (e ausência) da mulher em certos lugares não é notada pelo espectador comum, Kuhn⁵ alerta para a necessidade das teorias feministas do cinema ‘tornarem visível o invisível’”. (PEREIRA, 2014, p 9)

Mesmo em 2017, anos após o início do cinema ainda podemos perceber a persistência na disparidade da representatividade da mulher nos filmes. A Universidade do Sul da Califórnia analisou os 100 filmes com maior bilheteria por ano, no período de 2007 a 2016 (exceto 2011)⁶, totalizando 900 produções. O objetivo foi avaliar a caracterização dos personagens com fala.

A pesquisa constatou que 60,7% das personagens femininas eram magras (contra 38,4% dos personagens masculinos), 35% mostravam algum nível de nudez (contra 14,1%) e 39,5% apareciam em trajes sexuais (contra 10,2%).

Não só em frente às câmeras a participação da mulher é díspare e/ou sub-representada, nos bastidores das produções fílmicas o cenário é semelhante.

⁴ O feminismo, em geral, é definido em três ondas. A primeira, foi marcada pelo direito ao voto conquistado pelas mulheres e durou do século XIX até a metade do século XX. A segunda onda, nos anos 1950, foi pautada na frase “o pessoal é político” e suas maiores pautas foram a discussão da sexualidade e do controle da fertilidade. A terceira, nos anos 1990, vem para afirmar que nem todas as mulheres são iguais e cada uma merece participar da luta e ter seus direitos de cidadã.

⁵ Autora britânica feminista, é conhecida por seu trabalho em estudos de tela, cultura visual, história do cinema e memória cultural

⁶ Relatório completo disponível em: <<http://assets.uscannenberg.org/docs/the-future-is-female.pdf>>. Acesso em 30 de maio de 2018.

Na América Latina, os primeiros filmes dirigidos por mulheres são da década de 1910, na Argentina e México, mas não tiveram continuidade, registrando-se por décadas a ausência de diretoras nas filmografias destes países. [...] Até os anos 1930, no Brasil, temos apenas uma mulher na direção, considerada a primeira diretora a aparecer no cenário do cinema brasileiro, no final da fase do cinema mudo, Cléo de Verberena (1909-1972), cujo nome verdadeiro era Jacyra Martins Silveira. (ALVES; ALVES; SILVA, 2011, p 371)

Durante os anos 1970 e 1980 houve uma maior divulgação e incentivo a produções femininas. O que é muito importante para a sociedade como um todo, uma vez que “o cinema das diretoras contribuiu para a evolução dos modos de representação da mulher no século XX.” (ALVES; ALVES; SILVA, 2011, p 372).

Steven Jay Scheneider edita o compilado *1001 Filmes Para Ver Antes de Morrer e* na sua edição de 2008 são destacados apenas “26 filmes dirigidos por mulheres, e 3 co-dirigidos, por 23 diretoras” (ALVES; ALVES; SILVA, 2011, p 374). Quando se analisa a porcentagem brasileira, são listados “17 filmes brasileiros, de 14 diretores, nenhuma mulher” (ibid.).

Apesar de uma grande evolução tecnológica, que possibilita a maior produção de filmes com menor orçamento, e o investimento e incentivo a produções feminina, ao analisar a quantidade de mulheres por trás das câmeras entendemos porque ainda temos uma visão tão masculinizada do que deveria ser a feminilidade.

Martha M. Lauzen pesquisou sobre a contratação de mulheres em cargos por trás das câmeras nos *top 100, 250 e 500* filmes de 2016⁷. Ao analisar os dados apresentados por Lauzen⁸, é possível perceber que, em 2015, 9% dos filmes *blockbusters*⁹ tinham mulheres trabalhando como diretoras (os mesmos números de 1998), já em 2016 a porcentagem cai para 7%. Segundo Martha, 92% dos 250 filmes de maior bilheteria em 2016 não tinham nenhuma mulher dirigindo.

Mulheres não são contratadas para produzir filmes, logo, não são representadas na frente das câmeras de forma satisfatória. “Estúdios de cinema são tradicionalmente uma cultura masculina e que os homens em altos cargos não se sentem muito confortáveis trabalhando com mulheres”. (ALVES; ALVES; SILVA, 2011, p 372)

Em 1982, Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira analisaram, no livro *As musas da matinê*, os longas-metragens de ficção feitos por mulheres existentes no Brasil até 1979: havia somente vinte filmes! Dentre aqueles filmes, elas conseguiram projetar somente dezesseis. Quatro não sobreviveram ao tempo. Suas conclusões, de certo modo alarmantes, diziam que, embora fosse possível falar de um crescente

⁷ Do original em inglês: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2016

⁸ Estudo completo disponível em: <https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2017/01/2016_Celluloid_Ceiling_Report.pdf>. Acesso em 30 de maio de 2018

⁹ Filmes ou outras obras artísticas populares para muitas pessoas e que pode obter elevado sucesso financeiro.

número de mulheres diretoras de cinema nos anos 1970, os filmes mais recentes continuavam a reforçar antigos estereótipos. (OSTHOFF, 2010, p 80)

No cenário *indie*¹⁰, a situação é levemente promissora. Apesar do número de diretoras não ter realmente aumentado desde 2011 e 2012, elas já caracterizam 28% de todos os diretores trabalhando em filmes independentes no ano de 2015, segundo *The Hollywood Reporter*¹¹.

Enquanto o cinema de *Hollywood* continua fechando as portas para as mulheres, os filmes indies vão, aos poucos, tornando-se um refúgio para que a igualdade seja minimamente exercida.

Segundo Ann Kaplan nos EUA e na Europa, as mulheres encontraram espaço para fazer cinema especialmente no cinema independente experimental e documental, que questionavam formas e conteúdo, e por isso, estavam abertos aos questionamentos feministas. (ALVES; ALVES; SILVA, 2011, p 371)

Stephenson e Debrix afirmam em seu livro, *O Cinema como Arte*, que "a arte é um fenômeno social, e a função do artista é dar ao mundo – isto é, a nós - maior riqueza" (STEPHENSON; DEBRIX, 1965, p.20). O cinema não é apenas um entretenimento, mas também um reflexo do nosso tempo. É necessário que a sétima arte também mostre um mundo em que mulheres falem e apareçam.

Compreendendo esse cenário em que as mulheres são sub-representadas e tem pouco espaço na produção de filmes, com o intuito de ajudar na mudança dessa conjuntura e a fim de que o público se torne consciente da necessidade de apoiar projetos que oferecem protagonismo às mulheres, a revista Cinart pretende trazer mais visibilidade às mulheres.

Como nosso produto é uma revista, achamos importante contextualizar o papel desse veículo na sociedade. Diante disso, nosso próximo capítulo será destinado a reflexões sobre periódicos do tipo.

¹⁰ Cenário de filmes independentes. Produzidos com orçamento menor e com menos interferência de grandes estúdios

¹¹ Matéria completa disponível em: <<https://www.hollywoodreporter.com/news/2015-16-study-women-working-890642>>. Acesso em 30 de maio de 2018.

2.2 Revista no Brasil

Como elucida Natansohn (2013, p12), “a revista se dirige a um público específico, destacando-se pelas estratégias visuais, pela segmentação temática e a periodicidade não atrelada à urgência informativa”

No Brasil, elas começam a aparecer por volta do século XIX, e “foram, em geral, publicações institucionais e eruditas, que pouco lembravam a configuração que temos do veículo hoje” (NASCIMENTO, 2002, p16).

No século XX, elas passam por uma fase em que seu conteúdo é basicamente literário, uma vez que os jornais não comportavam mais esse tipo de texto e os artistas precisavam publicar seus trabalhos. Em 1929 é criada a *Cruzeiro*, que foi um marco para a história das revistas no Brasil. Foi pioneira na produção de reportagens e possuía fotos bem desenvolvidas para a época.

O *Cruzeiro* trazia um pouco de tudo e se dirigia a todos, homens e mulheres, jovens ou não, longe da preocupação, hoje obrigatória, de descobrir as preferências de cada um, seus gostos, expectativas ou estilos de vida. Era a "revista da família brasileira". (...) Cada exemplar encontrava mais de 4 leitores dentro da mesma casa, percorrendo, como se vê, diferentes sexos idades e classes sociais. (MIRA, 1997, p13)

Na época as revistas no geral possuíam pouco público, devido a grande quantidade de analfabetos no Brasil e pelo fato da leitura ser um hábito da elite, mas, ao longo dos anos, elas vieram se popularizando.

Em linhas gerais, define-se revista como uma publicação periódica de formato e temática variados que se difere do jornal pelo tratamento visual (melhor qualidade de papel e de impressão, além de maior liberdade na diagramação e utilização de cores) e pelo tratamento textual (sem o imediatismo imposto aos jornais diários as revistas lidariam com os fatos já publicados, pelos jornais diários ou já veiculados pela televisão de maneira mais analítica, fornecendo um maior número de informações sobre determinado assunto). (NASCIMENTO, 2002, p18)

Apesar da distribuição online ser algo recente, as revistas digitais estão presentes desde os anos 1990, por meio de CD-Roms. Conforme explica Natansohn (2013):

Os anos 1990 representam o surgimento e a expansão de revistas baseadas em CD-Roms e cover mounts (suporte de armazenamento que contem software, mídia audiovisual ou outros produtos, como brinquedos, embalados como parte de uma revista ou jornal). Em 1995, existiam pelo menos dez revistas em CD-Rom, como a *Unzip* (da IPC) cujo slogan era ‘a primeira do Reino Unido totalmente interativa’” (NATANSOHN, 2013, p14)

Atualmente, a versão digital de produtos como revista democratizam o conteúdo por permitir que pessoas de todos o país (e do mundo) tenham acesso sem precisar se deslocar. Além disso, segundo a *Pesquisa Brasileira de Mídia* de 2016, apesar de 67% das pessoas terem costume de ler revistas mais na versão impressa, 26% dos entrevistados leem mais na versão digital e 2% leem nas duas.

Desses 26%, o público de 16 a 34 anos, estudante e com ensino superior incompleto, se mostrou muito interessado nas versões digitais, o que se assemelha muito ao público alvo da Cinart, que será apresentado mais a diante do trabalho.

Por este motivo decidimos optar por uma versão digital, publicada no site *Issuu*. “O diferencial desse site é que é uma mídia social de compartilhamento de conteúdo, o que significa que os usuários podem hospedar o seu produto no *Issuu* e divulgar o link para que seja visualizado.” (NATANSOHN, 2013, p21)

Algo muito trabalhado e valorizado em revistas é o design das páginas, por isso fizemos questão de manter uma diagramação fluida e que mantivesse o leitor interessado tanto nos textos como no visual. “As revistas nascidas na web apresentam preciosas inovações em termos de design. [...] A maioria simula as revistas impressas, seja utilizando PDF, seja em Flash, com folheio de páginas e outras usam animações.” (NATANSOHN, 2013, p13)

A revista produzida por nós tem um nome que homenageia uma revista brasileira de cinema produzida nos anos 20: a *Cinearte*. A publicação teve 561 edições veiculadas de 1926 a 1942. Sua sede era no Rio de Janeiro e seu tema principal, o cinema. Segundo Taís Campelo Lucas: “O apoio e a divulgação do cinema começou nos jornais, como o *Correio da Manhã*, com Manuel Cravo Jr., o *Jornal do Comércio*, com Vasco Abreu e em *A Manhã*, com Vinícius de Moraes. Entretanto, é nas revistas que as colunas de cinema serão popularizadas.” (LUCAS, 2005, p. 57-58)

A diferença da *Cinearte* para as outras revistas que tratavam sobre o tema era a visão crítica sobre as obras, além de resenhas e sinopses dos filmes. Outro ponto importante que Taís Campelo Lucas (2005) elucida é o interesse diferenciado sobre o cinema nacional que o periódico apresentava, além de um caráter combativo em seus textos.

3. Relatório Técnico

3.1 Público Alvo

Considerando que a revista tem como foco apresentar a visibilidade feminina no cinema e a minha facilidade em dialogar com esse público, definimos que este seria um veículo também voltado para as mulheres, ou seja, escrevo sobre mulheres, para mulheres e do ponto de vista de uma mulher.

Analisando os grupos no *Facebook* sobre cinema, é possível perceber que frequentemente são criados novos espaços para que pessoas LGBT e mulheres possam falar sobre o assunto, sem se sentirem acudados pela constante presença do preconceito. A Cinart nasce para dialogar com este público, de uma forma que se sintam acolhidos.

O público alvo da revista está voltado para jovens adultos que se interessam por cinema e suas premiações. Caso seja decidido continuar a produção da revista após a defesa do TCC, é interessante que se consiga vendê-la (tanto o produto como sua ideia), para isso também foi escolhido um público alvo que se tenha fácil acesso e contato, tanto pessoalmente quanto virtualmente.

Para definir o perfil do público foi desenvolvido um formulário no Google Forms que contou com 221 respostas no período de 19 a 22 de agosto. Esse formulário foi divulgado em grupos de cinema, voltados para jovens LGBT ou mulheres, e em grupos especificamente para mulheres. Foi solicitado que pessoas que não apreciam a sétima arte e homens não submetessem respostas.

Após analisar os dados, pode-se afirmar que, o perfil do público da Cinart é composto por jovens mulheres de 21 a 24 anos, em sua maioria estudantes com ensino superior incompleto que costumam assistir filmes em casa, pesquisar sobre assuntos de seu interesse e ir ao cinema. Essas jovens acompanham o Oscar, Globo de Ouro e Emmy, assistem de um a cinco filmes por semana e seus gêneros favoritos são drama, suspense e terror.

O que esse público mais gostaria de ler em uma revista de cinema são informações sobre bastidores, curiosidades sobre cinema, resenhas de filmes, protagonismo feminino em geral e filmes fora do eixo hollywoodiano.

3.2 Pré Produção

A Cinart começou a ser produzida em 2016, para o trabalho final da disciplina de diagramação gráfica. Naquela época, foi desenvolvido apenas o projeto gráfico e conceito, com textos meramente ilustrativos.

No início de 2018, foi retomada para ser apresentada como trabalho experimental de conclusão de curso do curso de Comunicação Social – Jornalismo na UFV. A ideia inicial era retratar o cinema como arte, e não apenas uma indústria capitalista. O nome era tanto uma brincadeira com a junção das palavras Cinema e Arte como uma homenagem a revista Cinearte. Ao longo das reuniões com a orientadora, foi decidido que o tema arte seria deixado de lado para que o protagonismo feminino entrasse em cena.

Analisando o perfil e os interesses do público alvo apresentado acima, foi optado por desenvolver seis editorias. *Por Trás Das Câmeras* apresentaria matérias sobre os bastidores do cinema, *Perfil* traria entrevista com grandes nomes brasileiros, *O Que Achamos* seriam resenhas de filmes com algum tipo de protagonismo feminino, *Fora de Hollywood* são obras que fogem do eixo, *Na Internet* busca mostrar um pouco sobre a colaboração do público para o cinema e *Cinindica* são indicações de obras.

Havia sido pensado em adicionar as editorias *Premiações* e *Curiosidades*, com matérias sobre a faculdade de cinema e como são escolhidos os filmes que são indicados ao Oscar, mas, devido ao curto prazo para a realização do TCC e problemas com fontes que iriam ser entrevistadas, preferimos manter apenas as seis apresentadas.

Para esta edição, pensamos em começar com uma matéria sobre a profissão de direção de arte, seguida pelo perfil da diretora Lúcia Murat. Para o desenvolvimento dessa revista, produzi e coletei resenhas dos filmes *Lady Bird*, *Mulan*, *La Belle Saison* e *TAG – The Chasing World*. Entrevistei os integrantes do grupo *Dias de Legenda* e trouxe as meninas do Cineclub *Carcará* para indicar alguns longas. Ao todo são 30 páginas de conteúdo.

A intenção era produzir uma revista impressa em tamanho A5, para que fosse de fácil manuseio, pudesse ser transportada mesmo em bolsas pequenas e que tivesse um grande apelo gráfico, com diagramação irreverente. Por causa dos altos custos, prazos para impressão e público alvo, decidi por uma versão digital, vinculada no Issuu.

3.3 Entrevistados

Para a editoria *Perfil*, a ideia inicial era entrevistar a diretora Anna Muylaerte, uma vez que seus filmes estão cada vez mais visados pelo público e por já ter conhecimento de pessoas que entraram em contato com ela e tiveram êxito. Enviamos um e-mail para a produtora Africa Filmes, mas até o momento não obtivemos resposta. Outra opção seria, Yasmin Thayná, diretora do filme *Kbela*. Entrei em contato por e-mail, Facebook e Instagram, mas também sem retorno.

Como não poderia depender de muito tempo na espera por respostas das possíveis fontes, desenvolvi, junto a minha orientadora, uma lista com todas as mulheres, diretoras, produtoras e atrizes, que gostaríamos de entrevistar. Dentre elas se encontravam Isabél Zuua, Juliana Rojas, Vanessa Oliveira, Lais Bodanski, Lucia Murat, Tata Amaral, Petra Costa, Anita Rocha Silveira, Alice Riff, Renata Pinheiro, Marina Person e Cristiane Oliveira.

Entrei em contato por todos os meios que foram possíveis com Isabél Zuua, Juliana Rojas, Vanessa Oliveira, Petra Costa, Lucia Murat e Marina Person.

A produtora de Lucia Murat foi a primeira a responder, seguida pela própria Marina Person. As duas pareceram muito animadas em serem entrevistadas para a revista.

Lucia Murat é uma diretora aclamada, cujo foco de suas obras é a ditadura no Brasil e situações que envolvem a opressão de minorias. Também é uma ex-integrante da luta armada contra a ditadura militar. “Lúcia Murat invadiu as telas em 1989, rompendo o silêncio das mulheres que sofreram tortura no período anterior, com o filme *Que bom te ver viva*. Por meio de depoimentos fortes, fica clara uma continuidade da opressão, marcada pelos traumas gerados em suas protagonistas e familiares.” (VEIGA, 2013, p373)

Devido a conflitos de horário, a entrevista com Lucia Murat só foi possível 16 dias após o envio do primeiro e-mail. Foram necessárias duas ligações para a produtora para conseguir marcar data e horário para a conversa, que seria por telefone.

Marina Person, ex VJ¹² da MTV, atriz, cineasta e sócia da produtora Mira Filmes, chegou a solicitar as perguntas da entrevista para que me respondesse via e-mail, mas até o momento não as respondeu.

A atriz portuguesa, Isabel Zuaa, respondeu por Facebook que ficaria lisonjeada em participar da Cinart, porém ela apenas retornou nossa mensagem com seu e-mail oficial de contato no dia do fechamento desse memorial.

Na editoria Por Trás das Câmeras entrevistamos a tatuadora e artista, Bárbara Louzada, que falou sobre a profissão de direção de arte. O contato com ela foi facilitado por já conhecê-la antes e ter certa intimidade.

Na editoria Na Internet, entrei em contato com o grupo Dias de Legenda, que produz legendas para filmes que podem ser baixados online. Desde o primeiro contato se mostraram solícitos, além de passar todas as informações necessárias para a matéria. A entrevista ocorreu pelo aplicativo *Whatsapp*. Fui adicionada ao grupo deles por algumas horas para que todos pudessem participar.

3.4 Diagramação

Desde quando a Cinart era apenas um projeto final de uma disciplina a ideia era que cada edição apresentasse uma paleta monocromática, variando as cores a cada volume.

Na edição produzida em 2016, como trabalho final, a cor escolhida foi o vermelho, logo foi buscado imagens dos filmes que possuíam esse tom em evidência e toda a diagramação se deu em torno dessa paleta.

¹² VJ (abreviação de *video jockey*) é a denominação dada às práticas artísticas relacionadas com a performance visual em tempo real.

Figura 1 - Matéria de capa da edição da Cinart, produzida em 2016



Na capa é adicionado a imagem do filme de destaque da edição, na paleta de edição atual. Se necessário, é possível modificar a imagem para que se adeque aos tons desejados. O logo da Cinart acompanha a cor em evidência.

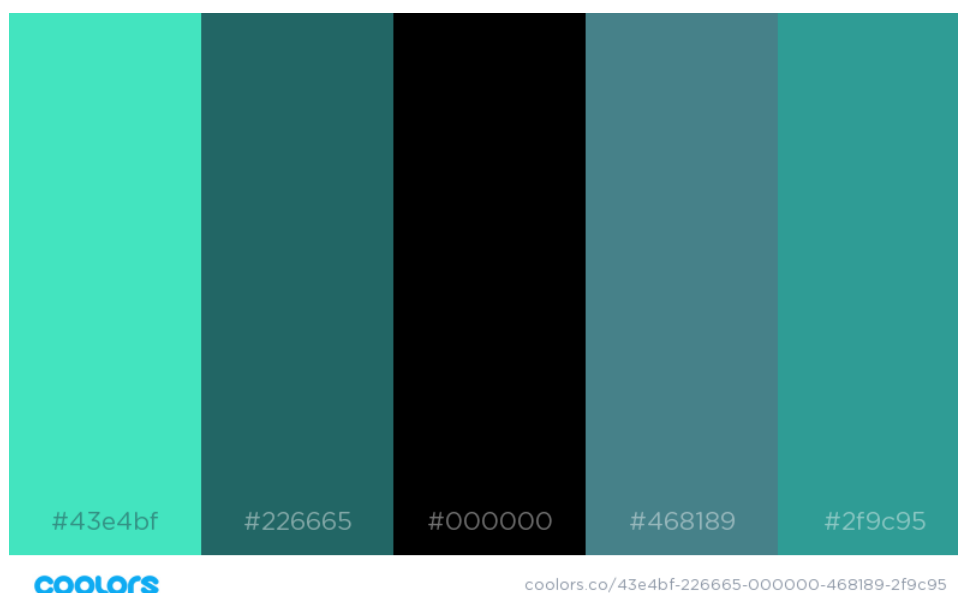
Figura 2 – Capa da edição da Cinart de 2016



Esse padrão foi desenvolvido de forma que o leitor conseguisse identificar uma identidade na revista. Mesmo que as cores mudem, será possível perceber que a edição deste mês ou semestre continua sendo a mesma Cinart do mês ou semestre que vem.

Nesta edição, para o projeto experimental, a cor base escolhida foi o turquesa. Com o auxílio do site *colors.co*, desenvolvi uma paleta para nortear o design gráfico da revista.

Figura 3 – Paleta de cores desta edição



Para a tipografia, foram escolhidas as fontes pertencentes a família serifada Domine Regular para o texto corrido e Domine Bold para os créditos de imagens e ilustrações. Segundo Fetter (2011, p137) “tipos serifados costumam ser associados à tradição, ao antigo e são tidos como rebuscados”, por isso a escolha por essa tipografia nos textos corridos. Também utilizei Raleway light para ficha técnica dos filmes e Raleway Thin para a assinatura nas matérias que não foram de minha autoria, essas pertencem a família sem serifa.

Como já foi explicitado a ideia inicial era que a revista fosse impressa, por isso sua diagramação foi iniciada no tamanho A5, assim como o tamanho das fontes foi todo pensado e desenvolvido baseado na leitura de projetos impressos. Como não

conseguimos realizar o projeto dessa forma, procuramos a plataforma *Issuu* que aceita revistas em PDF, o que fez com que o trabalho não fosse perdido e que pudéssemos manter o tamanho inicial para uma possível impressão no futuro.

Para o *grid*, foi decidido que a revista teria uma dimensão de 148 x 210 mm (padrão A5), margem de segurança de 12,7 mm e sangria de 5 mm. Mesmo o arquivo sendo digital e, em tese, não havendo a necessidade de sangria, preferimos mantê-la para a possibilidade da decisão de impressão da revista.

A escolha das margens e dos grids é essencial para que exista uma harmonia entre cada um desses elementos e também para que seja delimitada uma identidade necessária para a revista ser reconhecida. Só que por outro lado, o excesso de imagens e a demanda por elementos artísticos faz com que seja necessário também uma desconstrução desses grids, não se prendendo ou limitando na totalidade nos formatos que foram pré-estabelecidos. (OLIVEIRA, 2016, p24)

As primeiras páginas foram preenchidas com o editorial e sumário, para que o leitor pudesse ter a experiência de ler uma carta da pessoa que produziu o conteúdo e também para que entendesse a ideia por trás da revista. Segundo Collaro (2000, p101) “essas páginas editoriais, geralmente trazem em seu visual uma diagramação arrojada e dinâmica, às vezes fugindo inteiramente ao estilo das demais páginas em todos os sentidos estéticos”, por isso, apesar de possuir a mesma paleta de cores, as duas primeiras páginas não contêm elementos *Memphis*¹³ e seguem um padrão diferente do resto da revista.

Foi utilizado como inspiração as revistas *Trip* e *TPM*, além da *Toda Toda*, produzida pela empresa Haskell. A ideia era buscar uma diagramação irreverente, fora dos padrões tradicionais e que flertasse com a assimetria.

As colunas das matérias não possuem uma estrutura fixa, mudando de tamanho e local conforme a necessidade de cada texto.

13 Um movimento do design iniciado no fim dos anos 1970. O estilo é caracterizado por design efêmero, uso de cores vibrantes contrastando com o preto, decoração colorida, laminados de plástico em móveis, formas assimétricas e geométricas.

3.5 Programas utilizados

A revista foi diagramada utilizando programas do pacote Adobe. Foram utilizados o *InDesign*, *Photoshop*, *Illustrator* e *Lightroom*, todos na versão 2018.

O *InDesign* foi usado para criar o arquivo completo, com as 30 páginas, para adicionar e editar os textos e fotos e para dividir todo o conteúdo em colunas.

No *Illustrator* foram modificados os vetores adquiridos em plataformas gratuitas para que se adequassem a paleta de cores escolhida e fossem adicionados às páginas. A editoria Cinindica também foi completamente diagramada nesse programa.

Lightroom e *Photoshop* foram os responsáveis por editar a foto de capa, retirada do filme *Lady Bird*.

4. Considerações Finais

Antes de iniciar o projeto tinha o desejo de entregar duas edições impressas da Cinart nas mãos da banca, mas ao longo do desenvolvimento do TCC pude perceber que produzir uma revista vai muito além do que nos é apresentado nas poucas páginas disponíveis.

É um esforço criativo constante, que depende de todas as partes envolvidas para que dê certo, desde as fontes entrevistadas até os programas utilizados na diagramação. Mas mesmo quando todas as partes não se encaixavam, era possível aprender algo.

Desde 2016, quando tive meu primeiro contato com editoração gráfica, isto se tornou uma paixão e um sonho. Produzir minha própria revista era, a partir daquele momento, uma necessidade. O formato do meu TCC já havia sido decidido muito antes de eu pensar em um tema.

Apesar do amor, descobri que produzir um veículo de comunicação sozinha não é uma tarefa fácil. Muitas editorias planejadas não conseguiram sair do papel, pautas caíram e matérias foram deixadas de lado. Tive que diminuir a quantidade de páginas que esperava pela falta de tempo hábil para produzir conteúdo e a diagramação não ficou exatamente da forma como havia imaginado.

Uma das coisas que mais me ajudou e me manteve firme para continuar a caminhada e entregar o produto que pode ser lido atualmente foi minha orientadora, que me manteve calma e me auxiliou em cada etapa, desde a produção de listas de possíveis fontes até a correção do projeto tarde da noite.

O sonho de levar a Cinart pra frente e produzir ela de forma impressa, a vendendo para pessoas interessadas ainda se mantém. O assunto tratado não está nem perto de se esgotar e a vontade de continuar criando conteúdo para revistas e diagramando páginas permanece.

5. Referências

ALVES, Paula; ALVES, José Eustáquio Diniz; SILVA, Denise Britz do Nascimento. Mulheres no Cinema Brasileiro. **Cad. Esp. Fem.**, Uberlândia/mg, v. 24, n. 2, p.365-394, jul. 2011. Semestral.

BARROS, Carla Miucci Ferraresi de. Das Heroínas Às Flappers:: o cinema hollywoodiano e a construção das feminilidades (1920). **Fato & Versões: Revista De História**, [s.l], v. 8, n. 15, p.56-69, 2016. Disponível em: <<http://seer.ufms.br/index.php/fatver/article/view/1966>>. Acesso em: 17 out. 2018.

CARDOSO, Tatiana Cristina; FREITAS JUNIOR, Edson Ferreira de. **Cinema Hollywoodiano: A imagem da mulher sob o olhar da lente masculina**. II Congresso Internacional de História da UFG/Jataí: História e Mídia. Jataí, 2011 [Data de consulta: 29 de maio de 2018]. Disponível em: <http://www.congressohistoriajatai.org/anais2011/link%2079.pdf>

CAPRA, Fritjof. **Sabedoria incomum**. São Paulo: Cultrix, 1995

COLLARO, Antonio Celso, **Projeto gráfico: teoria e prática da diagramação**, São Paulo: Summus, 2000.

FETTER, Luiz Carlos. **Revistas, design editorial e retórica tipográfica: a experiência da revista Trip (1986-2010)**. 2011. 221 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/30193>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

LUCAS, Tais Campelo. **Cinearte: O cinema brasileiro em revista (1926 - 1942)**. 2005. 174 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2005_LUCAS_Tais_Campelo-S.pdf>. Acesso em: 07 maio 2018.

MIRA, Maria Celeste. **O leitor e a banca de revistas: O caso da editora Abril**. 1997. 366 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado de Sociologia, Unicamp, Campinas, 1997. Cap. 1. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280039>>. Acesso em: 23 out. 2018.

MULVEY, L. (1975). **Visual pleasure and narrative cinema**. Em: Screen. Oxford Journals: University of Glasgow. Nº 16.3.

NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia Helena. Metodologias Feministas E Estudos De Gênero: Articulando Pesquisa, Clínica E Política. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 11, n. 3, p.647-654, Não é um mês valido! 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/%0D/pe/v11n3/v11n3a20.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2018.

NASCIMENTO, Patrícia Ceolin. **Jornalismo em Revistas no Brasil: Um estudo das construções discursivas em Veja e Manchete**. São Paulo: Annablume, 2002. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=dYjfwY9GjF8C&oi=fnd&pg=PA15&dq=revista+no+brasil&ots=V3kehC8Kdl&sig=X96mcT8al0qavyi892ZSYb3nEhQ#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 23 out. 2018.

NATANSOHN, Graciela. **Jornalismo de revista em redes digitais**. Salvador: Edufba, 2013. 257 p. Disponível em: <<https://www.passeidireto.com/arquivo/21645736/jornalismo-de-revista-em-redes-digitais---graciela-natansohn>>. Acesso em: 19 out. 2018.

OLIVEIRA, Tainah Rocha Curcio de. **REVISTA UTÓPICA: projeto gráfico de uma revista de moda para plataformas online**. 2016. 45 f. Monografia (Especialização) - Curso de Jornalismo, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.

OSTHOFF, Simone. **De musas a autoras: mulheres, arte e tecnologia no Brasil**. Ars, São Paulo, v. 8, n. 15, p.75-91, jan. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3085>>. Acesso em: 19 out. 2018.

PEREIRA, Ana Catarina. A mulher-cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação. **Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas**, Minas Gerais, n. 06, out. 2014. Disponível em: <<http://site.ufvjm.edu.br/revistamultidisciplinar/files/2014/10/A-mulher-cineasta-Da-arte-pela-arte-a-uma-est%C3%A9tica-da-diferencia%C3%A7%C3%A3o.pdf>>. Acesso em: 08 out. 2018.

STEPHENSON, Ralph; DEBRIX, Jean R. **O cinema como arte**: Jorge Zahar, 1965. 255 p.

VEIGA, Ana Maria. **CINEASTAS BRASILEIRAS EM TEMPOS DE DITADURA:** cruzamentos, fugas, especificidades. 2013. 397 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

6. Anexos

6.1 Entrevista com Lucia Murat completa

Desde muito nova você foi bem participante da militância, como que isso começou?

Assim que eu entrei na faculdade, em 1967, já tava um acirramento muito grande. Eu rapidamente me envolvi com o movimento estudantil e em 68 eu entrei pro diretório da faculdade de economia e participei de toda a movimentação de 68. Depois fui no Congresso de Ibiúna, em outubro, onde todo mundo foi preso. Foi minha primeira prisão. Depois, com o Ato Institucional n 05, eu caí na clandestinidade porque todas as pessoas que foram presas em Ibiúna tinham ficado gravadas como pessoas que eles estariam perseguindo. Aí eu me juntei a resistência armada contra a ditadura. Fui presa de novo em março de 71, torturada por quase três meses e fiquei 3 anos e meio presa.

Como você descobriu que queria trabalhar com cinema?

Eu sempre fui muito ligada em cinema, sou da chamada geração paissandu, que é aquela que tinha no Rio de Janeiro, no cinema onde todos os filmes do cinema novo e da nouvele vague passavam. Era um centro muito grande de discussão de cinema e da realidade, que era uma coisa muito próxima na época. Eu fiz faculdade de economia, não sabia muito bem o que queria fazer da vida quando saí da cadeia e comecei a escrever. Eu sempre escrevi também. Comecei a trabalhar como jornalista na medida do possível, porque ainda tava na ditadura e ainda não era permitido. Uns dois anos depois que saí da cadeia eu tava trabalhando com gente que fazia cinema e aconteceu de em 1978 ter a invasão do Congresso na Nicarágua e foi de novo a posição da Guerrilha recolocada na América Latina. Aí eu pensei em fazer um filme lá. Propus ao Paulo Adario, que na época era meu namorado, “ah, vamo fazer um filme lá porque é uma situação interessante”, eu hoje acho que eu meio que fui fazer o filme procurando minha geração e acabei encontrando o cinema. Nesse processo eu me apaixonei pelo cinema e ele foi fundamental pra minha sobrevivência no resto da vida.

Esse filme da Nicarágua chamava Pequeno Exército Louco, que eu filmei em 78 e 79. Só fui finalizar em 84 porque a gente tinha o apoio da Embrafilme mas nesse meio tempo houve a intervenção na Embrafilme por causa do Pra Frente Brasil que denunciava a tortura do Roberto Farias e quando saiu houve uma intervenção. O Celso Amorim que era presidente na época, tiraram ele e colocaram um desertor. Tiraram todos os filmes políticos e entre eles o meu. Aí eu só fui terminar o filme em 84. Depois desse filme eu fiz o Que Bom Te Ver Viva, que foi bem mais tarde.

Qual foi a maior dificuldade na produção desses dois filmes?

São filmes feitos muito na base da Guerrilha. Foi um desejo que eu tive, chamei o Paulo, a gente pegou uma câmera emprestada. Eu economizei um dinheiro e a gente foi no Panamá, comprou filme lá que era mais barato. A partir do momento que a gente

filma, a gente tinha ideia de profissionalizar mais o filme, entende? Daí mais uma vez a situação política impediu porque houve essa situação na Embrafilme. Então eu acabei terminando o filme apenas como um documentário média metragem, sendo que a gente já tinha uma ideia que tivesse uma parte de ficção e tal. Esse projeto foi abandonado, então na verdade a situação política no país impediu que o projeto fosse feito da maneira que eu pretendia. A gente conseguiu um apoio do Conselho Mundial das Igrejas em São Paulo, pra terminar o filme dessa maneira. Que por sua vez me ajudou no Que Bom Te Ver Viva, porque como eu não tinha ainda um currículo, eu não entrei na Embrafilme com um pedido de longa-metragem. Eles fizeram um concurso pra fazer médias metragens e documentários, eu entrei e falei que ia fazer um. Era muito pouco dinheiro, mas aí como eu tinha ganho alguns prêmios com Pequeno Exército Louco. Eu juntei os prêmios com o pouco dinheiro da Embrafilme e a gente fez o filme.

Todos os filmes tiveram dificuldades financeiras, sem exceção.

Outros filmes tiveram dificuldades políticas?

O segundo, Que Bom Te Ver Viva. Quando teve a primeira eleição que o Collor ganhou foi a nossa sorte que a gente lançou em 79. Em novembro, quando o filme ainda tava em cartaz, foi tudo suspenso porque o Collor fez a intervenção a Embrafilme e suspendeu tudo. Eu tinha alguns convites pro exterior e consegui levar o filme, mas no Brasil foi suspensa a distribuição.

Como é retratar um assunto tão pesado e que você tem tanta proximidade?

Eu acho que é bom conseguir retratar a experiência que eu vivi, ser capaz de falar dela de uma maneira diferente. Não que eu não ache que uma pessoa que não viveu não possa falar, pelo contrário, acho muito bom que outros olhares existam. Mas meu olhar é um olhar de dentro. Eu me sinto muito realizada por poder fazer isso.

Você sente que tudo que aconteceu na época da ditadura afeta a forma como você produz o seu conteúdo?

Sim, eu acho que é um olhar mais íntimo, mais próximo.

Como você percebe a aceitação do público?

Depende muito, porque alguns filmes são mais fechados, outros tem um diálogo maior com o público. Depende da época também, tem época que as pessoas não querem saber disso. De qualquer maneira, em tese muito pouco se fez sobre a questão da ditadura. A gente vive no Brasil onde se tem um candidato que fala a favor da ditadura e as pessoas aceitam e ele tem um grande apoio. Esse apoio vem do desconhecimento. E esse desconhecimento vem porque esse assunto não foi devidamente tratado. É uma memória que não foi devidamente tratada, nem pelas artes nem pela indústria brasileira.

Quais as mudanças que você percebe no cinema desde a época que você começou a trabalhar com isso?

Tem uma mudança fundamental que é a mudança tecnológica, né. Eu vivi a passagem do filme película pro digital em todos os departamentos. Eu vivi todas essas fases. Essa é uma mudança muito grande do ponto de vista tecnológico. O que ao mesmo tempo se permite em umas câmeras menores hoje, você permite ter mais filmes independentes, mais filmes de baixo orçamento. É uma mudança que tem uma característica interessante em função disso. Também pela participação, né. A participação das mulheres é hoje muito maior do que foi quando eu comecei. Praticamente não existia mulher em equipe técnica e agora você tem um movimento muito forte no sentido de apoiar o maior número de mulheres. No meu último filme Praça Paris tinha uma equipe muito feminina. Com exceção dos coprodutores que eram de fora, a equipe era basicamente feminina. Então isso também é uma mudança muito grande que permite uma outra vivência pra ser refletida nos filmes.

Já que você citou o Praça Paris, qual foi a inspiração pra produzir ele?

Na verdade, ele é um pouco baseado num fato real, uma amiga minha uns 10 anos atrás era coordenadora de um centro de terapia pra carentes na universidade me contou que tava tendo problema com os jovens. Normalmente as pessoas que atendem os carentes são estudantes de psicologia no último ano ou mestrandos. São todos jovens que começaram a ter um certo processo de de transferência e algum tipo de paranoia porque não conseguiam lidar com a violência que era colocada nas sessões. A partir daí eu pensei em fazer um filme sobre isso, sobre a incapacidade dessa institucionalista de ter uma empatia com aquela situação, com a violência e desenvolver um processo de experiência a ponto de perder inteiramente a empatia e acabar se transformando numa pessoa perversa e racista. Ele é baseado num fato real e numa sensação que você a todo instante no Rio de Janeiro.

Que tipo de conselho você daria pra uma mulher que quer seguir carreira no cinema?

A insistência. Não desista quando ouvir um não.

Você tem algum projeto pro futuro?

No momento acabei de terminar uma série sobre a violação dos direitos indígenas a partir do relatório Figueiredo. É uma série de 12 episódios. E to com outro projeto encaminhado.