



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

AMANDA BARROS GOMES

**INTERSECÇÕES NO AUDIOVISUAL PERNAMBUCANO:
ESTUDO DE IMPACTO DAS COTAS E INDUTORES DE RAÇA E GÊNERO DO
FUNCULTURA AUDIOVISUAL**

Recife
2025

AMANDA BARROS GOMES

**INTERSECÇÕES NO AUDIOVISUAL PERNAMBUCANO:
estudo de impacto das cotas e indutores de raça e gênero do Funcultura Audiovisual**

Trabalho de conclusão de Curso apresentado ao curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação (CAC - UFPE) como requisito parcial para a obtenção do título de bacharela em Cinema e Audiovisual.

Área de concentração: Políticas públicas para o audiovisual; Políticas Públicas Afirmativas; Interseccionalidades; Economia da Cultura; Transversalidade; Externalidades.

Orientadora: Prof^ª, Dra. Mannuela Ramos da Costa

Recife
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Gomes, Amanda Barros.

INTERSECÇÕES NO AUDIOVISUAL PERNAMBUCANO: estudo de
impacto das cotas e indutores de raça e gênero do Funcultura Audiovisual /
Amanda Barros Gomes. - Recife, 2025.

80, tab.

Orientador(a): Mannuela Ramos da Costa

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Cinema e Audiovisual -
Bacharelado, 2025.

Inclui referências, apêndices.

1. Políticas públicas para o audiovisual. 2. Políticas públicas afirmativas. 3.
Interseccionalidades. 4. Economia da Cultura. 5. Transversalidade. 6.
Externalidade. I. Costa, Mannuela Ramos da. (Orientação). II. Título.

320 CDD (22.ed.)

AMANDA BARROS GOMES

**INTERSECÇÕES NO AUDIOVISUAL PERNAMBUCANO:
estudo de impacto das cotas e indutores de raça e gênero do Funcultura Audiovisual**

Trabalho de conclusão de Curso apresentado ao curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação (CAC - UFPE) como requisito parcial para a obtenção do título de bacharela em Cinema e Audiovisual.

Aprovado em: 15/08/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dra. Mannuela Ramos da Costa (Orientadora)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof^ª. Dra. Fernanda Capibaribe Leite (Examinadora Interna)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Leonardo Figueiredo Costa (Examinador Externo)

Universidade Federal da Bahia

AGRADECIMENTOS

Por me incentivar a estudar e ensinar a imaginar possibilidades de um mundo justo, agradeço à minha mãe, Sandra Maria, por que sem ela não seria quem sou.

Por ter sido uma segunda mãe para mim, por sempre enfatizar que para quem nasce pobre o conhecimento é o bem mais valioso que se pode construir e que ele ninguém lhe tira, agradeço à minha avó, Maria Bernadete, e dedico em sua lembrança esta pesquisa que ainda engatinhava enquanto passei pelo seu luto.

À minha família que sempre me apoiou e tornou possível meus passos em busca de conquistas que também são delas.

Às minhas amadas e tão queridas amigas de longa data, Carina Lira e Andrio Campos, com quem tenho a imensa alegria de partilhar a vida e o imenso amor de ser amada. Em mais de uma década descobrimos juntas o conforto de conhecer e descobrir novas mudanças dos nossos caminhos, de ter certeza que de onde estivermos vamos sempre estar juntas, vamos sempre buscar atalhos e levar um pedacinho de nós para todo lado. Agradeço a tudo o que há de mais sagrado, belo e vital neste mundo pelo nosso encontro!

À Hugo meu primeiro amor, companheiro e ex-colega de turma da graduação. Sua parceria tornou mais leves os últimos períodos da graduação, desde sua ajuda com trabalhos até os horizontes da Paraíba e Rio Grande do Norte que você mostrou. Por me mostrar todos os dias como é mágico nosso carinho e por construirmos juntos uma relação de afeto, apoio, confiança e admiração.

À minha orientadora Mannu, que tornou possíveis os meus passos no mundo acadêmico e me guiou com generosidade no processo de pesquisa. Pelos conselhos e por abrir horizontes que eu sequer imaginava. Carrego profunda admiração e gratidão pela sua ética, compromisso, competência e pela forma brilhante como atua enquanto professora, pesquisadora, produtora audiovisual e comunicadora. Sua trajetória política e intelectual fortalece não apenas esta pesquisa, mas também minha esperança em um audiovisual mais justo e diverso.

Aos meus amigos de graduação Corina Santiago e Wandryu Figueiredo, que tornaram essa jornada uma grande aventura de diversão e amadurecimento.

Às amigas Beatriz Nascimento, Eduarda Pontes, Maria Lua, Mariana Lucena, Ana Livia, Caio Machado, Ivan Adriano e Tainá Brasileiro que me conquistaram ao longo da vida, que tanto me ensinaram sobre coragem, generosidade e amor.

Aos Camaradas e companheiros de militância minha imensa gratidão e admiração pela formação crítica, consciência e esperança de um mundo melhor.

*“Por um mundo onde sejamos
socialmente iguais, humanamente
diferentes e totalmente livres.”*

(Rosa Luxemburgo)

Resumo: A pesquisa trata-se de um estudo do mercado pernambucano após a implementação das cotas e indutores para pessoas negras, indígenas e mulheres (cis ou trans) na 9ª Edição do Funcultura Audiovisual em 2015, traçando comparativos entre os períodos de 2010 a 2014 e 2015 a 2019. O foco do levantamento de dados está nos longas-metragem por possuírem maior parque exibidor e rotatividade de mercado; já a contextualização do estudo tem como base as teorias da interseccionalidade (CARNEIRO, CRENSHAW, GONZALEZ) e economia da cultura (COELHO, COSTA, THROSBY). Dessa maneira, as informações da pesquisa poderão contribuir de forma efetiva com os entes públicos e sociedade civil organizada, para formulação e manutenção de políticas públicas afirmativas do audiovisual e suas medidas reparatórias destinadas às populações minoritárias, assim como expandir o conhecimento sobre a relação entre cinema, raça, gênero e classe no país.

Palavras-chaves: políticas públicas afirmativas do audiovisual, Funcultura, gênero e raça, interseccionalidade.

Abstract: The research is a study of the film market in Pernambuco following the implementation of quotas and incentive mechanisms for Black, Indigenous, and women (cis or trans) individuals in the 9th Edition of Funcultura Audiovisual in 2015. It draws comparisons between the periods from 2010 to 2014 and from 2015 to 2019. The data collection focuses on feature films, as they have greater access to exhibition circuits and market turnover. The contextual framework of the study is grounded in theories of intersectionality (CARNEIRO, CRENSHAW, GONZALEZ) and cultural economics (COELHO, COSTA, THROSBY). In this way, the research findings may effectively contribute to public agencies and organized civil society in the formulation and maintenance of public audiovisual policies and their reparative measures aimed at minority populations, while also expanding knowledge on the relationship between cinema, race, gender, and class in Brazil.

Keywords: Affirmative public policies in audiovisual, Funcultura, gender and race, intersectionality.

Índice de Gráficos

Gráfico 1A – Fomento Funcultura Audiovisual - PE (2009-2016)

Gráfico 1B – Fomento Funcultura Audiovisual - PE (2017-2023)

Gráfico 2 - Distribuição da participação na direção dos 10 maiores filmes/ano

Gráfico 3 - Distribuição da participação no roteiro dos 10 maiores filmes/ano (legenda de cores igual ao gráfico 2)

Gráfico 4 - Mulher Cis/Trans na direção em projetos aprovados no Funcultura audiovisual (2010-2020)

Gráfico 5 - Mulher Cis/Trans no roteiro em projetos aprovados no Funcultura audiovisual (2010-2019)

Gráfico 6 - Divisão por gênero das subcategoria de longas-metragem aprovados no Funcultura audiovisual (2010-2019)

Gráfico 7 - Mulher Cis/Trans na produção em projetos aprovados no Funcultura audiovisual (2010-2019)

Gráfico 8 - Mulher Negra Cis/Trans na direção em projetos aprovados no Funcultura audiovisual (2010-2019)

Gráfico 9 - Mulher Negra Cis/Trans no roteiro em projetos aprovados no Funcultura audiovisual (2010-2019)

Gráfico 10 - Mulher Negra Cis/Trans na produção em projetos aprovados no Funcultura audiovisual (2010-2019)

Gráfico 11 Homem Negro Cis/Trans na direção em projetos aprovados no Funcultura audiovisual (2010-2019) (excluindo desenvolvimento)

Gráfico 12 - Homem Negro Cis/Trans no roteiro em projetos aprovados no Funcultura audiovisual (2010-2019)

Gráfico 13 Homem Negro Cis/Trans na produção em projetos aprovados no Funcultura audiovisual (2010-2019)

Gráfico 14 - Comparativo do cargo de direção por gênero e raça nos longas-metragem aprovados no Funcultura Audiovisual, 2010-2019 (excluindo desenvolvimento)

Gráfico 15 - Comparativo do cargo de roteiro por gênero e raça nos longas-metragem aprovados no Funcultura Audiovisual, 2010-2019

Gráfico 16 - Comparativo do cargo de produção por gênero e raça nos longas-metragem aprovados no Funcultura Audiovisual, 2010-2019

Lista de siglas

ABD/APECI - Associação Brasileira de Documentaristas Curtametragistas de Pernambuco / Associação Pernambucana de Cineastas

ABCA - Associação Brasileira de Cinema de Animação

ABRAGAMES - Associação Brasileira das Desenvolvedoras de Games

ANCINE - Agência Nacional de Cinema

APAN - Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro

BRAVI - Brasil Audiovisual Independente

CCAUIPE - Conselho Consultivo do Audiovisual de Pernambuco

CPB Certificados de Produto Brasileiro

DIEESE Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos

GEMAA - Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa

FEPEC - Federação Pernambucana de Cineclubes

FINCAR - Festival Internacional de Cinema de Realizadoras

FSA - Fundo Setorial do Audiovisual

FUNCULTURA - Fundo de Cultura do Estado de Pernambuco

FUNDARPE - Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco

MAPE - Mulheres no Audiovisual PE

OCA - Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual

RIPA - Rede Interiorana de Produtores, Técnicos e Artistas de Pernambuco

SECULT-PE - Secretaria de Cultura de Pernambuco

SEPPIR - Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial

STIC-PE - Sindicato Interestadual dos Trabalhadores da Indústria Cinematográfica e do Audiovisual;

SIC - Sistema de Incentivo à Cultura

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas

Pnad Contínua - Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 A FORMAÇÃO DO FUNCULTURA AUDIOVISUAL.....	14
1.1 Construção das cotas e indutores de raça e gênero no Funcultura Audiovisual.....	18
2 GÊNERO, RAÇA E CINEMA BRASILEIRO.....	29
2.1 Cenário do surgimento das Políticas Afirmativas de gênero e raça no audiovisual brasileiro.....	31
2.2 Principais pesquisas sobre marcadores de gênero e raça no audiovisual brasileiro.....	33
2.3 Conquistas e fragilidades das ações voltadas para as pautas de gênero e raça.....	35
2.4 Dados Interseccionais Longas Funcultura Audiovisual (2010-2019).....	40
3 ESTUDOS DE CASO.....	65
3.1 Amores de Chumbo (Tuca Siqueira, 2018).....	65
3.2 Espero Que Esta Te Encontre e Que Estejas Bem (Natara Ney, 2022).....	68
3.3 Propriedade (Daniel Bandeira, 2023).....	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
REFERÊNCIAS.....	76
APÊNDICE.....	79

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo analisar os impactos das políticas afirmativas de gênero e raça implementadas no Funcultura Audiovisual, especialmente a partir do 9º edital (2016), quando foram introduzidas cotas e indutores para mulheres (cis ou trans), pessoas negras e indígenas nas funções principais de direção, roteiro e produção de longas-metragens. O estudo se concentra nos editais do 4º ao 13º (2010/2011 a 2019/2020), permitindo uma comparação entre os períodos anteriores e posteriores à implementação dessas ações afirmativas. A escolha do recorte temporal se justifica pela necessidade de um espaço temporal suficiente para observar mudanças estruturais e tendências de médio prazo no setor audiovisual pernambucano, que é expressa com o lançamento dos filmes.

A delimitação da análise aos longas-metragens está relacionada à sua maior capacidade de inserção no mercado exibidor, à maior rotatividade comercial e ao potencial de gerar externalidades simbólicas e econômicas. A escolha do Funcultura Audiovisual como objeto se fundamenta em seu papel central no financiamento da produção cinematográfica local e na sua abertura à participação social, através do Conselho Consultivo do Audiovisual e da atuação de organizações civis.

O estudo teve início no âmbito do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), com três apresentações em eventos acadêmicos que permitiram refinar o escopo da pesquisa, ampliar sua fundamentação teórica, metodológica e buscar melhores formas de filtragem dos dados.

Para a organização dos dados secundários, foi utilizada a base de dados da Fundarpe, disponibilizada para esta pesquisa após solicitação da orientanda via e-mail através de ofício. Porém, após uma extensa e meticulosa análise da base de dados em comparação com os documentos de resultado dos editais, foi constatado que há projetos que não constam na base de dados mas sim nos documentos de resultado dos editais e vice e versa. Ao todo, foram analisadas 232 aprovações de longas-metragens, número significativamente maior que 182 aprovações de longas-metragens inicialmente registrados na base de dados fornecida pela Fundarpe, o que revela lacunas na documentação oficial.

Além de não apresentar corretamente a quantidade de longas-metragens aprovados, a base de dados da Fundarpe também não apresenta o gênero e raça da equipe principal (roteiro, direção e produção) nos editais anteriores ao 9º edital, ano da implementação das cotas e indutores, essa lacuna também se estende para a falta dos dados da subcategoria aprovada e cidade. Nos anos posteriores ao 9º edital, apesar de ser possível identificar a raça e o gênero

de alguns agentes a partir dos dados das cotas e dos indutores, que sinalizam a presença ou a ausência de pessoas negras ou indígenas e de mulheres na equipe, há limitações nessa identificação. Com exceção do 10º e do 11º editais, não há informação sobre o gênero da pessoa negra ou indígena aprovada e vice-versa. Ou seja, se analisarmos apenas a base de dados da Fundarpe e os documentos dos resultados dos editais, não é possível definir com exatidão se o agente da equipe principal se trata de uma mulher negra, uma mulher indígena, uma mulher branca, um homem negro ou um homem indígena. Algumas outras dificuldades para a coleta de dados foi a falta da identificação do perfil das pessoas físicas que compunham a equipe principal, pois maioria dos projetos são propostos por pessoas jurídicas que são identificadas apenas com o nome fantasia da empresa tanto na base de dados como nos documentos públicos da Fundarpe.

Dessa forma, para solucionar tais lacunas a respeito do perfil da equipe principal e a subcategoria do projeto, foi necessária, uma extensa etapa de coleta, sistematização e interpretação das 232 aprovações de longas, por meio de consultas a plataformas como o Mapa Cultural de Pernambuco, redes sociais (Instagram, Facebook), matérias jornalísticas, plataformas de exibição de filmes, etc, com o objetivo de identificar os nomes e fotografias da equipe principal para identificar o gênero e a partir da perspectiva racial do pensamento do antropólogo congo-brasileiro Kabengele Munanga (1999), para quem a raça é uma construção social sem base científica, mas que estrutura desigualmente o acesso a direitos e oportunidades no Brasil, a autora realizou a heteroidentificação da raça dos profissionais.

Para entender o atual perfil racial e de gênero da equipe principal no cenário de longas de Pernambuco em circulação no mercado audiovisual, a autora também realizou a coleta e sistematização de dados secundários a respeito da obtenção ou não dos Certificados de Produto Brasileiro (CPB) pelas produtoras sediadas em Pernambuco, bem como aqueles registrados na base de dados da OCA/ANCINE como pertencentes a outros estados, mas que receberam fomento por meio de editais do Funcultura, apesar de terem empresas majoritárias localizadas fora de Pernambuco.

Adicionalmente, para o estudo de impacto foram conduzidas entrevistas com 9 cineastas e realizado estudo de caso, para trazer relações entre eles e com os dados quantitativos coletados e sistematizados. As entrevistas foram realizadas em plataforma online de reunião com: 1. Caio Dornelas, homem cis negro, diretor, roteirista, produtor audiovisual e ex-representante da FEPEC; 2. Cecilia Da Fonte, mulher cis branca, diretora, roteirista e membra do MAPE; 3. Cynthia Falcão, mulher cis negra, diretora, roteirista, radialista e ex representante de entidades civis tais como a ABD/Apeci em que foi

diretora-presidente; 4. Dea Ferraz, mulher cis branca, diretora, roteirista e membra do MAPE; 5. Livia de Melo, mulher cis branca, produtora audiovisual; 6. Natara Ney, mulher cis negra, diretora e roteirista; 7. Priscila Nascimento, mulher cis negra, diretora e roteirista; 8. Tuca Siqueira, mulher cis branca, diretora e roteirista; 9. Uilma Queiroz, mulher cis branca, diretora, roteirista e historiadora.

Do ponto de vista metodológico, o trabalho adota o modelo de cadeia de valor da cultura proposto por David Throsby (2010), que compreende o setor cultural como um conjunto de etapas interdependentes, da criação à distribuição e fruição. Essa abordagem permite analisar como as intervenções públicas incidem sobre diferentes elos dessa cadeia e que atores são impactados, tanto a montante quanto a jusante do ponto de intervenção.

Nesse sentido, é fundamental analisar em que medida o Funcultura Audiovisual tem operado como instrumento redistributivo ou se tem reproduzido as lógicas de privilégio que marcam a história das políticas públicas no Brasil. O modelo é complementado pelo conceito de externalidades culturais, também de Throsby (2010), compreendidas como os efeitos indiretos positivos ou negativos gerados pela produção e consumo de bens culturais, não capturados pelo mercado, mas significativos em termos sociais e simbólicos.

O uso dos conceitos das perspectivas interseccionais das intelectuais Gonzalez (1989), Carneiro (2001) e Crenshaw (1989) adotado no trabalho permite compreender como gênero, raça e classe se articulam para produzir desigualdades nas etapas da cadeia produtiva audiovisual, afetando especialmente a inserção de mulheres negras, homens negros e populações indígenas nos cargos de maior prestígio e decisão (direção, roteiro e produção).

Este estudo se estrutura a partir dos seguintes objetivos: (i) descrever e refletir sobre o surgimento do Funcultura Audiovisual; (ii) coletar e analisar dados primários e secundários sobre o impacto das políticas afirmativas de gênero e raça nos editais analisados; (iii) descrever e discutir o papel das organizações civis e do Conselho do Audiovisual na construção das políticas; (iv) apresentar o desempenho e os desafios enfrentados pelas produções com direção, roteiro e produção de mulheres negras, homens negros, mulheres brancas e pessoas indígenas; e (v) analisar os efeitos indiretos e externalidades sobre o segmento audiovisual e as trajetórias das pessoas beneficiadas pelas ações afirmativas.

O Funcultura como uma política cultural que carrega tanto potencial de reparação quanto de exclusão, é fundamental analisar suas atuações a fim de contribuir para o aprimoramento das políticas culturais de caráter afirmativo no Brasil, fornecendo subsídios práticos e teóricos para sua continuidade, aprimoramento e expansão.

1 A FORMAÇÃO DO FUNCULTURA AUDIOVISUAL

O Fundo Pernambucano de Cultura (Funcultura) é o mais relevante mecanismo de financiamento direto à cultura em Pernambuco, operando por meio de seleções públicas que garantem recursos para os diversos segmentos culturais. Com raízes no Sistema de Incentivo à Cultura (SIC), instituído pela Lei nº 11.005/1993, o Funcultura teve sua origem através da regulamentação estabelecida pela Lei nº 12.310/2002, e em 2003 começou a operar lançando seu primeiro edital.

A entrada do orçamento do Fundo é composta em suma por dotação orçamentária e seu destino são as diversas linguagens culturais. As demais fontes de recurso financeiro do Funcultura são descritas por Samara Silva (2022):

As receitas do Funcultura são auferidas através de mecanismos¹ estabelecidos pelo artigo 5º da Lei Estadual nº 12.310/2002, que incluem dotações orçamentárias, doações, auxílios, subvenções e outras contribuições de pessoas físicas ou jurídicas, bem como de entidades e organizações públicas e privadas, nacionais ou estrangeiras. Sua gestão é realizada pela Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), tendo seus recursos destinados ao fomento direto de projetos de natureza estritamente cultural, elencadas no artigo 6º da Lei Estadual nº 12.310/2002² (Silva, 2022, p.173).

O fundo possui CNPJ próprio e até a data de finalização desta monografia, está dividido em três linhas: Funcultura Audiovisual, Funcultura Geral e Funcultura Música. A linguagem cinematográfica é presente no Funcultura desde sua formulação, em 2002, que incluía projetos de cinema, vídeo, fotografia, discografia e congêneres.

Porém o inciso II, que estabeleceu a linguagem, se deu de forma generalista ao fornecer um fomento equivalente às demais linguagens, sem considerar os altos custos de equipamentos e grande número de trabalhadores envolvidos em um projeto audiovisual, ou

¹ I - contribuições das participantes; II - dotações orçamentárias; III - doações, auxílios, subvenções e outras contribuições de pessoas, físicas ou jurídicas, bem como de entidades e organizações, públicas ou privadas, nacionais ou estrangeiras; IV - rendimentos de aplicações financeiras dos seus recursos, realizadas na forma da lei; V - o produto da arrecadação das multas a que se refere o art. 8º da presente Lei; VI - os valores provenientes da devolução de recursos relativos a projetos que apresentem saldos remanescentes, ainda que oriundos de aplicações financeiras; VII - recursos remanescentes oriundos do Fundo de Incentivo à Cultura - FIC; VIII - os saldos de exercícios anteriores; IX - o produto de convênios celebrados com o Fundo Nacional de Cultura - FNC/Minc, hipótese em que poderão ser utilizadas partes dos recursos do Funcultura para a cobertura da contrapartida exigida pelo FNC/Minc e X - outras receitas que lhes venham a ser legalmente destinadas.

² Os projetos também devem atender aos objetivos previstos no art. 2º da Lei e se enquadrar em, pelo menos, uma das seguintes áreas culturais: I - artes cênicas, compreendendo teatro, dança, circo, ópera, mímica e congêneres; II - cinema, vídeo, fotografia, discografia e congêneres; III - literatura, inclusive obras de referência e cordel; IV - música; V - artes plásticas, artes gráficas e congêneres; VI - cultura popular, folclore, artesanato e congêneres; VII - patrimônios artístico, históricos, arquitetônicos, arqueológicos e paleontológicos, compreendidos os museus, bibliotecas, arquivos, centros culturais e congêneres; VIII - pesquisa cultural; IX - artes integradas X - formação e capacitação e IX – gastronomia.

seja, o orçamento destinado a essa linguagem era muito abaixo do mínimo requerido para sua realização. Foi graças à pressão e organização civil que, apesar da demora de 5 anos, em 2007 o audiovisual passou a ser avaliado enquanto linguagem que requer maior fomento e em 2014 passaria a ser abordada de forma específica (*Ibid*, p.173).

Nos seus primeiros anos, o Fundo foi inserido em um cenário de bifurcação do fomento à política cultural pernambucana: de um lado, os projetos institucionais do governo, e de outro, os projetos de produtores independentes que tinham o SIC e o Funcultura como fontes financeiras. Essa divisão resultava em interesses distintos, limitando o poder de decisão dos trabalhadores da cultura sobre parte significativa dos investimentos culturais. Como consequência, uma parcela expressiva dos recursos públicos permanecia fora do alcance direto dos setores organizados da sociedade civil, dificultando uma distribuição mais equitativa do financiamento e perpetuando assimetrias no acesso aos mecanismos de incentivo. Sobre as problemáticas de acesso, que antecedem os resultados dessas novas ações, Luciana Azevedo, presidente da Fundarpe, afirma:

Quando se tratava da arte era uma coisa meio voltada para elite, era um grupo reduzido que tinha acesso ao privilégio dos financiamentos. Eu digo, porque quando eu cheguei lá, parecia um balcão de distribuição de recursos para quem tinha acesso ao poder de então, aos amigos do rei, eram os amigos do rei que tinham esse acesso ao financiamento (Azevedo *apud* Silva; Rocha, 2013, p.150).

Esse “grupo reduzido”, pode-se afirmar que eram formados quase em unanimidade por homens cis brancos, por serem os nomes que possuem destaque no cinema de Pernambuco, além de surgir nas falas de todas as realizadoras entrevistadas para esta pesquisa, abordadas no capítulo 2, que trabalharam no campo cinematográfico entre os anos 1990 e 2000. Dessa forma, é importante reconhecer que o fomento destinado quase exclusivamente para um grupo tão homogêneo é uma escolha política, é uma escolha de quais artistas merece ter sua narrativa materializada e quais artistas não merecem. A respeito desse caráter da política cultural de expressar preferências de valores e práticas, ao escolher determinadas produções e produtores culturais em detrimento de outros, Throsby escreve:

Política cultural é compreendida como a promoção ou proibição de práticas e valores culturais por governos, corporações, outras instituições e indivíduos. Essas políticas podem ser explícitas, quando seus objetivos são abertamente descritos como culturais, ou implícitas, quando os objetivos culturais são ocultados ou apresentados sob outras denominações (Throsby, 2010, p.8).

As políticas culturais não se restringem à formulação de editais ou leis específicas, mas abarcam um conjunto mais amplo de estratégias, decisões e omissões institucionais,

como apresentado nos subcapítulos seguintes, que influenciam diretamente na decisão de quais manifestações culturais serão valorizadas, financiadas ou invisibilizadas. No contexto de Pernambuco, essa abordagem crítica permite analisar como o Funcultura reflete e reproduz hierarquias sociais preexistentes, especialmente no que tange às desigualdades raciais, de gênero e de classe.

Assim, o Funcultura não pode ser interpretado apenas como uma instância neutra de fomento à cultura, mas como um instrumento político que, dependendo de seu desenho institucional e de seus critérios de seleção, pode ou não atuar na redistribuição simbólica e material dos recursos culturais. Isso significa que, embora a existência de um fundo público represente, por si, um avanço em relação à lógica puramente mercadológica, sua efetividade na promoção da diversidade cultural e na redução das assimetrias históricas depende de mecanismos específicos de correção dessas desigualdades, como cotas, ações afirmativas ou critérios indutores. Para complementar o entendimento adotado para esta pesquisa, utilizaremos o estudo de Teixeira Coelho que escreve a respeito do propósito da política cultural:

Como ciência da organização das estruturas culturais, a política cultural tem por objetivo o estudo dos diferentes modos de proposição e agenciamento dessas iniciativas bem como a compreensão de suas significações nos diferentes contextos sociais em que se apresentam. (Coelho, 1997,p.292).

A conquista de acesso de civis a participação das decisões das políticas foi fortemente influenciada pelas Conferências nacionais, estaduais e municipais de cultura realizadas em 2005, 2009 e 2010, e pelo Sistema Nacional de Cultura (SNC) que passou a exigir que os municípios que desejassem aderir ao SNC deveriam criar seu próprio Conselho municipal de Cultura (Rubim; Brizuela; Leahy, 2010, p.116 *apud* Calabre, 2010, p.122).

É a partir dessa exigência que houve um expressivo aumento no número de Conferências Municipais de Cultura em Pernambuco, que passaram de 10 em 2005 para 154 em 2009, abrangendo quase a totalidade dos 184 municípios de Pernambuco (Rocha; Silva, 2013, p.146). Paralelamente, foi instituído o Cadastro de Produtores Culturais (CPC), substituindo o antigo Cadastro de Empreendedores Culturais (CEC), com o propósito de formalizar a atuação de produtores e artistas no Estado, tornando-se um requisito essencial para a participação nos editais. Essa forma de sistematização é um importante banco de dados sociodemográficos acerca destes agentes, que têm o potencial de expressar uma demografia da cultura pernambucana. No entanto tais dados não estão disponíveis publicamente e a Secult-PE permanece sem realizar levantamentos de dados e indicadores contínuos sobre as

características de raça, gênero e classe daqueles contemplados na distribuição dos orçamentos da cultura e que são indispensáveis para melhoria dos mecanismos de fomento e identificação de lacunas, como as identificadas neste trabalho.

A Lei do Audiovisual do Estado de Pernambuco (Lei nº 15.307/2014), que se configura como a primeira legislação estadual brasileira voltada especificamente para a normatização e o desenvolvimento do setor audiovisual (Silva, 2022, p.170). Além disso, a lei incorpora pautas como gênero, formação e qualificação profissional, incentivo ao cinema independente e acessibilidade para pessoas com deficiência, demonstrando que na teoria haveria um esforço para tornar o audiovisual pernambucano menos masculino e branco.

A avaliação dos projetos e a formulação dos editais foi gradativamente tendo influência da sociedade civil. Foi através de movimentações dos conselhos e entidades civis que esse espaço foi sendo conquistado, mas que ainda trava disputas em posições diferentes a depender do cenário político, seja de defesa pela permanência das demandas civis em momentos quando sofre ataques neoliberais, seja de ofensiva para ampliação de efetivação das demandas civis. Embora a produção cinematográfica pernambucana tenha alcançado expressiva relevância no cenário nacional, as instabilidades dos fomentos é um dos principais motivos que afastam a concretização de uma autossustentabilidade significativa não só para o audiovisual, mas também para as demais linguagens.

É importante ressaltar que a democracia cultural propõe não apenas o acesso aos bens culturais já estabelecidos, mas, sobretudo, a possibilidade de os diferentes grupos sociais terem meios de produção próprios para expressar suas identidades, subjetividades e vivências. Como afirma Botelho (2001, p.81-82), o novo conceito da democracia cultural destaca “por princípio favorecer a expressão de subculturas particulares e fornecer aos excluídos da cultura tradicional os meios de desenvolvimento para eles mesmos se cultivarem, segundo suas próprias necessidades e exigências”.

No capítulo 2, entre esse e outros conceitos, será analisado os impactos qualitativos e quantitativos através do comparativo entre os 5 editais anteriores (4º 2010/2011 ao 8º 2014/2015) e os 5 editais posteriores (9º-2015/2016 ao 13º-2019/2020) à implementação das políticas afirmativas de raça e gênero em longas-metragens do Funcultura Audiovisual de Pernambuco. Em sequência, veremos algumas das principais ações e influências do Fundo no cinema de Pernambuco.

1.1 Construção das cotas e indutores de raça e gênero no Funcultura Audiovisual

A cena audiovisual pernambucana passou por uma profunda transformação ao longo dos anos 2000, consolidando-se como um ambiente fértil para a criação, produção e difusão cultural. Os frutos desse processo podem ser observados no reconhecimento nacional e internacional de diversas produções, como demonstram os filmes lançados em 2016: *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho, vencedor do Grande Otelo de melhor filme de ficção; *Boi Neon*, de Gabriel Mascaro, que conquistou o prêmio de melhor ator; *Danado de Bom*, de Deby Brennard; e *Brasil S/A*, de Marcelo Pedroso.

Esse ambiente fértil de fortalecimento e aumento da produção cultural em Pernambuco, se encaixa no pensamento de Throsby (2010) a respeito do efeito de transbordamento típico de centros culturais, que ocorre quando trabalhadores da cultura se instalam em proximidade geográfica e se beneficiam mutuamente de sua atuação:

Um tipo importante de transbordamento (*spillover*) que ocorre nas indústrias culturais acontece quando empresas se instalam próximas umas das outras e desfrutam de benefícios recíprocos oriundos de outras empresas envolvidas na produção de produtos culturais semelhantes. Esses transbordamentos são chamados de “externalidades de rede” (*network externalities*) ou “externalidades de aglomeração” (*agglomeration externalities*), e ajudam a explicar o crescimento de centros de produção cultural. (THROSBY, 2010, p.97, tradução própria).

Em 2007, por atuação da sociedade civil organizada e um cenário político favorável, o Funcultura passa por mudanças que levam a uma setorização do fomento, tendo por base argumentos como a especificidade das linguagens, bem como o potencial demonstrado (ou vocação) maior da região para certos segmentos artísticos. A principal demanda da categoria do audiovisual concentrava-se na transformação do Edital do Audiovisual em uma legislação permanente, possibilitando maior segurança institucional ao fomento do setor.

O desdobramento desse diálogo foi significativo: em 4 de junho de 2014, o Diário Oficial do Estado de Pernambuco publicou a Lei do Audiovisual de Pernambuco, Lei nº 15.307, que passou a disciplinar a promoção, o fomento e o incentivo ao audiovisual no estado, consolidando um marco institucional para a política pública voltada ao setor (Nogueira, 2014, p.14). Pernambuco tornou-se, assim, o primeiro estado brasileiro a homologar uma legislação específica para o setor. A Lei nº 15.307 instituiu, ainda, o Conselho Consultivo do Audiovisual de Pernambuco (CCAUPPE), instância política essencial para deliberação entre representantes de entidades civis e instituições.

No mesmo ano, por meio da Lei nº 13.304, de 25 de setembro de 2014, o audiovisual foi separado das demais linguagens artísticas contempladas pelo Funcultura. Com essa separação, tornou-se possível a criação de um edital exclusivo para o segmento, com um aporte de recursos da ordem de R\$ 2,1 milhões, valor que representou um aumento superior a 100% em relação à edição anterior, quando o audiovisual ainda competia com outras linguagens (COSTA, 2014, p. 137). Para esta pesquisa, cabe destacar uma das diretrizes estabelecidas nesta lei, que evidencia o contexto social e as pressões por maior representatividade no setor audiovisual: “liberdade de expressão e criação artística, expressão da diversidade cultural, respeito à igualdade de gênero, raça e etnia, inclusão das diferenças” (PERNAMBUCO, 2014). Esse princípio será retomado no capítulo 2 na análise dos efeitos das cotas de gênero e raça no Funcultura Audiovisual.

Na teoria o Conselho Consultivo do Audiovisual de Pernambuco, é composto de forma paritária, em mandato de 2 anos, por dezoito membros titulares e igual número de suplentes representantes do poder público e da sociedade civil. Segundo a referida Lei, é função do CCAUPE:

- I - participar da elaboração e definição das políticas públicas do audiovisual em Pernambuco;
- II - colaborar com a elaboração do Edital do Audiovisual, formulado pelo Fundo de Incentivo à Cultura de Pernambuco – Funcultura;
- III - sugerir a indicação de membros das Comissões de Seleção do Edital do Audiovisual;
- IV - participar das reuniões públicas de avaliação do Edital do Audiovisual, convocadas pela Gestão do Funcultura, a fim de discutir suas exigências, prazos, critérios de julgamento e da distribuição dos recursos. (Lei nº 15.307/2014)³.

Com base na definição de conselho consultivo formulada pelo IBGE (2010), podemos descrever o CCAUPE enquanto “aquele em que seus integrantes têm o papel apenas de estudar e indicar ações ou políticas sobre sua área de atuação”. Ou seja, tais integrantes, através de estudos e avaliações, ajudam na tomada de decisões para diferentes áreas de governo (Rubim, 2007, p.138). Segundo a Lei nº 15.307/2014, existem os seguintes assentos para membros titulares das entidades formais:

- i) classe dos realizadores e produtores atuantes no Estado de Pernambuco, com 03 representantes, oriundos da ABD/APECI, ABCA e ABRAGAMES⁴; ii) 01 representantes de classe dos trabalhadores da indústria audiovisual (atual STIC-PE);

³ Fonte: <https://www.cultura.pe.gov.br/pagina/audiovisual/conselho-consultivo-do-audiovisual-de-pernambuco/>. Acesso em 08/02/2023.

⁴ ABD/APECI - Associação Brasileira de Documentaristas Curtametragistas de Pernambuco / Associação Pernambucana de Cineastas (ABD/Apec); ABCA - Associação Brasileira de Cinema de Animação; ABRAGAMES - Associação Brasileira das Desenvolvedoras de Games;

iii) indicação das entidades de classe das empresas produtoras e de infraestrutura de serviços ligados ao audiovisual, (atual BRAVI); iv) as entidades do cineclubismo podem também indicar uma representação (atual FEPEC). E, três assentos indicados pela sociedade civil ou coletivos informais para representar uma das três macrorregiões do estado: Zona da Mata, Agreste e Sertão. Também há participação de coletivos e grupos organizados sem constituição formal, como a Rede Interiorana de Produtores, Técnicos e Artistas de Pernambuco (RIPA); Mulheres no Audiovisual Pernambuco (MAPE) e Negritude Audiovisual. (Lei nº 15.307/2014).

A cada ano, a Secretaria de Cultura do Estado promove encontros com estes agentes do setor para avaliar e aprimorar os editais, afirmando que sua formatação, regras e critérios de distribuição de recursos foram estabelecidos democraticamente, por meio do diálogo contínuo entre o governo e a sociedade civil, representada por entidades de classe e comissões setoriais. Contudo, como será observado nas falas das entrevistadas, há uma recorrência de atrasos dos pagamentos e lançamento dos editais, longa demora do processo de avaliação dos projetos, falta de transparência das notas atribuídas às cotas e indutores de raça e gênero, entre outros casos. Tais questões evidenciam que muitas das demandas civis continuam sendo negligenciadas.

Conforme Elenaldo Teixeira, estas problemáticas ocorrem quando a paridade é “apenas numérica”, pois é evidente a “assimetria nas condições de participação” entre o poder do estado burguês e o poder do povo (Teixeira 2000, p. 116 *apud* Rubim, Brizuela e Leahy 2010, p.158). Rubim (2010) acrescenta que, esta assimetria de poder no campo cultural é medida pelo:

[...]acesso diferenciado às informações e às estruturas de poder; pela possibilidade de tempo de dedicação às atribuições dos conselhos; a situação, muitas vezes frágil, das entidades representadas, [...]o nível de organização; a existência de entidades representativas e a complexidade do campo da cultura. (Rubim, Brizuela e Leahy, 2010, p.158).

Tendo em vista tais questões, segundo Rubim, Brizuela e Leahy, em tese no que se refere às características dos conselhos, a participação democrática efetiva implica, a priori:

- a) No mínimo, a metade de seus membros seja da sociedade civil;
 - b) Que estes sejam eleitos democraticamente em assembleias, fóruns específicos ou outros procedimentos democráticos;
 - c) Que escolham livremente o presidente do conselho;
 - d) Que possam interferir fortemente na política pública para o campo da cultura.
- Se fôssemos testar esta hipótese, praticamente nenhum dos conselhos teria uma participação política ampla e ativa (*Ibid*, p.135).

O desempenho das entidades civis no Conselho Consultivo do Audiovisual foi essencial para dar visibilidade às disparidades nos processos de seleção e de financiamento de

projetos. Dentro de pouco tempo, ficou claro que o modelo em uso criava um ciclo de favorecimento a certos profissionais, limitando a admissão de novos realizadores ao mercado. O tensionamento causado pela constatação impulsionou uma série de reformulações ao setor, porém como veremos neste estudo, as possibilidades de acesso e equilíbrio na alocação das rubricas orçamentárias são ínfimas até hoje.

Houveram longos e calorosos debates entre os membros do conselho a respeito da adoção de cotas e indutores de raça e gênero, propostos como novos critérios de avaliação e seleção. Em entrevista com Cynthia Falcão, concedida à orientadora deste trabalho, Manuela Costa, podemos compreender as disputas em torno da formulação dessas políticas afirmativas no interior do Conselho. Cynthia relata que a representante do STIC era Stela Zimmermann, Juliana Lima representava a ABD, e ela estava enquanto conselheira representante da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ). Havia um considerável apoio e alternância entre as três, não se tratava de uma reivindicação individual, mas de uma construção coletiva dentro do Conselho Consultivo do Audiovisual. O presidente do Conselho era o Secretário de Cultura, Marcelino Granja, com quem elas tiveram alguns embates importantes, mas não se tratava de uma oposição dele direta às cotas, mas de uma incompreensão quanto à urgência da adoção de cotas e indutores naquele momento. Havia no governo a percepção de que o setor audiovisual era privilegiado, com recursos suficientes para todos - o que nunca foi uma verdade - e que essas medidas representariam uma burocratização adicional nos editais. Também havia questionamentos sobre como esse modelo seria replicado nas demais linguagens artísticas, o que poderia comprometer os cronogramas. Apesar disso, elas mantiveram uma posição firme quanto à necessidade da adoção das cotas, e a atuação de Cynthia, embora representante da FUNDAJ, ultrapassava essa função por ser uma mulher negra ocupando aquele espaço, sendo fortalecida pela presença de Stela e Juliana. (FALCÃO, 2025).

A presença dessas conselheiras foi fundamental para sustentar o debate e pressionar pela incorporação destes critérios que enfrentam, de forma concreta, as desigualdades estruturais no campo audiovisual pernambucano. Como resultado dessa iniciativa, através do 9º edital de 2015/2016, do Funcultura Audiovisual, Pernambuco se torna um dos primeiros estados a implementar cotas e indutores de raça e gênero. Como detalhado no Apêndice A, as cotas e indutores de raça e gênero do 9º edital de 2015/2016 é expressa no ponto 13.5 do edital:

d) Inclusão: Será aprovado neste edital pelo menos um projeto em cada uma das

categorias de obras audiovisuais, para mulheres que atuem nas funções de direção ou roteiro; e) Gênero: Será aprovado neste edital pelo menos um projeto, em cada uma das categorias, para negros/as, indígenas e pessoas com deficiência, que atuem nas funções de direção ou roteiro no caso de projetos de obras audiovisuais. (FUNDARPE/Funcultura Audiovisual, 2015).

Na prática, a aprovação de ‘pelo menos um projeto’ por categoria descrita acima, se traduz na destinação de cotas e indutores para apenas um longa-metragem com pessoa negra na direção ou no roteiro e outro longa-metragem com mulher na direção ou no roteiro. Esse recorte era insuficiente e incompatível com a demanda de equidade de gênero e raça discutida nos espaços deliberativos junto ao CCAUPE, como é mostrado no capítulo 3. Nesse cenário, as entidades civis pressionaram a Secult-PE através de reuniões, esboços de projeto, levantamento de dados e indicadores, para expor a necessidade urgente de aumento do percentual de aprovações pelas políticas afirmativas.

De acordo com Cecília da Fonte em entrevista com a autora, mesmo após muitos debates intensos nos espaços deliberativos de escuta da Fundarpe sobre o Funcultura Audiovisual, o aumento do percentual de cotas e indutores, no edital seguinte, permaneceu o mesmo de “pelo menos um projeto em cada uma das categorias” para as mulheres. Já as pessoas negras e indígenas tiveram meros 20% para os cargos de direção e roteiro nas categorias de longa-metragem, curta-metragem e produtos para TV. As mudanças nas demais edições serão abordadas no próximo capítulo.

Conforme afirma Rubim (2007), essas formas de desacato às demandas civis presentes nas políticas culturais em diferentes medidas foram e são afetadas pelas “tristes tradições: autoritarismo, caráter tardio, descontinuidade, desatenção” (RUBIM, 2007, p.11 *apud* Barbalho, 2010, p.247).

As políticas afirmativas no Fundo foram gradativamente aprimoradas para se aproximarem das reais demandas de mulheres e pessoas negras, e isso só foi possível graças ao trabalho contínuo de pesquisa, articulação e debate exercido por tais entidades. Uma das principais entidades nesse processo das cotas afirmativas de gênero e posteriormente de raça foi o grupo Mulheres no Audiovisual de Pernambuco (MAPE), que teve papel central na mobilização em torno das cotas de gênero e, posteriormente, também de raça. Dessa forma, para conhecermos um pouco da construção dessas políticas afirmativas no Funcultura Audiovisual devemos conhecer o este grupo.

Um episódio⁵ que ocorreu em Recife, de grave desrespeito ao trabalho das mulheres na

⁵ Este caso é detalhado no Trabalho de Conclusão de Curso de Janaína Evangelista, ‘Mulheres, trabalho e cinema: a representatividade de gênero no Funcultura Audiovisual’. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/22386>

direção e roteiro de longas-metragens, levou à reflexão sobre como a dificuldade dos homens em reconhecer o papel das mulheres ainda é um problema estrutural no setor. O Coletivo Quebrando Vidraças, sediado em Recife e que surge para denunciar tais casos, se posiciona nesse cenário ao afirmar que o ocorrido é “sintomática de uma questão que impacta todas as relações profissionais no audiovisual: a dificuldade dos profissionais homens de reconhecer e respeitar o papel de protagonismo das mulheres na produção de cinema” (2014, p. 7-8).

Como resposta a esse contexto, também surge a articulação do grupo Mulheres no Audiovisual PE (MAPE) que é oficializado a partir da publicação de uma carta-manifesto no *facebook* em junho de 2016:

“[...]diante do Golpe político, machista, elitista, racista e fascista, a luta se acirra. [...]ocupar nossos lugares, dizer ‘aqui estamos’, ‘não somos invisíveis’, ‘respeitem nossos corpos, nossas vozes, nossas lideranças’ [...]por isso nasce a Frente ‘Mulheres no Audiovisual’. Porque a igualdade ainda é um caminho a ser percorrido, buscado e – oxalá! – alcançado. Porque entendemos a força dessa linguagem e, mais do que isso, entendemos que essa luta também é nossa, como profissionais do audiovisual, abrindo e rasgando o machismo imenso que nos ronda, e como mulheres, sentindo e vivendo na pele diariamente o que nos oprime.” (MAPE, 2016).

Segundo Carol Almeida, jornalista e crítica de cinema, o MAPE foi criado com o intuito de fortalecer a rede de mulheres que trabalham no setor audiovisual, promovendo, inicialmente, um espaço de escuta e acolhimento às experiências de opressão patriarcal vividas em ambientes como os sets de filmagem. Em um segundo momento, passou a investir na formação e capacitação técnica dessas mulheres, a partir de ações colaborativas e solidárias, como oficinas, produções conjuntas de filmes, organização de pesquisas, roteiros e redes de apoio profissional, colaborando para que as integrantes se especializassem nas áreas em que atuam. Ainda segundo Almeida, enquanto o grupo *Quebrando Vidraças* teve como foco principal ações de enfrentamento político e debates sobre o machismo na cadeia produtiva, o ‘Mulheres no Audiovisual PE’ concentra seus esforços na formação de novas profissionais, na realização de filmes e na valorização de trajetórias delas por meio de suas produções. (Almeida *Apud* Evangelista, 2016, p. 13).

Um marco importante desse movimento foi a realização, em 2016, da primeira edição do Festival Internacional de Cinema de Realizadoras (FINCAR), viabilizado com recursos do Funcultura. O evento teve como propósito valorizar a diversidade do cinema feito por mulheres, incluindo rodas de diálogo sobre o cinema negro feminino e a representação dos corpos femininos nas telas. Ainda que, inicialmente, não houvesse menção explícita à inclusão de outras expressões identitárias, como pessoas não-binárias, o festival representou

um avanço simbólico e concreto na visibilização de novas subjetividades e experiências. Em um debate na programação do FINCAR, a realizadora Dea Ferraz afirma que:

Com o coletivo Mulheres no Audiovisual, descobri que não estou sozinha. Não pertencem à panelinha machista. Tem um monte de mulheres no cinema. Sobre a cadeia produtiva, há dificuldade de encontrar mulheres em algumas funções. Precisamos formar essas mulheres. (Ferraz, *apud* Evangelista, 2016, p.14).

Além de sua atuação independente, o MAPE passou a ocupar institucionalmente espaços estratégicos. A Associação Brasileira de Documentaristas e Curtametragistas (ABD), uma das entidades representativas do setor audiovisual, foi precursora no debate e na conquista da implementação das cotas. O MAPE passou a atuar dentro da própria ABD, ocupando uma cadeira na diretoria colegiada e participando ativamente dos grupos de trabalho (GTs) da entidade. Como lembra Cecília da Fonte, em entrevista à autora (2023), "a gente atuava enquanto MAPE especificamente sobre as políticas de gênero". O coletivo fiscalizava, produzia textos em conjunto com o governo, e apresentava dados coletados por meio de formulários da própria ABD/Apeci e do MAPE sobre os trabalhadores e trabalhadoras do setor.

O grupo também precisou considerar, em sua redação, a importância da transparência nos resultados. Isso incluía a solicitação de que, na divulgação dos projetos contemplados, fossem informados dados sobre raça e gênero das equipes, de modo a viabilizar estudos e levantamentos que contribuíssem para o monitoramento e a avaliação das políticas afirmativas.

Outra entidade relevante é o Negritude no Audiovisual de Pernambuco, articulado desde 2017. Com foco na formação, produção e articulação política, o grupo promove festivais, oficinas e ações afirmativas com a finalidade de aglutinar, visibilizar e fortalecer profissionais e estudantes negros e negras no setor audiovisual pernambucano. Como afirmam em seu manifesto, a proposta é “desembraquecer as equipes dos sets de filmagem” e “disputar os novos imaginários construídos no cinema local”, reafirmando a potência da coletividade como ferramenta de transformação social e cultural. O coletivo entende que a relação entre negritude, racismo e audiovisual é antiga e marcada por distorções: representações estereotipadas, ausência de profissionais negros em funções criativas e desvalorização das filmografias negras.

Então, o Negritude surge a partir do entendimento da urgência da diversidade racial no setor e tem como figuras fundamentais Igor Travassos, Cynthia Falcão e Juliana Lima. Esta

última, enquanto presidente da ABD, foi uma das precursoras na construção das cotas raciais em articulação com Cynthia e Stela Zimmermann, como já citado. O coletivo também contribuiu para o entendimento da implementação das cotas de gênero e de raça, sendo necessário explicar com clareza a função e o impacto de cada uma, diante de uma resistência vinda, sobretudo, de profissionais homens cis brancos que se sentem ameaçados em sua posição de privilégio.

As entidades civis de cultura desempenham um forte papel de aproximar os interesses da categoria artística através do tensionamento de discursos políticos dentro e fora dos Conselhos de Culturas. Como afirma Hamilton Faria e Altair Moreira, um dos desafios atuais das políticas culturais é: torná-la dialógica e intercultural, fazendo circular discursos e ações dos diferentes segmentos e atores, visando ao enriquecimento cultural por meio da afirmação das diferenças (2005, p.12).

Esses movimentos demonstram que a institucionalização das cotas e demais políticas no campo audiovisual em Pernambuco não foi um gesto unilateral do poder público, mas fruto de um trabalho intenso das entidades de representação do segmento e entidades civis, que se debruçam sobre pesquisas, articulação e ocupação de espaços de consultas públicas e reuniões do Conselho para formular e propor ações ao Governo do Estado. É também indispensável, analisarmos o orçamento do Funcultura Audiovisual para compreensão das condições econômicas da lei e conseqüentemente dos contemplados com os fomentos.

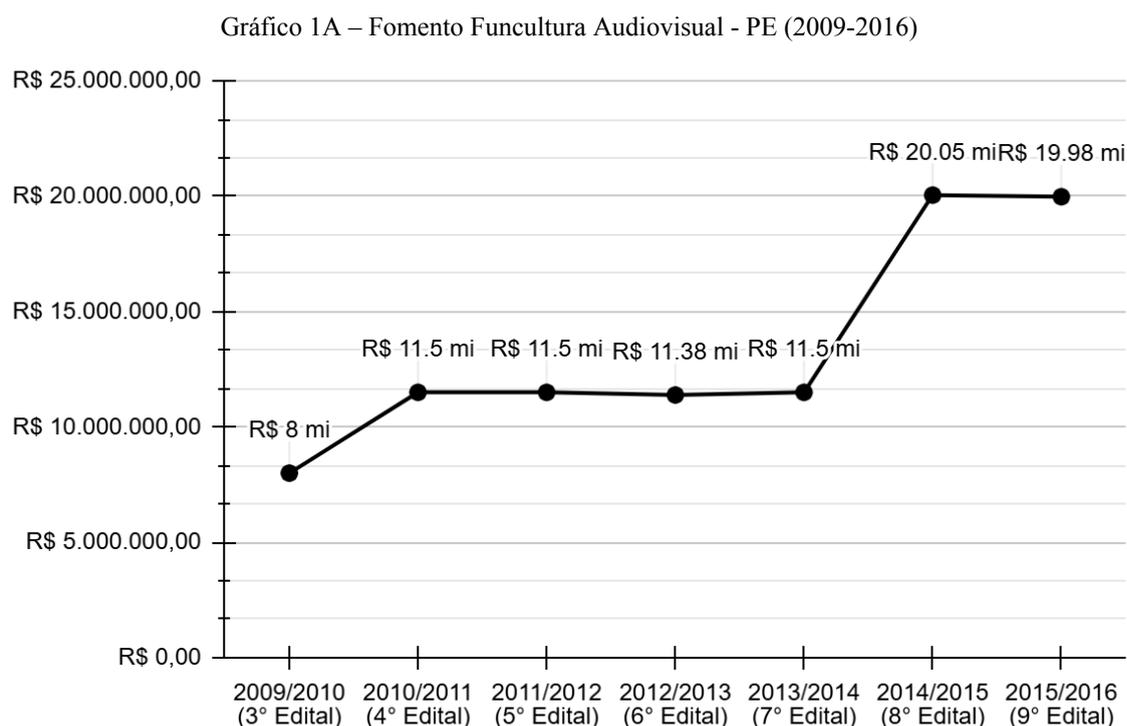
Em 2006, o orçamento de todas as linguagens juntas era de R\$4 milhões e em 2011 passou a ser de 33,5 milhões. Uma das linguagens com maior salto no orçamento foi o audiovisual, devido também a lenta compreensão do estado de se tratar de uma linguagem cara financeiramente. O piso mínimo do audiovisual no Fundo, estabelecido por lei, passa a ser de R\$11,5 milhões a partir do ano de 2013.

O audiovisual teve o *input* do orçamento, no 8º edital (2014/2015), através do repasse dos Arranjos Regionais do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA)⁶. Porém, esse cenário de melhoria financeira e possibilidades de profissionalização do audiovisual pernambucano, durou pouco, o último repasse foi no 11º edital (2017/2018); estamos no 19º edital do

⁶ Além de fomentar a produção de obras audiovisuais comerciáveis, o FSA estabelece um mecanismo de contrapartida que requer que os beneficiários do financiamento devolvam uma parte dos recursos utilizados, garantindo a sustentabilidade e a continuidade do fundo. Conforme as diretrizes estabelecidas, aproximadamente 80% do lucro gerado por uma obra audiovisual financiada pelo FSA deve ser devolvido a cada 3 meses, ao longo de um período de 7 anos. Isso significa que, após o lançamento e a comercialização bem-sucedida de uma obra, os lucros obtidos são parcialmente destinados a quitar a dívida com o fundo. No entanto, se o valor utilizado não for quitado após 7 anos, a dívida é perdoadada. Dessa forma, esse modelo de pagamento gradual, reconhece que, em alguns casos, as obras audiovisuais podem não gerar o retorno esperado, garantindo assim um certo grau de flexibilidade para os beneficiários do financiamento. Também, possibilita que o setor audiovisual brasileiro se beneficie do financiamento e contribui para a sustentabilidade do Fundo Setorial do Audiovisual.

Funcultura Audiovisual e o repasse dos Arranjos Regionais ainda não foi reativado. Ao longo dos anos, como mostra o gráfico 1B, o orçamento dos editais do Funcultura Audiovisual passaram por variações negativas bruscas, como no ano de 2018 em que não houve edital⁷ devido a decisão de adiar o lançamento do Fundo em prol da falsa esperança de uma parcela da categoria do audiovisual na volta desses Arranjos. Dessa forma, o 12º e o 13º editais⁸, foram lançados juntos em 2019/2020, que somados seus orçamentos equivale a R\$18,55 milhões, logo os dois editais juntos foram menores que o 11º edital com R\$25,44 milhões.

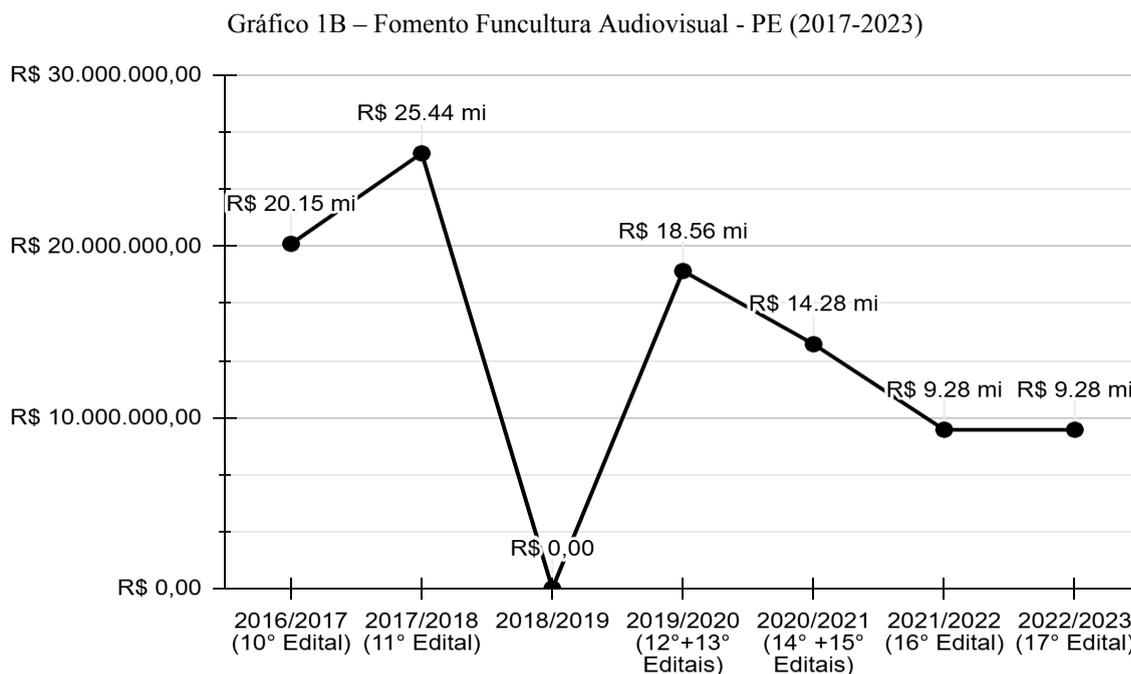
A tendência da redução do orçamento continua em 2020/2021 (R\$14,28 milhões, soma do 14º e 15º editais lançados juntos), 2021/2022 (R\$ 9.280.000,00, do 16º Edital) e 2022/2023 (R\$ 9.280.000,00, 17º). O orçamento do 19º edital (2024-2025) lançado no presente desta pesquisa foi de R\$11,310 milhões, ou seja, permanece abaixo do teto mínimo estabelecido há 12 anos atrás.



Fonte: GOMES; LESSA; COSTA. Mercado pernambucano. Panorama do Mercado Audiovisual do Nordeste, 2025, p.185.

⁷ Esse edital seria o 12º, porém como não foi lançado entre 2018 e 2019, acabou sendo lançado entre 2019 e 2020 juntamente com o 13º edital, porém os 2 editais tinham linhas diferentes do audiovisual, um tinha apenas linhas de longa-metragem e o outro as demais linhas. Respectivamente o orçamento foi de R\$9,28 milhões e R\$9,27 milhões.

⁸ O 12º edital foi apenas para longa-metragem e o 13º para os demais formatos.



Fonte: GOMES; LESSA; COSTA. Mercado pernambucano. Panorama do Mercado Audiovisual do Nordeste, 2025, p.185.

As causas dessa redução dos recursos financeiros dos editais residem na guinada para a extrema-direita que assola o Brasil, e provocaram a descontinuidade e a extinção de diversos mecanismos fundamentais para a cultura, que incluem a extinção do Ministério da Cultura e a crise da Ancine. Tais acontecimentos são expressos enquanto limitação e precarização do audiovisual independente no presente deste estudo.

Esses arranjos têm o papel de garantir que diferentes regiões do Brasil tenham acesso a recursos para que possam desenvolver seu setor audiovisual. Fazendo parte desse arranjo regional, o audiovisual de Pernambuco foi contemplado pelo fundo, gerando um volume de financiamento nessa categoria, de maneira que foram 29 longas-metragens aprovados em 2016, maior índice de projetos aprovados nessa categoria, mesmo se comparamos todo o período de análise (2010-2020).

Sobre a equidade de reprodução de subjetividades, Canclini (2001) analisa a expansão do conceito de cidadania para um espaço relacional que não se limita à participação política, mas abrange ainda os processos de identidade e de consumo. Nessa ótica, o autor ressalta a necessidade de políticas culturais criativas que articulem a cidadania à experiência de viver em sociedades democráticas, assegurando a pluralidade de vozes e de perspectivas. Para ele, é fundamental reconhecer que o espaço de circulação das opiniões cidadãos deve abranger tanto a pluralidade quanto a dissonância. (Evangelista, 2021, p.11 *apud* Canclini, 2001, p. 36).

A definição de diretrizes orientadas ao aprofundamento dos setores artísticos é uma constante em todo o âmbito das políticas culturais. Historicamente, o Estado tem atuado de forma central, em sua maioria, como o primeiro agente financeiro das atividades artísticas, assegurando a preservação e o desenvolvimento de diferentes formas de expressão cultural. Na medida em que se relaciona ao cinema nacional, fica patente que sua consolidação foi viabilizada apenas em virtude do apoio estatal, que assegurou a formação de uma cinematografia nacional pelo menos estruturada.

2 GÊNERO RAÇA E CINEMA

As políticas públicas de cultura de Pernambuco, ainda demonstram não levar em consideração as sobreposições de desigualdade, mesmo este sendo um conceito há muitos anos abordado no Brasil. Inseridas no contexto da Ditadura Militar brasileira (1964-1985) e, precedendo o entendimento contemporâneo de interseccionalidade, feministas negras, no ano de 1975, apresentaram o Manifesto das Mulheres Negras no Congresso das Mulheres Brasileiras. Tal manifesto foi o resultado da sistematização das críticas ao movimento feminista, por reproduzir racismo e ser dominado apenas por mulheres brancas, e ao movimento negro, por reproduzir machismo e ser dominado apenas por homens negros.

O manifesto evidenciou a lacuna nos movimentos feminista e negro, em não considerar as opressões de raça, gênero e sexualidade enfrentadas pelas mulheres negras (Feminismo p/ 99%, 2021, p. 15). Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro e muitas outras através do manifesto são responsáveis por uma das primeiras formulações sobre a colisão de estruturas de opressão alinhadas ao que mais tarde seria chamado de Feminismo Interseccional:

As mulheres negras tiveram uma experiência histórica diferenciada que o discurso clássico sobre a opressão da mulher não tem reconhecido, assim como não tem dado conta da diferença qualitativa que o efeito da opressão sofrida teve e ainda tem na identidade feminina das mulheres negras. (Carneiro, 2001. p.50,)

Até o primeiro quarto do século XXI, essa estrutura ainda permanece, e os avanços para extinguir seus pilares são muito lentos. A perspectiva interseccional afirma que sem as sobreposições entre raça e gênero não é possível compreender certas formas de discriminação. As mulheres negras, por sua vez, sofrem não somente enquanto mulheres, mas enquanto mulheres negras que são atingidas pelo racismo e machismo conjuntamente de formas diferentes. Como evidencia Crenshaw (1989), as desigualdades se sobrepõem sobre as mulheres negras de forma que nas artes, mídias e meios de comunicação, elas são o foco dos mais graves estereótipos e preconceitos gerados por tais desigualdades:

[...] estou sugerindo que mulheres negras podem experienciar discriminação de modos ao mesmo tempo parecidos e diferentes dos experienciados por mulheres brancas e homens negros. Mulheres negras às vezes experienciam discriminação de modo similar a mulheres brancas; às vezes compartilham experiências similares com homens negros. Porém, frequentemente experienciam discriminação dupla – os efeitos combinados de práticas que discriminam com base na raça, e com base no sexo. E, às vezes, experienciam discriminação como mulheres negras – não a soma de discriminação de raça e de sexo, mas como mulheres negras (2019, p.130, Maciel, apud Crenshaw, 1989, p. 149).

Retroalimentadas pelo sistema capitalista e suas diversas fases, o racismo e as sobreposições de desigualdades são reforçadas pelas indústrias de mídias, meios de comunicação e audiovisual hegemônicos. Como uma das consequências, as políticas públicas brasileiras de fomento à cultura não foram, por muitos anos, desenhadas para lidar com as camadas sobrepostas de desigualdade.

A construção de um contexto político favorável à viabilização de políticas de fomento voltadas para minorias que trabalham no campo cultural, se deu na gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura (2003-2008). Um dos principais motes da gestão, era o de valorização da diversidade na cultura enquanto instrumento potencializador de difusão de subjetividades das minorias sociais:

A tarefa do MinC é formular e executar políticas públicas de cultura, articuladas e democráticas, que promovam a inclusão social e o desenvolvimento econômico e consagram a pluralidade que nos singulariza entre as nações e que singulariza, na nação, as comunidades que a compõem. Políticas que transcendam o fato cultural, o evento, o produto, e que realizem seu pleno potencial, tornando-se instrumentos de resgate da dívida social que o Brasil tem com a maioria de seu povo (GIL, 2005).

Com isso, a gestão de Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura reverberou na articulação entre políticas afirmativas e políticas públicas culturais no Brasil, que ocorreram na década seguinte ao seu mandato. Suas ações inauguraram uma inflexão discursiva importante, ao colocar a diversidade e a equidade no centro da agenda cultural. No entanto, as limitações estruturais do governo e a instabilidade política do país, caracterizadas por cortes orçamentários recorrentes e descontinuidade das políticas, contribuíram para a persistência de desigualdades no setor.

Como será analisado no subcapítulo 2.3, tais limitações impactam com maior severidade as mulheres negras no campo audiovisual, grupo de menor presença na escrita e direção de longas-metragem. Ainda assim, as medidas implementadas durante esse período foram fundamentais para o avanço do debate sobre as assimetrias históricas que estruturam o audiovisual brasileiro. Como será detalhado nos subcapítulos seguintes, iniciativas voltadas à reparação das desigualdades de raça e gênero têm ganhado expressão, especialmente no estado de Pernambuco, por meio da adoção de mecanismos indutores e cotas para minorias no âmbito do Funcultura. Essas ações também foram fundamentais para o debate sobre assimetrias no audiovisual brasileiro.

2.1 Cenário do surgimento das Políticas Afirmativas de gênero e raça no audiovisual brasileiro

No início dos anos 2000, coletivos como o Dogma Feijoadá⁹ (2000) e o Manifesto do Recife¹⁰ (2001) reuniram uma diversidade de cineastas afrodescendentes (Carvalho, 2022) que juntos se consolidaram como importantes marcos políticos e estéticos na luta por uma maior visibilidade das narrativas negras no cinema brasileiro. No entanto, nenhum dos dois consideravam as sobreposições de desigualdades e como isso recai sobre as mulheres negras. Nesse sentido, em entrevista para o projeto “Onde Nascem os Deuses”¹¹ Lilian Solá Santiago relata que apesar de fazer parte do Dogma Feijoadá, sendo a única mulher membro, ela não participava das decisões do grupo, das fotos, da organização, ela se sentia invisível. Ela afirma que isso era devido ao machismo, a ausência de oportunidades dela assumir a direção ou roteiro dos filmes, atuando como produtora (função que era associada ao cuidado e a burocracia e por vezes desvalorizado numa intensidade maior que a atual).

A invisibilidade de mulheres negras nas posições de roteiro e direção reflete com a expressiva contribuição artística de atrizes como Zezé Motta (1944-), Léa Garcia (1933-2023), Ruth de Souza (1921-2019) e Chica Xavier (1932-2020). No entanto, seus papéis frequentemente se restringiram a estereótipos, quase sempre secundários, revelando uma divisão racial do trabalho audiovisual e é nesse ponto que a etnia e gênero das pessoas que ocupam os cargos de direção, roteiro e produção refletem nas decisões do elenco principal. Como aponta Gonzalez (1989), “Zezé Motta, teve a potencialidade do seu talento desrespeitada por papéis estigmatizados e remuneração inferior às atrizes brancas em filmes como Sinhá Moça, da Vera Cruz”.

Foi preciso quase um século, desde os primeiros registros da produção cinematográfica no Brasil, para que Adélia Sampaio quebrasse o padrão e lançasse o primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher negra, a obra “Amor Maldito” (1984). De lá pra cá, algumas lutas foram ganhas para o que vemos projetado nas telas, culminando numa

⁹ propõe a fundação de um cinema protagonizado por pessoas negras. O Manifesto Dogma Feijoadá e o Cinema Negro Brasileiro Por Kamila Gomes Fonseca e Rita de Cássia da Silva Leão <https://www.janelaaberta.org/p/o-manifesto-dogma-feijoadá-e-o-cinema.html>

¹⁰ Alguns dos principais pontos pertinentes para a pesquisa são: o fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão.

A criação de um fundo para incentivar a produção audiovisual multirracional no Brasil.

A ampliação do mercado de trabalho para atores, atrizes, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes. A criação de uma nova estética para o Brasil, que valorize a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira.

¹¹ Projeto: Onde Nascem os Deuses <https://www.youtube.com/watch?v=ltaWFlylKxY>

diversidade racial menos desigual entre os elencos de novelas, filmes e obras publicitárias. Como mostra o Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa¹² (GEMAA), de 1995 até 2022, apenas neste último ano que o elenco principal dos filmes de grande público, conseguiu atingir maior equilíbrio entre homens brancos, homens negro, mulheres negras e mulheres brancas.

Diante da ineficácia das políticas universais em enfrentar, de maneira efetiva, as profundas desigualdades sociais existentes no país, ganham destaque, a partir dos anos 2000, as políticas públicas afirmativas como instrumentos de reparação histórica. Em 2001, o Ministério da Justiça instituiu cotas para pessoas negras, mulheres e pessoas com deficiência na ocupação de cargos de Direção e Assessoramento Superior (DAS). E, no ano seguinte, vinculado ao mesmo Ministério, foi criada a Secretaria de Estado de Direitos da Mulher (SEDIM), ampliando o escopo institucional voltado à promoção da equidade de gênero (Bahia, 2012).

Uma das políticas afirmativas mais conhecidas teve inspiração na implementação de cotas raciais no ensino superior pela Universidade de Brasília no ano de 2004. Esta ação teve posterior respaldo unânime do Supremo Tribunal Federal, que consolidou a política afirmativa pela Lei nº 12.711/2012¹³, que reservou vagas nas instituições federais de ensino para pessoas negras, indígenas e pessoas com deficiência, de forma proporcional à população brasileira. De acordo com Ferreira (2020), houve um crescimento de 56,3% de estudantes negros entre 2009 e 2015 nas universidades públicas e tem se mostrado determinante para diversificar a composição social e étnico-racial dos estudantes. A taxa de conclusão do ensino superior da população com 25 anos ou mais entre brancos foi de 25,8% (em 2000 era de 9,9%) e entre negros foi de 24% em 2022 (em 2000 era de 4,5%). O que influencia também diretamente na inserção de novas vozes no setor audiovisual.

Essas políticas afirmativas constituem o mínimo necessário para garantir condições dignas de bem-estar a diversos grupos historicamente marginalizados no Brasil. O acesso à cultura, à alimentação, à saúde e à educação ainda é profundamente atravessado por uma estrutura desigual, que exige uma maior contribuição do Estado, orientada por diagnósticos perenes, medidas interseccionais e participação paritária das pessoas diretamente contempladas. De acordo com Nascimento (2020), “as políticas públicas afirmativas têm o objetivo de reafirmar diferenças e de se constituir em um modelo de intervenção estatal para

¹² Grupo de estudos do Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP) da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ).

¹³A taxa de conclusão do ensino superior da população com 25 anos ou mais entre brancos foi de 25,8% (em 2000 era de 9,9%) e entre negros foi de 24% em 2022 (em 2000 era de 4,5%).

mitigar desproporções e desigualdades de oportunidades e condições.” É nesse horizonte de disputas por equidade que se inscrevem os esforços para a análise das políticas públicas afirmativas de gênero e raça no Funcultura, suas contradições, avanços e atrasos.

No campo do audiovisual, a primeira política pública afirmativa com recorte racial surgiu apenas em 2012, com o lançamento do Edital Curta Afirmativo, voltado à promoção do protagonismo da juventude negra na produção audiovisual. A iniciativa, conduzida pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura e pela Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR), estava alinhada ao Estatuto da Igualdade Racial (Lei nº 12.288/2010). O edital enfrentou questionamentos jurídicos, mas sua constitucionalidade foi reafirmada. Ainda assim, como destacam Soares Pereira e Farranha Santana (2018), persistiu uma profunda incompreensão, por parte do sistema jurídico, sobre a natureza estrutural do racismo no Brasil, frequentemente reduzido ao âmbito do preconceito individual.

2.2 Principais pesquisas sobre marcadores de gênero e raça no audiovisual brasileiro

Antecedendo a pesquisa do OCA (2016), as pesquisadoras Gabriella Moratelli, Marcia Rangel Candido e Verônica Toste do Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa (GEMAA), lançaram em 2014, o estudo “A Cara do Cinema Nacional: o perfil de gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros”. Esse estudo foi baseado nos 218 longas de maior bilheteria no período de 2002 a 2012. O dado mais espantoso foi o fato de que nenhum desses longas comerciais foi dirigido ou roteirizado por mulheres negras. Já as mulheres brancas dirigiram 13,7% dos longas e roteirizaram 24% dos longas, indicando um percentual baixo, mas que está longe da gravidade enfrentada pelas mulheres negras já que estas não dirigiram nem roteirizaram nenhum longa de grande bilheteria.

Ao considerar apenas o recorte etnográfico, temos 97% dos longas dirigidos e 93% dos longas roteirizados por pessoas brancas, enquanto apenas 2% do total de longas foi dirigido por pessoas negras e 4% foi roteirizado por pessoas negras. Sob o recorte isolado de gênero, os homens dirigiram 86,3% e roteirizaram 74% das obras. Esse estudo do GEMAA (2014) foi fundamental para que as entidades civis pudessem comprovar as desigualdades de trabalho que vivenciam e, assim, exigir medidas reparatórias por parte dos governos estaduais e da ANCINE.

Essa pressão resultou no lançamento dos dados da OCA/ANCINE (2016) coletados por meio dos CPBs¹⁴ emitidos. Segundo a OCA/ANCINE (2016) Apenas 19% das obras foram assinadas por mulheres (a etnia não foi informada); e em relação ao cargo de direção, entre 2009 a 2016, somente no ano de 2012 que as mulheres ultrapassaram a marca de 20%, chegando ao registro de 24% de obras dirigidas por mulheres. Por outro lado, segundo o IBGE (2022), os números desse período mostram que aproximadamente 51% da população brasileira é composta por mulheres (a pesquisa não distingue mulheres cis e trans), o que evidencia que as mulheres tem potencial para representar o maior percentual de força de trabalho no país. Ao contrário do que se afirma, de que não existem mulheres capacitadas para os cargos de direção e roteiro, o que ocorre de fato é a falta de oportunidades e recursos para ocupar tais cargos, logo elas acabam em cargos com salários e poder menor que dos homens brancos.

O levantamento de dados do OCA/ANCINE (2016) sobre as etnias que ocupam esses cargos, expõem que apenas 5,3% (70 de 1.326) dos trabalhadores que ocuparam cargos na direção, produção e/ou atuação em longas lançados comercialmente, eram pessoas pretas ou pardas autodeclaradas e nenhum era indígena. A escassez de pessoas negras se agrava quando analisamos separadamente a ocupação da direção e do roteiro nesses filmes: apenas 2,1% dos diretores e 3% dos roteiristas eram homens negros, nenhuma mulher negra esteve nos cargos de direção e roteiro. Os homens brancos representaram 84% dos diretores e 69% dos roteiristas, as mulheres brancas ocuparam 24% dos cargos no roteiro (resultado igual ao da GEMAA, 2014) e 14% na direção. Ou seja, os efeitos do racismo estrutural, do sexismo e da lógica de classe se refletem de forma crua nessas estatísticas, reafirmando a urgência de políticas públicas capazes de romper com padrões históricos de exclusão.

Os dados da OCA/ANCINE (2016) e do GEMAA (2014) inspiraram diversas pesquisas de cunho histórico e conceitual sobre raça e gênero no campo audiovisual, porém poucos deles trazem estudos de impacto, ou seja, avaliações dos resultados práticos das políticas afirmativas. É nessa perspectiva que a presente pesquisa traz entrevistas e estudos de caso de diretoras, roteiristas e produtoras do audiovisual pernambucano para expor compreensões sobre interseccionalidade no mercado audiovisual de Pernambuco, suas conquistas e limitações impostas.

A seguir, trataremos ações afirmativas nacionais no cinema que tiveram retorno positivo, porém a falta de continuidade dessas ações colocam as minorias sociais em grande

¹⁴ Certificado de Produto Brasileiro (CPB), registro emitido pela Ancine para obras audiovisuais não publicitárias brasileiras que são distribuídas nacionalmente e/ou internacionalmente.

aperto e dificuldade, caráter de instabilidade que também identificamos a nível estadual no Funcultura.

2.3 Conquistas e fragilidades das ações voltadas para as pautas de gênero e raça

Quando olhamos para a presença de mulheres negras na equipe principal (produção, direção e roteiro) dos longas lançados comercialmente, que estão fora da lista dos maiores públicos, percebemos que os avanços foram poucos. Em 2017, Camila de Moraes dirigiu o documentário *O Caso do Homem Errado*, tornando-se a segunda mulher negra a dirigir um longa-metragem com Certificado de Produto Brasileiro (CPB) em mais de três décadas. Se considerarmos longas sem CPB, foi em 2013, com direção e roteiro de Carmen Luz que o documentário *Um filme de dança* (2013) foi lançado. Enquanto longa de ficção temos a co-direção de Glenda Nicácio em *Café com Canela* (2018), *Ilha* (2018), *Até o Fim* (2020) e *Voltei* (2021).

A criação da Comissão de Gênero, Raça e Diversidade da ANCINE, em 2017, representou um passo relevante na institucionalização dessas pautas. Isso foi possível graças às contribuições de Débora Ivanov durante seu mandato, de 2015 a 2019, no cargo de diretora na Diretoria colegiada da ANCINE. ao trazer para a agência as questões de desigualdade no audiovisual. A agência passou a articular pesquisas, eventos e critérios indutores em editais que valorizassem a presença de mulheres e pessoas negras em cargos de liderança nas produções. A Comissão, infelizmente, teve vida curta: foi extinta em 2019 com o Decreto nº 9.759, que dissolveu colegiados da administração pública federal, demonstrando a fragilidade da continuidade das políticas afirmativas diante de mudanças de governo.

É importante destacar que Débora foi uma das poucas mulheres a terem ocupado cargo na diretoria da ANCINE. Desde a fundação da Diretoria em 2001 até o presente desta pesquisa, houveram apenas 7 mulheres que ocuparam cargo na direção e apenas 3 delas cumpriram mandato completo de quatro anos, enquanto 18 homens ocuparam cargo na direção. Temos uma desigualdade ainda maior quando analisamos as ocupações por gênero no cargo de direção-presidente nesse mesmo período: dentre as 7 mulheres citadas, 3 delas ocuparam o cargo por alguns meses, enquanto apenas homens exerceram esse cargo em mandato completo até o presente da pesquisa.

Dentre essas iniciativas de maior relevância no campo das políticas afirmativas para o audiovisual, destaca-se o edital Longa B.O. Afirmativo, lançado em 2016 pela Secretaria do Audiovisual (SAv), órgão vinculado ao então Ministério da Cultura. Trata-se de uma ação

pioneira voltada exclusivamente para cineastas negros, que recebeu 28 inscrições, das quais três projetos foram contemplados: Cabeça de Nêgo (Déo Cardoso, 2021), Um Dia com Jerusa (Viviane Ferreira, 2021) e Marte Um (Gabriel Martins, 2022) (Rufino, 2018). Os três filmes tiveram boa receptividade da crítica, com destaque para Marte Um que estava entre os filmes concorrentes para representar o Brasil na categoria melhor filme estrangeiro do Oscar (Divisões e confrontos Ancine, p.6). Entre os pontos principais de Marte Um está o sucesso da distribuição ao ocupar em 2022 o 11º lugar no ranking de maior renda acumulada, e o 12º lugar no ranking de longas brasileiros de maior público.

O estudo mais recente da OCA, que também trata da divisão etnográfica e de gênero no cinema, lançado em 2022, traz um levantamento de dados do período de 2011 até 2021 a partir de longas contratados pelo FSA. Destaca-se que as mulheres cisgênero tiveram uma participação maior como roteiristas principais (33,2%), em comparação com a direção principal (27,6%). Relacionado a pesquisa de 2016 do Observatório, o percentual de mulheres na direção de longas quase dobrou e no roteiro tivemos um aumento de 9,2%. Assim, mostra um impacto positivo relevante de políticas voltadas para recorte de gênero, porém como veremos a grande maioria dessas mulheres são brancas e as mulheres negras permanecem com percentuais baixíssimos.

Nesse levantamento do OCA/ANCINE (2022), o percentual da presença de pessoas brancas apresentou um percentual acima de 85%, tanto para direção principal quanto para a função de roteirista principal. As pessoas negras alcançaram 11,7% na direção e 9% no roteiro. Apesar do crescimento relevante do percentual de pessoas negras nesses cargos em relação ao último levantamento, ainda é perpetuada uma assimetria profunda entre a composição racial da população e a ocupação dos cargos de direção e roteiro. Pois, 65% da população brasileira se declara preta ou parda (IBGE 2022), o que significa que a presença de pessoas negras na direção é aproximadamente 5,5 vezes menor do que sua proporção populacional, e no roteiro essa é ainda mais acentuada, sendo mais de 7 vezes menor. O recorte interseccional direcionado para longas não foi encontrado, há apenas uma nota de rodapé que não explicita quais anos e em que base de dados, a análise chegou à conclusão de que a “intersecção dos dois marcadores sociais (gênero e raça) provoca a ausência total das mulheres negras nas principais funções”

A relevância dessa conquista pode ser apontada com os dados produzidos pelo GEMAA (2023) mostrado nos gráficos 2 e 3, com recorte de 1995 a 2022 dos 10 filmes de grande público de cada ano. O levantamento indica que, entre os dez filmes de maior bilheteria no país, a direção permanece concentrada majoritariamente em homens brancos, já

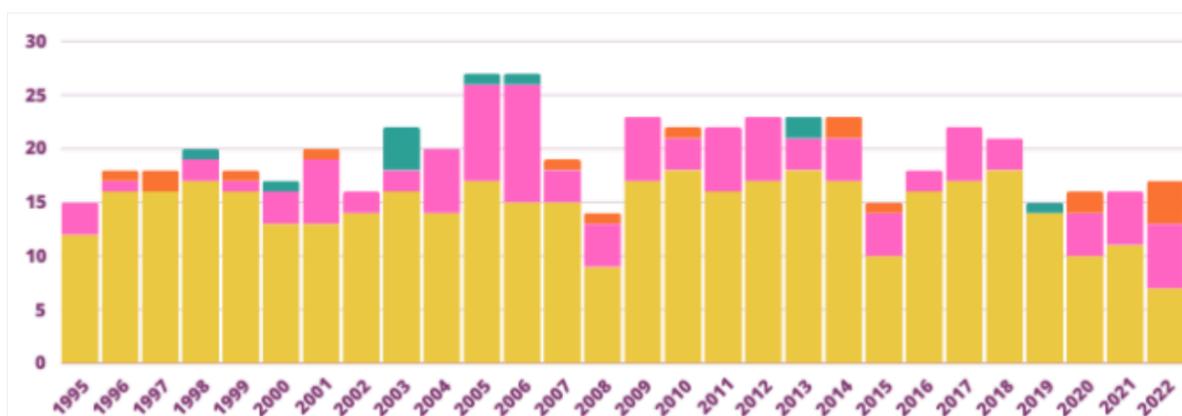
as mulheres negras seguem ausentes desse espaço, mesmo após décadas de luta. É notável também que, segundo o estudo, “pela primeira vez na história recente do cinema brasileiro” dois homens negros “estiveram entre os diretores(as) de filme de grande público. Dessa forma, *Marte Um* se caracteriza como uma das poucas obras de direção negra que consegue se aproximar às 10 vagas desse ranking.

Gráfico 2: Distribuição por perfil da direção dos 10 maiores filmes/ano



Fonte: CANDIDO e CAMPOS. 2023

Gráfico 3: Distribuição por perfil do roteiro dos 10 maiores filmes/ano (legenda de cores igual ao gráfico 2)



Em 2020, pela primeira vez na história do cinema recente brasileiro, homens negros estiveram entre os diretores de filmes de grande público: *M-8*, *Quando a Morte Socorre a Vida*, de Jeferson De e *Fim de Festa*, de Hilton Lacerda. Dentre os 27 anos analisados na pesquisa, 10 deles obtiveram algum roteirista negro. No entanto, todos desse grupo são homens e há indivíduos que se repetem, sendo eles: Hilton Lacerda (2020), José Junior

(2020), Leo Luiz (2015), Gabriel Martins (2014), Marcius Melhem (2014), Paulo Halm (2010, 2008, 2001, 1999, 1997 [duas vezes], 1996) e André Batista (2007.)

O gráfico demonstra que, ao não considerar as múltiplas dimensões da desigualdade, mesmo políticas bem-intencionadas podem reproduzir exclusões históricas. Traçando um paralelo, com base nos dados, do 3º trimestre de 2022, da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua) do IBGE com elaboração do Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (DIEESE), o rendimento médio real mensal das mulheres ocupadas e a taxa de ocupação delas foram menores que a dos homens, 21% e 15,8% respectivamente. taxa de desemprego geral ficou em 9,3% no segundo trimestre deste ano, entre as mulheres negras o indicador ficou em 13,9%. Já entre os homens negros a taxa é menor que taxa nacional: 8,7%. Entre as mulheres brancas, o desemprego constatado foi de 8,9%; e os homens brancos, 6,1%, a menor taxa entre os grupos.

Em relação ao rendimento, a PNAD Contínua (2022) mostra que as mulheres negras receberam, em média, apenas 46,3% (R\$1.715) do rendimento de homens brancos (R\$3.708). Para os homens negros, essa proporção foi de 58,8% (R\$2.142) e para as mulheres brancas de 74,8% (R\$2.774). Entre 2019 e 2022, as mulheres negras registraram, de forma contínua, os maiores índices de desemprego em todos os trimestres analisados, enquanto os homens brancos apresentaram os menores.

Esse cenário reforça a dificuldade de inserção e permanência das mulheres negras em empregos formais e evidencia a precarização de suas condições laborais, muitas vezes limitadas à informalidade e à subvalorização de suas competências. Esses dados revelam que no setor cultural, especificamente no audiovisual, os homens brancos ocupam os postos de maior liderança e remuneração, já as mulheres negras, enfrentam as maiores barreiras para ingresso, permanência e reconhecimento profissional. Gonzalez (1989) aponta que a desigualdade de renda revela uma divisão racial do trabalho: homens negros recebem menos do que homens brancos, as mulheres negras enfrentam salários ainda mais baixos em comparação às mulheres brancas, que por sua vez já recebem menos do que os homens.

O Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SIIC), realizado entre a parceria do IBGE com o MINC, traz importantes dados sobre os agentes da cultura. O levantamento com recorte de 2011-2022, expõem o cenário de desigualdade estrutural nas linguagens artísticas, incluindo o audiovisual. Em 2021, as mulheres representavam 43,7% do total de assalariados na cultura. Elas estavam majoritariamente presentes nas áreas de educação e capacitação (68,2%) e artes visuais e artesanato (64,5%), setores tradicionalmente associados ao cuidado e à produção simbólica menos valorizada economicamente. Em contrapartida, os homens

predominavam nas atividades com maior presença tecnológica e visibilidade, como mídias audiovisuais e interativas (62,4%), equipamentos e materiais de apoio (61,8%) e apresentações artísticas e celebrações (56,7%).

Essa divisão de gênero nas áreas culturais também se reflete nos rendimentos. Os homens receberam, em média, R\$ 4.730,37 por mês, enquanto as mulheres alcançaram R\$ 3.354,00, mantendo a lógica da desigualdade salarial mesmo dentro do setor cultural que, em tese, valoriza a diversidade e a criatividade. Apenas nas áreas de patrimônio natural e cultural e apresentações artísticas e celebrações as mulheres conseguiram equiparar ou superar ligeiramente os ganhos masculinos, o que demonstra o quanto a equidade permanece como exceção.

Os dados levantados pelo GEMAA (2014 e 2023), OCA/ANCINE (2016 e 2022) e as inferências com os dados sociodemográficos do IBGE, comprovam o quanto a produção audiovisual brasileira ainda opera sob uma lógica racista e a retroalimenta, ao reforçar desigualdades e limitar o acesso de pessoas negras aos espaços de criação. Ao passo que a própria OCA/ANCINE (2022) reconhece que “as ações de fomento ao setor audiovisual desenvolvidas com recursos do FSA no período não parecem ter contribuído para reduzir tais desigualdades de forma significativa”. Como observa Eloiza Silva (2018, p. 286), o cinema no Brasil ainda oferece “bens culturais homogêneos” nas salas de exibição e nas produções audiovisuais nacionais realizadas com recursos públicos, revelando uma desconexão com a diversidade demográfica de um país cuja maioria da população é negra e composta majoritariamente por mulheres.

Apesar de todas essas evidências latentes no nosso cotidiano enquanto trabalhadores do audiovisual, ainda persiste a tentativa de atribuir tais desigualdades de forma falaciosa a mera consequência de baixa presença de inscrições ou falta de mérito das mulheres e homens negros. Tais pensamentos limitados, são desmentidos por dados da Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), que possuem 1145 associadas(os) e entre estas(es) temos 277 associadas(os) no Nordeste o que evidencia a existência de profissionais qualificadas(os) que seguem invisibilizadas.

O problema da sub-representação de homens negros e principalmente de mulheres negras no audiovisual brasileiro não pode ser entendido como resultado de mérito individual ou interesse pessoal, mas sim como expressão de um sistema estruturalmente excludente. Ações afirmativas bem desenhadas, com recorte interseccional, são fundamentais para corrigir distorções históricas e democratizar o acesso à produção cultural como bem resume Ivanov e Vieira (2019, p.32) é preciso:

[...]influenciar positivamente as percepções sociais e promover a equidade e a inclusão por meio de narrativas e personagens plurais em seu conjunto e únicos na sua riqueza e na sua complexidade. É para mudar a realidade nas telas é preciso começar mudando a realidade por trás das telas (Ivanov, 2019, p.32).

Em contato com a Secretaria da APAN, a autora foi informada que “os dados de perfil (como identidade de gênero) são obtidos por meio de autodeclaração, e nem todas as pessoas preenchem essas informações no momento da filiação”, dessa forma não foi possível fazer um levantamento por gênero das(os) filiadas(os).

No subcapítulo seguinte, chegaremos ao núcleo deste estudo. Será abordada as mudanças e exigências das cotas e indutores de raça e gênero do 4º ao 13º edital do Funcultura Audiovisual da categoria de longas-metragens; inferência dos dados sociodemográficos do estado de Pernambuco com as proporções da raça e gênero dos cargos da equipe principal; além de trechos das entrevistas que expõem o cenário nas palavras das aprovadas pelo edital.

2.4 Dados Interseccionais Longas Funcultura Audiovisual (2010-2019)

De acordo com os estudos de Gatti (2007) e os levantamentos de dados de Freire e Vilutis (2017) com foco no Nordeste, as políticas públicas do audiovisual, estabelecidas pelos Governos Estaduais, foram fundamentais para desenvolver o audiovisual brasileiro ao proverem recursos para seus estados produzirem novas narrativas, diferentes da hegemônica e que na teoria tivessem a possibilidade de coexistência com o sistema dominante (Gatti, 2007 *apud* Costa, 2013, p.133). Essa coexistência dos trabalhadores do audiovisual com as grandes empresas privadas, têm mostrado uma desvantagem enorme das produções independentes que além de receberem recursos muito menores, também são prejudicadas por uma estrutura defasada de distribuição e formação de público no Brasil, como veremos expressa no estudo de caso de “Amores de Chumbo” de Tuca Siqueira.

Como iremos entender aqui, as políticas públicas do audiovisual pouco contribuem para a diversidade artística e socioeconômica sem políticas afirmativas, e ainda, se essas políticas afirmativas não forem acompanhadas de avaliações e manutenção contínuas. O cuidado com o levantamento e análise de dados, assim como a execução dos interesses da categoria do audiovisual, são escolhas políticas. Como já mencionado, os avanços em termos de equidade e condições mínimas de bem-estar para a categoria permanecem limitados diante

da desvalorização do audiovisual independente pelos governos e da desarticulação política dos trabalhadores do setor.

Os problemas são muito mais complexos e profundos. Assim, o estudo é um esforço de apontar para um problema estrutural (o racismo, machismo e a sobreposição destes que recai sobre a mulher negra) que evidencia muitos outros problemas: a nível estadual alguns dos problemas são a instabilidade no volume de repasses anuais, a demora na análise dos projetos que entre outras coisas é devido o baixo número de pareceristas contratados; a nível nacional temos a concentração territorial de captação de recursos do FSA para poucas empresas de São Paulo e Rio de Janeiro, a precarização da mão de obra, a não taxação do VOD, etc.

Já que vivemos sob o sistema do capital, é importante trazer como o campo econômico está relacionado ao social e subjetivo através da geração de trabalho e formação: embora possamos contar com o talento e a acuidade dos profissionais, é preciso criar condições para que o trabalhador implemente inovações de forma contínua, criando sua diferenciação de mercado (Costa, 2013, p.139). Veremos a seguir, a análise dos gráficos realizados pela autora sobre a divisão por gênero e raça dos cargos da equipe principal (direção, roteiro e produção) de longas-metragens aprovados do 4º ao 13º edital (2010/2011-2019/2020) do Funcultura Audiovisual de Pernambuco.

A metodologia utilizada nos gráficos 4, 8, 11 e 14 sobre o cargo de direção, não considerou os projetos de desenvolvimento, pois esta etapa não requer a participação obrigatória da direção e também levando em consideração que entre subcategorias¹⁵ do Funcultura Audiovisual para longas, a subcategoria de desenvolvimento foi a que teve maior número de projetos não localizados, o que impede a análise da ficha técnica do filme, logo não é possível obter a informação das pessoas que ocuparam de fato a direção. Isso ocorre devido ao tempo de execução do desenvolvimento que leva alguns anos e que até o presente da pesquisa não surgiram notícias a respeito da tradução para a etapa de produção, a troca do nome do projeto posteriormente, ao engavetamento do projeto, pois não foram lançados ou tiveram nomes alterados, além de não haver registros públicos que revelem tal mudança.

Também é importante ressaltar que os gráficos do comparativo entre homens e mulheres nos cargos principais, o número de homens e mulheres que trabalharam juntos dividindo o mesmo cargo foi adicionado apenas ao percentual de mulheres, dessa forma podemos observar, em cada gráfico do 4 ao 13, a porcentagem de dados que não foi possível ser coletado. Abrindo espaço, para compreender as dificuldades de coleta e organização de

¹⁵ Desenvolvimento, produção, finalização e distribuição.

dados da pesquisa devido a falta de informações sobre gênero, raça e cidade nos resultados dos editais e na base de dados fornecida pela Fundarpe; e muitas vezes quando havia dados a respeito do gênero e raça da equipe principal e qual função ocupavam, pois não era especificado se era uma mulher branca, indígena ou negra, igualmente para os homens, dessa forma a autora realizou um sistema de eliminação: se é uma direção apenas de homens então não há mulheres, se é de apenas brancos não há negros e as intersecções para se chegar tanto a raça como ao gênero destas pessoas. Também foi adquirido os dados através de busca em redes sociais, revistas e jornais online, mapa cultural de pernambuco, etc, adotando a heteroidentificação, no caso de pessoas negras, como explicado na introdução.

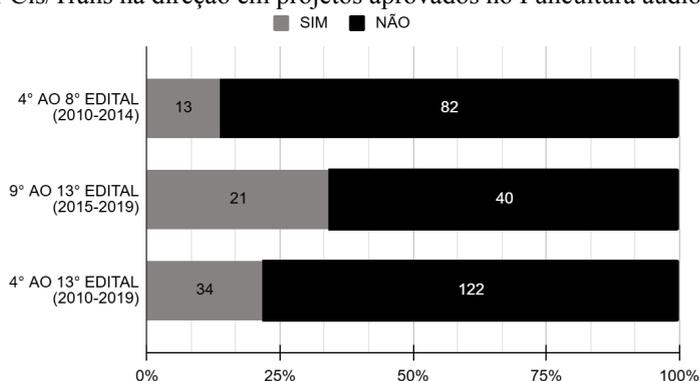
Os três gráficos (14, 15 e 16) que reúnem todos os dados e somam os cargos ‘mistos’¹⁶ a todos os sujeitos, possui um número menor de dados não coletados, já que ao juntar homens e mulheres brancas, negras ou indígenas, temos uma proporção menor daqueles que não foi possível identificar a raça e/ou gênero.

Observa-se que no primeiro bloco do Gráfico 4, que corresponde ao 4º até o 8º edital (2010–2014) do Funcultura Audiovisual, ou seja, o período dos cinco anos anteriores à implementação das cotas e indutores de raça e gênero no 9º edital (2015/2016). Nesse primeiro bloco as mulheres dirigiram apenas 13 longas-metragens, o que corresponde a aproximadamente 13,7% do total de obras contempladas, e de acordo com o Gráfico 13, todas essas diretoras eram mulheres brancas. Nesse mesmo período, os homens responderam pela direção de 86,3% dos filmes aprovados, evidenciando um cenário de forte desigualdade de gênero e raça no campo da direção audiovisual em Pernambuco.

Com a adoção das políticas afirmativas a partir do 9º edital, observa-se uma mudança significativa na distribuição de gênero entre os projetos aprovados. No segundo bloco, temos os editais dos 5 anos posteriores às cotas e indutores de raça e gênero, que compreendem do 9º ao 13º edital (2015–2019), e as mulheres passaram a representar 34,4% das pessoas responsáveis pela direção de longas-metragens, enquanto os homens corresponderam a 65,6%. Embora a disparidade de gênero ainda persista, o crescimento superior a 150% na presença feminina em cargos de direção, em comparação ao período anterior, revela os primeiros efeitos positivos das ações afirmativas na promoção da equidade no setor. Porém, como já citado, temos ainda uma grande desigualdade racial no edital que veremos com detalhes a partir do gráfico 8.

¹⁶ Cargos da equipe principal que são ocupados tanto por mulher branca e homem branco, ou homem negro, ou mulher negra, ou homem indígena, ou mulher indígena, e vice-versa.

Gráfico 4 - Mulher Cis/Trans na direção em projetos aprovados no Funcultura audiovisual (2010-2020)



Fonte: elaboração própria a partir de dados da Secult-PE/Fundarpe/Funcultura.

Ao longo de 10 anos, que contempla do 4º ao 13º edital e representa o terceiro bloco do gráfico, temos 21,8% dos longas dirigidos por mulheres, enquanto 78,2% dos longas foram dirigidos por homens. Para termos uma análise sobre as equivalências das ocupações dos cargos com dados demográficos, vamos realizar um comparativo com o percentual da população de mulheres e homens. O IBGE (2022) fornece apenas a razão de gênero em Pernambuco, dessa forma vamos primeiro realizar o cálculo da seguinte equação, que também iremos utilizar para os demais cálculos demográficos de Pernambuco:

$$H = 0,912 \cdot M$$

Onde:

Para cada 100 mulheres temos 91,2 homens;

M= número de mulheres;

H = número de homens;

$$\begin{aligned}
 H &= 0,912 \cdot M = \\
 &= H + M = 9.058.931,00 = \\
 &= 0,912M + M = 9.058.931,00 = \\
 &= 1,912M = 9.058.931,00. \\
 M &= 9.058.931,00 / 1,912 \approx 4.737.935,00. \\
 H &= 0,912 \cdot 4.737.935 \approx 4.320.996,00. \\
 M\% &= 4737935 / 9058931 = 52\% \\
 H\% &= 4320996 / 9058931 = 48\%
 \end{aligned}$$

Os percentuais obtidos da população de mulheres em Pernambuco equivale a 52%, ou seja, o percentual de diretoras é de aproximadamente -30,2% em relação a proporção de mulheres no estado. E os homens são 48% da população do estado, logo a proporção de diretores é aproximadamente 30,2% acima do percentual populacional de homens em Pernambuco. Essas porcentagens não são apenas uma coincidência aritmética, é um

espelhamento da desigualdade de gênero e também de raça. Como será apresentado nos próximos gráficos, as mulheres negras são a maior parte dos -30,2%, assim uma mera análise de gênero não é suficiente para chegar ao cerne das desigualdades.

Ao contabilizar a presença de diretoras no total, que são brancas em sua quantidade quase absoluta, apenas 20 mulheres (1 mulher indígena, 2 mulheres negras e 17 mulheres brancas) ocuparam o cargo de direção nos longas-metragens aprovados nos editais lançados entre 2010 e 2019 (4º ao 13º edital):

1. Andrea de Arruda Ferraz
2. Deborah Brennand de Souza Mendes
3. Renata Belo Pinheiro Pinto
4. Cecilia Brandao Correa de Araujo
5. Tuca Siqueira
6. Cecilia Melo da Fonte
7. Tatiana Andrade Soares de Almeida
8. Mikaela Plotkin
9. Natara Ney
10. Mariana Lacerda
11. Milena Times
12. Chia Beloto
13. Uilma Queiroz
14. Cíntia Zilmara
15. Lilian Moreira
16. Anny Stone
17. Nara Normande
18. Alice Gouveia
19. Graciela Guarany
20. Marília Feldhues

Entre os nomes desta lista, foram entrevistadas Andrea Ferraz, Tuca Siqueira, Cecilia da Fontes, Uilma Queiroz e Natara Ney. Serão destacados trechos das entrevistas que melhor expressam as realidades vividas por mulheres no audiovisual pernambucano. No caso da entrevista com Natara, será relacionada aos dados dos gráficos que evidenciam a ocupação de cargos da equipe principal por mulheres negras no Funcultura Audiovisual.

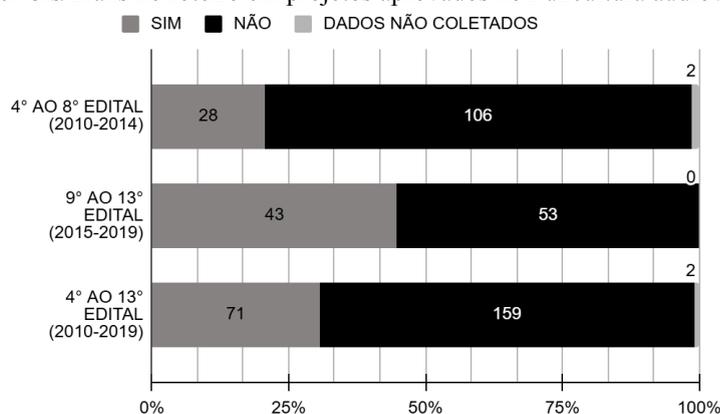
Tuca Siqueira, diretora e roteirista, aprovou no Funcultura Audiovisual o longa-metragem de ficção, Amores de Chumbo, nas seguintes subcategorias ao longo dos

editais/anos: desenvolvimento no 1º edital (2007/2008), produção no 7º edital (2013/2014) e distribuição no 9º edital (2015/2016). Ela também teve um segundo longa ficcional aprovado em produção conjuntamente a finalização no 11º edital (2017/2018), porém o governo Bolsonaro reteve os recursos dos Arranjos Regionais da Ancine, destinados à Fundarpe, e o repasse do fomento para o filme só foi liberado em 2022. Ainda assim, quando os valores foram finalmente disponibilizados, foi necessário buscar recursos adicionais, pois o orçamento já não era mais compatível com a demanda do mercado cinematográfico. Tuca Siqueira relata como foi ter que lidar com o baixo orçamento para os parâmetros de 4 anos posteriores ao ano da aprovação:

Antes da equipe entrar eu já estava trabalhando na pré-produção, a gente só teve dinheiro para fazer 3 semanas de pré-produção (e também não foi possível ter mais semanas por falta de orçamento do Amores de Chumbo. O que me desmotiva é a dificuldade, quando caiu a ficha que eu ia ter que fazer 3 semanas de pré-produção e filmar em 3 semanas, eu fiquei pensando: meu Deus do céu, quase 10 anos depois e eu não consegui uma situação um pouco mais confortável para mim! Você começa a se questionar...o que é que tem de errado? Porque vários colegas da mesma geração conseguem realizar de uma maneira um pouco mais confortável, conseguem aprovações de uma maneira mais confortável. Você começa a se questionar se você é boa ou não é... isso é uma coisa do patriarcado que atravessa todas as áreas (entrevista de Tuca Siqueira com a autora, 2025)

O relato de Tuca Siqueira evidencia os entraves estruturais que impactam a produção audiovisual independente, e a forma como tais obstáculos afetam a autoimagem e autoestima das realizadoras. Sua experiência materializa as limitações orçamentárias e institucionais enfrentadas, além de apontar os efeitos psicológicos e simbólicos da desigualdade de gênero no campo do cinema pernambucano, revelando como o patriarcado opera de modo sutil, porém constante, na trajetória das mulheres cineastas.

Gráfico 5 - Mulher Cis/Trans no roteiro em projetos aprovados no Funcultura audiovisual (2010-2019)

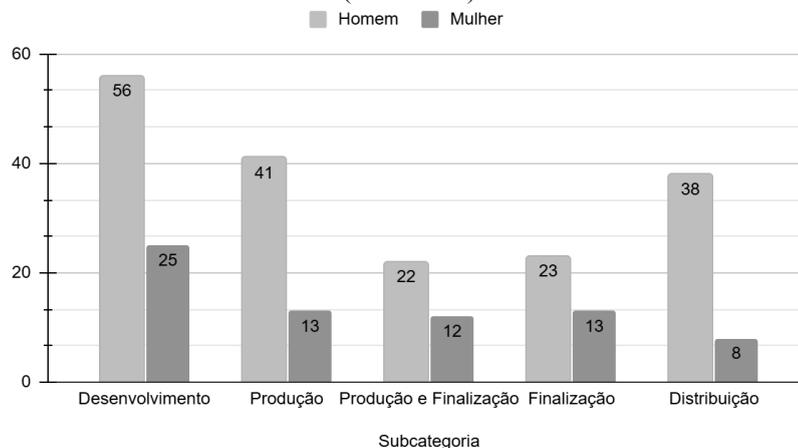


Fonte: elaboração própria a partir de banco de dados fornecido pela Secult-PE/Fundarpe/Funcultura e pesquisa documental em ambiente digital.

De acordo com o primeiro bloco do gráfico 5, do 4º ao 8º edital, temos 70,1% de projetos com homens no roteiro, em paralelo apenas 20,9% são de roteiristas mulheres, e 1,5% são de dados não coletados. Em relação ao percentual de direção no mesmo período, a participação das mulheres no roteiro é 7,2% maior que na direção. O maior percentual de roteiristas em relação a direção, mostra que os dados do estado de Pernambuco se aproximam dos dados nacionais das pesquisas do GEMAA (2023) e OCA/ANCINE (2022) apresentados anteriormente. No segundo bloco do gráfico 5, do 9º ao 13º edital, os projetos aprovados no Funcultura Audiovisual com roteiristas mulheres representaram 44,8% do total e com roteiristas homens foi de 55,2% do total. Assim como a comparação do gráfico 4, entre o período anterior e posterior a implementação da política afirmativa, o percentual do gráfico 5 no período posterior (9º ao 13º edital) apresentou um aumento percentual maior que o dobro do período anterior (4º ao 8º edital).

Considerando os roteiristas da década analisada (2010-2020), 70% são homens, 30,9% são mulheres e há 0,9% de dados não coletados. Trazendo os dados demográficos da população de Pernambuco, pode-se analisar que a presença das mulheres no roteiro representa -22,1% da proporção de mulheres em Pernambuco (52% de mulheres em Pernambuco) e os homens no roteiro representam 22% a mais que a proporção populacional de homens em Pernambuco (48% de homens em Pernambuco). Ao filtrarmos os projetos, temos um total de 36 mulheres roteirista e a direção possui 20 mulheres, ou seja, são 16 mulheres a menos na direção e dessa forma fica evidente que boa parte das aprovações de mulheres estão concentradas no desenvolvimento (gráfico 6), subcategoria que abarca a escrita do roteiro e tem menor fomento financeiro captado.

Gráfico 6 - Divisão por gênero das subcategoria de longas-metragem aprovados no Funcultura audiovisual (2010-2019)



Fonte: elaboração própria a partir da OCA/ANCINE e banco de dados fornecido pela Secult-PE/ Fundarpe/ Funcultura.

De acordo com o gráfico 6, o desenvolvimento é a subcategoria de maior percentual tanto para homens (24%) quanto para mulheres (10,8%). A subcategoria de produção é a que apresenta maior índice de desigualdade de gênero, os longas com mulheres no cargo de direção representavam 5,6% do total e os longas com homens no cargo de direção é igual a 17,7% do total. Esse baixo índice de aprovações de longas de mulheres na subcategoria de produção, evidência uma fala de Dea Ferraz, que é comum entre as mulheres no cinema pernambucano “Nunca tive projeto de longa-metragem aprovado enquanto produção no Funcultura[...] É até um mágoa que eu tenho, porque eu não consigo muito entender qual é a questão, qual é o problema”.

A partir das entrevistas, é notável que muitas delas tiveram que utilizar caminhos de outros formatos, para conseguir driblar essa falta de aprovações na subcategoria de produção em longa-metragem. A estratégia utilizada por elas é a de entregar o projeto no formato exigido pelo edital, sendo mais recorrente optarem por curta-metragem ou produto para TV, e em paralelo montar o material de forma que alcance a minutagem de um longa. A exemplo de Dea Ferraz que aprovou 4 dos seus 5 longas-metragem documentais na categoria de produção de curta-metragem no Funcultura Audiovisual : Câmara de Espelho (ex: Entre Muros), Modo de Produção (2017), Mateus (2018) e Agora (2020); a única exceção é o longa Sete Corações (2014), pois este era de produtores homens e equipe formada apenas por homens, com exceção de Dea e uma produtora.

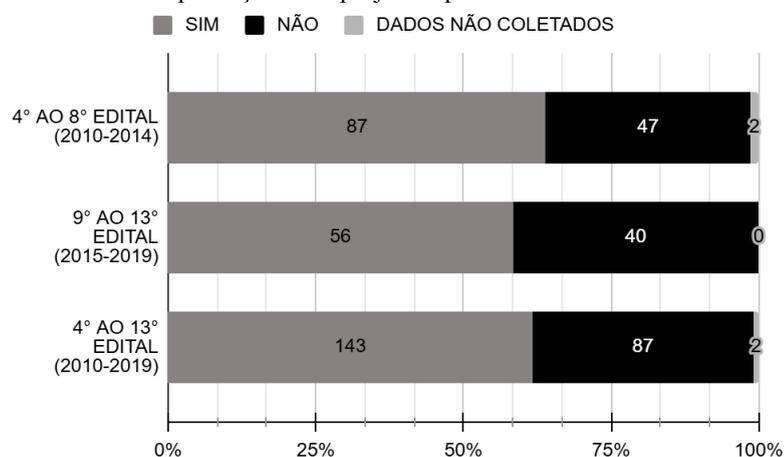
Também temos o caso do longa documental, “O Bem Virá” de Uilma Queiroz, que foi realizado para a subcategoria de produção de produto para TV no Funcultura Audiovisual. Após montado, Uilma conseguiu a aprovação do longa no Funcultura Audiovisual na subcategoria de distribuição, porém ela relata que:

Esse edital da distribuição nós não conseguimos acessar. Ele foi arquivado pela ANCINE, no período da extinção do MINC no Governo Bolsonaro. Vários outros projetos passaram por uma grande camada de diligências, foi um processo bem difícil, travou muita coisa (projetos audiovisuais com recurso aprovado na ANCINE). A distribuição de O Bem Virá foi arquivada apesar das tentativas da produtora, Vilarejo Filmes, no envio de documentos. A gente não conseguiu acessar o recurso (fomento financeiro do Funcultura via arranjos regionais do FSA). [...]Eu encaro esse travamento da ANCINE, como um momento de censura burocrática do governo Bolsonaro. (Entrevista de Uilma Queiroz realizada com a autora, 2025)

Em 2024, ela conseguiu financiamento para a distribuição do longa através da Lei Paulo Gustavo e já em meados de junho de 2025, ela conseguiu executar a distribuição. Uilma reflete que o lançamento do filme foi tardio, pois foi lançado em 2020, mas sua distribuição comercial só foi possibilitada em 2025. A partir da arrecadação dessa distribuição, ela

pretende circular em espaços de cineclubes e mostras voltadas para comunidades pelo forte potencial do filme se comunicar com estes. Compreende-se que há um problema recorrente: a baixa proporção de mulheres com longas aprovados nos grandes orçamentos que compreende a produção e a produção de longas ficcionais. Ainda, podemos apontar o gênero dos filmes, que são documentários em sua grande maioria, portanto possuem uma linha de orçamento menor comparada à de ficção e de animação; o gênero documental também se caracteriza por possuir uma abrangência menor e de difícil inserção no circuito comercial; e a segunda é no montante financeiro das subcategorias de finalização e distribuição que também são menores que a subcategoria de produção.

Gráfico 7 - Mulher Cis/Trans na produção¹⁷ em projetos aprovados no Funcultura audiovisual (2010-2019)



Fonte: elaboração própria a partir de banco de dados fornecido pela Secult-PE/Fundarpe/Funcultura

Do 4º ao 8º edital do Funcultura Audiovisual, 64% das pessoas responsáveis pelos cargos de produção nos longas aprovados eram mulheres, enquanto 35% eram homens. Os dados não coletados somam 1,5%. Já entre o 9º e o 13º edital, 58,3% dos cargos foram ocupados por mulheres e 42% por homens. Considerando todo o recorte de editais analisados, observa-se que os cargos de produção foram predominantemente ocupados por mulheres, que representam 61,6% do total, enquanto os homens correspondem a 37,5% e os dados não informados somam 0,9%. Nos gráficos 4 e 5 nota-se que nos cargos de direção e roteiro há um grande déficit de mulheres, apesar do crescimento de quase o dobro após as cotas e indutores, já o cargo de produção se mantém sendo o de maior presença de mulheres. Essa função, associada à gestão, organização e cuidado com o projeto, historicamente constituiu-se como uma das principais formas de inserção das mulheres nos bastidores da realização audiovisual e está diretamente vinculada à naturalização social do papel de cuidado atribuído

¹⁷ Como citado na metodologia, o presente estudo considerou cargos do departamento de produção que possuem maior poder de influência no projeto, são eles: Produção, Produção Executiva, Coordenação de Produção e Direção de Produção.

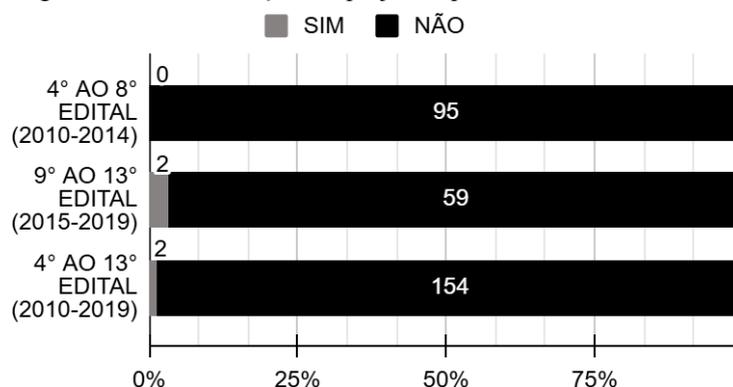
às mulheres.

Como aponta Janaina Evangelista (2017, p. 21), a produção é a função em que a maior parte das mulheres atua. Essa dinâmica é frequentemente debatida no setor, especialmente no que diz respeito à distinção entre os papéis de direção e produção. Pois, enquanto a direção é percebida como o lugar de realização, criação e idealização do filme, atribuições que geram maior prestígio e visibilidade, a produtora assume um papel de bastidor, de organização e cuidado, o que reproduz na indústria cinematográfica a lógica da divisão sexual do trabalho. Ainda segundo Evangelista, as cineastas de Recife reconhecem que sua predominância na produção audiovisual se relaciona com essa reprodução simbólica de papéis de gênero.

Esse debate também permeia a entrevista com Livia de Melo, sócia-produtora da Vilarejo Filmes e responsável pela produção do documentário *O Bem Virá*. Ela compartilha como a sensibilidade e a força do filme, que retrata mulheres sertanejas, mobilizou a decisão coletiva da equipe de que todos os cargos de chefia seriam ocupados por mulheres, e de fato todas as chefias foram exercidas por mulheres. O filme acabou cumprindo um papel importante de visibilizar e valorizar o protagonismo feminino na cadeia produtiva do audiovisual:

Foi um filme feito por, com e para mulheres. Muitas dessas mulheres eram contratadas em outros filmes apenas como assistentes de equipe, então no filme se tornaram chefes de equipe, na época tinha muito menos mulheres chefes de equipe nos departamentos técnicos, então foi uma oportunidade de trazer essas mulheres da assistência para a chefia. (Entrevista elaborada pela autora com Livia de Melo, 2025).

Gráfico 8 - Mulher Negra Cis/Trans na direção em projetos aprovados no Funcultura audiovisual (2010-2019)



Fonte: elaboração própria a partir de banco de dados fornecido pela Secult-PE/Fundarpe/Funcultura

Nos 5 anos que antecedem as políticas afirmativas do Funcultura, dentre os 95 longas, nenhuma mulher negra teve projeto aprovado no cargo de direção. Nos 5 anos posteriores, apenas 2 mulheres negras foram aprovadas enquanto diretoras, o que equivale a 3,3%,

enquanto os demais equivalem a 97%. No total, temos 1,3% de mulheres negras na direção. Como apresentado anteriormente, as sobreposições de desigualdades recaem sobre a mulher negra e os dados apresentados dão solidez para o que se é evidente no tecido social.

A população negra de Pernambuco representa 5.916.359 de 9.058.931 da população total, o que equivale a 65,3% de pessoas que se autodeclaram negras no estado de Pernambuco, esse dado foi coletado do IBGE, porém o Instituto não agrupa pretos e pardos enquanto negros. Alinhado à perspectiva dos movimentos negros, para a pesquisa foram somados os dois quantitativos de pretos e pardos enquanto pessoas negras. Ao cruzarmos esses dados, percebemos a gravidade da desigualdade presente no principal edital do audiovisual de Pernambuco, o que é um reflexo do cenário cinematográfico de pernambuco como um todo, branco, cis e masculino.

E onde estão as pessoas negras do estado de Pernambuco? Em sua grande maioria no interior. No entanto, nenhuma das dez cidades com maior percentual de pessoas negras de Pernambuco tiveram proponentes contemplados com projetos audiovisuais para longa-metragem no Funcultura de 2010 a 2020. Isso revela a necessidade de ampliar as formações e apoio para desenvolvimento de longas no interior do estado com recorte de raça, gênero e a intersecção deles. Os dez municípios com maior percentual de pessoas negras, autodeclaradas pretas ou pardas segundo o IBGE (2022), são:

1. Santa Maria da Boa Vista: 85,7%, IDH (2010) de 0,59
2. Verdejante: 82,9%, IDH (2010) de 0,605
3. Manari: 80,8%, IDH (2010) de 0,487
4. Granito: 80,7%, IDH (2010) de 0,595
5. Orocó: 80,6%, IDH (2010) de 0,61
6. Belém do São Francisco: 79,6%, IDH (2010) de 0,642
7. Itapissuma: 79,5%, IDH (2010) de 0,633
8. Itaquitinga: 79,4%, IDH (2010) de 0,586
9. Araçoiaba: 78,8%, IDH (2010) de 0,592
10. Bodocó: 78,5%, IDH (2010) de 0,565

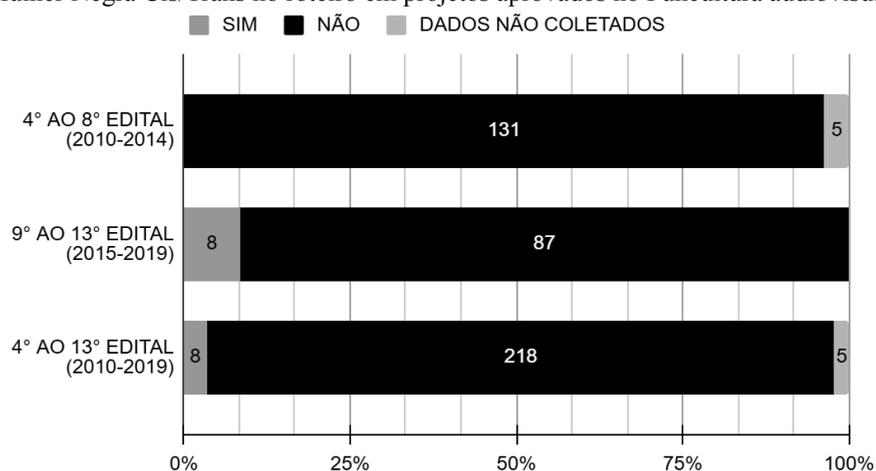
A razão de sexo apresentada pelo IBGE mostra que para cada 103,2 homens pretos há 100 mulheres pretas e para cada 92,1 homens pardos há 100 mulheres pardas, ou seja, ao agrupar temos 97,65 homens negros para cada 100 mulheres negras, novamente esse dado de pessoas negras por gênero não é fornecido pelo IBGE que considera apenas pessoas pardas e pretas. Com a equação linear, temos o resultado de 2.992.690 (33%) mulheres negras e 2.923.669 (32%) homens negros. Dessa forma, observa-se que as mulheres negras são maioria

no território pernambucano, porém estão em menor número na direção em comparação populacional.

As mulheres negras dirigiram apenas 2 dos longas aprovados durante toda a década, que resulta em 1,3% do total de 156 projetos, logo as mulheres negras têm um percentual de 31,7% menor quando comparamos sua presença na direção de longas aprovados no Funcultura com a proporção populacional delas no estado. Os dois longas aprovados com diretoras negras são:

- *Espero Que Esta Te Encontre E Que Estejas Bem*, com direção e roteiro de Natara Ney, do gênero documentário, aprovado no 10º edital (2017) na subcategoria de finalização;
- *Engulo O Mar Que Me Engole*, com direção e roteiro de Cíntia Zilmara, do gênero ficção, aprovado no 12º edital (2019/2020) na subcategoria de produção.

Gráfico 9 - Mulher Negra Cis/Trans no roteiro em projetos aprovados no Funcultura audiovisual (2010-2019)



Fonte: elaboração própria a partir de banco de dados fornecido pela Secult-PE/Fundarpe/Funcultura

Nos editais que compreendem do 4º ao 8º, nenhum projeto aprovado contou com mulheres negras na função de roteirista. Apenas a partir do 9º edital, observa-se uma pequena mudança. No período que compreende do 9º (2014/2015) ao 13º edital (2019-2020) temos 8 longas-metragens (8,4%) aprovados tendo mulheres negras no cargo de roteiro. Quando se observa o recorte mais amplo, considerando o intervalo do 4º ao 13º edital, o número corresponde a apenas 3,5% dos roteiros aprovados. Esses dados evidenciam um desequilíbrio estrutural que dificulta o acesso de mulheres negras a espaços de criação autoral no audiovisual pernambucano. As 8 contempladas foram:

- *Não Sou Objeto De Recordação (Ex: Não Tenho Mais Coração, Tenho A Natureza Dentro De Mim)*, com roteiro de Cecília Araújo e Juliana Lima,, mulher branca e mulher negra respectivamente, do gênero documentário, aprovado no 10º edital (2016/2017), na

subcategoria de desenvolvimento

- *Espero Que Esta Te Encontre E Que Estejas Bem*, com direção e roteiro de Natara Ney, do gênero documentário, aprovado no 10º edital (2016/2017) na subcategoria de finalização, já citado anteriormente na direção;
- *Oleada*, com roteiro de Dandara de Moraes Santos, do gênero ficção, aprovado no 11º edital (2017/2018) na subcategoria de desenvolvimento;
- *Medo Comum* com roteiro de Chia Beloto, do gênero animação, aprovado no 11º edital (2017/2018) na subcategoria de produção e finalização;
- *Engulo O Mar Que Me Engole*, com direção e roteiro de Cíntia Zilmara, do gênero ficção, aprovado no 12º edital (2019/2020) na subcategoria de produção, já citado anteriormente na direção;
- *Recife Assombrado 2*, com roteiro de Tauana Uchôa, do gênero ficção, aprovado no 13º edital (2019/2020) na subcategoria de desenvolvimento
- *Ruínas da Memória (ex: Território)*, com roteiro de Priscila Do Nascimento Pereira Silva do gênero ficção, aprovado no 13º edital (2019/2020) na subcategoria de desenvolvimento
- *Bye Bye Motel*, roteirista não encontrada, do gênero ficção, aprovado no 13º edital (2019/2020) na subcategoria de desenvolvimento.

As entrevistas realizadas para esta pesquisa com roteiristas e realizadoras negras, como Natara Ney e Priscila Nascimento, ajudam a compreender, a partir de experiências concretas, os desafios enfrentados por essas mulheres na etapa da escrita dos projetos. Natara destaca como a precarização do trabalho e a ausência de tempo dedicado exclusivamente ao desenvolvimento criativo inviabilizam a participação em chamadas públicas que exigem roteiros finalizados, especialmente para quem precisa garantir a própria subsistência em paralelo:

[...]acessar os editais, acessar o dinheiro grande ainda é muito difícil porque, por exemplo, se eu tenho uma ideia agora, eu tenho que parar para escrever essa ideia enquanto estou aqui editando outra coisa que é pra pagar minha conta no final do mês. (Entrevista elaborada pela autora com Natara Ney, 2025).

A importância de editais que prevejam recursos destinados à etapa de desenvolvimento é ressaltada por Natara como condição fundamental para a equidade no acesso aos mecanismos de fomento: “Por isso que seria tão importante se todos os editais tivessem um espaço grande para desenvolvimento de projeto, porque tudo começa na ideia”. A ausência de apoio sistemático à escrita contribui para a manutenção de uma lógica excludente, que afasta

profissionais negras da função de roteirista e relega a autoria a um grupo social mais restrito.

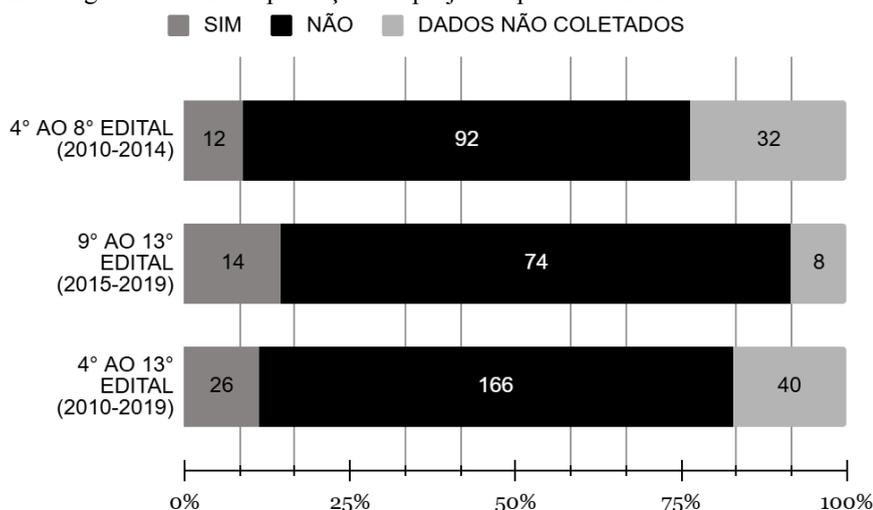
Já Priscila Nascimento, que teve o roteiro *Ruínas da Memória* (ex: Território) aprovado na subcategoria de desenvolvimento no Funcultura Audiovisual, relata que a aprovação no edital representou uma mudança radical em sua trajetória profissional: “O Funcultura tá me pagando um ‘salário’ pra eu poder desenvolver esse projeto e com esse salário consigo dedicar todo esse valor à minha carreira”. Segundo ela, a viabilização financeira do projeto permitiu o pagamento de contas básicas, a continuidade dos estudos e até mesmo o investimento em aulas de idioma, com o objetivo de apresentar e vender o roteiro no mercado internacional. Além da autonomia financeira, Priscila também destaca o papel da rede de apoio e circulação proporcionada pelos laboratórios de roteiro:

Outra coisa importante na rede de apoio é que também é uma rede de contatos, pessoas de todo Brasil conhecem o roteiro por conta dos laboratórios, ou seja, várias pessoas já conhecem o projeto antes mesmo da busca pelo financiamento. (Entrevista com Priscila Nascimento, elaborada pela autora)

Nesse sentido, o fomento não apenas viabiliza a criação, como também amplia o capital cultural das mulheres negras, dá visibilidade e aumenta o alcance de suas narrativas, historicamente marginalizadas no setor. Esses depoimentos, em diálogo com os dados quantitativos, reforçam a urgência de políticas públicas que não só incentivem a presença de mulheres negras na cadeia produtiva do cinema, mas que reconheçam os entraves estruturais e proponham medidas específicas para superá-los.

É, portanto, inegável a necessidade da proposição de ações afirmativas interseccionais voltadas à valorização de mulheres negras e de baixa renda. Entre essas medidas, destaca-se a criação de uma etapa anterior ao desenvolvimento de roteiros de longa-metragem, que poderia ser contemplada por meio de uma nova categoria ou subcategoria destinada a laboratórios de elaboração de projetos voltados para mulheres negras e/ou de baixa renda. Além disso, a ampliação do percentual reservado a roteiros escritos e dirigidos por mulheres negras nas subcategorias de produção e distribuição.

Gráfico 10 - Mulher Negra Cis/Trans na produção em projetos aprovados no Funcultura audiovisual (2010-2019)



Fonte: elaboração própria a partir de banco de dados fornecido pela Secult-PE/Fundarpe/Funcultura

Do 4º ao 8º edital houve 8,8% de mulheres negras ocupando o cargo de produção nos longas aprovados no Funcultura Audiovisual, e 23,5% dos dados sobre raça e gênero não foram coletados. Já nos editais do 9º ao 13º, observa-se um leve crescimento: 14,6% das produtoras eram mulheres negras, e 8% dos dados não foram coletados. No intervalo mais amplo, que compreende do 4º ao 13º edital, o percentual de mulheres negras na produção foi de 11,2%, além de 17,2% de dados não coletados.

O levantamento de dados mostrados nos gráficos 8, 9 e 10 evidencia a baixa incidência de mulheres negras na equipe principal dos projetos de longa-metragem aprovados pelo Funcultura Audiovisual entre os anos de 2010 e 2019. Entre eles, o indicador de maior destaque e preocupação nesta pesquisa recai sobre o cargo de direção, no qual a presença de mulheres negras é praticamente inexistente. Conforme os gráficos 8 e 9, não houve nenhum projeto de longa-metragem aprovado com mulheres negras na direção ou no roteiro entre 2010 e 2014. No mesmo período, no cargo de produção, foram contabilizados apenas 12 projetos com presença de mulheres negras, o que equivale a cerca de 6% em comparação aos demais realizadores (homens brancos e negros, e mulheres brancas). Mesmo após a adoção de políticas afirmativas nos editais de 2015/2016, os números permanecem muito baixos: foram aprovados apenas dois projetos com mulheres negras na direção e oito no roteiro. Na produção, observa-se um pequeno crescimento, mas ainda insuficiente diante das desigualdades estruturais que marcam o setor.

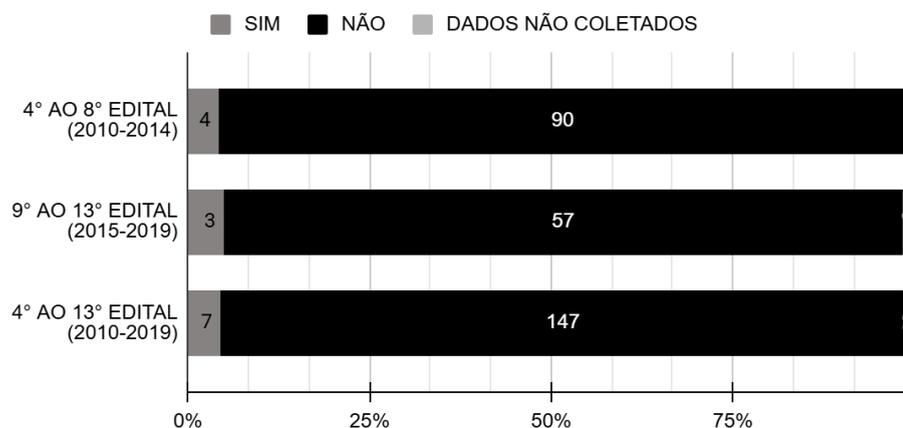
Esses dados reforçam a urgência da reformulação das políticas afirmativas dentro do principal mecanismo de fomento ao audiovisual em Pernambuco, de modo a garantir condições equitativas de acesso para mulheres negras nos cargos centrais da cadeia produtiva.

Como aponta a realizadora Natara Ney em entrevista concedida para esta pesquisa, a seleção afirmativa cumpre um papel fundamental ao introduzir novas visões de cinema e romper com a hegemonia estética e narrativa que historicamente exclui corpos e olhares racializados. No entanto, ela também alerta para a defasagem no tempo de acesso dessas profissionais aos cargos de maior prestígio:

Na teia social, muitas mulheres negras têm suas habilidades questionadas e sua autoestima minada, de forma que são forçadas a provar constantemente que são habilitadas para aquele cargo, o que também torna tardio seu acesso a tais cargos, ao contrário de pessoas brancas. (Entrevista elaborada pela autora com Natara Ney, 2025).

A fala de Natara destaca que a desigualdade não se dá apenas no acesso aos editais, mas também nas condições sociais e simbólicas que definem quem é percebido como legítimo dentro do campo audiovisual, gerando um ciclo de exclusão que impede que mulheres negras avancem para funções da equipe principal.

Gráfico 11 - Homem Negro Cis/Trans na direção em projetos aprovados no Funcultura audiovisual (2010-2019)



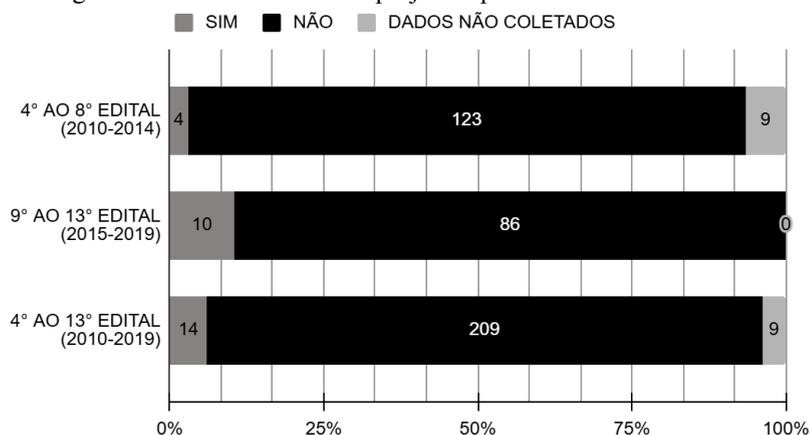
Fonte: elaboração própria a partir de banco de dados fornecido pela Secult-PE/Fundarpe/Funcultura

A baixa presença de mulheres negras na direção contrasta ainda com os números de participação de homens negros no mesmo cargo, que também permanecem baixos, mas ligeiramente superiores. De acordo com o gráfico 11, entre o 4° e o 8° edital, homens negros assinaram a direção de 4,2% dos longas aprovados, enquanto apenas 1% dos dados referentes à raça e gênero não foram coletados nesse período. Do 9° ao 13° edital, a proporção sobe modestamente para 5%, com 1,6% de dados não informados.

Considerando todo o período de 2010 a 2019 (4° ao 13° edital), os projetos dirigidos por homens negros representaram apenas 4,5% do total, e 1,3% do total são de dados não coletados. A proporção de longas dirigidos por diretores negros é sete vezes menor que a

proporção da população de homens negros de Pernambuco (32%). Analisa-se que, após cinco anos da execução das cotas e indutores de raça no Funcultura, o percentual de homens negros na direção é exíguo comparado a população destes no estado.

Gráfico 12 - Homem Negro Cis/Trans no roteiro em projetos aprovados no Funcultura audiovisual (2010-2019)



Fonte: elaboração própria a partir de banco de dados fornecido pela Secult-PE/Fundarpe/Funcultura

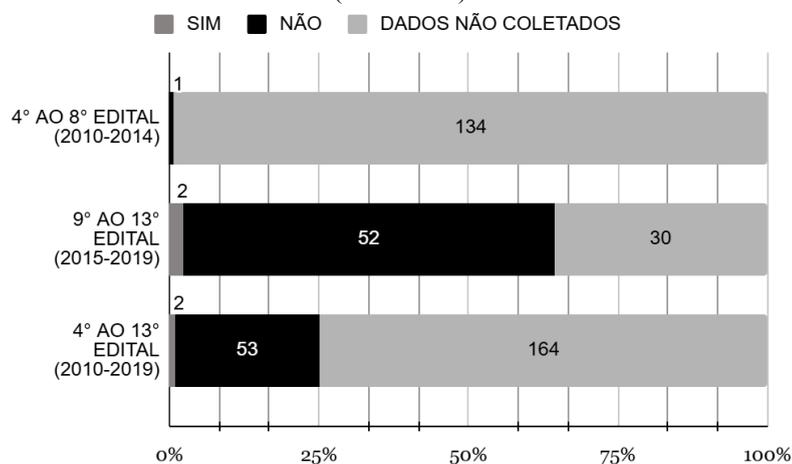
Entre 2010 e 2014, os homens negros representavam uma presença residual de 3% nos projetos aprovados, e os dados não coletados equivalente a 6,6%. A partir de 2015, com a adoção das cotas e indutores no Funcultura, até 2019, houve um aumento para 9,6% de presença de homens negros. Considerando o total da década, a média foi de 6% de participação e 4% de dados não coletados. Assim como na direção, a proporção de longas aprovados com homens negros no roteiro é muito abaixo da proporção populacional.

Dentre as 14 aprovações de longa-metragem, 2 pertencem à Caio Dornelas, diretor e roteirista de *Diabos de Fernando* (aprovado no 10º e 12º editais nas subcategorias de desenvolvimento e produção, respectivamente). Em entrevista com o realizador, ele relata sua participação ativa em entidades civis do audiovisual. Sua porta de entrada foi a FEPEC, assumiu diferentes cargos na ABD/Apeci, também no Conselho Consultivo do Audiovisual enquanto representante da Mata-Norte. No presente desta pesquisa, ele relata que tem dedicado seu tempo e esforços com maior prioridade aos seus filmes, de forma que não participa nesses espaços na mesma intensidade que antes. Sobre a importância da diversidade, ele afirma que ela reside na:

questão econômica, no olhar, no pensamento, no discurso. Percebo que a diversidade é o que pode trazer uma qualidade distinta para o que a gente faz aqui. Tá cheio de gente precisando de oportunidade de mostrar (suas formas de interpretar a linguagem). Então essas ferramentas de indução são as portas de entrada para que as pessoas possam se apropriar do poder de construir linguagem, construir discurso e

econômico. (Entrevista elaborada pela autora com Caio Dornelas, 2025).

Gráfico 13 - Homem Negro Cis/Trans na produção em projetos aprovados no Funcultura audiovisual (2010-2019)



Fonte: elaboração própria a partir de banco de dados fornecido pela Secult-PE/Fundarpe/Funcultura

Quanto ao cargo de produção, a análise foi dificultada pela escassez de dados disponíveis, sobretudo nos editais mais antigos. Por se tratar de uma função menos visível nos holofotes do audiovisual e pela ausência de informações específicas sobre as lideranças no departamento de produção nos resultados divulgados pelo Funcultura, não foi possível levantar dados consistentes e representativos sobre esse cargo ao longo de todo o recorte analisado.

De 2010 a 2014, observa-se uma predominância quase absoluta de dados não coletados. Entre 2015 e 2020, homens negros ocuparam 2,4% dos cargos de produção, ainda com 35,7% de registros ausentes. Considerando-se o período total (2010–2019), homens negros estiveram presentes em apenas 0,9% dos projetos nessa função, com 74,9% de dados não coletados.

Conforme destaca Sylvestre (2023, p.21), a análise interseccional revela que, embora o estabelecimento de cotas tenha induzido a apresentação de projetos por mulheres, os principais beneficiados pelas cotas raciais foram homens negros, enquanto as cotas de gênero foram preenchidas majoritariamente por mulheres brancas. A ausência de critérios interseccionais na formulação das políticas afirmativas resultou na exclusão reiterada de mulheres negras e ainda manteve os homens negros em posição de desvantagem nas funções da equipe principal.

As regras dos editais do 9º ao 13º, a respeito das cotas e indutores raciais e de gênero, se mostraram bastante defasadas ao passo que é também uma das razões para as baixas

proporções de homens e mulheres negras na equipe principal. Como exposto no capítulo 1, as regras do 9º edital para as cotas e indutores não condiziam com a demanda das mulheres negras, indígenas e brancas e dos homens negros e indígenas, pois previa apenas um projeto por categoria para pessoas negras ou indígenas, e um projeto por categoria para mulheres, nas funções de direção ou roteiro. O sistema de pontuação do edital pontua de 1 a 5 estes aspectos das cotas e indutores, e no 9º edital as minorias descritas tiveram peso 1 extra para essa pontuação, a pontuação total final na soma de todos os aspectos é de 95 pontos. No 10º edital (2016/2017) e no 11º edital (2017/2018), para as pessoas negras e indígenas essas diretrizes foram ampliadas para 20% e direcionadas apenas às categorias de longa-metragem, curta-metragem e produtos para TV, porém a pontuação de peso 1 extra dessas duas minorias passaram a não contemplar a categoria de longa-metragem, o que se estendeu até o 13º edital; as regras para mulheres continuaram iguais ao 9º edital, mas o peso para a pontuação final mudou para 2.

No 12º edital (2019/2020), após uma compreensão errônea da solicitação destas minorias, a regra foi alterada para:

Serão priorizados os projetos nas condições abaixo descritas: III - Inclusão: Será aprovado neste edital 50% (cinquenta por cento) de projetos de obras audiovisuais (Longa-metragem e produtos para TV) de profissionais mulheres, negros/as e/ou indígenas nas funções de direção e/ou roteiro. (12º Edital Funcultura Audiovisual).

As mulheres e homens negros, indígenas e mulheres brancas foram colocadas todos num mesmo percentual de indução/cotas, o que segundo Cecilia da Fonte, em entrevista com a autora, afirma que após novas ondas de debates calorosos, o solicitado havia sido de 50% para mulheres e 50% para pessoas negras e indígenas, porém durante os espaços consultivos do Funcultura muitos dos realizadores entenderam que a soma seria 100% do edital para essas minorias, porém utilizando um exemplo prático para cálculo em uma equação com intersecção de conjuntos vemos que isto está errado:

$$V \times [1 - (G + R - I)] = HB$$

Onde:

V = total de vagas (ex: 10),

G = percentual de cotas para mulheres (ex: 50%)

R = percentual de cotas para negros e indígenas (ex: 50%)

I = percentual de pessoas que se enquadram nas duas categorias (mulheres negras/indígenas)

HB: quantidade de vagas para homens brancos

$$V = 10$$

$$G=50\%=0,50G$$

$$R=50\%=0,50R$$

$$I=20\%=0,20I \text{ (ou seja, 20\% das vagas são de mulheres negras/indígenas)}$$

$$HB=10 \times [1 - (0,50 + 0,50 - 0,20)] = 10 \times [1 - 0,80] = 2$$

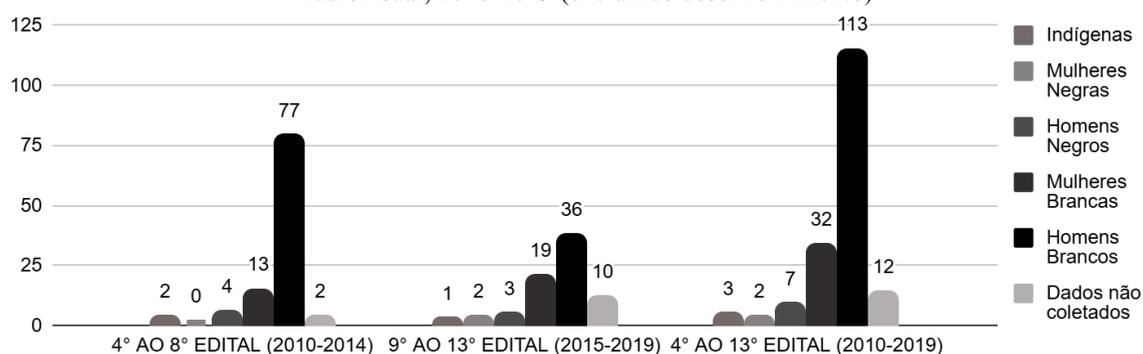
2 vagas podem ser preenchidas por homens brancos, nesse cenário.

Permanecendo nesse pensamento deturpado, os responsáveis pela formulação do edital acabaram por englobar essas minorias em uma só porcentagem de 50%, e sem peso extra, o que resulta novamente em uma disparidade entre a soma dessas minorias em relação à homens brancos.

No 13º edital as condições contidas no edital foi de no mínimo 20% (vinte por cento) de projetos de longas, curtas e produtos para TV de profissionais negros/as e/ou indígenas, que pela primeira vez é descrito como equipe principal, ou seja, adicionado o cargo de produção. Para as mulheres na direção ou roteiro, não foi identificado entre as regras do edital uma porcentagem mínima de projetos aprovados com mulheres nos cargos da equipe principal, apenas o peso 2 destinado a elas.

É importante frisar que nem mesmo no 9º edital, em que a pontuação extra também era direcionada para longas-metragens, é descrito se há ou não um cumulativo de pontos para intersecção dessas duas minorias, ou seja, para mulheres negras e indígenas. Logo, os editais do 9º ao 13º são excludentes em relação a essas mulheres, mas também em relação aos homens negros e indígenas por manterem percentuais tão baixos de contas e indutores para longas que reflete nos dados apresentados. A seguir veremos com maior detalhe, considerando as equipes mistas enquanto integrante dos grupos étnicos e raciais ao qual pertencem, a desigualdade entre homens negros e brancos e mulheres negras, indígenas e brancas.

Gráfico 14 - Comparativo do cargo de direção por gênero e raça nos longas-metragem aprovados no Funcultura Audiovisual, 2010-2019 (excluindo desenvolvimento)



Fonte: elaboração própria a partir de banco de dados fornecido pela Secult-PE/Fundarpe/Funcultura

Analisando o primeiro grupo do gráfico, do 4º ao 8º edital, temos apenas dois diretores indígenas aprovados, Kuikuro e Kuaray, que representam apenas 2% dentro o total de 95 projetos. Os projetos em que eles ocupam esse cargo são:

- “As Hiper Mulheres” (aprovado no 5º edital de 2012, na subcategoria de distribuição, documentário) com direção e roteiro de Takumã Kuikuro, Leonardo Sette e Fausto Carlos;
- “A Transformação de Canuto” (aprovado no 7º edital de 2014, na subcategoria de produção e finalização, documentário) com Co-Direção de Ariel Kuaray, Ernesto de Carvalho e Co-Roteiro de Ariel Kuaray Ortega, Ernesto de Carvalho, Miguel Antunes Ramos, Patrícia Ferreira, Ralf Ortega.

Nesse período, há também 4 aprovações de projetos com direção de homens negros, porém 3 aprovações são do mesmo longa-metragem “Tatuagem” com direção e roteiro de Hilton Lacerda, no 4º, 5º e 6º editais, na subcategoria de produção, finalização e distribuição respectivamente. Enquanto isso, apenas 1 aprovação é do longa “Propriedade” de Daniel Bandeira, no 5º edital de 2012, na subcategoria de produção. Ou seja, entre 2010 a 2015 apenas dois diretores negros foram contemplados pelo edital. Ambos os filmes foram lançados comercialmente em salas de cinema. Os 4 projetos aprovados por homens negros na direção correspondem a 4% do total de 95 projetos.

Nesse mesmo período, como visto anteriormente, nenhuma mulher negra foi contemplada entre 2010 e 2015, em paralelo, 7 diretoras brancas totalizaram juntas 13 projetos aprovados que equivalem a 14% dos 95 longas desse período. Enquanto isso homens brancos possuem uma predominância que corresponde a 80% dos 95 projetos, ou seja, quatro vezes maior que a soma dos projetos de mulheres brancas, homens negros e indígenas juntos.

Analisando os dados dos Certificados de Produto Brasileiro (CPBs) do mesmo período, temos: 67 longas ao total com CPB que estão distribuídos entre 11 longas (16%) com direção de mulheres brancas, 2 longas (3%) com direção de homens indígenas, 2 longas (3%) com direção de homens negros e 57 longas (82%) com direção de homens brancos, a quantia excedente corresponde a direção mista. Vale lembrar, conforme demonstrado no Gráfico 8, que nenhuma mulher negra dirigiu longas-metragens aprovados no Funcultura Audiovisual durante esse período.

No segundo grupo, do 9º ao 13º edital, temos uma mudança positiva considerável, porém com muitas ressalvas. Apenas 1 (2%) mulher indígena, 2 (3%) mulheres negras e 3 (5%) homens negros ocuparam a direção, as mulheres brancas totalizaram 19 (31%) projetos, e como de praxe, os homens brancos com 36 (60%) representaram a maioria dos projetos contemplados, os dados não coletados equivalem a 16%. Analisando os dados dos CPBs do

mesmo período, temos: 32 longas ao total com CPB que estão distribuídos entre 1 longa (3%) com direção de mulher negra, 7 longas (22%) com direção de mulheres brancas, 3 longas (9%) com direção de homens negros e 23 longas (72%) com direção de homens brancos. Nesse período do 9º ao 13º edital, pessoas indígenas não ocuparam cargo de direção em longas que tiveram CPB emitido entre os aprovados no Funcultura Audiovisual. Considerando do 4º ao 13º edital temos 2% de indígenas (apenas homens) que estão na direção de longas lançados com CPB.

A respeito dos longas aprovados no Funcultura Audiovisual, do 4º ao 13º edital, as pessoas brancas tiveram 145 projetos fomentados, enquanto temos apenas uma pessoa indígena:

- Graci Guarani, aprovou no 13º edital (2020) o documentário “SEKHDESE” na subcategoria de finalização.

Segundo o censo do IBGE (2022) a população indígena em Pernambuco é de 106.634 pessoas, o que representa 1,18% da população de Pernambuco e está acima da média nacional de 0,83%. Dessa forma o percentual de projetos apresentado estaria alguns décimos acima do percentual da população indígena, porém algumas questões que desmentem esse possível cenário positivo devem ser levantadas: nenhum dos 3 longas são ficção, nos 3 longas não há outros chefes de equipe indígenas, nenhum dos filmes teve um alcance grande de distribuição e em todos eles a direção foi dividida com pessoas brancas.

Para avaliarmos separadamente a proporção populacional de mulheres e homens indígenas com a direção por homens e por mulheres indígenas, foi obtido primeiro o número da população de 54.396 mulheres indígenas que representam 0,6% da população do estado, e 52.250 de homens indígenas, que representam 0,58% da população de Pernambuco. Dessa forma, a população de mulheres indígenas é quase igual a proporção delas na direção e a de homens na direção é menor que a proporção da população.

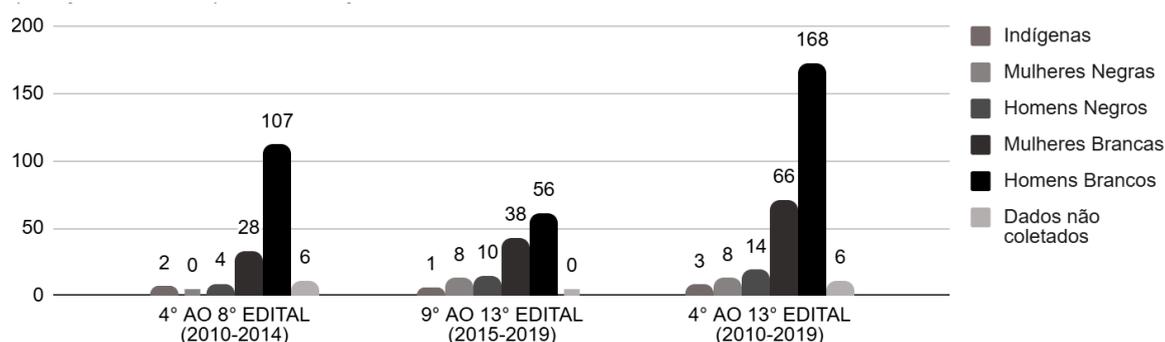
A partir dos gráficos de direção analisados, observa-se que, embora as cotas e os mecanismos indutores de gênero e raça tenham contribuído para a redução das desigualdades, esse avanço apresenta problemas por conta da quase exclusão de mulheres negras na direção de longas. Dos 99 longas aprovados no Funcultura que foram lançados com CPB, apenas 1 longa é de mulher negra que já foi citada neste capítulo: Natara Ney. Ou seja, Pernambuco tem uma escassez quase total de filmes dirigidos por mulheres negras, que foram fomentados pelo Funcultura que tenham sido lançados comercialmente no presente desta pesquisa.

Do 4º ao 13º edital, entre os 99 projetos com CPB nesse período, 5 foram dirigidos por homens negros (5%), e os homens brancos concentram expressivos 79% (78 projetos) dos longas com CPB que é mais de 4 vezes maior que a proporção de 15,6% da presença de

homens brancos em Pernambuco. Conclui-se que apenas as mulheres brancas tiveram um aumento relevante da sua presença após a implementação das cotas, pois houve um aumento de 22% de longas dirigidos por mulheres brancas, de 14% para 36%; considerando do 4º ao 13º edital (2010-2019) temos 20,5% (32) do total de 156 projetos. Ao cruzar esses dados com a composição populacional de Pernambuco, aplicando a equação linear previamente mencionada com base na razão de gênero do IBGE (2022), nota-se que os 20,5% de projetos dirigidos por mulheres brancas se aproximam de forma proporcional à representatividade dessas mulheres na população do estado (18%). Esse dado é reforçado pela proporção de CPBs (Certificados de Produto Brasileiro), dos quais 18% referem-se a filmes dirigidos por mulheres brancas.

Porém, como analisado nas entrevistas com as realizadoras, há muitas questões que permeiam esse percentual, algumas delas são as poucas mulheres que conseguem as subcategorias de maior orçamento (produção), o pequeno número de ficções aprovadas por mulheres, a dificuldade de inserção no mercado audiovisual, a descredibilidade que mulheres em cargos de chefia enfrentam que vem inclusive da banca avaliadora, etc. Existe um abismo enorme e grave de desigualdade racial nas aprovações no Funcultura. Esses fatos também serão notados nas funções de roteiro e produção, em graus e questões diferentes.

Gráfico 15 - Comparativo do cargo de roteiro por gênero e raça nos longas-metragem aprovados no Funcultura Audiovisual, 2010-2019



Fonte: elaboração própria a partir de banco de dados fornecido pela Secult-PE/Fundarpe/Funcultura

Algo que nota-se é que, ao cruzar o gráfico 10 e 11, entre os longas aprovados de 2010 a 2014 (4º ao 8º edital), nenhuma mulher negra ou indígena ocuparam cargos de direção e/ou roteiro. Assim como na direção, temos apenas 4 projetos de homens negros no roteiro nesse período. São eles Daniel Bandeira com 1 projeto e Hilton Lacerda com 3 projetos, ou seja, 4 para 136 equivale a 3% de projetos de roteiristas negros.

Na questão racial, a direção e o roteiro mantêm a mesma desigualdade, porém em relação ao gênero temos um cenário levemente menos desigual no roteiro comparado a

direção. Ainda, do 4º ao 8º edital foram 28 projetos aprovados por mulheres brancas roteiristas, que equivalem a 21% do total de 136 projetos; os homens brancos têm um percentual de 78,7% (107 para 136 projetos).

No período do 9º ao 13º edital temos 8% dos projetos roteirizados por mulheres negras, 10% roteirizados por homens negros e 29% roteirizados por mulheres brancas. Ainda assim, apenas uma mulher indígena esteve na escrita do roteiro, representando 1% do total. Apesar dessas mudanças, os homens brancos ainda ocupam a maioria das aprovações, com 58,3%, o que evidencia a persistência de desigualdades estruturais mesmo após a adoção de políticas afirmativas.

Entre o 4º e o 13º editais do Funcultura Audiovisual (2010–2019), 72,4% do total contaram com homens brancos no roteiro, seguidos por mulheres brancas (28%), mulheres negras (3%), homens negros (6%), mulheres indígenas (0,4%) e homens indígenas (0,9%). Relacionando esses dados com os percentuais de raça e gênero da população de Pernambuco, nota-se que a direção de mulheres brancas é 1,6 vezes maior que a porcentagem de 18% de mulheres brancas no estado; os homens brancos, que compõem 15,6% da população do estado, ocuparam o cargo de roteirista em proporção muito superior à sua proporção populacional, nesse caso foi 4,6 vezes maior; as mulheres negras são 33% da população de Pernambuco o que representa uma proporção dez vezes maior que a presença delas no roteiro; os homens negros são 32% da população de Pernambuco representando uma proporção cinco vezes maior que a presença deles no roteiro.

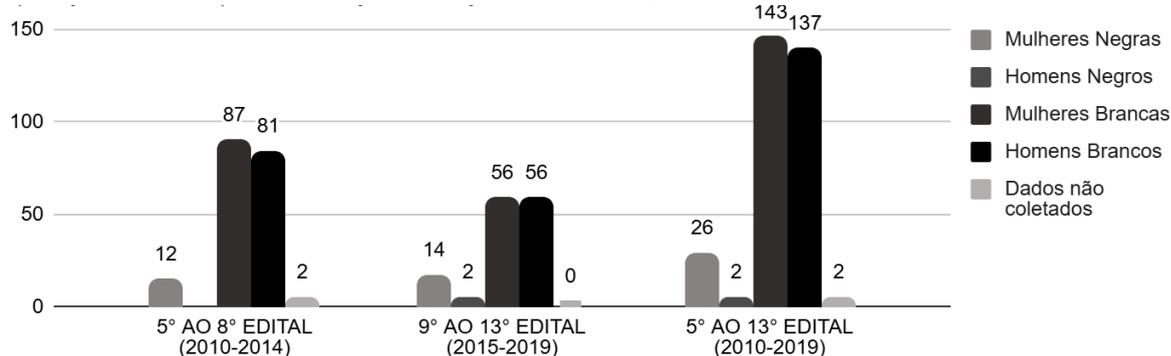
Em relação aos percentuais de CPBs de acordo com gênero e raça dos roteiristas dos longas aprovados temos:

Do 4º ao 8º edital - 0% de mulheres negras, 3% de homens negros, 3% de indígenas, 25% de mulheres brancas e 69% de homens brancos.

Do 9º ao 13º edital - 19% de mulheres brancas, 3% de mulheres negras, 9% de homens negros, 3% de indígenas e 66% de homens brancos.

Do 4º ao 13º edital - 28% de mulheres brancas, 1% de mulheres negras, 6% de homens negros, 4% de indígenas e 55% de homens brancos.

Gráfico 16 - Comparativo do cargo de produção por gênero e raça nos longas-metragem aprovados no Funcultura Audiovisual, 2010-2019



Fonte: elaboração própria a partir de banco de dados fornecido pela Secult-PE/Fundarpe/Funcultura

No caso da produção cinematográfica, há um maior número de mulheres brancas no cargo (62% ao longo de todo o período e 72% entre os projetos com CPB); seguidas por homens brancos (59% ao longo de todo o período e 71% com CPB); por mulheres negras (11% ao longo de todo o período e 17% entre projetos com CPB); por homens negros (1% ao longo de todo o período e nenhum longa com CPB) e nenhum indígena ao longo de todo o período analisado dos projetos aprovados e consequentemente nenhum com CPB. A ausência de indígenas e de homens negros na produção dos longas lançados com CPB acentua o caráter excludente do Funcultura.

A partir da teoria de David Throsby, tais desigualdades revelam falhas de mercado que justificam a mediação estatal: ao não captarem as externalidades culturais positivas, como o fortalecimento de identidades, o acesso equitativo à narrativa e a democratização simbólica, os mecanismos de mercado tendem a perpetuar padrões históricos de exclusão. Ao representar a cadeia de valor da cultura como um processo interligado, Throsby (2010) permite entender que a ausência de diversidade na equipe principal compromete toda a cadeia de circulação e fruição das obras, afetando negativamente tanto os agentes do setor quanto o público. As cotas e incentivos de gênero e raça, portanto, embora fundamentais, ainda precisam ser aperfeiçoados em sua implementação, fiscalização e alcance para garantir a redistribuição simbólica e material no campo audiovisual pernambucano.

Assim, a concentração de oportunidades criativas nas mãos de um grupo social específico, homens brancos, representa uma externalidade negativa do ponto de vista cultural: limita a diversidade de vozes e experiências na esfera pública, impactando negativamente tanto o público quanto a vitalidade simbólica do setor.

3 ESTUDOS DE CASO

3.1 Amores de Chumbo (Tuca Siqueira, 2018)

O longa Amores de Chumbo (2018), é dirigido e roteirizado por Tuca Siqueira com co-roteiro de Renata Mizrahi, produzido pela Plano 9 Produções Audiovisuais LTDA e distribuído pela Elo Company. O filme apresenta um olhar íntimo e reflexivo sobre personagens da terceira idade cujas vidas foram moldadas pelos rumos da ditadura militar brasileira. Ambientado no presente, o enredo acompanha o reencontro de Miguel (Aderbal Freire Filho), Lúcia (Augusta Ferraz) e Maria Eugênia (Juliana Carneiro da Cunha), ex-companheiros de militância juvenil, cujas trajetórias se afastaram após a repressão do regime. O retorno de Maria Eugênia ao Brasil, após décadas de exílio na França, catalisa um processo de reavaliação emocional e política, resgatando segredos ocultos pelo tempo e pelo trauma. Lançado em 2018, o filme emerge em um momento de efervescência política no Brasil, marcado pela ascensão da extrema-direita e por tentativas de revisionismo histórico, principalmente do período da ditadura militar, que configura uma necessidade cultural urgente de recuperação da memória como propõe o filme. A realização da obra se destaca por ser composta majoritariamente por mulheres em cargos de chefia, algo que na época em que foi gravado, por volta de 2015, ainda era raro.

Amores de Chumbo explora a dimensão da memória coletiva e íntima, enfatizando a contribuição das mulheres na resistência, o impacto do exílio e a construção de subjetividades tardias. A escolha de personagens idosos como protagonistas subverte o estigma da invisibilidade afetuosa e política dessa faixa etária nos debates sobre a ditadura. Comparativamente, o longa se insere em continuidade autoral com o curta Vou Contar para os Meus Filhos (2011), também de Tuca Siqueira, que já experimentava com memórias da ditadura a partir de relatos pessoais. Esse movimento autoral preserva uma estética centrada no tempo da escuta e na presença corpórea de atores com raízes no teatro, conferindo densidade e densidade emocional às figuras representadas .

O longa estreou no 19º Festival do Rio em outubro de 2017, passou pela 41ª Mostra de São Paulo e por distintos festivais como Triunfo, Caruaru e o 8th Indian Cine Film Festival em Mumbai, recebendo múltiplos prêmios — incluindo melhor ator (Aderbal Freire Filho), trilha sonora (Mateus Alves), direção de arte (Séphora Silva), roteiro (Siqueira/Mizrahi), fotografia (Beto Martins) e direção (Tuca Siqueira) . Estreou comercialmente pelo Selo Elas (sendo a primeira mulher a receber o selo) em 19 capitais brasileiras na rede Cinemark,

circulou em 21 salas distribuídas pela Elo Company, exibido em salas de cinema de arte, licenciado pelo Canal Brasil e por linhas aéreas. Além de estar disponível nas plataformas Amazon Prime Video e NOW por intermédio da Elo Company. Sua circulação abrangeu universidades brasileiras, resultando na publicação de um livro, lançado em outubro de 2021 na Bienal de Pernambuco, com textos baseados em transcrições de debates sobre o filme.

Tuca Siqueira, é de Pesqueira-PE, tem uma longa carreira no audiovisual de 20 anos de direção e roteiro, mas anteriormente foi fotojornalista com formação em Jornalismo pela UFPE e teve a oportunidade de fazer *still* para diversos filme como Eletrodoméstica de KMF, obras de Kátia Mesel, Maria Pessoa, etc. Até 2025 lançou 3 longas, enquanto diretora e roteirista, dois documentários, Iracemas e Baile do Menino Deus (telefilme) e a ficção objeto deste estudo, o quarto longa (Coração de Lona) foi gravado e está em fase de pós-produção, também 6 séries documentais e 13 curtas.

O fomento financeiro foi composto pelo desenvolvimento aprovado na primeira tentativa no 1º edital do Funcultura Audiovisual (2008) exclusivo para o audiovisual, no qual foi a primeira tentativa de Tuca no Funcultura para Longa. Durante a banca de avaliação, última etapa da seleção do Funcultura, ela sentiu diminuída quando o único homem da banca apontou a possível fraqueza por ela nunca ter desenvolvido um longa antes, ignorando a vasta filmografia de curtas de Tuca:

Havia duas pessoas muito entusiastas do projeto e uma que era muito severa comigo, com muitas perguntas, tentava desqualificar porque eu não tinha nenhum outro longa de ficção desenvolvido. As pessoas entusiastas eram duas mulheres e a que tentava desqualificar era um homem. Eu tinha muito conhecimento sobre a história, porque me atravessava, mesmo sendo uma ficção eu tinha uma vivência e intimidade, sou filha de ex presos políticos. Eu queria desenvolver um roteiro de longa e se eu não estivesse pronta para dirigir, aquele roteiro cairia na mão de alguém que estivesse apto para dirigir, ele não seria arquivado, acho que isso foi o que fez com que a banca botasse fé de alguma maneira. ((Entrevista de Tuca Siqueira realizada com a autora, 2025))

Nesse período o projeto era um roteiro de época que retratava a vida de jovens na ditadura militar, Tuca afirma que a escrita foi difícil, que algo a incomodava e por isso deixou de lado por alguns meses. Tuca retomou as edições do roteiro ao pagar laboratórios de roteiro com seu dinheiro pessoal adquirido de trabalhos no audiovisual, o que inclui sua estadia de 1 mês em Cuba para trabalhar o roteiro sob orientação de Eliseo Altunaga, que segundo Tuca ficou surpreso e lhe disse “O que você tá fazendo aqui? Essa oficina é pra curta-metragem”, ela havia feito outro laboratório com ele, Tuca respondeu que “Não interessa, vou trabalhar quatro cenas aqui”. Após entrevistar mais de 40 pessoas para produzir 2 curtas que também

eram atravessados a ditadura militar, Tuca percebeu que “essas pessoas continuavam cheias de opinião, com corpo pulsando, se apaixonando, o que me influenciou muito então eu transformei o Amores de Chumbo em um filme atual e os protagonistas de 20 anos passaram a ter mais de 70 anos”.

Na segunda tentativa para conseguir financiamento para a produção do filme, foi na 7ª edição do Funcultura (2014) que conseguiu R\$ 402.040,11 na subcategoria de produção, e para distribuição conseguiu na segunda tentativa R\$ 95.000 do Funcultura + R\$ 190.000 do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) na 9ª edição (2015/2016) Amores de Chumbo é um dos poucos filmes dirigidos e roteirizados por mulher que conseguiu fomento do início ao fim através do Funcultura. Na divulgação, o filme teve forte presença digital com matérias no O Globo, Brasil de Fato, Revista Continente, Veja SP, Revista Algo mais, JC, G1 e alguns veículos de comunicação menores. Também contou com as contas no Instagram da Elo Company e do próprio longa, com posts sobre exhibições, trailers, fotos legendadas, vídeo de artistas convidando para ver o filme e divulgação do livro derivado dos debates.

Em relação a outros filmes de ficção distribuídos pela Elo company e financiados pelo FSA em parceria com o BRDE, destaca-se O Nó do Diabo (2017), de Ramon Porto Mota, Gabriel Martins, Ian Abé e Jhésus Tribuzi, contemplado com R\$ 650.000,00 pelo FSA/BRDE . Esse longa paraibano, dividido em cinco contos de terror que refletem sobre o racismo no Brasil histórico e contemporâneo, dialoga com Amores de Chumbo ao conjugar gênero cinematográfico com crítica social, mas difere ao empregar suspense e horror como ferramentas críticas — enquanto Siqueira opta pelo realismo e intimidade.

Alguns dos nomes que compõem o elenco de “O Nó do Diabo” é encenado por figuras famosas e de trajetória extensa no cinema, na TV e no teatro, tais como Zezé Motta, Everaldo Pontes, Clebia Sousa, Isabél Zuaa e Edilson Silva. Mas, apesar de conter tais nomes para atrair fãs e admiradores de tais artistas, quando comparado a Amores de chumbo, O nó do diabo tem menor desempenho. Mesmo com um maior número de salas (25), O nó teve um público menor (2.068 pessoas) e renda acumulada também menor (R\$18.800,00) que o de Amores de chumbo como mostrado abaixo.

Mesmo sem famosos no elenco e menor número de salas, segundo a base de dados da OCA/ANCINE, "Amores de Chumbo" conseguiu público de 2.572 pessoas e renda acumulada de R\$22.444,00, já de acordo com os dados fornecidos por Mannuela Costa, produtora do filme, o público foi de aproximadamente 5 mil pessoas e a renda acumulada de aproximadamente R\$ 25.000,00. Esses números mostram que os parâmetros de cálculo são diferentes, pois a ANCINE não considera toda a carreira de distribuição da obra.

Logo, nota-se que apesar das limitações e um sistema distributivo defasado para longas independentes no Brasil, ‘Amores de Chumbo’ consegue um bom retorno tanto financeiro como subjetivo. A crítica¹⁸ de Rafaella Soares (2018) para a revista ‘O Grito’ relata que o filmes traz um despertar na memória afetiva e geográfica do Recife:

A comparação entre as casas recifenses que a tudo assistem, desde o sexo maduro regado a vinho do casal revolucionário até uma fogueira improvisada na mesa de jantar arder com segredos empoeirados, também é para mencionar o barato que dá ao público pernambucano. Se reconhecer entre lugares do nosso repertório emocional provoca uma catarse bonita. (Soares, 2018)

3.2 Espero Que Esta Te Encontre e Que Estejas Bem (Natara Ney, 2022)

O documentário *Espero que Esta Te Encontre e Que Estejas Bem* (2022), com direção de Natara Ney, é produzido pelas empresas Arrudeia Produção Cinematográfica EIRELI e Mar Ilha Produções e Finalizações Ltda – EPP, e distribuído pela Embaúba Filmes. A obra tem como ponto de partida a descoberta de um conjunto de aproximadamente 110 cartas de amor escritas entre 1952 e 1953, por uma moradora de Campo Grande (MS) a seu noivo no Rio de Janeiro. Encontradas casualmente em uma feira de antiguidades, as cartas despertaram em Natara a necessidade de investigar quem foram essas pessoas e qual o desfecho daquele vínculo. O que se desdobra daí é uma narrativa gravada entre Campo Grande e Rio de Janeiro que mescla busca pessoal, escuta coletiva e configura a prática documental como exercício de memória afetiva, de arqueologia sentimental e de escuta emocional.

O longa tem uma equipe bem pequena para os padrões de um longa documental, na produção houveram apenas duas pessoas cis (uma mulher negra e um homem cuja etnia não foi identificada), na fotografia um homem cis branco e no som um homem cis de etnia não identificada, na trilha sonora uma pessoa trans. Foi apenas na pós-produção que a maioria dos membros entraram no projeto.

O roteiro foi desenvolvido sem financiamento, já as gravações foram realizadas com apenas R\$80.000,00 captados em um edital para curta-metragem no Rio de Janeiro e a finalização e distribuição com apoio de R\$133.722,20 provenientes do 10º edital do Funcultura (2017). Antes de conseguir a liberação da verba, tanto da produção quanto da finalização, Natara já estava fazendo pesquisa das imagens e da trilha, e tirando dinheiro do seu próprio bolso para conseguir algumas imagens de arquivo. Ela também teve que trabalhar na montagem do filme antes de conseguir o fomento do filme.

A diretora e roteirista Natara é formada em jornalismo pela UNICAP em Pernambuco

¹⁸ Disponível em: <https://revistaogrito.com/amores-de-chumbo-e-o-amor-nos-tempos-de-chumbo/>.

e tem larga experiência enquanto montadora e escritora. Ela assinou o roteiro dos documentários “Mistério do Samba”, “A Última Abolição”, “Além Hamlet” e “Divinas Divas” e o projeto “Elza Soares, Elza Infinita” para o GNT que foi premiado no festival de Nova York, na ficção fez o curta “Um outro ensaio” e uma publicação de contos na FLIP. As obras sobretudo falam sobre amor, saúde, minorias, condições das mulheres e pessoas negras.

O Espero tem uma função quase pessoal, não falaria de uma coisa de carreira, mas interna de me encontrar enquanto realizadora: esse texto é meu, a ideia e o conceito do filme é meu. Então o Espero me coloca num lugar do “eu posso”, todos os não que eu ouvi durante a vida o Espero foi meu grande sim pra mim mesma, eu ouvi muito não. Demorei muito para começar a escrever e dirigir pq eu trabalho num audiovisual branco e na maioria das vezes eu não me sentia habilitada por aquelas pessoas para realizar nada. E o Espero eu fui fazendo ali do jeito que dava. Eu apresentava uma ideia, um projeto, um curta, um negócio e parecia que tudo era menor, pequeno sabe, as pessoas não me davam crédito, o Espero foi um crédito que eu dei pra mim mesma, nesse sentido “eu posso, eu posso criar uma narrativa, eu posso escrever uma narrativa eu posso dirigir uma narrativa. (Entrevista elaborada pela autora com Natara Ney, 2025).

Foram quase 10 anos entre a ideia e a realização, nessas etapas foi a falta de recurso financeiro que dificultou e estendeu o tempo de produção do projeto, pois foi preciso esperar a aprovação no edital e liberação da verba para poder pagar a equipe. A finalização e distribuição foram feitas com o fomento do Funcultura da categoria de Finalização. O ‘Espero que Esta Te Encontre e Que Estejas Bem’, possui muitas músicas de época e muitas imagens de arquivo que exigem muita verba para os direitos autorais de uso no filme. No entanto, o recebimento do fomento para a finalização demorou, o que foi muito difícil para Natara enquanto trabalhadora do setor criativo, pois implica na instabilidade, incerteza e insegurança financeira e de trabalho. Um dos motivos desse atraso foi a ascensão da extrema-direita e instabilidade política, que gerou a desvalorização da produção cultural. O longa foi finalizado durante a pandemia, levou 6 meses para terminar, Natara relata que foi “muito difícil organizar os encontros de forma que houvesse as medidas e cuidados necessários para que eles acontecessem”, a dificuldade também se estendeu para a distribuição que foi adiada.

A estreia aconteceu online durante a pandemia no final de 2020 no Festival de Brasília e depois que houve flexibilização, foi exibido no teatro do parque em Recife entre 2021 e 2022. Foi lançado comercialmente em 2022 com distribuição da Embaúba Filmes. No circuito de salas, atingiu 12 salas de exibições e percorreu salas de cinema em todas as regiões do Brasil, com presença em pelo menos uma capital por região — incluindo Recife, Salvador, Fortaleza, Brasília, Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro, Campo Grande, Manaus, Curitiba, entre outras. Houve muito retorno de interesse em VOD e muitas exibições em festivais online, mas poucas exibições presenciais por conta do contexto da pandemia em que

foi lançado. Foi premiado no Festin - festival em Lisboa, Gramado e Triunfo. Obteve público de 1.234 pessoas e arrecadação de R\$15.469,71. Além disso, esteve disponível na plataforma Embaúba Play, no Oi Play, Vivo Play e ClaroTV.

Em termos de difusão, destacou-se pelo uso estratégico das redes sociais e por ações de divulgação online intensificadas durante o período pandêmico, incluindo vídeos de artistas, reels promocionais, podcasts sobre o amor com participação da diretora, além de postagens sobre os entrevistados e a equipe. O filme também foi assunto dos jornais e revistas: CNN, O povo, Carta capital, Folha PE e de S. Paulo, Correio Braziliense, JC.

A força narrativa do documentário está no entrelaçamento de um relato íntimo com uma experiência de investigação. A direção de Natara Ney é marcada pela atenção da escuta e olhar, pela valorização do efêmero e pela construção de uma estética que respeita o tempo emocional das imagens e das palavras. A fotografia de Felipe Reinheimer aposta na observação de gestos e na atenção a detalhes dos ambientes, enquanto a montagem (assinada por Karen Akerman e Mair Tavares) se apresenta como espaço de escavação emocional. A trilha sonora original de Ricco Viana e Antonio Van Ahn acompanha essa sensibilidade, com músicas como “El Día Que Me Quieras” (na voz de Divina Valéria) e “Hino ao Amor” (com Laila Garin), evocando um tempo sentimental e um espaço de partilha intergeracional. É um documentário muito íntimo, a subjetividade de Natara é parte constitutiva do processo, sem que isso comprometa a alteridade dos personagens evocados.

A recepção crítica foi positiva, com destaque para comentários em veículos como Correio Braziliense e Vertentes do Cinema, que sublinharam a capacidade do filme de eternizar histórias de pessoas comuns e de sensibilizar o espectador. Paulo Henrique Silva (Rádio Hoje em Dia) frisou que a narrativa “atua como antídoto em tempos de concreto e asfalto”, revelando-se pertinente em um Brasil que, à época do lançamento, passava por agudos processos de desmemória e apagamento simbólico.

Ainda que este seja seu primeiro longa na direção, Natara Ney já havia atuado como co-roteirista em quatro documentários notáveis: Mistério do Samba (Lula Buarque & Carolina Jabor), A Última Abolição (Alice Gomes), Além Hamlet (Caco Ciocler) e Divinas Divas (Leandra Leal). Tais experiências informam a maturidade narrativa que Espero que Esta... apresenta, mesmo com um orçamento precário. A trajetória de Ney como montadora e roteirista transparece na cadência do filme e no modo como a voz e a imagem dialogam para construir intimidade. Trata-se de uma obra que se inscreve na tradição de documentários brasileiros dedicados à escuta do outro como forma de elaboração de si. O filme se aproxima de produções como Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo (Marcelo Gomes & Karim

Ainouz) e de correntes que combinam o auto etnográfico ao investigativo, como ocorre em parte da filmografia de Letícia Simões, Renata Pinheiro, Dea Ferraz.

Em comparação com outros documentários lançados no mesmo ano e distribuídos pela Embaúba Filmes, *Espero que Esta Te Encontre* e *Que Estejas Bem* se destaca. Enquanto *Rua Guaicurus* (João César Borges, MG) com R\$33.000 de financiamento do FSA para distribuição (o financiamento para as demais etapas não foram identificados) e *Gyuri* (Mariana Lacerda, PE) com R\$119.736 para produção e finalização fomentado pelo Funcultura e para a distribuição R\$ 137.490 tiveram exhibições em cerca de sete salas no início e público significativamente menor (1.135 e 426 pessoas, respectivamente), o filme de Natara Ney chegou a 12 salas. Nota-se, inclusive, que entre os filmes distribuídos naquele ano, o *Espero que Esta Te Encontre* e *Que Estejas Bem*, é o único dirigido por uma mulher, e a única produção com esse desempenho que não provém de Minas Gerais — estado-sede da Embaúba Filmes e que concentra parte expressiva dos documentários com melhor alcance no período. Esse fator reforça o êxito do longa de Ney dentro de um ecossistema marcado por desigualdades de gênero e barreiras regionais.

É válido destacar que *Amores de Chumbo* (2018) e *Espero que Esta Te Encontre* e *Que Estejas Bem* (2022), embora distintos em gênero, um ficcional o outro documental, compartilham uma preocupação central com a memória afetiva, além de se destacarem como obras dirigidas por mulheres em um setor historicamente marcado pela desigualdade de gênero e regional. Elas também apontam para os desafios enfrentados por realizadoras, em termos de fomento, visibilidade e reconhecimento, reafirmando a importância de políticas públicas afirmativas.

3.3 Propriedade (Daniel Bandeira, 2023)

Propriedade (2023), dirigido por Daniel Bandeira, produzido pela Símio Filmes e Vilarejo Filmes, e distribuído pela Vitrine Filmes, apresenta uma narrativa tensa e claustrofóbica que mistura o suspense psicológico com a crítica social. O enredo gira em torno de Teresa, uma mulher traumatizada por uma tentativa de sequestro e em torno dos trabalhadores da fazenda da família dela. Ao visitar a fazenda, ela se encontra no meio da revolta desses trabalhadores. Trancada dentro de um carro blindado, a protagonista torna-se prisioneira de seu próprio medo e do abismo social entre ela e os demais personagens. O filme utiliza o isolamento da Tereza e a fragilidade e força dos trabalhadores, para construir uma alegoria potente sobre a violência estrutural no Brasil contemporâneo.

O longa-metragem *Propriedade* foi lançado comercialmente em 2023, mas suas gravações foram concluídas em 2018, no mesmo dia em que Jair Bolsonaro foi eleito presidente do Brasil. Esse marco temporal é significativo: o filme nasce sob a sombra do recrudescimento de discursos autoritários, do aprofundamento das desigualdades sociais e do fortalecimento de uma ideologia de "segurança pública" que criminaliza pessoas pobres e principalmente negras. O diretor Daniel Bandeira afirma, em entrevista à *Marco Zero Conteúdo* (2024), que começou a conceber o projeto em 2010, quando passou a perceber como a polarização social se intensificava no Brasil. A imagem de uma mulher trancada em um carro blindado tornou-se, para ele, uma metáfora visual do enclausuramento da classe média e da sua distância dos conflitos sociais reais. Segundo Bandeira (2024), o filme partiu de uma imagem-síntese, mas evoluiu para uma reflexão sobre o legado da escravidão e a violência de classe. O filme explora temas como a revolta popular, a desigualdade social, a segregação de classes, a precariedade da mão de obra e a herança da escravidão no Brasil. Teresa não é apenas uma personagem traumatizada; ela é um símbolo da elite que, historicamente, se blinda contra o contato com os conflitos sociais. A narrativa tensiona a ideia de propriedade não apenas como posição jurídica, mas como ideologia e distanciamento afetivo e histórico.

A produção foi financiada com recursos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), no valor de R\$ 1.257.284,05 (ANCINE/BRDE, 2023), mas o custo total do filme foi em torno de R\$ 1,6 milhão. A produção majoritária é da Símio Filmes (PE), com coproduções da Lunática Filmes e Vilarejo Filmes. A distribuição ficou a cargo da Vitrine Filmes.

A direção de Daniel Bandeira se destaca por uma condução minuciosa da tensão e pela criação de um universo visual que mescla o naturalismo do espaço rural com a estilização de um cinema de gênero. O uso de planos fechados, montagem acelerada e som diegético potencializam a atmosfera de aprisionamento e desespero. A montagem de Mateus Farias, concluída apenas em 2022, é fundamental para a estrutura do suspense e da crítica social presente no filme. A trilha sonora e o desenho de som, premiados no 17º Fest Aruanda, ajudam a construir o clima opressivo, reforçando o contraste entre a bolha da protagonista e o mundo exterior.

A trajetória de distribuição do filme passa por diversos festivais do Brasil e do Mundo, com estreia no Festival do Rio. *Propriedade* alcançou muitos dos principais veículos de comunicação no Brasil, alguns dos jornais e revistas que fizeram matéria sobre o filme são *JC*, *o globo*, *marco zero conteúdo*, *Folha PE* e *S.Paulo*, *Jornal do Comercio*, *Revista Continente*, *Plano Aberto*, *Variety*, *Mídia Ninja*, *Omelete*, *Plano Crítico*, etc. O *Instagram*

oficial do filme também teve papel relevante na sua difusão, com divulgação de pôsteres, matérias, exhibições, trailers e premiações, a conta fez sua última postagem em fevereiro de 2025. A presença no *TikTok* também alcançou números expressivos, com vídeos que somaram mais de 500 mil visualizações.

Em comparação com a ficção *Medusa* (Anita de Souza Rocha, 2023, RJ) da Bananeira Filmes Ltda e também distribuído pela Vitrine Filmes, que contou com fomento do FSA de R\$2.342.135,48 em 2019, e de 488.414,19 em 2022 ambos para produção o que é mais do que o dobro do recebido para *Propriedade*. O acúmulo de renda das duas obras são semelhantes (*Propriedade* com R\$ 25.492,36 contra *Medusa* com R\$ 25.344,42), mas destoam no número de salas (35 para *Propriedade* contra 14 para *Medusa*) e no número de público (2451 para *Propriedade* e 2753 para *Medusa*). O número menor de renda acumulada e maior de público para *Medusa* pode ser erro da coleta dos dados pela Ancine, pois geralmente se o público é maior a renda tende a ser maior. A pequena diferença de público entre os dois, com menos para *Propriedade*, se justifica entre o aporte financeiro maior e estrutura, circulação e networking garantido entre cineastas do Rio de Janeiro e São Paulo. Assim como *Propriedade*, o filme *Medusa* conseguiu muitas exhibições em festivais nacionais importantes, mas *Medusa* se destaca na quantidade de festivais internacionais. Há uma conta de instagram voltada para divulgação do filme com posts dos posters, trailer, onde assistir online, premiações, exhibições, matérias; fez posts no instagram até maio de 2023, 2 meses após seu lançamento comercial em março. Há vídeos no tiktok sobre o filme, porém com alcance baixo que não ultrapassa as 9 mil visualizações por vídeo, também contou com matérias sobre o filme em jornais e revistas famosos: *Mídia ninja*, *Omelete*, *Plano crítico*, *O globo*, *Variety*. Está disponível no Globoplay e Telecine.

O crítico Daniel Schenker (*Revista Continente*, 2023) observou que *Propriedade* “não procura vitimizar nem demonizar os personagens, mas sim escancarar o impasse histórico de um país fundado sobre estruturas de exclusão e violência”. Nesse sentido, ambos os filmes postos em comparação, também mostram interesses conflituosos, no caso de *Propriedade* são interesses de classe e em *Medusa* são interesses religiosos e de gênero, na narrativa dos dois através do cinema de gênero refletimos sobre a violência social e a dominação do conservadorismo que retroalimentam essas violências. Os dois filmes também se aproximam de obras como “*Bacurau*” (2019), “*O Animal Cordial*” (2017) e o já citado “*O Nó do Diabo*” (2018).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa buscou compreender os limites e alcances das políticas afirmativas no audiovisual pernambucano, a partir da análise dos editais do Funcultura e das falas de profissionais diretamente impactados por tais políticas. A partir dos dados analisados, foi possível evidenciar que, embora as ações afirmativas, como cotas e critérios indutores de raça e gênero, representem um avanço na disputa por equidade no setor, seus efeitos ainda são desiguais e insuficientes, sobretudo quando observados a partir de uma perspectiva interseccional.

Os dados quantitativos revelam uma discrepância significativa na presença de mulheres negras nos cargos de direção e roteiro, com participação praticamente nula nos longas financiados pelo Funcultura. Embora haja crescimento na presença de mulheres brancas nesses cargos, o mesmo não ocorre com mulheres negras, o que confirma que, na prática, o desenho atual das ações afirmativas tende a beneficiar prioritariamente os segmentos historicamente menos marginalizados dentro dos grupos beneficiados. Isso demonstra a urgência de um redesenho das políticas, que leve em consideração a sobreposição de marcadores sociais como gênero, raça e classe.

Como aponta a literatura analisada, não se trata da ausência de demanda, mas da ausência de instrumentos eficazes de indução que possam corrigir distorções históricas e estruturalmente reproduzidas. Editais com recorte interseccional, ou mesmo com foco exclusivo em mulheres negras, se mostram não apenas legítimos, mas necessários para equilibrar o campo audiovisual e garantir o acesso à produção simbólica por grupos sistematicamente excluídos.

Os relatos das entrevistadas reforçam esse diagnóstico: além dos obstáculos estruturais relacionados à raça e gênero, surgem também questões como informalidade, ausência de direitos trabalhistas, falta de seguridade social e etarismo. A precarização das relações de trabalho no setor é um entrave adicional que afeta de forma mais aguda os grupos socialmente vulnerabilizados, como as mulheres negras, pessoas de baixa renda e LGBTQIAPN+.

Nesse contexto, os conselhos consultivos e as entidades civis organizadas têm desempenhado papel estratégico na construção e conquista dessas políticas. A atuação de organizações como MAPE, Audiovisual Negro, ABD/APECI e FEPEC tem sido fundamental para pressionar o Estado e garantir a continuidade e aprimoramento dos mecanismos de fomento inclusivo. Contudo, a institucionalização dessas ações como política de Estado, e não apenas de governo, é indispensável para sua efetividade e perenidade.

Portanto, é necessário reconhecer que a desigualdade no audiovisual não é fruto de desinteresse ou falta de qualificação dos grupos sub-representados, mas resultado direto de um sistema que privilegia determinados corpos, narrativas e trajetórias. A produção de dados, o monitoramento contínuo das políticas e a participação ativa da sociedade civil são pilares essenciais para a consolidação de um setor cultural mais justo, representativo e plural. Como destaca Ana Paula Melo Sylvestre (2023), somente com políticas públicas robustas, com mecanismos de controle social e legislações permanentes, será possível construir um audiovisual verdadeiramente democrático.

Assim, o estudo aqui apresentado contribui para o entendimento de como se estruturam as exclusões dentro do audiovisual pernambucano e indica caminhos possíveis para o fortalecimento das ações afirmativas. O desafio agora é transformar os dados e os diagnósticos em compromissos públicos efetivos, com foco na reparação histórica, no enfrentamento das desigualdades interseccionais e na construção de um imaginário audiovisual onde todas as vozes possam existir, persistir e criar.

REFERÊNCIAS

ANCINE – Agência Nacional do Cinema. www.ancine.gov.br.

BAHIA, Lia. A construção da pauta de gênero como imaginação política no espaço audiovisual brasileiro. In: TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org.). *Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2021. p. 143.

BARBALHO, Alexandre. RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas culturais no Brasil*. Salvador : EDUFBA, 2007.

BORGES, Rosane. Cinema, Imagem e Imaginário: por outros regimes de visibilidade das mulheres negras. IN: CARVALHO, Noel dos Santos. *Cinema Negro Brasileiro*. Campinas: Papyrus Editora, 2022.

BRASIL. Câmara dos Deputados. Projeto de Lei nº 10.000, de 11 de abril de 2018. Institui cota mínima para a contratação de profissionais negros nos entes de atividade audiovisual que menciona e dá outras providências. Brasília: Câmara dos Deputados, 2018. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=160FE18180DB92C2CED1A617ECFC021B.proposicoesWebExterno2?codteor=1653885&filenome=Avulso+-PL+10000/2018. Acesso em: 07 jul. 2025.

BRASIL. Câmara dos Deputados. Projeto de Lei nº 10.516, de 03 de julho de 2018. Dispõe sobre políticas de ação afirmativa para o setor audiovisual, determinando reserva de vagas para negros, indígenas e mulheres em processos seletivos financiados com recursos públicos federais. Disponível em: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=1676144 . Acesso em: 01 jan. 2023.

CÂNDIDO, Maria Rangel; CAMPOS, Luiz Augusto. Cinema Brasileiro: Raça e gênero nos filmes de grande público. GEMAA. Disponível em: <https://gema.iesp.uerj.br/infografico/cinema-brasileiro-raca-e-genero-nos-filmes-de-grande-publico/>. Acesso em: 25 jan. 2023.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o Feminismo: A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. LOLA Press, África do sul, 1, 16, 27-28/08/2001.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. Cultura e Imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997. 384p.

COSTA, Mannuela R. Cinema, Desenvolvimento e o papel dos governos estaduais no Brasil. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación (ALAIIC)*, v. 10, n. 19 (10), p. 130-139. Disponível em: <http://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/147>. Acesso

em: 10 jan. 2023.

Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos (DIEESE). Mulheres: Inserção no mercado de trabalho, 2023. <<https://www.dieese.org.br/infografico/2023/infograficosMulheres2023.html>>. Acesso em 06/02/2023.

EVANGELISTA, Janaína Guedes Monteiro. Mulheres, trabalho e cinema: a representatividade de gênero no Funcultura Audiovisual. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Aperfeiçoamento em Gestão Cultural) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/22386>. Acesso em: 20 jan. 2025.

EVANGELISTA, Milena Silvino. As Políticas Públicas de Cultura e a Democratização do Acesso ao Audiovisual em Pernambuco. Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política – Compólitica, 2021.

FUNDARPE – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco.

GONZÁLEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos. RIOS, Flávia. LIMA, Márcia (orgs.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2020).

IBGE. Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SIIC) 2011-2022. 2023. Disponível em: https://www.ibge.gov.br/biblioteca/visualizacao/livros/liv102053_informativo.pdf. Acesso em: 20 mar. 2024.

IBGE - Projeção da População. População por sexo e idade, 2018.

<<https://sidra.ibge.gov.br/tabela/7358#resultado>>. Acesso em 16/12/2022.

KOLLONTAI, Aleksandra. et al. Introdução ao pensamento feminista negro. *In*: Por um feminismo para os 99%. São Paulo: Boitempo, 2021.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. A brodagem no cinema em Pernambuco. Recife: O Autor, 2014.

ROCHA, Maria Eduarda da Mota; SILVA, Bárbara Duarte da. As políticas culturais em Pernambuco e o governo Lula: rumo a uma convergência. *In*: BARBALHO, Alexandre; BARROS, José Márcio; CALABRE, Lia (orgs.). Federalismo e políticas culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2013. p. 131-158.

RUBIM, Iuri; BRIZUELA, Juan; LEAHY, Renata. Políticas culturais, democracia e conselhos de cultura. *In*: RUBIM, Albino; FERNANDES, Taiane; RUBIM, Iuri (orgs.). Políticas culturais, democracia e conselhos de cultura. Apresentação: Albino Canelas Rubim. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 116, 135, 158.

SILVA, Eloiza Mara. RAÇA E GÊNERO NO CAMPO PÚBLICO DE FOMENTO AO AUDIOVISUAL BRASILEIRO: mapeamento de *policy makers*. Revista de Políticas Públicas, v. 22, n. 1, p. 285–306, 28 Jun 2018. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rppublica/article/view/9232>. Acesso em: 09/01/2025.

SILVA, Samara Taiana de Lima. De Baile Perfumado a Bacurau: a evolução da produção cinematográfica de Pernambuco como consequência da expansão dos mecanismos de fomento da Lei do Audiovisual Nacional. UFPB, João Pessoa, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/27091>. Acesso em: 30 jan. 2025.

SYLVESTRE, Ana Paula Melo. Panorama da política pública afirmativa para o audiovisual no Brasil: 10 anos do edital Curta Afirmativo (2012-2022). Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 1-26, jan./jun. 2023. DOI: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v12n1.892>.

THROSBY, Davd. The economics of Cultural Policy. London: Cambridge University Press, 2010.

APÊNDICE A

Edital/Ano	Indígenas	Pessoas negras	Mulheres	Regras de pontuação	Cargos
9º 2015/2016	13. DA SELEÇÃO 13.5. Será priorizado pelo menos um projeto nas condições abaixo descritas: [...] d) Inclusão: Será aprovado neste edital pelo menos um projeto, em cada uma das categorias, para negros/as, indígenas e pessoas com deficiência, que atuem nas funções de direção ou roteiro no caso de projetos de obras audiovisuais e qualquer membro da equipe principal nas demais categorias deste edital. Autodeclaração.		13. DA SELEÇÃO 13.5. Será priorizado pelo menos um projeto nas condições abaixo descritas: [...] e) Gênero: Será aprovado neste edital pelo menos um projeto em cada uma das categorias de obras audiovisuais, para mulheres que atuem nas funções de direção ou roteiro.	13.6. Na análise do projeto técnico pela Comissão de Assessoramento Técnico e Temático e Comissão Deliberativa do FUNCULTURA serão considerados os seguintes aspectos, pontuados de 01 a 05 com os respectivos pesos, podendo obter média final de até 90 Pontos: [...] IX. Profissionais Negros (projetos que possuem em sua equipe principal profissionais negros –autodeclarados pretos ou pardos - nas funções de direção ou roteiro no caso de obras audiovisuais e na composição da equipe principal nas demais categorias) - peso 01 X. Profissionais Indígenas (projetos que possuem em sua equipe principal profissionais indígenas –autodeclarados - nas funções de direção ou roteiro no caso de obras audiovisuais e na composição da equipe principal nas demais categorias) – peso 01 XI. Profissionais Mulheres (projetos que possuem em sua equipe principal profissionais mulheres, nas funções de direção ou roteiro no caso de obras audiovisuais) – peso 01	Para todos os projetos de obras audiovisuais os proponentes deverão
10º 2016/2017	13.5. Serão priorizados os projetos nas condições abaixo descritas: [...] VII - Inclusão: Será aprovado neste edital 20% (vinte por cento) de projetos de obras audiovisuais (Longa-metragem, curta-metragem e produtos para TV) de profissionais negros/as e indígenas nas funções de direção e roteiro.		13.5. Serão priorizados os projetos nas condições abaixo descritas: [...] VIII - Gênero: Será aprovado neste edital pelo menos 01 (um) projeto em cada uma das categorias de obras audiovisuais, para mulheres que atuem nas funções de direção ou roteiro.	13.6. Na análise do projeto técnico pela Comissão de Assessoramento Técnico e Temático e Comissão Deliberativa do FUNCULTURA serão considerados os seguintes aspectos, pontuados de 01 a 05 com os respectivos pesos, podendo obter média final de até 95 Pontos: [...] X. Profissionais Negros (projetos que possuem em sua equipe principal profissionais negros – autodeclarados pretos ou pardos - na composição da equipe principal nas categorias: difusão, formação, pesquisa, preservação, revelando os Pernambuco e incentivo ao cineclubismo) - peso 01 XI. Profissionais Indígenas (projetos que possuem em sua equipe principal profissionais indígenas – autodeclarados - na composição da equipe principal nas categorias: difusão, formação, pesquisa, preservação, revelando os Pernambuco e incentivo ao cineclubismo) – peso 01 XII. Profissionais Mulheres (projetos que possuem em sua equipe principal profissionais Mulheres, nas funções de direção ou roteiro no caso de obras audiovisuais) – peso 02	apresentar, no ato de inscrição, na sua equipe principal, no mínimo, os profissionais que exercerão as funções de: I. Produtor; II. Diretor; III. Roteirista (exceto para as subcategorias de finalização e distribuição de longa-metragem e finalização de curta-metragem).

<p>11° 2017/2018</p>	<p>15.5. Serão priorizados os projetos nas condições abaixo descritas: [...] VII - Inclusão: Será aprovado neste edital 20% (vinte por cento) de projetos de obras audiovisuais (Longa-metragem, curta-metragem e produtos para TV) de profissionais negros/as e/ou indígenas nas funções de direção e/ou roteiro.</p>	<p>VIII - Gênero: Será aprovado neste edital pelo menos 01 (um) projeto em cada uma das categorias de obras audiovisuais, para mulheres que atuem nas funções de direção ou roteiro.</p>	<p>15.6. Na análise do projeto técnico pela Comissão de Assessoramento Técnico e Temático e Comissão Deliberativa do FUNCULTURA serão considerados os seguintes aspectos, pontuados de 01 a 05 com os respectivos pesos, podendo obter média final de até 95 Pontos: [...] X. Profissionais Negros (projetos que possuem em sua equipe principal profissionais negros – autodeclarados pretos ou pardos - na composição da equipe principal nas categorias: difusão, formação, pesquisa, preservação, revelando os Pernambuco e incentivo ao cineclubismo) - peso 01 XI. Profissionais Indígenas (projetos que possuem em sua equipe principal profissionais indígenas – autodeclarados - na composição da equipe principal nas categorias: difusão, formação, pesquisa, preservação, revelando os Pernambuco e incentivo ao cineclubismo) – peso 01 XII. Profissionais Mulheres (projetos que possuem em sua equipe principal profissionais Mulheres, nas funções de direção ou roteiro no caso de obras audiovisuais) – peso 02</p>	
<p>12° 2019/2020</p>	<p>7.5. Serão priorizados os projetos nas condições abaixo descritas: [...] III - Inclusão: Será aprovado neste edital 50% (cinquenta por cento) de projetos de obras audiovisuais (Longa-metragem e produtos para TV) de profissionais mulheres, negros/as e/ou indígenas nas funções de direção e/ou roteiro.</p>		<p>Nota final de até 80 Pontos: não houve peso extra para minorias racial e de gênero.</p>	
<p>13° 2019/2020</p>	<p>17.5. Serão priorizados os projetos nas condições abaixo descritas: [...] VII - Inclusão: Será aprovado neste edital no mínimo 20% (vinte por cento) de projetos de obras audiovisuais (Longa-metragem, curta-metragem e produtos para TV) de profissionais negros/as e/ou indígenas na equipe principal.</p>	<p>Sem porcentagem</p>	<p>17.6 Nota máxima final igual a 100 pontos. [...] X. Profissionais Negros (projetos que possuem em sua equipe principal profissionais negros –autodeclarados pretos ou pardos - na composição da equipe principal nas categorias: difusão, formação, pesquisa, preservação, revelando os Pernambuco e incentivo ao cineclubismo) - peso 01 XI. Profissionais Indígenas (projetos que possuem em sua equipe principal profissionais indígenas –autodeclarados - na composição da equipe principal nas categorias: difusão, formação, pesquisa, preservação, revelando os Pernambuco e incentivo ao cineclubismo) – peso 01 XII. Profissionais Mulheres (projetos que possuem em sua equipe principal profissionais mulheres nas funções de direção ou roteiro, no caso de obras audiovisuais) – peso 02.</p>	