

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Assis

PRISCILA CONSTANTINO SALES

CINEMA, AUDIOVISUALIDADES, MULHERES E FEMINISMOS:
Trajetos para uma história

Assis
2025

PRISCILA CONSTANTINO SALES

CINEMA, AUDIOVISUALIDADES, MULHERES E FEMINISMOS:

Trajetos para uma história

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de doutora em História.

Área de Concentração: História e Sociedade.

Orientadora: Prof^ª Dr^a

Tania Regina de Luca

ASSIS

2025

S163c	Sales, Priscila Constantino Cinema, audiovisualidades, mulheres e feminismos: : trajetos para uma história / Priscila Constantino Sales. -- Assis, 2025 324 p. : tabs., fotos Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis Orientadora: Tania Regina de Luca 1. Historiografia do Cinema. 2. Produção Cinematográfica das Mulheres. 3. Memória. 4. Arquivos. 5. Movimento Feminista. I. Título.



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis



ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE PRISCILA CONSTANTINO SALES, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 12 dias do mês de maio do ano de 2025, às 15h, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de PRISCILA CONSTANTINO SALES, intitulada **CINEMA, AUDIOVISUALIDADES, MULHERES E FEMINISMOS: TRAJETOS PARA UMA HISTÓRIA**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Profa. Dra. TANIA REGINA DE LUCA (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) UNESP/FCL-Assis, Profa. Dra. IZABEL DE FÁTIMA CRUZ MELO (Participação Virtual) do(a) Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Profa. Dra. CARLA MIUCCI FERRARESI DE BARROS (Participação Virtual) do(a) Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Profa. Dra. JOANA MARIA PEDRO (Participação Virtual) do(a) Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Profa. Dra. PRISCILA MIRAZ DE FREITAS GRECCO (Participação Virtual) do(a) Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Após a exposição pela doutoranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: Aprovada. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Profa. Dra. TANIA REGINA DE LUCA

*àquela e àquele que me ensinaram a ler a vida com
coragem e coletividade,
Hilda e Luís Carlos.*

*aos companheiros e companheiras de sonhos feitos de imagens do ICine
– Fórum de Cinema do Interior Paulista, e a todos e todas que ajudaram
a semear o Polo Audiovisual do Velho Oeste na cidade de Assis.*

*“Vocês quer viver no conforto e nós quer uma vida digna”
Rapper Stefanie, música Desconforto*

Agradecimentos

Ao concluir este trabalho – um ciclo de intensa aprendizagem – tenho a nítida percepção de que não estive sozinha. O prazer e a aflição da escrita, as reviravoltas do pensamento e os momentos de silêncio foram atravessados e potencializados por muitas presenças. Com a certeza de que nenhum de nós é tão bom quanto todos nós juntos, deixo aqui meus mais sinceros agradecimentos.

Em primeiro lugar, agradeço à professora Tânia Regina de Luca pela liberdade com que me permitiu trilhar o caminho da pesquisa historiográfica. Sua confiança, generosidade, escuta e comprometimento foram fundamentais para que eu pudesse seguir em frente, mesmo nos momentos de dúvida. Obrigada pelo exemplo de rigor intelectual e sensibilidade humana. O desenvolvimento desta pesquisa também contou com o apoio essencial do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela concessão de bolsa de pesquisa (processo nº 163791/2021-0). A possibilidade de dedicação exclusiva ao estudo, garantida por esse financiamento, foi determinante para a realização deste trabalho. Agradeço também à amiga e revisora desta tese, Luciana Francisco, pela leitura atenta e pela paciência sagrada ao longo de todo o processo: meu muito obrigada.

Em continuidade, expresso minha profunda gratidão à equipe do ICine – Fórum de Cinema do Interior Paulista, ao Polo Audiovisual do Velho Oeste e ao grupo Ponto cineclubista, em especial a Felipe Macedo, que me acompanha desde o mestrado, e a Gizely Cesconetto, ambos integrantes do grupo e parceiros fundamentais nessa trajetória. Foi junto a esses coletivos que compreendi, na prática, tanto a potência do cinema como ferramenta de transformação social quanto os desafios e a importância das políticas públicas e da criação coletiva.

A realização desta pesquisa só foi possível graças ao apoio de profissionais e instituições comprometidas com a preservação da memória audiovisual. Agradeço à Andréa Amanda de Andrade e Silva, do Centro de Memória da Escola Técnica Estadual Adolpho Bloch (CEMEAB), pela acolhida calorosa e pela mediação durante a consulta à série *Mulheres no Cinema* (1993). À equipe da produtora Raccord, especialmente Isabela Costa e Gabriela Capanema, por todo empenho na localização da série *As Mulheres no Cinema Brasileiro* (2001). Ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), minha gratidão pela parceria e comprometimento, especialmente a Hernani Azevedo Junior e Nicholas Andueza, que tornaram possível a digitalização da série. E à cineasta Tata Amaral, por sua generosidade

em compartilhar a série *As Protagonistas* (2021), e por sua contribuição inestimável à construção de um pensamento crítico sobre o cinema brasileiro.

Guardo com carinho a força de um coletivo que chamo de família: amigas e amigos que sustentaram minha caminhada com afeto, escuta e presença. Agradeço especialmente às parceiras da pós-graduação Marcela, Aline, Ana, Ingrid, Luciana, Ramona, Helen; aos amigos e amigas do grupo de leitura, aqui representados por Baruana Calado, Fernando Zanetti, Luna Zanetti, Amélia, Sandro; à Maria Carolina Guimarães, Paulo Roberto (Paulão), Douglas Maris, Thaís Carneiro, Marina Tonon, Marcão Miguel, Priscila Marchetti, Maria Cristina Bigeli, Patrícia Rodrigues, Cássia Natanie Peguim, Tiago Viotto, José Maurício (Cabeção), Beto Delapais, Henrique Theodoro, Kaic Badra, José Antônio Barbosa, Benedito Inácio, Adriana Adell e Ariadne Reis – por me ampararem nas situações mais diversas e vulneráveis. Ao Gabriel Lujaro, por sua criatividade, intensidade e companhia nos dias finais desta jornada. À Rafaela Bertolucci, ao Igor de Lucca, Guilherme Xavier, Niel Rone, Rogério Borges, Ramiro, Ricardo Bagge, Isiely Ayres, Kayanna Miura, Luís Oliveira, Mariana Vita, Fernanda Scudeller, Rebeca Ribeiro, e às queridas amoras Bruna Epiphany e Kit Menezes – minha mais profunda gratidão por nunca soltarem da minha mão. Aos meus pais, Hilda e Luís Carlos, que compreenderam com amor e generosidade todas as ausências e silêncios ao longo deste percurso, meu mais profundo agradecimento.

A todas essas pessoas, e a tantas outras que estiveram comigo de forma direta ou indireta: muito obrigada. Esta tese também é de vocês.

SALES, Priscila Constantino. *Cinema, audiovisualidades, mulheres e feminismos: Trajetos para uma história*. 325 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2025.

RESUMO

Inspirada pela história das mulheres e das relações de gênero, esta pesquisa aborda a formação e consolidação do campo historiográfico do cinema, com ênfase na produção cinematográfica das mulheres no cenário brasileiro. A tese é dividida em três momentos-chave: o primeiro versa sobre as mostras de cinema de mulheres e os artigos sobre cinema feitos por mulheres publicados no jornal *Mulherio* nas décadas de 1970 e 1980. O segundo momento se concentra nas teses e dissertações produzidas entre 1980 e 2023. Por último, a terceira etapa investiga o impacto das imagens na formação da memória e na construção do conhecimento histórico acerca do cinema produzido por mulheres. São analisados documentários como *Mulheres de Cinema* (1976), de Ana Maria Magalhães, *O Cinema das Mulheres* (2020), de Vanessa de Araújo Souza, e as séries *Mulheres no Cinema* (1993), de Lúcia Murat, *As Mulheres no Cinema Brasileiro* (2000), de Sonia Nercessian e Norma Bengell, e *As Protagonistas* (2021), de Tata Amaral. O objetivo central é compreender as principais contribuições teóricas e metodológicas da historiografia feminista para a história do cinema brasileiro e os desafios enfrentados com os arquivos nesse contexto. Além disso, pretende-se analisar como as obras e narrativas das mulheres influenciaram a memória coletiva a partir do debate com o movimento feminista.

Palavras-chave: Historiografia do Cinema; Produção Cinematográfica das Mulheres; Memória; Arquivos; Movimento Feminista.

SALES, Priscila Constantino. *Cinema, Audiovisualities, Women, and Feminisms: Paths to a History*. 325 f. Doctoral Dissertation (Ph.D. in History) – Faculty of Sciences and Letters, São Paulo State University “Júlio de Mesquita Filho,” Assis, 2025.

ABSTRACT

Inspired by the women's history and gender relations, this research examines the formation and consolidation of the historiographical field of cinema, focusing on women's film production in the Brazilian context. The study is divided into three key moments: the first addresses women's film festivals and articles on cinema written by women and published in the newspaper *Mulherio* in the 1970s and 1980s. The second phase focuses on dissertations and theses produced between 1980 and 2023. Finally, the third stage explores the impact of images on memory formation and the construction of historical knowledge regarding women's cinema. The research includes an analysis of documentaries such as *Mulheres de Cinema* (1976) by Ana Maria Magalhães, *O Cinema das Mulheres* (2020) by Vanessa de Araújo Souza, and the series *Mulheres no Cinema* (1993) by Lúcia Murat, *As Mulheres no Cinema Brasileiro* (2000) by Sonia Nercessian and Norma Bengell, and *As Protagonistas* (2021) by Tata Amaral. The primary objective is to understand the key theoretical and methodological contributions of feminist historiography to the history of Brazilian cinema and the challenges posed by archives in this context. Additionally, the study seeks to analyze how women's works and narratives have influenced collective memory in dialogue with the feminist movement.

Keywords: Cinema Historiography; Women's Film Production; Memory; Archives; Feminist Movement.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Cartaz da Mostra Itinerante Cinema de Mulheres, realizada pelo Coletivo.....	45
Imagem 2: Publicação sobre o Tribunal Bertha Lutz no jornal <i>Mulherio</i>	65
Imagem 3: Cena do vídeo <i>Meninas</i> , realizado por Jacira Melo em 1989	122
Imagem 4: Capa da 63ª edição da revista <i>Filme Cultura</i> de 2018	134
Imagem 5: Ana Carolina e sua equipe no filme <i>Mulheres de Cinema</i>	180
Imagem 6: Personagem Gertrudes no filme <i>Mulheres de Cinema</i>	180
Imagem 7: Propaganda da exibição do filme <i>Mulheres de Cinema</i> em canais de televisão	184
Imagem 8: Abertura do documentário <i>Mulheres de Cinema</i>	189
Imagem 9: Entrevista com Gilda Abreu no filme <i>Mulheres de Cinema</i>	196
Imagem 10: Relato de Norma Bengell no filme <i>Mulheres de Cinema</i>	199
Imagem 11: Alice Gonzaga no arquivo da Cinédia no filme <i>O Cinema das Mulheres</i>	204
Imagem 12: Ruth de Souza no filme <i>O Cinema das Mulheres</i>	209
Imagem 13: Montagem da transição entre imagens de mulheres no cinema e a entrada de Norma Bengell em <i>As Mulheres no Cinema Brasileiro</i>	243
Imagem 14: Representação da nudez feminina na primeira fase do cinema brasileiro, conforme abordado na série <i>As Mulheres no Cinema Brasileiro</i>	246
Imagem 15: Animação que representa a presença das mulheres nos bastidores do cinema na década de 1950, na série <i>As Protagonistas</i>	263
Imagem 16: Nota da imprensa que destaca a presença de Maria Basaglia no <i>set</i> de filmagem e cenas do filme <i>Macumba na Alta</i> (1957), conforme apresentado na série <i>As Protagonistas</i>	264
Imagem 17: Adélia Sampaio e Eliana Cobbett em atividade na produtora Difilm, tal como retratado na série <i>As Protagonistas</i>	265
Imagem 18: Versão revisada do roteiro do média-metragem <i>A Entrevista</i> (1964) e a reportagem <i>As verdades de Helena e Glória</i> , que vinculam o filme ao Cinema Novo, apresentadas na série <i>As Protagonistas</i>	266
Imagem 19: Documentos oficiais de censura do filme <i>Os Homens Que Eu Tive</i> (1976), exibidos na série <i>As Protagonistas</i>	268
Imagem 20: Reportagem que, de forma irônica, compara <i>Os Homens Que Eu Tive</i> (1976) a <i>Toda Nudez Será Castigada</i> (1973), exibida na série <i>As Protagonistas</i>	269

Imagem 21: Rose La Creta, atriz, cineasta, diretora, roteirista, autora, editora e produtora brasileira, em seu depoimento sobre os coletivos de mulheres e reportagem que divulga as ações do Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio, destacada na série <i>As Protagonistas</i>	270
Imagem 22: Documento de liberação do filme <i>Amor Maldito</i> (1984) e crítica de Leon Cakoff, questiona a classificação como pornografia, apresentado na série <i>As Protagonistas</i>	272
Imagem 23: <i>Parabolic People</i> (1991), de Sandra Kogut, destacado na série <i>As Protagonistas</i> como um vídeo emblemático para compreender a transição do analógico para o digital	273
Imagem 24: Viviane Ferreira analisa o impacto das oficinas audiovisuais como ferramentas de democratização do cinema, destacando seu papel na ampliação do acesso à produção cinematográfica, na série <i>As Protagonistas</i>	278

LISTA GRÁFICOS

Gráfico 1: Quantidade de teses e dissertações realizadas entre os anos 2000 e 2023	138
Gráfico 2: Temáticas predominantes nas pesquisas (2000-2015)	140
Gráfico 3: Temáticas predominantes nas pesquisas (2016-2023)	149
Gráfico 4: Mulheres retratadas nas pesquisas entre 2016 e 2023.....	156
Gráfico 5: Cineastas retratadas nas pesquisas entre 2016 e 2023	163

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Distribuição de longas-metragens por sexo do diretor no Brasil (1961-2010) ...	165

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1	22
As práticas cinematográficas feministas no Brasil.....	22
1.1 Bastidores: Cinema de mulheres e o desafio da autoria	29
1.2 Um primeiro movimento: as mostras de cinema	43
1.3 Um segundo movimento: das páginas do jornal <i>Mulherio</i> aos livros fontes.....	71
CAPÍTULO 2	102
Formação do campo da historiografia sobre o cinema feminista	102
2.1 Historiografia feminista clássica (1980-1990).....	108
2.2 Historiografia feminista sobre vídeos (1980-1990).....	122
2.3 Historiografia feminista de fronteiras	133
CAPÍTULO 3	178
Trajeto historiográfico encontram seus filmes	178
3.1 Contexto, barulho e redes no cinema de mulheres	182
3.2 <i>Mulheres de Cinema</i> (1976): uma voz sociológica.....	188
3.3 <i>O Cinema das Mulheres</i> (2020): uma voz localizada.....	204
3.4 <i>Mulheres de Cinema</i> e <i>O Cinema das Mulheres</i>	213
CAPÍTULO 4	217
Trajeto historiográfico encontram suas séries	217
4.1 <i>Mulheres no Cinema</i> (1993): narrativas televisivas e historiografia feminista	223
4.2 <i>As Mulheres no Cinema Brasileiro</i> (2001): memória e representação.....	241
4.3 <i>As Protagonistas</i> (2020): uma revisão historiográfica do audiovisual realizados por mulheres no Brasil	260
CONCLUSÃO.....	286
REFERÊNCIAS	293
Filmografia.....	293
Artigos em Periódicos.....	293

Bibliografia	295
ANEXOS	310
Anexo 1: Mapeamento Acadêmico: Pesquisas sobre Cinema Realizado por Mulheres no Brasil	310

INTRODUÇÃO

*Costurar as palavras-sopros
para perfurar o corpo
do mundo
mastigar cada
conceito
imagem
imaginário
para não concluir
a vida
experimental
ra – di -cal -men – te
porque há o direito ao GRITO¹*

A gente nasce e já recebe um nome logo após aquele primeiro choro, provocado pela palmada violenta e revigorante que nos introduz às normas e regras estabelecidas. Embora uma forma de apresentar o corpo seja definida desde o início, esse corpo, felizmente, se transformará ao longo da vida. No meu caso, dentre tantas mudanças, a entrada na universidade – algo que inicialmente parecia distante da realidade – foi, sem dúvida, o marco que mais me redefiniu. Assim, o percurso até esta pesquisa não seguiu um caminho linear; minhas escolhas e adaptações foram moldadas por uma diversidade de fatores, muitos dos quais vão além do contexto acadêmico. Desde a curiosidade pessoal até as influências culturais e sociais que permeiam meu olhar, cada passo foi marcado pela participação em diversas salas de aula, coletivos e cineclubes.

Esta pesquisa, portanto, surge como uma síntese entre experiências em diferentes espaços: o campo da prática cultural do cinema e o da pesquisa acadêmica, assim como entre uma paixão antiga, o cinema, e um encontro mais recente, o feminismo. Dessa forma, meu objeto de estudo é moldado pela interseção desses dois domínios: cinema e mulheres. Admitir isso é reconhecer, desde o início, minha conexão pessoal com o objeto de estudo. E para entender meu envolvimento com este objeto de estudo, advindo de idas e vindas entre esses termos, preciso distinguir os eixos que moldaram essa aproximação.

Ao admitir essa conexão pessoal com o objeto de estudo, reconheço a importância de compreender e refletir sobre as motivações que impulsionaram minha trajetória de pesquisa, iniciada em um contexto marcado pela pandemia de covid-19 e pelo início de um governo autoritário desastroso. Esses eventos turbulentos não apenas moldaram o cenário no qual esta pesquisa se desenvolveu, mas também influenciaram minha percepção e abordagem em relação ao tema, destacando a relevância de analisar as interseções entre cinema, feminismo

¹ LOBO, Karol. UM FAZER – desfazer - Refazer. In: *barba azul Decapitado*. Guaratinguetá, SP: Penalux, 2023. p. 84.

e contexto sociopolítico atual. Assim, ao admitir essa conexão pessoal com o objeto de estudo, reconheço a importância de refletir sobre as motivações que impulsionaram minha pesquisa e distinguir as nuances que nortearam as constantes idas e vindas entre os universos do cinema e do feminismo.

Inicialmente, é importante ressaltar que entre os contextos nos quais estou envolvida, o cinema é aquele no qual minha conexão tem sido mais sólida e permanente, e, portanto, o elemento central que mobiliza este estudo. Por outro lado, embora meu envolvimento com o feminismo não tenha sido imediato, foi justamente nesse espaço que pude aprender com *práxis* feminista a postura de autocrítica constante em relação às suas e minhas próprias contradições, recuos e avanços. Reconheço, assim, a importância de manter-me aberta à escuta constante diante da diversidade de perspectivas com o compromisso de ampliar e contribuir para um diálogo construtivo.

Das sessões de filmes produzidas nas escolas públicas por onde transitei, encontrei-me finalmente com o cinema na universidade, *Unesp Assis*, como carinhosamente a chamamos. Como natural dessa cidade do interior, onde o acesso ao cinema era praticamente inexistente, exceto pelas transmissões televisivas ou pelas raras exhibições no cinema de rua Piracaia – hoje preservado com suas 620 cadeiras de madeira e cortinas vermelhas – a prática cineclubista tornou-se parte integrante não apenas de minha experiência, mas também de minha pesquisa mestrado *Cultura e Política no Clube de Cinema de Assis: um projeto de formação e interiorização da cultura cinematográfica (1960–1983)*^I, defendida em 2016.

Relembro esse percurso para ressaltar que, ao longo desse período de prática e pesquisa, ainda não possuía consciência das questões de desigualdade de gênero. Não pude assim realizar uma análise crítica dos filmes exibidos pelo cineclubes estudado, do qual fui integrante em outra geração, nem mesmo em relação à minha própria pesquisa. Meu olhar, de certa forma colonizado, permanecia encantado pelo cinema de autor e suas correntes consagradas pela história do cinema internacional e nacional, especialmente pela militância do cineclubismo de 1960 a 1980, que sem dúvida desempenhou um papel crucial no desenvolvimento cinematográfico. Contudo, algo fundamental que absorvi do cineclubismo daquela época foi a valorização da descentralização do cinema. Em nossa região, essa filosofia se concretizou por meio do *Plano de Interiorização do Cinema Cultural* coordenado pelo Federação Paulista de Cineclubes², que me ensinou acerca da importância de tornar o cinema

² O Plano de Interiorização do Cinema Cultural foi implementado em 1978 na região do Vale do Paranapanema, com o objetivo de promover o cinema crítico e não comercial no interior paulista, diante da ausência de debates

acessível e de transpor as barreiras geográficas, econômicas e sociais, sobretudo através da participação ativa das comunidades locais.

Paralelamente às atividades de pesquisa, docência e produções culturais, na minha querida cidade, teve início o processo de formação de um organismo cinematográfico que resultou na criação da *Cooperativa de Cinema* e no *Polo do Audiovisual do Velho Oeste*. Esse movimento logo se conectou com outras cidades do interior, formando o *Fórum de Cinema do Interior Paulista* (ICine). Foi nesse contexto de debates sobre políticas públicas e vivências no âmbito da formação, circulação e principalmente cinematográfico que me deparei com as marcantes desigualdades de gênero, tanto no acesso quanto nos processos criativos. Essa reflexão prática logo se entrelaçou com os estudos da crítica feminista de cinema.

Um ano após a publicação do livro baseado em minha dissertação, decidi revisitar os arquivos para analisar a lista de filmes exibidos pelos cineclubes entre 1965 e 1983, com o intuito de identificar exhibições de produções realizadas por mulheres. Foi nesse contexto que surgiram apenas dois nomes: Agnès Varda e Tizuka Yamasaki, sobressaindo-se em uma extensa lista que abrangia quase vinte anos. Essa descoberta, permeada por uma estranheza irremediável, levou-me a compreender que os corpos das mulheres existem nas lacunas das exigências sociais e do discurso histórico que se faz sobre elas. Torná-los visíveis demanda um esforço considerável. A partir desse momento, os artigos e livros de história do cinema perderam um pouco do seu vigor, e logo percebi também minha própria ignorância sobre o fato de que esse debate vinha de longe, desde os anos 1970, assim como as produções das mulheres remontavam ao início do cinema. Dessa percepção surgiu a vontade de realizar uma pesquisa sobre o lugar das mulheres na história do cinema. E cá estou, porque a história, também enquanto formação, me atravessa.

Esta pesquisa adentra, assim, nos meandros do cinema para investigar o papel das mulheres como agentes do visível, tanto na prática cinematográfica quanto na escrita crítica sobre essas imagens. Essa imersão me conduziu a explorar a formação do cinema de mulheres e sua influência na compreensão dialética da dinâmica dos corpos que se transformam em imagens e das imagens que se tornam *corpus*, com o intuito de evidenciar a força dessas imagens na criação de realidades alternativas e na subversão dos paradigmas representativos tradicionais. Para tanto, percorre-se as correntes da historicidade do cinema feito por mulheres e sua importante contribuição para a consolidação do campo de pesquisa sobre essa temática.

e programações culturais fora da capital. A iniciativa, articulada pela Federação Paulista de Cineclubes com recursos da Secretaria de Cultura, visava alcançar 65 cidades. Na época, o Clube de Cinema de Assis já possuía um projeto cultural consolidado e reconhecido pela comunidade local.

Ao investigar as diversas fases históricas desse campo e sua interseção com uma epistemologia da arte e do gênero, torna-se evidente a multiplicidade de abordagens teóricas que orbita esse campo, marcado pelas tensões em torno do binarismo estrutural que o codifica como parte integrante do projeto do pensamento ocidental, estabelecendo as dicotomias entre mente e corpo, pensamento e matéria, masculino e feminino, em uma hierarquia de diferenças que hierarquiza os corpos. Propõe-se, assim, um diálogo que explore as implicações práticas e ontológicas dessas interações e ressalte a importância de analisar a prática cinematográfica das mulheres sob perspectivas estéticas, históricas e de gênero. Reconhecer o gênero como um elemento fundamental na composição da matéria fílmica, em sua discursividade e das práticas em seu entorno, tem sido crucial para uma compreensão mais abrangente do campo cinematográfico sob uma ótica inclusiva.

Vale destacar que utilizar o termo gênero não implica uma adesão total a todos os debates do campo, mas a compreensão de que essa categoria é permeada por diversas contradições e que seu desdobramento é fundamental para os debates sobre o sujeito e a arte, destacando a dimensão estético-política da arte. Ainda na década de 1970, pode-se perceber a formação desses questionamentos. Linda Nochlin³ e Griselda Pollock,⁴ por exemplo, questionaram a falta de reconhecimento das artistas mulheres e apontaram a limitação da crítica de arte em focar apenas nos resultados e negligenciar os processos artísticos e as barreiras sociais enfrentadas pelas mulheres, ressaltando a importância de investigar lacunas no cânone artístico e de trazer à tona as biografias das mulheres para corrigir desigualdades culturais e ampliar a compreensão da arte de forma inclusiva e diversificada.

Ao explorar o impacto das mulheres no cinema, é possível vislumbrar uma compreensão mais detalhada da arte cinematográfica e destacar o papel crucial das mulheres na redefinição dos paradigmas estabelecidos. Abre-se espaço, ainda, para uma abordagem que considera tanto a prática artística quanto a indústria do entretenimento e a interseção entre ambos no contexto cinematográfico. O campo do cinema feito por mulheres é amplo e diversificado, pois abrange estudos de filmes considerados feministas ou não, o que o torna

repleto de tendências e dissonâncias. Dessa forma, as disposições conflitantes dos estudos feministas dentro do campo do cinema afirmam seu papel como problematizadoras

³ NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists. In: JONES, Amelia (org.). *The feminism and visual culture reader*. Nova Iorque: Routledge, 2003.

⁴ POLLOCK, Griselda. *Vision and difference: feminism, femininity and histories of art*. Londres: Routledge, 2003.

de categorias estáveis e disciplinares e contribuem para o pensamento crítico contemporâneo ao desvelar dicotomias e deslocamentos históricos e culturais.

Apesar de muitas pesquisas evitarem esse terreno movediço, a proposta deste trabalho é explorar essas nuances por meio de uma abordagem interdisciplinar. Ao encarar o desafio epistemológico e assumir os riscos inerentes, a questão central que surge é: qual o lugar das mulheres na história do cinema brasileiro? Investigar essa questão implica reconhecer as lacunas no cânone cinematográfico, desbravar biografias negligenciadas, identificar os temas recorrentes em suas obras e compreender a interseção entre gênero e prática cinematográfica. Tal perspectiva evidencia a complexa rede de influências que molda a história do cinema, seu impacto no meio cinematográfica e uma análise crítica historiográfica.

No tempo presente em que esta pesquisa é escrita, o termo *cinema de mulheres*, muitas vezes ainda entrelaçado à ideia do feminino, já não ressoa como um estranho, mas repercute na crítica, em festivais, eventos, livros, redes sociais e grupos de discussão. Apesar de ainda distante da equidade, observa-se também um crescimento tanto no número de produções quanto na presença de mulheres em funções-chave do audiovisual. Esse movimento ocorre em paralelo à implementação de políticas públicas, impulsionadas pela organização das mulheres, que buscam traduzir em ações práticas os debates acumulados nas últimas décadas. Nesse cenário, o termo ganha cada vez mais relevância na pesquisa, expandindo-se geograficamente e consolidando-se como um campo de estudo em constante transformação.

Todo o percurso dessa escrita levou-me a entender que a prática cinematográfica e a pesquisa, juntas, são como raízes persistentes em solo infértil, que de formas diferentes e interconectadas se expandem e transformam seu ambiente de atuação. Algumas raízes, por exemplo, crescem verticalmente para baixo a partir de uma raiz principal, dando origem a outras ramificações menores que se aprofundam e ramificam. Outras raízes se desenvolvem a partir de partes da planta que não são originalmente raízes, como caules ou folhas, ou seja, de contextos inesperados surgem novas perspectivas e técnicas, abordagens teóricas e metodológicas. Por fim, essas raízes também podem se estender horizontalmente em diversas direções, assemelhando-se às gramíneas, e cobrir uma vasta área fortalecendo-se mutuamente.

As diferentes raízes variam em extensão territorial e alcance, em frequência e velocidade de ação, quase como uma equação que modela os abalos nas estruturas de uma sociedade enrijecida em seus padrões de saber, fazer e dominar. Na interseção entre a prática cinematográfica e a academia, essa expansão multifacetada desafia as normas estabelecidas e cria um campo dinâmico. Assim, o cinema de mulheres não apenas traduz a diversidade e

complexidade das experiências de mulheres, como também impulsiona mudanças significativas na forma como concebemos e analisamos o cinema.

Esses abalos, tão sutis quanto intensos, não são imparciais, mas agitados pela disposição política e estética de mulheres em seus arranjos de gênero, classe, raça, geração, faixa-etária, territorialidade e ideologia. Interpelam, assim, o campo artístico, a indústria cinematográfica, a crítica, os espectadores e as espectadoras, pesquisadores e pesquisadoras ao questionarem os lugares reservados às mulheres na sociedade e nas narrativas ditas e as não ditas do cinema. São *mulheres* enquanto coletivo diverso, desterritorializado e *continuum*, como aprendi com a pesquisadora Natália Lopes Wanderley,⁵ integrantes de uma *comunidade de sentimento*⁶ e referenciadas pelo universo imagético de e sobre uma parcela da sociedade, que travestidas pelo discurso impresso nos movimentos feminista provocam debates sobre democracia, inclusão, exclusão e pertencimento, sejam consideradas feministas ou não.

Na produção cinematográfica, cineastas, roteiristas e montadoras brasileiras criam expressões artísticas que exploram experiências feministas e temas sociais relevantes para a sociedade. Tanto a crítica quanto a pesquisa, concentram-se em filmes dirigidos por mulheres ou que tratam de temáticas femininas, construindo uma narrativa estética e histórica desses filmes. Em festivais e mostras dedicados ao trabalho de mulheres, são criados espaços de encontro e visibilidade, nos quais a comunidade se reúne para assistir, debater e apreciar produções que tratam de suas experiências e pontos de vista. Dentro do contexto do cinema feito por mulheres no Brasil, esses espaços podem ser vistos como parte de um campo mais amplo, no qual trabalhadoras do cinema, críticas, espectadoras, ativistas e pesquisadoras compartilham sentimentos, experiências e perspectivas sobre questões relacionadas a gênero, feminismo, identidade e representação, integrando-se a uma comunidade internacional.

O feminismo, ou os feminismos em evidência na atualidade – feminismo da diferença, feminismo negro, transfeminismo –, desempenhou um papel fundamental nesta pesquisa. O cinema de mulheres, impulsionado por essas correntes feministas, emerge como um espaço de visibilidade e engajamento político, dinamizando a produção de conhecimento global. No Brasil, a história desse cinema, onde as mulheres são protagonistas, seja na produção fílmica ou como centro da narrativa cinematográfica, tem produzido uma maior variedade de temas, estilos e gêneros. Essa produção é registrada, preservada e problematizada em diversos

⁵ WANDERLEY, Natália Lopes. *O que porra é cinema de mulher?* A mostra de cinema de mulher e o desvelar do machismo no audiovisual pernambucano. 2016. 133 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

⁶ APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da Globalização*. Lisboa: Editorial Teorema, 2004.

campos acadêmicos como História, Comunicação, Letras, Sociologia, Saúde, Arte e Psicologia espalhados por todo o país, manifestando-se em coletivos de cinema, festivais e mostras.

Ana Catarina Pereira⁷ destaca que o início de uma relação formal entre os estudos de gênero e o cinema remonta historicamente à década de 1970. Esse marco ocorreu em meio aos movimentos feministas que denunciavam as desigualdades na esfera privada, com impacto direto na esfera pública. Nesse contexto, várias cineastas e pesquisadoras de estudos fílmicos buscaram aplicar os princípios filosóficos e militantes ao campo cinematográfico. Ao perceberem que o cinema era um poderoso meio de comunicação de massas, essas profissionais procuraram evidenciar como ele contribuía para a perpetuação de preconceitos e estereótipos, configurando-se, assim, como uma tecnologia de gênero que atua na construção de uma feminilidade hegemônica.

A partir dessas provocações políticas e teóricas, surge a necessidade de desconstruir noções universalizadas, neutras e estáveis que marcavam as categorias de masculino e feminino. Agora vistas como produtos socioculturais moldados por relações de poder, essas categorias são compreendidas sob a ótica feminista. O conceito de gênero, em constante ressignificação das assimetrias de poder, impulsiona o debate crítico tanto no âmbito acadêmico quanto no social, abrangendo todas as dimensões corpóreas da sociedade sujeitas à regulação das instituições e normas culturais.

Ocorre que a liderança masculina no controle, distribuição e preservação do conhecimento resultou no uso excessivo do poder simbólico para definir e atribuir significado a determinadas parcelas da realidade. As pesquisadoras, motivadas pelo “direito de interpretar”, começaram a questionar os modelos históricos tradicionais e a formular novas epistemologias, métodos, abordagens, bibliografias e currículos. Além disso, buscaram espaços institucionais para esses novos estudos e se concentraram na revisão das fontes históricas, redefinindo e ampliando os significados da história em relação às mulheres.

Esse cenário dinâmico foi intensificado pelo fortalecimento dos estudos pós-coloniais, subalternos, decoloniais, sul-sul e sul global, que influenciaram significativamente os estudos sobre mulheres, gênero e feminismos no Brasil. Esses estudos desafiam a historiografia do cinema brasileiro ao criticar a produção intelectual das ciências sociais e humanas, confrontando as heranças do colonialismo enquanto pensamento e prática hegemônicos e eurocêntricos. Assim, as pesquisas que exploram a história das mulheres, relações de gênero

⁷ PEREIRA, Ana Catarina. *A mulher-cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação*. Covilhã: LabCom: IFP, 2016.

e sexualidades dissidentes se atualizam e aprimoram, apresentando desafios complexos à narrativa clássica do cinema.

A contribuição das pesquisas sobre gênero para a história do cinema é irrefutável, sobretudo ao considerar a formação dos cânones nacionais no contexto brasileiro, marcado pela colonialidade. Esse processo envolto por estratégias de apagamento, moldadas pela interação entre poder e silenciamento estão presentes em toda estrutura social e trama discursiva. Contudo, tais processos de canonização não impediram a produção de filmes e textos diversos. Nesse contexto, as pesquisas fazem emergir novas interpretações a partir de abordagens criativas que reconstróem arquivos, *corpus* documental e memórias que possam estabelecer referências e elaborar novos instrumentos de análise. Diante do arquivo, é necessário lidar com o que Derrida⁸ chamou de “mal de arquivo”, restaurá-lo justo onde ele escapa, intuir o que não se inclui no catálogo, a ausência da memória. Trata-se de um sentimento de euforia arqueológica, tal como aponta Karla Holanda⁹ em suas pesquisas, tamanha é a destreza necessária na busca por fontes, referências, e as vezes pelo privilégio de encontrar o registro sobre um filme em alguma cinemateca ou acervo de colecionadores.

De modo geral, a participação das mulheres na história do cinema é marcada pelo enfrentamento político, social e cultural, portanto, por certa irregularidade temporal que balizou, e ainda baliza, tanto as trajetórias cinematográficas das mulheres quanto a escrita sobre esse cinema. Soma-se a isso, a ausência de registro seja pela característica “alternativa” dessas produções seja pela negligência com a memória cinematográfica. Neste sentido, a imprensa independente, representada pelos jornais *Nós Mulheres* (São Paulo, 1976 a 1978) e *Mulherio* (São Paulo, 1981-1988), colabora para desatar os nós deixados por quem escreveu a “História”.

Inspirada pelos trabalhos de Saidiya Hartman¹⁰, busca-se nessa pesquisa mais do que simplesmente recontar violências ao seguir seus vestígios nos arquivos. Além de tratar sobre arquivos que frequentemente atestam mais ausências do que presenças, o objetivo é mapear o esforço inventivo e reparador das narrativas construídas pela historiografia do cinema feito por mulheres. Isso envolve lidar tanto com a hegemonia nos repertórios canônicos da

⁸ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

⁹ HOLANDA, Karla. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. *Revista Fomecos: mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, v. 24, n. 1., p. 2, jan./abr. 2017. p. 2.

¹⁰ Nos trabalhos da autora, como *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão* (2021) e *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encenqueiras e queers radicais* (2022), a escrita busca não apenas lidar com o esquecimento, mas também enfrentar a impossibilidade de lembrar diante da escassez de fontes documentais. A violência produzida pelo arquivo impõe desafios ao trabalho de luto em relação a essas vidas perdidas, o que a conduz à formulação do método da fabulação crítica.

historiografia do cinema quanto com as hierarquias e autoridades dos arquivos. Ao fazer isso, a historiografia feminista reposiciona os arquivos institucionais ou domésticos de forma insurgente para criar aparatos conceituais e epistêmicos que enriquecem o campo da historiografia do cinema.

É importante ainda dizer que parto da ideia de que o “cinema é mais do que filme” como enunciado por Izabel Melo.¹¹ Isso implica considerá-lo como um campo de estudo abrangente que envolve uma variedade de participantes e atividades, desde a captação de recursos até a produção, distribuição, exibição, crítica, conservação e pesquisa. Essa visão ampliada reconhece que o impacto do cinema está presente não apenas na produção ou nas telas, mas também “no cotidiano, nos jornais, revistas, livros, legislações, e, sobretudo nas experiências de vida dos sujeitos, como espectadores, cinéfilos e alguns deles posteriormente transformados em realizadores, críticos, técnicos ou pessoas envolvidas de alguma outra maneira na atividade cinematográfica”¹². Ao considerar o cinema como uma prática social, este estudo procura compreender o papel fundamental desempenhado pelo cinema feito por mulheres não apenas na representação da realidade, mas também na maneira como esse cinema foi moldada pelos movimentos sociais e políticos ao longo da história.

O primeiro capítulo, **As práticas cinematográficas feministas no Brasil**, explora a relação entre cinema e mulheres, com o intuito de analisar como a prática cinematográfica feminista inaugurou o debate historiográfico sobre o cinema feito por mulheres. Busca-se, assim, compreender as diferentes fases históricas desse campo, suas contribuições teóricas e abordagens, e a importância do feminismo e do gênero como categoria analítica na interlocução entre realizadoras e mostras. Em seguida, investiga a formação de artigos, matérias e críticas sobre o cinema feito por mulheres em periódicos feministas, como no jornal *Mulherio*, e na produção de importantes livros de referência para o campo de estudo. O objetivo é compreender como as mostras e as publicações contribuíram para o reconhecimento, preservação e promoção do cinema realizado por mulheres, além de estabelecer uma base teórica e metodológica.

No segundo capítulo, **Formação do campo da historiografia sobre o cinema feminista**, investiga-se a consolidação do campo de estudo dedicado ao cinema produzido por mulheres no Brasil. A análise abrange teses e dissertações produzidas no período de 1980 a

¹¹ MELO, Izabel de Fátima Cruz. “*Cinema é mais do que filme*”: uma história do cinema baiano através das Jornadas de Cinema da Bahia. 2009. 119f. Dissertação (Mestrado em História Social do Brasil) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia, Salvador, 2009.

¹² MELO. “*Cinema é mais do que filme*”..., p. 13.

2023, totalizando 137 trabalhos, com o objetivo de aprofundar a compreensão das dinâmicas, tensões e colaborações entre a crítica feminista de cinema e as abordagens acadêmicas ao longo das décadas, no contexto da consolidação dos estudos sobre mulheres, feminismos e gênero no Brasil, especialmente no âmbito cinematográfico. Em síntese, o capítulo visa analisar as transformações das pesquisas e documentação desse cinema, com foco nos diferentes períodos e abordagens, e compreender o impacto dessas investigações na reinterpretação das narrativas históricas do cinema por meio de uma abordagem genealógica que relaciona a produção científica ao contexto social.

O terceiro capítulo, **Trajeto historiográfico encontram seus filmes**, propõe uma análise da interação entre a crítica, as pesquisas e os filmes que abordam o cinema realizado por mulheres, com o intuito de compreender como esse diálogo ressoou na produção cinematográfica. O estudo se concentra na análise dos documentários *Mulheres de Cinema* (1976), de Ana Carolina, e *O Cinema das Mulheres* (2020), de Vanessa de Araújo Souza. Nestas obras, produzidas em contextos distintos, a forma como a linguagem cinematográfica reposiciona os documentos para abordar a visibilidade das mulheres na história e na indústria cinematográfica. Adicionalmente, o capítulo investiga o papel dessas produções na preservação da memória do cinema realizado por mulheres.

Por fim, o quarto capítulo da tese, **Trajeto historiográfico encontram suas séries**, tem como objetivo analisar produções audiovisuais que se dedicaram a contar a história do cinema feito por mulheres no Brasil, investigando como esses filmes e séries contribuem para a construção da historiografia feminista do cinema. A pesquisa examina as estratégias narrativas, estéticas e metodológicas adotadas em documentários e séries como *Mulheres de Cinema* (1976), *O Cinema das Mulheres* (2020) e *As Protagonistas* (2020), buscando compreender de que maneira essas produções tensionam os apagamentos históricos e reivindicam novas formas de representação e preservação da memória cinematográfica. Além disso, o capítulo discute como esses filmes dialogam com os debates teóricos sobre autoria, representatividade e políticas de preservação do audiovisual.

Esta pesquisa investiga a trajetória histórica do cinema produzido por mulheres e suas contribuições para um debate mais amplo dentro da História do Cinema. O objetivo é analisar as interações entre diferentes saberes e áreas do conhecimento, questionando os limites, fronteiras e estruturas que moldam a produção historiográfica. Para isso, adota-se uma abordagem interdisciplinar que combina análise histórica, revisão bibliográfica, levantamento de fontes primárias e análise fílmica. O referencial teórico e metodológico da tese articula a historiografia do cinema com os estudos feministas, a teoria da representação e os debates

sobre arquivos e memória. Parte-se do entendimento de que a história do cinema não é um registro neutro, mas um campo de disputas discursivas que determinam quais filmes, cineastas e práticas são reconhecidos e quais são silenciados. Dessa forma, a pesquisa adota um olhar crítico sobre os processos de construção da memória do cinema feito por mulheres, dialogando com conceitos como contra-arquivo e narrativa insurgente, que questionam os mecanismos tradicionais de registro e exclusão, ou seja, o projeto heteronormativo da produção de conhecimento.

A investigação parte de duas questões centrais: de que maneira a narrativa sobre o cinema realizado por mulheres influencia e é influenciada pela história do cinema? e como o fazer acadêmico afeta e é afetado pela prática cinematográfica feminista? Essas perguntas orientam a análise das conexões entre a produção cinematográfica e a pesquisa acadêmica, evidenciando como ambas se influenciam mutuamente. Compreender essa interseção é fundamental não apenas para ampliar a historiografia do cinema feito por mulheres, mas também para avaliar o impacto dessas produções na cultura e na sociedade.

CAPÍTULO 1

As práticas cinematográficas feministas no Brasil

Centro de Informação da Mulher

Rompendo o silêncio da história oficial. *In: Mulherio*, Rio de Janeiro, v.3, n. 13, mai./jun., 1983.



ATO 1

Muito do que a mulher produziu no campo artístico ou intelectual ficou no limbo e não apenas no limbo da história, pois não chegou a atingir a forma pública. Lygia Fagundes Telles narra, num pequeno trecho de seu livro *A Disciplina do Amor*, a história de uma tia sua, que, durante toda a vida, fizera poesias em cadernos às escondidas, pois era extremamente malvisto naquele tempo o fato de moças poeta-rem. Ela pediu que, ao morrer, seus poemas fossem colocados no travesseiro com que seria enterrada. Mas a quantidade era tanta que deu para encher um colchão. Quantas tias poetisas morreram junto com seus poemas? [...] Qualquer análise histórica da arte feminina terá, portanto, que se preocupar não só em recuperar presenças esquecidas, mas, sobretudo, mostrar as ausências e seus motivos, centrados nos modos de vida e nas ideologias. Hoje, ouve-se como lugar comum que estamos numa época de liberação da mulher.¹³

Essas reflexões urgentes são o ponto de partida de Maria Carneiro da Cunha na matéria “Saindo do Limbo”, publicada na revista *Mulherio*, em 1982. A autora chama atenção para a invisibilidade das mulheres no campo artístico e intelectual, destacando como as ausências impostas por contextos sociais e ideológicos silenciaram suas vozes por séculos. Cunha argumenta que qualquer análise histórica da arte com um recorte de gênero precisa investigar não apenas as presenças esquecidas, mas principalmente as ausências — elementos indispensáveis para compreender os modos de vida e as ideologias que sustentaram essas exclusões. A evocativa imagem dos poemas enterrados simboliza o esquecimento e a interdição cultural, enquanto a autora convoca historiadores e críticos a explorarem os arquivos com um olhar questionador, fazendo emergir as estruturas de poder que moldaram a narrativa artística dominante.

A matéria também relaciona essa reflexão ao 10º Festival Nacional das Mulheres nas Artes, realizado em São Paulo no início de setembro de 1982, que provocou o público com questões como: “Existe uma criatividade feminina no campo artístico? Por que se conhecem tão poucas obras produzidas por mulheres?”. Essas perguntas dialogam com o essencialismo que permeava os debates da época, marcados pela busca de uma identidade artística específica para as mulheres, mas também pela tentativa de problematizar as condições históricas que levaram à sua invisibilização. Como aponta Carla Ludmila Maia Martins,

o feminismo não pode ser tomado como fenômeno unitário, mas como um campo, um discurso, interessado em visões pluralistas, críticas, interpretativas. Se a percepção feminista sobre as outras mulheres toma a categoria “mulheres” como um dado, a consequência é que o

¹³ CUNHA, Maria Carneiro da. Saindo do Limbo. *Mulherio*, ano 2, n. 9, Artes, set./out. 1982, p.16-17.

ponto de partida da teoria feminista faz com que a teoria se precipite na experiência.¹⁴

É interessante destacar que o período descrito por Cunha se insere no contexto histórico da Segunda Onda do Movimento Feminista, que se estendeu pelas décadas de 1960 e 1970, influenciando profundamente os anos de 1980. Esse momento transformador não apenas redefiniu os direitos das mulheres, mas também revolucionou suas representações culturais e sociais. Além disso, promoveu mudanças significativas na legislação e nas políticas públicas, impactando o imaginário coletivo e artístico da época. Assim, pode-se afirmar que a história do cinema realizado por mulheres é parte integrante da história das mulheres, dos feminismos e das lutas por reconhecimento e igualdade. Mais do que visibilidade, esse percurso representa uma reivindicação por narrativas, estéticas e contribuições que são fundamentais à historiografia cinematográfica. Nesse contexto, mostras de cinema, coletivos feministas e revistas independentes surgiram como espaços fundamentais para o debate, contribuindo significativamente para a ampliação dos horizontes da crítica e da historiografia cinematográfica.

Seja na direção, roteiro, produção, montagem, som, arte, atuação, políticas públicas, coletivos, universidades ou redações, as mulheres vêm tensionando os limites do universo cinematográfico, desafiando estereótipos e ampliando as possibilidades de representatividade. Ao mesmo tempo, elas assumem um papel fundamental na preservação e reinterpretação de arquivos, trazendo à tona histórias que subvertem as estruturas hegemônicas e promovem uma visão mais plural e inclusiva. Cada obra, com suas especificidades narrativas, estéticas e políticas, atua como agente transformador, deslocando narrativas tradicionais e reimaginando o papel da imagem na sociedade. Ao mesmo tempo, movimenta um circuito que envolve imagem, personagens e público, subvertendo espaços hegemônicos.

Logo, explorar o diálogo entre mulheres e cinema é adentrar em um universo sinuoso repleto de desafios e possibilidades, no qual narrativas e contranarrativas se entrelaçam com o acesso ou não às tecnologias que possibilitam essas narrativas. Para muitas mulheres, especialmente aquelas em contextos de desigualdade marcados por classe, raça, geografia, idade ou sexualidade, o acesso às ferramentas tecnológicas foi – e continua sendo – limitado por barreiras estruturais. Nesse sentido, o cinema, enquanto expressão artística e indústria cultural, nos convida a refletir sobre as formas de representação, fabulação e experimentação,

¹⁴ MAIA, Carla. *Sob o risco do gênero: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres*. 285 f. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. p. 252.

ao mesmo tempo em que exige uma análise crítica da tecnologia como um potencial instrumento de justiça social e igualdade de gênero.

A partir dessa reflexão, Donna Haraway¹⁵ nos inspira a pensar nas conexões e parentescos, incluindo as relações tecnológicas, como elementos fundamentais para habitar um mundo marcado pelo legado material, subjetivo e social de um ideal de progresso destrutivo. Essa perspectiva é particularmente interessante, pois as mídias digitais e as transformações tecnológicos têm aberto brechas inéditas para a democratização da produção e distribuição de filmes e ideias, permitindo que grupos historicamente excluídos encontrem espaço e alcance.

Além disso, as transformações tecnológicas não apenas ampliam o alcance do cinema feito por mulheres, mas também fomentam diálogos significativos entre cineastas, teóricas e ativistas, desafiando normas estabelecidas e abrindo caminhos para novas formas de criação e experimentação estética. Contudo, é fundamental reconhecer que o uso da tecnologia no cinema, mesmo quando emancipador, se entrelaça em dinâmicas de poder e exclusão. Torna-se, portanto, imperativo explorar as nuances do acesso, as condições de produção e a distribuição, para desvendar tanto os limites quanto as possibilidades do cinema criado por mulheres em um cenário marcado por profundas desigualdades.

Nesse sentido, é importante lembrar que o conceito de *mulheres* transcende rótulos simplistas quando visto à luz dos estudos feministas, e nos desafiam a questionar a singularidade de cada *mulher*, longe de qualquer universalidade. Assim, abordar essa relação de forma responsável exige não apenas sensibilidade, mas também rigor metodológico, para acessar a intensa troca que permeia as interações entre mulheres no contexto do cinema e dos feminismos, reconhecendo as múltiplas identidades e experiências que compõem essa narrativa.

Foi a partir dos anos 1920, com a emergência da Escola dos *Annales*, que a História começou a direcionar seu olhar para o cotidiano e as experiências comuns das pessoas. Nas décadas de 1960 e 1970, as contribuições da antropologia, linguística e psicologia promoveram uma revisão crítica nas ciências humanas, questionando métodos tradicionais e abstratos e ampliando o escopo de estudo. Esse movimento culminou na integração definitiva

¹⁵ Em *Ficar com o problema: fazer parentes no chthuluceno*, publicado em 2016 e traduzido no Brasil em 2023, Donna Haraway propõe a prática de parentescos como essencial para enfrentar crises ambientais e sociais, enfatizando a importância das conexões entre humanos e não-humanos. Ela também explora a relação entre tecnologia, arte e vida, enfatizando como as tecnologias moldam essas interações e defende a necessidade de repensar dicotomias tradicionais, como natureza e cultura. Haraway sugere que a arte contemporânea pode ser crucial para abrir essas oposições, promovendo um futuro mais justo e sustentável.

da experiência social das mulheres no campo historiográfico, assim como no reconhecimento do cinema não apenas como fonte de significados, mas também como objeto em si, com suas próprias características e importância histórica.

Entretanto, a inclusão das mulheres na história demandou novas conceituações e abordagens para compreender a *diferença*, que tão logo chegou até a história do cinema. Nos anos 1980, a política de identidade ampliou o pensamento feminista ao enfatizar não uma experiência única, mas as múltiplas vivências entre as mulheres e a inexistência de uma identidade homogênea. Os termos *mulher*, *mulheres* e *condição feminina* foram ampliados pela categoria útil de gênero,¹⁶ que impulsionou um significativo aumento nos estudos feministas e publicações especializadas, o que culminou na consolidação de um novo campo de conhecimento. Assim, logo *gênero* passou a ser interpretado como uma performance do corpo ao longo de sua trajetória pública¹⁷ e desafiou a dependência exclusiva da diferença sexual, ou seja, trouxe um entendimento mais amplo sobre o tema, em diálogo com a complexidade do campo.

A história das mulheres, conforme destacado por Joan Scott, emergiu das vozes corajosas de feministas que protestavam por melhores condições de trabalho e acabou por expandir os limites da história tradicional.¹⁸ Esse movimento, que simultaneamente completa e rompe com a narrativa histórica convencional, forjou uma identidade coletiva em torno da sexualidade. Essa abordagem provocou um questionamento profundo sobre a imparcialidade das narrativas históricas, desafiou suas fundações, demonstrando a fragilidade de uma historiografia que, por muito tempo, se construiu em torno do sujeito universal representado pelo “Homem”. Embora essa perspectiva pretenda incluir as mulheres, ela, na verdade, expressa predominantemente a visão do homem branco e ocidental, distanciando-se da realidade vivenciada por diversos grupos sociais.

María Lugones aprofunda essa discussão ao explorar as interseções entre gênero, raça e colonialidade, introduzindo o conceito provocador de *colonialidade de gênero*.¹⁹ Para Lugones, as estruturas patriarcais e coloniais estão entrelaçadas, criando formas específicas de opressão que afetam as mulheres de maneiras distintas. Ela nos convida a enxergar a colonialidade não apenas como uma questão de dominação política ou econômica, mas como

¹⁶ SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 5-22, jul./dez. 1990.

¹⁷ Nesse sentido, ver: BUTLER, Judith. *Gênero: feminismo e subversão da identidade* Cidade: Editora, 1990.

¹⁸ SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter. (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992. p. 63-95.

¹⁹ LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014.

um controle insidioso sobre o conhecimento e a subjetividade. As narrativas históricas, frequentemente moldadas por uma perspectiva eurocêntrica, tendem a silenciar as experiências de mulheres não brancas, relegando-as a um espaço de invisibilidade. Nesse contexto, o feminismo decolonial que Lugones propõe não se limita a reconhecer essas opressões, mas também identificar formas de resistência e imaginar uma lógica alternativa, em que a luta contra a opressão de gênero se entrelaça de forma indissociável com a descolonização das estruturas de poder. Essa visão possibilita repensar a história, a reescrever narrativas de forma que as mulheres possam ser protagonistas de suas próprias histórias.

No contexto das discussões sobre gênero e cinema, é fundamental reconhecer que essa forma de expressão cultural tem sido historicamente moldada por um projeto heteronormativo que define e restringe o que é considerado legítimo ou relevante. Para desafiar essa moldura excludente, esforços significativos ganharam força a partir dos anos 1970, com o propósito de reinscrever presenças apagadas e evidenciar ausências que foram sistematicamente ignoradas. Neste capítulo, dedico-me a explorar os bastidores dessas iniciativas ao analisar as discussões sobre autoria como chave para compreender o papel das mostras de cinema organizadas por e sobre mulheres, assim como das revistas feministas que desempenharam um papel crucial ao realizar críticas, promover e legitimar essa produção cinematográfica. Arquivo, autoria e visualidade emergem como conceitos centrais nesta reflexão, fornecendo ferramentas para abordar as apropriações e disputas por reparação, reconhecimento e representatividade no cinema de mulheres. Mais do que simples práticas de recuperação ou denúncia, essas ações constroem um campo de criação e resistência, no qual memória, narrativa e visibilidade histórica se entrelaçam para reimaginar os espaços de poder e expressão.

Ao considerar o arquivo, diálogo com Arlette Farge em *O Sabor do Arquivo*,²⁰ que enfatiza os arquivos como locais de descoberta, mas também de apagamento. Revisitar arquivos e reescrever histórias é imprescindível para o reconhecimento das produções de mulheres, inserindo suas contribuições na narrativa oficial do cinema. Assim, os arquivos se tornam um campo de luta e criação, onde a recuperação de narrativas apagadas possibilita novas leituras historiográficas. A autora descreve o arquivo como um espaço onde “o conhecimento e a incerteza se misturam em uma ritualização exigente”, destacando a materialidade dos documentos.

Um ponto central da obra é a reflexão sobre as metodologias e escolhas ao trabalhar com arquivos. Farge alerta para as armadilhas do “arquivo-reflexo”, que serve apenas como

²⁰ FARGE, Arlette. *O Sabor do Arquivo*. Trad. Fátima Murad. São Paulo: Edusp, 2009.

fonte de informação, e do “arquivo-prova”, que encerra análises de maneira conclusiva. Ela propõe uma abordagem que valorize a construção do conhecimento como um processo contínuo e incerto, capaz de captar nuances e vozes esquecidas nos fragmentos documentais. Não à toa, Nayla Guerra, em sua pesquisa, insiste em destacar tanto a forma de seleção operada pelos centros de arquivos quanto as prioridades e hierarquias que influenciam as decisões sobre restauração, digitalização e, conseqüentemente, a disponibilização dos acervos de filmes realizados por mulheres. Dentre vários exemplos, ela ressalta que, durante sua investigação, recebeu a notícia de que as obras de Adélia Sampaio não eram consideradas prioritárias para restauração e digitalização até aquele momento.²¹

Essa lógica de exclusão torna-se perceptível na construção da autoria no cinema, que funciona como um elemento organizador com funções sociais, políticas e discursivas. A autoria vai além do ato de dirigir um filme, exercendo influência direta sobre o imaginário das curadorias de mostras e das críticas cinematográficas. Refletir sobre a autoria – incluindo sua contestação e os discursos que a atravessam – é essencial para compreender a presença das mulheres na criação cinematográfica, mas também as lutas e negociações que elas enfrentam para afirmar-se como trabalhadoras e artistas em um campo historicamente hegemônico.

Karla Holanda, em *Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina*,²² ressalta que a autoria não é uma categoria fixa, mas uma construção social moldada por interseções de gênero, raça e classe, além de contextos específicos. Nesse sentido, a análise do cinema feito por mulheres oferece uma compreensão mais rica das dinâmicas de poder e das narrativas que emergem nesse campo. A autoria, portanto, pode ser entendida como um efeito de discurso, no qual as mulheres que dirigem filmes criam e também se posicionam dentro de um campo de significação cultural e política. Mais do que uma assinatura individual, a autoria configura-se como um espaço de diálogo contínuo com discursos preexistentes e emergentes. As cineastas frequentemente interagem com perspectivas feministas, pós-coloniais e interseccionais, elaborando obras que desestabilizam narrativas hegemônicas. Esses diálogos podem se manifestar de maneira explícita, em filmes que abordam diretamente questões feministas, ou de forma mais sutil, em narrativas que subvertem convenções cinematográficas e estéticas.

Contudo, a ideia de autoria como resistência não pode ser romantizada. O ato de dirigir um filme é frequentemente influenciado por pressões do mercado e expectativas culturais, o

²¹ GUERRA, Nayla. *Entre apagamentos e resistências: curtas-metragens feitos por diretoras brasileiras* (1966-1985). São Paulo: Alameda, 2024. p. 199.

²² HOLANDA, Karla. *Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina...*, p. 17.

que pode levar a escolhas narrativas que dialogam com padrões dominantes. Essas decisões, entretanto, não invalidam o papel das cineastas como agentes criativos em um campo de disputa, onde resistência e adaptação coexistem. Reconhecer essa dualidade permite compreender tanto as estratégias e negociações quanto as contribuições transformadoras das cineastas. Assim, a autoria no cinema de mulheres deve ser vista como um campo dialógico e plural, no qual criação, negociação e resistência estão em constante diálogo com o contexto sociopolítico. Essa multiplicidade de discursos possibilita uma análise mais profunda das nuances de atuar em um campo cultural e político marcado por desigualdades históricas.

Este capítulo busca explorar essas questões fundamentais sobre a visualidade no cinema de mulheres, na tentativa de compreender o que pode ser visto, como foi visto, quem teve o poder de ser visto e quais narrativas visuais dominam o imaginário cultural. Para isso, percorro o debate da crítica feminista sobre o cinema feito por mulheres e sua relação com a autoria, avançando para a análise de mostras e festivais como espaços essenciais de visibilidade e resistência. Um exemplo significativo é a curadoria da primeira Mostra de Mulheres de Cinema e Vídeo, realizada em 1985, cuja análise detalhada será apresentada. Além disso, examino outras mostras do período com o intuito de refletir sobre a relevância desses eventos na promoção e legitimação das produções realizadas por mulheres. Dedico-me também à imprensa feminista, com o objetivo de mapear a formação de uma crítica feminista brasileira. Como objeto principal dessa análise, detenho-me nas páginas da revista *Mulherio*, que desempenhou um papel crucial na construção de uma crítica cinematográfica engajada e voltada para a valorização das cineastas mulheres.

Por fim, é importante destacar que esse cenário de diversificação de abordagens demonstra o tortuoso percurso enfrentado pelas categorias de análise *mulheres* e *gênero* no campo da história do cinema. Nesse sentido, as transformações são constantes e o debate sobre a diferença e a inclusão das mulheres na narrativa história permanece inacabada, devido ao seu dinamismo social, cujo impacto na crítica feminista de cinema resulta em constantes revisões das perspectivas feministas no cenário cinematográfico.

1.1 Bastidores: Cinema de mulheres e o desafio da autoria

Durante a pesquisa, foi observada uma variedade de abordagens que exploram a relação entre mulheres e cinema, como: cinema feminino, olhar feminino, olhar delas, mulheres no cinema, cinema de mulheres, cinema das mulheres, mulheres de cinema, entre outras. Essas variações destacam os debates e contradições na análise da participação das

mulheres na história do cinema, especialmente sob a ótica da crítica feminista. O desafio consiste em conciliar conceitos como agência, autoria e linguagem com questões políticas e estéticas, resultando em um diálogo teórico conflituoso e construtivo.

Para as mulheres, o cinema é um campo de luta política com o potencial de amplificar para fortalecer o movimento feminista, apesar dos desafios enfrentados em sua inserção no mercado e no reconhecimento como criadoras. Questões como a inclusão de agendas políticas nas obras, a escolha entre estilos convencionais ou inovadores, a busca por representatividade e inclusão, o acesso a financiamento e recursos, a superação de obstáculos na distribuição e exibição, a recepção crítica e pública, a construção de redes de apoio e a desconstrução de estigmas e estereótipos de gênero são apenas alguns dos aspectos que demandam atenção e esforço por parte das mulheres trabalhadoras do cinema.

Logo após o cinema alcançar reconhecimento artístico e rentabilidade, com suas exigências de altos custos e habilidades tecnológicas, surgiu um cenário identificado pela análise feminista como a divisão sexual do trabalho. Essa dinâmica evidenciou duas principais formas de subjugação: a exploração dos corpos das mulheres nas produções cinematográfica e a subestimação de suas produções. Nesse cenário, as mulheres são frequentemente limitadas a papéis reprodutivos e secundários, como inspiração, sedução, apoio e produção, o que torna o cinema um campo de confronto cultural, no qual as narrativas de poder estão continuamente sendo negociadas e contestadas.

Diante desse contexto, os estudos feministas de cinema ampliaram sua abordagem para investigar a posição das mulheres na indústria cinematográfica, considerando focar não apenas seus papéis como atrizes, mas, principalmente, como diretoras. Além disso, embora em menor intensidade, esses estudos também lançam um olhar sobre a atuação das mulheres em outras funções-chave do cinema. Inicialmente focados em preencher lacunas na história do cinema por meio de biografias e compilações, as pesquisadoras logo passaram a analisar a mitificação da representação das mulheres nas telas no contexto do mercado cinematográfico impulsionado pelo consumo. Esse enfoque busca evidenciar como a indústria cinematográfica reproduz e fortalece as dinâmicas de poder patriarcais e capitalistas, especialmente no encontro entre os filmes e o público.

Portanto, não é por acaso que o diálogo inicial entre o movimento das mulheres e o cinema tenha emergido primeiramente na prática cinematográfica, o que impulsionou o desenvolvimento da teoria crítica de cinema. A relevância desse contexto se destaca na interação entre as obras cinematográficas e o público, mediada pelo processo de recepção e mediação do cinema produzido por mulheres. Esse diálogo envolve tanto cineastas e críticas,

como as mulheres como espectadoras ativas, resultando na consolidação de uma filosofia de inclusão tanto do cinema feito por mulheres quanto de uma maneira feminista de fazer cinema. Somente mais tarde, com a entrada das mulheres nas carreiras acadêmicas, é que as diretrizes e teorias estéticas foram detalhadas e sistematizadas. Conforme observa Rich, os filmes realizados por mulheres antecederam a consolidação das duas correntes distintas que, mais tarde, impulsionaram o desenvolvimento da crítica cinematográfica feminista:

uma composta por mulheres que eram feministas e, portanto, foram levadas ao cinema, a outra composta por mulheres que já trabalhavam no cinema e foram levadas ao feminismo a partir daí. Foi em grande parte o primeiro grupo de mulheres que começou a fazer os filmes que foram naturalmente chamados de “feministas”, e em grande parte o segundo grupo de mulheres, frequentemente nos departamentos de estudos cinematográficos das universidades, que começou a realizar os festivais de cinema, também naturalmente denominados de “mulheres e/ no cinema”. O trabalho de base continuou em ambas as direções, criando um novo cinema de mulheres e redescobrimdo os antecedentes, com as duas correntes alimentando nossa crítica cinematográfica²³.

Ao examinar o fenômeno nos Estados Unidos, Rich ressalta uma transformação cultural significativa, com ponto de inflexão marcante em 1975. Nesse intervalo, observou-se notável crescimento na especialização dos estudos de gênero no cinema e na teoria cinematográfica. Além disso, emergiu o fenômeno de agrupamento sectário entre mulheres em conferências e revistas específicas, acompanhado pela institucionalização crescente com a criação de departamentos dedicados aos estudos das mulheres e à análise cinematográfica ao longo dos anos setenta. A autora levanta preocupação válida sobre a possibilidade de a interseção entre a prática feminista no cinema e os estudos acadêmicos desviar a atenção da militância política para questões puramente representacionais, afastando-se das “questões da vida que vão além da forma” e do seu papel combativo contra o capitalismo patriarcal.

Assim, no início da crítica feminista de cinema, emergiram duas vozes²⁴ influenciadas por contextos geográficos e ideológicos distintos: uma de origem americana, com enfoque sociológico ou subjetivo baseado na perspectiva fenomenológica de “falar com a própria voz”, e outra de origem britânica, com abordagem mais metodológica ou objetiva que se desenvolve por meio da “voz da história” e adota uma postura essencialmente analítica. A abordagem americana, exemplificada por publicações como *Women & Film* e catálogos de festivais,

²³ RICH, B. Ruby. *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement*. Durhan: Duke University Press, 1998. p. 65. (Todas as traduções livres são da autora).

²⁴ Idem, p. 72.

procurava legitimizar as ações e ampliar a visibilidade das contribuições das mulheres, frequentemente através de resenhas e testemunhos pessoais. Por outro lado, a abordagem britânica, presente em publicações como *Screen* e os primeiros números de *Camera Obscura*, empregava ferramentas analíticas alinhadas com correntes acadêmicas como a semiótica e a psicanálise. Rich aponta que, embora possuam qualidades distintas, ambas interpretações enfrentam limitações: a sociológica tende a concentrar-se em demasia nas reações pessoais sem uma metodologia estruturada, enquanto a britânica, mais teórica, frequentemente exclui o aspecto pessoal em prol de uma visão neutra e analítica.

Os trabalhos pioneiros de Laura Mulvey e Claire Johnston, amplamente referenciados no Brasil, exemplificam essas duas abordagens. Johnston,²⁵ ao utilizar a semiótica, analisou como o cinema clássico criou uma imagem idealizada da *mulher*. Influenciada pela noção de mito de Roland Barthes, Johnston investigou como o símbolo “mulher” nesse cinema serve aos desejos masculinos, retratando-a como uma convenção vazia de significado próprio.

O texto que viria a consolidar os estudos de cinema numa perspectiva feminista foi *Visual Pleasure and Narrative Cinema*,²⁶ de Laura Mulvey. Nele, a autora emprega conceitos psicanalíticos para analisar o olhar masculino no cinema clássico e como ele molda a imagem das mulheres como objeto passivo de desejo voyeurístico. A partir da teoria de Lacan sobre a formação do ego, sugere que as identificações cinematográficas se estruturam na diferença sexual, o que faz o espectador identificar-se com o herói masculino, enquanto a representação feminina é ambígua e ligada à castração, perpetuada pela culpa, punição e fetichismo, reforçando normas fálicas.

De acordo com Smelik,²⁷ a mudança teórica mais significativa nesses estudos foi a compreensão de que o cinema não simplesmente reflete a realidade, mas constrói uma representação parcial e ideológica dela. O cinema clássico, dessa forma, oculta seus processos de produção e apresenta construções ideológicas como naturais e realistas, perpetuando diversos estereótipos, inclusive sobre as mulheres. No período de expansão da teoria crítica feminista, a abordagem metodológica que buscou identificar as representações do feminino no cinema moldou os estudos fílmicos e influenciou diversas gerações de pesquisadoras.

²⁵ JOHNSTON, Claire. Women's Cinema as Counter-Cinema, Notes on Women's Cinema. *Notes on Women's Cinema*, 1973.

²⁶ MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6-27, 1975.

²⁷ SMELIK, Anneke. Teoria do cinema feminista – Parte I. *Revista Usina*, Rio de Janeiro, mar. 2015

No entanto, o foco na hegemonia da indústria cinematográfica e no olhar masculino como predominante na cultura visual limitou o campo de estudo. De acordo com Dantas,²⁸ o formalismo da análise psicanalítica de Mulvey isolou o corpo, o prazer e o cinema em uma condição negativa, o que resultou em uma visão unificada do feminino e das mulheres como espectadoras passivas. Essa abordagem, portanto, passou a ser criticada por negligenciar a perspectiva das espectadoras, apresentar uma visão estática e excluir as mulheres como protagonistas e por considerar o feminino como algo imutável por meio da *mise en scène*. Rich, por exemplo, argumenta que o excesso de foco na ausência, presente em muitos estudos, não apenas exclui a presença das mulheres na tela e na plateia, mas também impede a interpretação dos textos como passíveis de transformações na recepção, limitando o reconhecimento das mulheres como produtoras ativas de significado.²⁹

Desde a década de 1980, a teoria feminista busca superar as categorias estratificadas da psicanálise sobre o olhar. Um exemplo é o conceito de *disfarce feminino*, que sugere às espectadoras uma maior flexibilidade para se identificar com o outro gênero. Essa ideia, proposta por Johnston³⁰ e desenvolvida por Doane,³¹ destaca como este conceito expõe as estruturas de poder, especialmente quando mulheres em posições de poder masculino adotam uma máscara de feminilidade. Esse disfarce possibilita que as espectadoras criem uma distância crítica em relação à imagem na tela, em contraste com o voyeurismo masculino que requer uma distância que as mulheres, sendo a própria imagem na tela, não possuem.

Pela perspectiva da subjetividade feminina passa-se a pensar como a identidade e o desejo das mulheres são construídos também dentro da estrutura narrativa do filme. Teresa de Lauretis,³² figura central nesse campo, argumenta que a subjetividade feminina é moldada pelas estruturas narrativas dos filmes, que traduzem e influenciam o desejo das mulheres conforme ele se alinha ou resiste aos códigos sociais e culturais em um processo dinâmico de autoprodução. Há, portanto, uma identificação dupla das espectadoras com diferentes personagens que permite assumir posições de desejo ativas e passivas, proporcionando prazer, mas também reforçando padrões de feminilidade idealizada.

²⁸ DANTAS, Daiany Ferreira. *Corpos visíveis: matéria e performance no cinema de mulheres*. 225 f. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016. p. 87.

²⁹ RICH. *Chick Flicks...*, p. 72-73.

³⁰ JOHNSTON, Claire. *Femininity and the Masquerade: Anne of the Indies*. Edinburgh pamphlet on Jacques Tourneur, 1975.

³¹ DOANE, Mary Ann. Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator. In: *Femmes Fatales: feminism, film theory, psychoanalysis*. New York and London: Routledge, 1991.

³² DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa. Buarque. de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. De Lauretis, 1994.

A partir dessa perspectiva, passa a surgir uma visão mais positiva em relação à espectadora, que, por exemplo, é convidada a perceber a ambiguidade sexual da *vamp*, abrindo espaço para uma representação da feminilidade mais autônoma. Clover³³, por sua vez, analisa a identificação bissexual tanto do espectador homem quanto da espectadora mulher nos filmes de terror moderno, especialmente por meio da figura da *Final Girl*, personagem que assume o olhar ativo e o domínio da ação, subvertendo, assim, as representações tradicionais de gênero.

Sob essa perspectiva, é possível observar que críticas feministas direcionadas à psicanálise se desenvolvem a partir de um consenso: a limitação da diferença sexual que perpetua a dicotomia masculino-feminino. Assim, esse conceito logo foi substituído pelo interesse renovado na distinção entre sexo e gênero. Gênero ou *gender*, em sua concepção original, busca evidenciar a diferença entre o sexo biológico (masculino ou feminino) e as formas de expressar a identidade de homens ou mulheres na sociedade. A partir dos anos 1990,³⁴ o entendimento de gênero como uma construção social passa a abranger também o corpo, concebido como uma performance no espaço público. Em sintonia, a análise sobre as espectadoras se expandiu para incluir diversos contextos culturais e identidades, adotando múltiplas perspectivas e tipos de público. Essa ótica marcou uma transição da visão binária da diferença sexual para abordagens mais contextualizadas historicamente e culturalmente, resultando no maior interesse por questões étnicas, de masculinidade e diversas expressões de sexualidade na teoria feminista do cinema.

Foram as críticas de perspectiva lésbicas as primeiras a se distanciar das dicotomias, resultando em uma abordagem mais histórica e cultural, que incluiu a releitura do cinema clássico. Esta abordagem buscou evidenciar, por exemplo, como o lesbianismo, frequentemente sugerido de forma subliminar em filmes, era deliberadamente ocultado para adequar a narrativa aos padrões de um público masculino voyeurista.³⁵ Um avanço recente notável é o fortalecimento dos estudos *queer*, com a presença cada vez maior dessas temáticas em conferências anuais e em pesquisas sobre cinema, vídeos e cultura popular.

³³ CLOVER, Carol. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. London: British Film Institute Publishing, 1992.

³⁴ Com a publicação de *Problemas de Gênero*, em 1990, Judith Butler transformou profundamente os estudos feministas e LGBTQIA+, ganhando reconhecimento além dos círculos acadêmicos tradicionais. Suas ideias sobre a construção do gênero passaram a ser vistas como fundamentais, estabelecendo novos paradigmas de pensamento e sendo o livro considerado fundador da teoria queer. A obra de Butler instigou debates sobre a instabilidade do conceito de *mulher* e a visão do gênero como performance, e não como atributo inerente ao sujeito.

³⁵ SMELIK, Anneke. Teoria do cinema feminista – Parte II. *Revista Usina*, Rio de Janeiro, abr. 2015.

A teoria psicanalítica também foi questionada por feministas negras devido à universalidade da branquitude nas discussões acadêmicas, especialmente após o impacto de obras de mulheres do movimento negro. Jane Gaines³⁶ e bell hooks³⁷, pioneiras na integração da teoria feminista negra na crítica cinematográfica, destacam a interseccionalidade de raça e gênero na representação cinematográfica e na construção social do olhar. Elas desafiam a suposta universalidade do olhar masculino e evidenciam a hierarquia racial presente na construção social do olhar, criticando os estereótipos frequentes de mulheres negras com sua sexualidade vista como enigmática pelo patriarcado branco.

Embora o debate sobre representação tenha sido crucial para denunciar o apagamento histórico das mulheres e os estereótipos perpetuados pelo cinema clássico, é preciso ir além da figura representada e interrogar os modos de produção e internalização do olhar. A articulação entre regimes de visualidade e regimes de expectatorialidade permite refletir não apenas sobre quem é visto e de que maneira, mas também sobre quem vê, em que condições e a partir de quais lugares de enunciação. Nesse sentido, autoras como bell hooks propõem uma crítica incisiva ao olhar dominante que se constitui de forma racializada, ao introduzirem o conceito de “olhar opositor” como ferramenta de resistência e reapropriação do ato de ver. Esse deslocamento teórico nos convida a pensar o cinema não mais como um simples reflexo da realidade, mas como um inventário visual que organiza, codifica e disputa sentidos sobre a feminilidade. Tal inventário permite compreender as imagens como um conjunto simbólico que molda formas de ver, sentir e imaginar os corpos femininos, situando-os em um campo contínuo de disputas políticas, afetivas e culturais.

Destaca-se também o desdobramento da crítica feminista ao incorporar o estudo da masculinidade. Pam Cook, em seu influente ensaio *Masculinidade em crise*,³⁸ levantou questões essenciais sobre o olhar masculino e a representação do corpo masculino como objeto de observação e suas ambiguidades, repressões e contradições. Esse estudo foi fundamental para tratar sobre a crise da masculinidade, especialmente para as análises comparativas das representações de gênero no cinema, ao evidenciar a fragmentação e desnaturalização da masculinidade do homem branco heterossexual.³⁹

Todo esse contexto culminou em significativas transformações já nos primeiros anos do século XXI, quando a teoria feminista do cinema passou a incorporar novas abordagens

³⁶ GAINES, Jane. White privilege and looking relations: race and gender. *Screen*, v. 29, n. 4, p. 12-27, out. 1988.

³⁷ HOOKS, bell. O olhar opositivo: a espectadora negra. *Fora de Quadro* [online], maio 2017.

³⁸ COOK, Pam. Masculinity in Crisis? Tragedy and Identification. *Screen*, v. 23, n. 3-4, set./out. 1982.

³⁹ SMELIK, Anneke. Teoria do cinema feminista – Parte III. *Revista Usina*, Rio de Janeiro, mai. 2015.

teóricas, abrangendo desde análises sobre performance e fenomenologia até perspectivas deleuzianas. Em síntese, a teoria feminista do cinema teve um impacto significativo nas décadas de 1970 e 1980, deixando uma marca duradoura nos campos mais amplos da cultura visual e dos estudos culturais, a partir da tendência de explorar a mulher como imagem e o olhar masculino. Embora seja crucial investigar o papel das mulheres como representação no cinema para corrigir sua histórica exclusão na narrativa fílmica, frequentemente essas análises historiográficas não conseguem aprofundar as assimetrias e complexas negociações nos bastidores da produção cinematográfica. Essa lacuna tem gerado uma crescente demanda por imagens positivas das mulheres no universo cinematográfico.

A discussão sobre autoria, portanto, é fundamental para compreender as mudanças nesse campo e seu impacto na história do cinema, apresentando desafios teóricos e práticos importantes diante das intrincadas relações de gênero na produção de filmes. Mulheres desempenham uma variedade de funções no cinema, como atrizes, roteiristas, fotógrafas, montadoras e diretoras, cada uma exigindo um nível de criatividade que impacta diretamente o resultado da produção. Adicionalmente, as restrições da indústria cinematográfica tradicional limitam a participação e liberdade artística das mulheres em diferentes graus.

Dessa forma, ainda na década de 1970, as interpretações sobre o olhar masculino impulsionaram a criação do *contra-cinema*, que rejeita narrativas tradicionais em favor de práticas cinematográficas experimentais. Inspirado pelo movimento *avant-garde*, esse cinema desafiou as convenções clássicas e estruturas patriarcais ao priorizar o ponto de vista das mulheres ou feminino a depender da interpretação. No cinema documental, o *contra-cinema* se distanciou das convenções de ilusionismo para capturar a “realidade” da opressão das mulheres, empregando técnicas que ressaltaram a autenticidade e a vivência cotidiana. Seu objetivo era expor injustiças e desigualdades e apresentar uma visão crua que contrastava com as representações idealizadas do cinema comercial. Por outro lado, no cinema de ficção, buscou-se subverter as normas de gênero para explorar novos temas, criar personagens complexos e multifacetados e introduzir técnicas inovadoras para narrar suas histórias.

No entanto, esse cinema não foi ignorado nos debates. Questiona-se tanto a ideia de uma estética baseada no feminino quanto o uso de técnicas anti-ilusionistas. Para algumas críticas e cineastas tais abordagens podem prejudicar a identificação do público com os temas abordados, defendem que a conexão emocional mais profunda com o público é mais eficaz para desafiar estereótipos de gênero, mesmo que se utilize do realismo tradicional. Essa

diversidade de perspectivas diz sobre as contradições teóricas do feminismo, em que a desconstrução da imagem patriarcal e a redefinição da subjetividade feminina coexistem.⁴⁰

Ocorre, assim, a cisão entre dois paradigmas: o cinema de mulheres e o cinema feito por mulheres. O primeiro representado por um cinema alternativo e contracultural, enquanto o segundo parte de acordos com narrativas patriarcais clássicas. Essa dicotomia resultou na concentração de esforços críticos ao cinema clássico ou na aclamação do cinema experimental de circulação mais restrita. Para Smelik,⁴¹ tal cisão levou à rejeição paradoxal do cinema popular e à falta de atenção acadêmica que persistiu ao longo dos anos oitenta e noventa. Mas logo também se percebeu que tais imagens positivas, por si só, não eram suficientes para alterar a estrutura subjacente do cinema, pois não bastava que as mulheres ocupassem os principais postos da produção cinematográfica; era preciso entender as diferentes representações e reconhecer as diferenças entre as mulheres. Nesse sentido, propõe-se um redirecionamento da problematização sobre a espetatorialidade e autoria, assumindo suas ambiguidades e a diversidade das mulheres⁴².

Dessa forma, o desafio de abordar o cinema feito por mulheres e a autoria levanta questões fundamentais: O que define a autoria no cinema de mulheres? Como a autoria dialoga e subverte dinâmicas de poder no cinema? Quais são as limitações e potencialidades do conceito de autoria em contextos feministas e interseccionais? Carla Ludmila Maia Martins⁴³ avança essa discussão ao criticar a preposição “de” e propõe o redirecionamento da problematização, enfatizando a distinção entre “cinema com mulheres” e “cinema de mulheres”. Segundo a autora, o cinema com mulheres expande a autoria para incluir uma gama mais ampla de histórias e experiências. Essa interpretação permite que o cinema produzido por mulheres não se limite a uma única narrativa ou perspectiva, mas possibilita a reinvenção das narrativas femininas e transforma a autoria em um ato de resistência criativa. Segundo a autora, essa abordagem não apenas amplia os horizontes da produção cinematográfica, mas também redefine a maneira como o cinema é percebido e analisado.

Nesse contexto, a tensão entre a *Visualidade 1* e a *Visualidade 2*, como discutida por Nicholas Mirzoeff,⁴⁴ fornece uma lente crítica para examinar os desafios do cinema de mulheres. Enquanto a *Visualidade 1* opera dentro da lógica da mercantilização, reforçando

⁴⁰ SMELIK. *Teoria do cinema feminista – Parte II...*, p. 6.

⁴¹ Idem, p. 7.

⁴² MAYNE, Judith. *Framed: lesbians, feminists, and media culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. p. 5.

⁴³ MAIA, Carla. *Sob o risco do gênero...*, p. 257.

⁴⁴ MIRZOEFF, Nicholas. On visibility. *Journal of Visual Culture*, v. 5, n. 1, p. 53-79, 2006. p. 14-15.

normas sociais e interesses hegemônicos, a *Visualidade 2* se apresenta como uma ferramenta de resistência, oferecendo espaço para a expressão de vozes e experiências marginalizadas. No cinema de mulheres, essa tensão se torna evidente nas tentativas das cineastas de ultrapassar as restrições impostas pelas convenções dominantes, criando narrativas que questionam estruturas de poder e promovem uma representação visual mais inclusiva e diversa. Nessa interseção entre visualidade e autoria, o cinema realizado por mulheres emerge como um campo de negociação cultural e política. Assim, a autoria torna-se um processo contínuo de reinvenção e diálogo com discursos preexistentes e emergentes, que aponta para a complexidade das experiências femininas em suas múltiplas dimensões.

Diante da dificuldade de definir um cinema fundamentalmente feminista, teóricas sugerem análises específicas para pensar novas formas de compreender a questão do gênero. Dantas⁴⁵ aponta que essa necessidade impulsionou estudos panorâmicos que ampliaram a compreensão dos problemas de gênero, afastando-se da psicanálise e da semiótica. Esse movimento teórico reconheceu a diversidade da experiência de ser diretora e os desafios de selecionar um *corpus* adequado, devido à vasta diversidade de obras e às omissões inevitáveis diante dessa seleção, agravados pelas diferentes terminologias e disputas teóricas presentes no campo.

Em *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*,⁴⁶ Kaplan propõe uma conciliação entre teorias feministas e análises contextuais para investigar se a vivência das mulheres pode confrontar o discurso patriarcal, ao examinar de perto tanto filmes clássicos quanto obras feministas. Por outro lado, autoras como Mayne concentram-se na representação das mulheres nos filmes e nas estratégias estéticas empregadas, ao passo que a pesquisadora Smelik defende uma análise dos processos de resistência nas produções cinematográficas das mulheres de viés político.

Compreender o cinema feito por mulheres requer uma análise cruzada que abrange o conceito de autoria, o mapeamento da autodeterminação histórica e a agência política, o que envolve a investigação de quatro elementos essenciais: a subjetividade, a autorreflexão, a estética e a disposição para a ação. A subjetividade refere-se à forma como as mulheres expressam suas experiências e identidades nas obras. A autorreflexão envolve a capacidade das cineastas de refletir sobre sua própria situação e contexto, muitas vezes questionando o papel das mulheres na sociedade e no cinema. A estética abrange as escolhas visuais e estilísticas das diretoras, que frequentemente desafiam os padrões predominantes. Por fim, a

⁴⁵ DANTAS. *Corpos visíveis: matéria e performance no cinema de mulheres...*, p. 90.

⁴⁶ KAPLAN, Elizabeth Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

capacidade de ação, ou seja, a habilidade de tomar decisões sobre o conteúdo e a forma de suas obras, é essencial para refletir suas perspectivas e experiências. Portanto, a autoria na crítica feminista não se restringe apenas a assinar os filmes, mas considera como as identidades, experiências e perspectivas das cineastas influenciam o processo criativo.

Apesar das diretrizes da literatura crítica feminista para abordar a autoria no cinema, o conceito ainda permanece emblemático. Nas primeiras décadas do cinema, por exemplo, as relações entre realização e prática fílmica não estavam formalizadas, levando as mulheres a produzirem filmes fora da perspectiva oficial, principalmente devido às restrições normativas de gênero. Também é frequente a análise da autoria fílmica a partir de referências emprestadas de outras áreas – como ciclos, cronologias e correntes – derivadas de movimentos históricos e econômicos⁴⁷ que, por vezes, suscitam questionamentos sobre o próprio conceito de autor.

As teorias do autorismo francês e norte-americano dos anos 1950-1960 foram consideradas simplistas para uma arte coletiva, social e comercial. Na França, o cinema de autor, impulsionado pela cinefilia crítica, elevou o diretor como a força criativa principal, alcançando *status* quase mitológico. No Brasil, durante o período do novo cinema, essa ideia foi adaptada e expandida, buscando romper com os padrões comerciais e narrativos tradicionais por meio de diretores reconhecidos por suas características estéticas únicas. Na cultura ocidental moderna, portanto, a figura do autor é definida considerando os princípios de produção, recepção e interpretação, sendo visto como portador de uma visão de mundo ou estilo estético, além de ser sujeito de um discurso ideológico que revela tensões sociais.

Críticas feministas à concepção tradicional de autoria destacam que ela sustenta uma visão romântica do autor, considerado como a fonte e o centro do texto. Essas críticas também questionam a tentativa de afirmar uma subjetividade feminina na autoria, apontando o risco de reforçar concepções essencialistas sobre as mulheres. Além disso, argumentam que a própria noção de autoria está inserida em um contexto social patriarcal, sendo

um conceito patriarcal, associado a um contexto social em que o homem domina amplamente (os ambientes de produção cinematográfica onde se encontram, às vezes, mulheres diretoras – como as do cinema de arte, cinema independente e experimental europeu e norte-americano) ofuscando a questão da identidade feminina, por meio do discurso e das formas artísticas.⁴⁸

⁴⁷ LAGNY, Michelle. *De l'histoire du cinema: méthodes historique et história du cinema*. Paris: Armand Colin, 1992. p. 10.

⁴⁸ Idem, p. 12.

Nesse cenário, surge uma questão crucial: como avaliar o papel das diretoras sem depender exclusivamente de uma abordagem centrada na autoria, ao mesmo tempo em que se reconhece a arte como um espaço inclusivo para o trabalho das mulheres?

A crítica feminista tem se dedicado a reinterpretar a autoria como uma ação estético-política, analisando as produções cinematográficas realizadas por mulheres dentro de um contexto pós-estruturalista. Esse contexto dialoga tanto com a ideia de desaparecimento da autoria quanto com o modelo funcionalista proposto por Foucault, que atribui à figura autoral uma função sociocultural⁴⁹. No entanto, a descentralização do “eu” autoral proposta pelos movimentos pós-estruturalistas e pelas correntes teóricas que rejeitam a autoria — como algumas vertentes do estruturalismo e do pós-modernismo — acabou contribuindo, ainda que involuntariamente, para a invisibilidade do cinema produzido por mulheres. Essa hesitação em reconhecer a importância da autoria feminina está ligada a uma tensão recorrente entre teoria feminista e antiessencialismo, ou seja, entre a contradição de ser *mulher* e ser *mulheres*:

Ainda que a discussão em torno dos trabalhos realizados por mulheres cineastas tenham sido central para o desenvolvimento dos estudos fílmicos feministas, as discussões teóricas em torno da autoria feminina no cinema têm sido surpreendentemente esparsas. Enquanto, virtualmente, toda a crítica feminista irá concordar que os trabalhos de Germaine Dulac, Maya Deren e Dorothy Azner (para nomear as “figuras históricas” mais usualmente invocadas) são importantes, há uma considerável relutância em indicar seus nomes como exemplos privilegiados para teorizar a autoria feminina, a não ser que, em vez disso, tal teoria afirme a dificuldade da relação das mulheres com o dispositivo cinematográfico.⁵⁰

Além disso, outra questão relevante diz respeito às hierarquias internas do cinema, que muitas vezes impedem o devido reconhecimento de roteiristas, montadoras, fotógrafas, diretoras de arte e atrizes, cujos papéis são decisivos na criação dos filmes. Essas profissionais têm um papel fundamental na perspectiva da teoria crítica feminista, que busca deslocar as estruturas hierárquicas tradicionais na indústria cinematográfica. Assim, diante das contradições inerentes à autoria das mulheres, houve esforços tanto para integrar essas funções-chave em análises mais abrangentes quanto para estabelecer diretrizes analíticas mais precisas. Essas iniciativas são fundamentadas no argumento unificador da urgência de

⁴⁹ SAYAD, Cecilia. *Performing Authorship: Self inscription and corporeality in the cinema*. Londres, Nova York: I.B. Tauris, 2013.

⁵⁰ MAYNE. *Framed...*, p. 90.

redefinir a autoria no cinema, adotando uma perspectiva dinâmica da subjetividade que se alinha a um projeto político de combate às desigualdades.⁵¹

Em *Women at the keyhole*,⁵² Judith Mayne defende a desmistificação dos estudos autorais e destaca a conveniência de adotar abordagens mais diretas da autoria, concentrando-se na presença da cineasta e em como ela se insere em cenas significativas das obras. Dessa forma, ela sugere a aplicação do paradigma literário para estabelecer uma relação entre texto e cultura através da autorreflexividade. Essa abordagem permite uma compreensão mais dinâmica das narrativas, destacando como as mulheres utilizam o cinema para se autorrepresentar e refletir sobre suas experiências e identidades pessoais. Ao reconhecer a importância da representação dos corpos na tela e considerar as escolhas estéticas e políticas, Mayne propõe uma análise que leva em conta não apenas a obra em si, mas também o contexto cultural e social. Essa perspectiva, embora já presente em análises clássicas, é mais bem explorada pela teoria contemporânea do cinema, especialmente em diálogo com a feminista.

Ainda nessa linha, Sayad propõe o conceito de *autoria performática*,⁵³ que reconfigura a noção tradicional de autoria ao correlacionar a autoconstrução da pessoa realizadora com a presença corporal na obra. Essa abordagem ecoa com as ideias de Judith Mayne sobre a autoria construída dentro do próprio filme, destacando a presença direta da cineasta na *mise-en-scène* como um elemento fundamental de criação e expressão. Ao abordar a questão da corporalidade no contexto do texto fílmico, Sayad se fundamenta nos conceitos de *performatividade* e de autoria como *técnica de si*,⁵⁴ na qual se atua de forma ativa na criação e recriação da subjetividade dentro da narrativa, borrando a fronteira entre autoria e representação no cinema.

Por sua vez, Smelik indica uma análise da subjetivação a partir dos próprios elementos cinematográficos com base em conceitos da teoria da montagem, estruturados em três níveis interligados de subjetividade: como agente social em busca de autodeterminação; do inconsciente, cujos desejos são influenciados por relações feministas; e da consciência feminista, que orienta as interações entre direção, texto do filme e recepção. Pode-se concluir que, na transição da concepção clássica do autor como “gênio” para a abordagem

⁵¹ SMELIK, Anneke. *And the mirror cracked: feminist cinema and film theory*. New York: Palgrave, 1998. p.32.

⁵² MAYNE, Judith. *Women at the keyhole: feminism and women's cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1990. p. 96.

⁵³ SAYAD, Cecilia. *Performing Authorship: Self inscription and corporeality in the cinema*. Londres: Nova York: I.B. Tauris, 2013.

⁵⁴ GERSTNER, David A.; STAIGER, Janet. *Authorship and Film*. Londres: Routledge, 2002. p. 50.

contemporânea textual e performática, tornou-se essencial explorar a presença das cineastas, tanto na frente quanto atrás das câmeras.

Tem-se, assim, duas abordagens complementares: uma centrada na presença dos gestos e contradições na tela e outra que destaca a subjetividade e a agência fílmica em projetos políticos explícitos. Enquanto Mayne e Sayad apostam em uma análise que abrange tanto os aspectos materiais quanto os técnicos das obras cinematográficas, Smelik propõe uma metodologia que enfoca a estética e a política. Dessa forma, a integração dessas perspectivas oferece uma visão abrangente do cinema produzido por mulheres, reconhecendo suas dificuldades e contradições.

A redefinição da autoria no cinema feito por mulheres também é explorada por Rich a partir de uma perspectiva distinta.⁵⁵ Sua crítica é endereçada à ênfase excessiva da forma no cinema de mulheres, o que resulta em hierarquias que favorecem filmes experimentais em detrimento de abordagens realistas, essenciais para o movimento feminista. Essa tendência desvia a atenção das questões centrais e urgentes que o cinema feminista busca abordar. Portanto, em vez de classificar os filmes feministas dentro de tradições estabelecidas, Rich propõe a elaboração de um glossário experimental de novos termos que possa abarcar a diversidade de estilos e intenções no cinema feminista.

Entre os termos propostos, *validativo* é sugerido para filmes que legitimam e validam a cultura e as vidas das mulheres, destacando sua importância social e cultural. *Correspondência* refere-se a filmes *avant-garde* que exploram a interseção e a correspondência entre diferentes elementos, promovendo uma narrativa complexa e multifacetada. *Reconstrutivo* descreve filmes que, a partir de uma perspectiva feminista, reconstróem e ressignificam formas tradicionais, desafiando e subvertendo narrativas estabelecidas. Finalmente, *Medusan* é o termo para filmes que utilizam o humor de maneira subversiva, inspirados na obra de Helene Cixous,⁵⁶ para desconstruir e desafiar a ordem patriarcal.⁵⁷

Outro aspecto destacado pela autora é que historicamente o cinema de mulheres surgiu da interação entre as produções e seu público, atuando como um meio de visibilidade e validação das experiências feministas. Rich argumenta que o cinema feito por mulheres foi nutrido e desenvolvido nos festivais feministas de cinema durante a década de 1970 e,

⁵⁵ RICH, *Chick Flicks...*, p. 74.

⁵⁶ Ensaio referencial para o feminismo desde sua publicação, em 1976, *O riso da Medusa* se constrói a partir da incômoda ausência de vozes femininas entre tudo o que circula na paisagem da literatura, da teoria e da crítica.

⁵⁷ Os termos propostos por Rich são: *validative*, *correspondence*, *reconstructive* e *Medusan*.

portanto, é crucial manter a avaliação contínua dessas obras por meio de uma abordagem crítica que englobe a análise do processo de produção e recepção direcionado a esse público. Esse ponto de vista inclui considerar as intenções das cineastas, a composição da equipe, os métodos de produção, os canais de distribuição, as condições de exibição e a resposta do público.

A partir dessas pistas sobre a interação entre a prática cinematográfica feminista e a produção de conhecimento, a próxima etapa desta pesquisa visa mapear a formação do campo de estudo sobre a história do cinema realizado por mulheres no Brasil. Será investigado o diálogo com as teorias feministas, a definição de categorias ou termos para o cinema feito por mulheres brasileiras e como o contexto histórico, político e social influenciou essa construção. Para isso, o estudo iniciará com a análise das mostras de cinema de mulheres e das publicações em jornais feministas, com o objetivo de identificar os primeiros passos desse campo de conhecimento.

Segundo Heloisa Buarque de Hollanda,⁵⁸ no prefácio do decisivo livro *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*, as mulheres no Brasil têm se destacado em diversos papéis no cinema desde sua chegada, atuando como atrizes, diretoras de arte, diretoras de fotografia, diretoras, roteiristas e produtoras. A autora observa que existe uma expressão distintiva no cinema feito por mulheres, que se manifesta como “uma expressão libertária de resistência, de formulação política, de expressão transformadora e de construção de novas percepções críticas e projetos políticos”. É o que busco compreender a partir de agora: quais são as apropriações, negociais e rupturas desse cinema.

1.2 Um primeiro movimento: as mostras de cinema

Cena 1⁵⁹

1. EXT. EM ALGUM LUGAR ENTRE SÃO PAULO E RIO DE JANEIRO - NOITE

PRIMEIRA

Eu fui teimosa. Era 1985, as pessoas diziam que não tinha mulheres e nem personagens femininas no Cinema

⁵⁸ HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. In: Campinas, SP: Papyrus, 2017, p. 7.

⁵⁹ Cena ficcionalizada a partir da entrevista de Regina Andrade, concedidas a Mariana Cavalcanti Tedesco no livro *Mulheres, cinema e vídeo no Brasil: (mais de) 40 anos de pesquisa*, e da pesquisa *Cleo de Verberena: cineasta brasileira*.

Novo... Mas eu lembrava de Sara, Silvia, Maria Alice, Rosa, Dadá⁶⁰ e de como elas tinham influenciado minha vida.

SEGUNDA

[risos] isso não é nada! Imagina minha história. Sai do interior de São Paulo nos anos vinte, fundei uma produtora, mas parece que meu único filme se perdeu.

TERCEIRA

É isso sim. Pesquisei sobre sua trajetória. Para entender o filme, tive que pesquisar as versões das novelas que você se baseou e comparar com um resumo que encontrei na revista *Cinearte*. E é isso, o que temos de registro hoje, você é a pioneira, mas sabe como são os arquivos. Não sabe nos dizer nada?

SEGUNDA

[risos] nossa, quase um século já! Não me lembro de muita coisa, mas com certeza havia muitas mulheres em várias funções no cinema. Nas revistas deve ter algo, não?

QUARTA

[olha ressabiada] Semana passada teve uma mostra com as pioneiras do nosso cinema. Citaram seu nome no debate, mas só foram exibidos curtas.

Cena 2

⁶⁰ As personagens referem-se às seguintes atrizes e filmes: Sara (Glauce Rocha) e Silvia (Danuza Leão), no filme *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), de outras personagens fortes no Cinema Novo, Maria Alice (Leila Diniz), em *Todas as Mulheres do Mundo* (Domingos de Oliveira, 1966), Rosa (Yoná Magalhães) e Dadá (Sonia dos Humildes), em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964).

Imagem 1: Cartaz da Mostra Itinerante Cinema de Mulheres, realizada pelo Coletivo⁶¹



Fonte: Acervo Centro de Informação Mulher (CIM).

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, recebi a imagem desse cartaz de cinema, por meio do aplicativo WhatsApp, de uma renomada pesquisadora especializada em mostras de festivais, cujo trabalho é de fundamental importância para o campo do cinema.⁶² A imagem compartilhada em um grupo de mulheres pesquisadoras de cinema despertou minha curiosidade imediatamente, levando-me a refletir sobre a dimensão perceptível, sensível, intuitiva e afetiva ao me deparar com esse “fragmento de presença de um tempo que se foi”.⁶³

No canto esquerdo do cartaz, tem-se a inscrição “Semana de filmes realizados por cineastas brasileiras”, seguido da informação “Exibições seguidas de debates”. Abaixo, eram citados os apoios: Fundação Cultural de Curitiba, Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro, Conselho Nacional dos Direitos da Mulher e Embrafilme. Como é frequente em muitos cartazes, a falta da indicação do ano era evidente, no entanto, a mensagem recebida sugeriu que poderia ser de 1986 e continha, sem as datas precisas, um trecho do artigo *O Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro*⁶⁴ e da apresentação *La*

⁶¹ Acervo Centro de Informação Mulher (CIM). In: NUNES, Alina. *Vídeo popular; arma feminista: narrativas de mulheres nas décadas de 1970 e 1980*. 2019. 78 f. Trabalho de conclusão e curso (graduação). Universidade Federal De Santa Catarina, Florianópolis, 2019. p. 39.

⁶² Refiro-me à pesquisadora e professora Izabel de Fátima Cruz Melo, atualmente docente na Universidade do Estado da Bahia, a quem agradeço imensamente pelos encontros virtuais e presenciais.

⁶³ ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. *O tecelão dos tempos: novos ensaios de teoria da História*. São Paulo: Intermeios, 2019. p. 109.

⁶⁴ IGLESIAS, Edyala. O Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro: a história anda. *Revista o olho da história*, n. 26, mar., 2018.

participación de la mujer en el cine brasileño.⁶⁵ É claro que a identificação precisa das referências só foi possível após uma investigação detalhada.

No fragmento do artigo de Edyala são apresentadas reflexões e questionamentos relevantes sobre o contexto que envolve a formação do Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro. Ela destaca que reações negativas, como “crispadas, bocejadas ou piadas sexistas” diante do avanço do feminismo no Brasil, dificultaram o diálogo e a compreensão das propostas dos estudos feministas, ressaltando o papel crucial do coletivo na mudança de mentalidades e na promoção efetiva da igualdade de gênero. O texto também aborda o impacto significativo do movimento feminista em âmbito mundial e ressalta a importância dos trabalhos de Laura Mulvey e Ann Kaplan, as quais, de acordo com Edyala, trouxeram uma abordagem inovadora na interpretação das representações cinematográficas.⁶⁶ A autora ainda menciona as aspirações do Coletivo em relação ao engajamento das cineastas canadense, como a realização do Festival Internacional de Filmes de Mulheres de Créteil e as políticas de financiamento específicas para produções de mulheres do Studio D,⁶⁷ que serviram de exemplos para o Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo.

O ano é 1985⁶⁸ e o impacto do movimento feminista das décadas anteriores ecoava de maneira incontornável na produção cultural das mulheres no Brasil. A eleição, mesmo que indireta, marcava o rompimento de duas décadas de regime militar, foi criada a primeira Delegacia Especializada no Atendimento da Mulher (DEAM)⁶⁹ e o Ministério da Cultura.⁷⁰ Nesse contexto, o Cinema Novo já não detinha as pautas centrais no cenário nacional,

⁶⁵ Texto apresentado no *VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, por Edyala Iglesias.

⁶⁶ Trata-se dos textos pioneiros *Prazer visual e cinema narrativo*, de 1975, e *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*, de 1983, respectivamente. Essas autoras, juntamente com Mary Ann Donne e Janet Bergstrom, introduziram uma perspectiva teórica inovadora nos estudos do cinema clássico narrativo das décadas de 40 e 50, ao explorar conceitos da psicanálise.

⁶⁷ O Estúdio D, uma divisão do National Film Board of Canada (NFB), operou de 1974 a 1996 como o primeiro estúdio de cinema feito por mulheres financiado pelo Estado. Apesar de sua importância, alguns estudos observam que o Studio D foi um espaço de interseção entre o feminismo branco hegemônico, questões raciais e o multiculturalismo institucionalizado. Enfrentando desafios de diversidade racial, o Studio D deu origem ao Programa de Novas Iniciativas em Cinema (NIF) nos anos finais (1990-1996). In: FEBBRARO, Jennifer Joan. *Fracturing White Feminism: Race, Nation, and Representation at the National Film Board's New Initiatives in Film Program at Studio D*. Doctoral thesis, Institute for Studies in Education, University of Toronto, 2023.

⁶⁸ Dentre os elementos que contribuíram para o término do Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo, destacam-se a saída de Edyala Yglesias da Embrafilme, juntamente com os impactos adversos decorrentes da desvalorização do movimento de mulheres no cenário cinematográfico: SARMET, Érica; TEDESCO, Marina Cavalcanti. Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papirus, 2017. p. 125.

⁶⁹ Foi criada pelo Decreto nº 23.769, de 6 de agosto de 1985, durante o governo de Montoro, em São Paulo.

⁷⁰ O Ministério da Cultura é uma instituição governamental brasileira, estabelecida em 15 de março de 1985, por meio do Decreto nº 91.144, durante o mandato do presidente José Sarney. Anteriormente, as responsabilidades desse setor estavam sob a alçada do Ministério da Educação, que, de 1953 a 1985, era denominado Ministério da Educação e Cultura.

enquanto a Embrafilme passava a ser interpelada por coletivos de mulheres que reivindicam políticas públicas para garantir a presença e visibilidade “dos filmes já realizados e por realizar”.⁷¹

Estrearam nesse ano os longas-metragens *A Hora da estrela*, de Susana Amaral, além de diversos médias e curtas-metragens como *A rocinha tem história* e *Duas vezes Mulheres*, de Eunice Gutman, *O mergulhador* e *Splay Jet*, de Ana Maria Guimarães, *A classe roqueira*, de Berenice Mendes, *Mulheres da castanha*, de Edna de Castro, *Querido diário*, de Fernanda Cobra, *Um caso de vida ou morte*, de Jussara Matia Queiroz, *Oh, de casa*, de Katia Mezel, *Mulheres da terra*, de Marlene França, *Avante camarada*, de Micheline Bondi, *Brasília uma sinfonia*, de Regina Martinho Rocha, *Mulheres da Castanha*, de Simone Raskin, *Ver-o-peso*, de Sonia Freitas, *Patriamada*, de Tizuca Yamazaki, entre outros.

O ano se despediu com um percentual de 2,9% de filmes de longa-metragem brasileiros dirigidos por mulheres, 1,4% co-dirigidos e 3,8% com roteiros assinados por mulheres. Embora esses números sejam bastante modestos,⁷² evidenciam uma mudança de paradigma. Muitos desses filmes, embasados em temáticas feministas, apresentaram uma perspectiva singular da vivência das mulheres em variados contextos, ao mesmo tempo em que influenciaram transformações no olhar cinematográfico e nos espaços de exibição que conquistaram.

Diante desse cenário otimista, o Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro⁷³ estabeleceu-se formalmente e adotou diversas estratégias para impulsionar a produção cinematográfica, integrando-se de forma significativa no contexto político e cultural do Brasil. Uma dessas estratégias envolvia a organização de mostras cinematográficas dedicadas aos filmes dirigidos por mulheres. No centro do cartaz de uma dessas mostras, a *Mostra Itinerante Cinema de Mulheres*,⁷⁴ uma figura singular chama a atenção: um corpo nu evoca a imagem icônica da Vênus de Sandro Botticelli na obra *O Nascimento de Vênus*.

⁷¹ CATTONI, Bruno. As cineastas em luta contra a discriminação. *O Globo*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 29 maio 1985, p.1. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Feminista, eu?* Literatura, Cinema Novo e MPB. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022, p. 93.

⁷² Dado retirado da pesquisa: ALVES, Paula. *Cinedemografia, população que filma e população filmada: hierarquias de gênero e raciais na produção cinematográfica brasileira contemporânea*. 2019. 217 f. Tese (Doutorado em População, Território e Estatísticas Públicas) - Escola Nacional de Ciências Estatísticas, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2019. p. 205. A tese ainda demonstra a crescente participação das mulheres na produção de longa na fase do chamado cinema moderno: 1960 (0,7%); 1970 (1,8%), 1980 (4,3%); 1990 (10%).

⁷³ Estudos também destacam a existência da Associação Brasileira das Mulheres de Cinema, que funcionou de 1979 a 1982, como uma experiência precursora a outros coletivos feministas no cinema brasileiro. Para mais informações, veja SARMET; TEDESCO, *Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980...*, p. 119.

⁷⁴ IGLESIAS, Edyala. *O Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro...*, p. 5.

Nessa releitura, a deusa não emerge majestosamente de uma concha marinha, mas ocupa o plano de fundo vertical, preenchido com o desenho de uma película cinematográfica, em sintonia com o formato dos filmes da época. A representação não busca um realismo que a ilumine e exalte a natureza e pureza do corpo, mas traços renascentistas reinterpretados por um design moderno de contornos delicados em branco, preto e rosa. Além disso, a Vênus não compartilha a tela com a deusa Flora e seu manto sagrado, pronto para cobrir o corpo nu; ao contrário, ela está solitária na composição, respondendo unicamente ao chamado do cinema.

Ao estabelecer um diálogo provocativo com a obra icônica da tradição cultural ocidental, o cartaz desafia as mulheres a se inserirem e transformarem as narrativas artísticas, rompendo com o ciclo de exclusão que as relegou ao esquecimento nos anais históricos. Numa abordagem do feminismo cinematográfico, a fusão entre elementos clássicos e modernos reivindica por espaços de visibilidade para as mulheres na criação e representação do cinema, sublinhando a urgência de revisitar e reimaginar essas representações ao longo da história. Essa conexão reverente também presta uma homenagem merecida àquelas que, por meio de suas obras, enriqueceram e diversificaram a narrativa sobre a sociedade.

No centro desse enredo um corpo envolto em uma aura branca, cujas formas ecoam os padrões impostos às mulheres, como a força da natureza e os mitos ocidentais, desafiavam e incorporavam, dessa forma, o discurso tradicional da arte. Essa nova interpretação iconográfica não apenas espelha as contradições e conflitos do pensamento feminista da época, que oscilava entre a premissa de que o pessoal é político e o surgimento de ideias que questionavam as definições essencialistas da feminilidade, mas também lança luz sobre o delicado equilíbrio enfrentado pelas mulheres envolvidas no cinema naquele período, que habilmente transitavam entre as correntes do movimento feminista, da política, da vanguarda artística e da singularidade da produção cinematográfica. Ao final, tematiza-se o constante dilema de, ao mesmo tempo, instrumentalizar e ultrapassar o “essencialismo presente no feminismo, num delicado equilíbrio entre o presente e o futuro, entre a desconstrução e a reinvenção”⁷⁵.

Foi nesse contexto que, durante o VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, Edyala Iglesias destacou a relevância do Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo, cuja atuação buscava não apenas fortalecer a identidade e a autonomia profissional

⁷⁵ Veiga aprofunda o debate sobre o espectro do essencialismo no contexto do cinema realizado por mulheres em sua tese, que posteriormente foi transformada em livro: VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura*: cruzamentos, fugas, especificidades. Curitiba: Appris, 2022. p. 46. A autora destaca que o debate sobre o “essencialismo” associado ao termo “cinema de mulheres” persistiu ao longo das décadas de 1970 e 1980 e foi central nas discussões entre cineastas que exploravam e debatiam essas questões.

de suas integrantes, mas também inserir pautas de gênero nos debates do panorama cinematográfico brasileiro. Além disso, visava, de forma mais ampla, contribuir para a construção de uma sociedade mais solidária e participativa. Para alcançar esses propósitos, foram organizadas mostras paralelas em festivais renomados, debates, seminários, curadorias para festivais internacionais e a busca por recursos para as produções fílmicas. Em âmbito nacional, a Mostra Itinerante, realizada em parceria com a Embrafilme, percorreu oito capitais com o intuito de difundir filmes feitos por mulheres, promover debates e construir uma rede de contatos e trocas⁷⁶.

Ana Maria Veiga, em sua análise abrangente, situou o movimento brasileiro de cinema de mulheres como parte de um contexto interconectado, como um *acontecimento*⁷⁷ singular que emergiu nos anos 1970 a partir de diversas expressões artísticas e seus desdobramentos, tanto com o feminismo nacional e internacional quanto com os cinemas modernos da época. Nesse cenário efervescente, o cinema de mulheres não apenas absorvia, mas também irradiava debates políticos, sociais e estéticos, questionando hierarquias de gênero frequentemente relegadas a um segundo plano em relação à luta de classes ou à resistência contra a ditadura militar. Como aponta Veiga, as cineastas desafiavam a radicalidade política dos movimentos, delineando *linhas de confronto cinematográfico*, que tensionavam as normas estabelecidas.

Veiga propõe o conceito de *rizoma-cinema*, inspirado em Deleuze e Guattari, para descrever a prática das cineastas que, mesmo em embates com movimentos modernos e dilemas essencialistas, criavam caminhos de fuga e expandiam os horizontes do cinema. Essa abordagem valorizava a multiplicidade de significados e direções no cinema de mulheres, que buscava estabelecer novos códigos de representação e narrativas alinhadas às urgências do período. Assim, a ruptura com o sistema convencional de representação exigia a formação de uma rede complexa que envolvia produção fílmica, coletivos, mostras, festivais, publicações, teoria e pesquisa.

No Brasil, o movimento do cinema de mulheres emergiu em um período de profundas transformações sociais, caracterizado pela crescente inserção das mulheres no mercado de trabalho e pela atmosfera repressiva da ditadura civil-militar. Muitas das mulheres que lideraram os ideais feministas nesse período provinham dos movimentos de resistência, conhecidos como a *esquerda revolucionária*. Essas mulheres vivenciaram experiências extremas, como censura, tortura, clandestinidade e prisões, além de enfrentarem o sexismo presente também no interior da esquerda, a qual frequentemente relegava as demandas das

⁷⁶ IGLESIAS, Edyala. *O Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro...*, p. 6.

⁷⁷ VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura...*, p. 16-17.

mulheres ao espaço privado, desconsiderando suas reivindicações por igualdade e autonomia no âmbito público e político.⁷⁸ Sob a influência da agenda feminista, essas mulheres começaram a enxergar o cinema como uma ferramenta poderosa para refletir sobre gênero, sexualidade e identidade cultural. Em um cenário de liberdades democráticas limitadas, as realizadoras transformaram o cinema em um espaço de contestação e expressão política, redesenhando os limites do espaço público e cultural.

Assim, os filmes exibidos nas mostras expressaram as múltiplas preocupações, desafios e contradições do movimento cinematográfico das mulheres, o que trouxe à tona a complexidade das escolhas criativas e políticas envolvidas. Surgiram, então, perguntas fundamentais: Que tipo de imagens e códigos de representação poderiam romper com os padrões dominantes e dizer sobre a diversidade das experiências das mulheres? De que maneira as cineastas poderiam criar novas representações sem cair em estereótipos? E, por fim, quais obras dialogavam, de fato, com os valores e as agendas do feminismo? Como pode-se observar, a temática do essencialismo, em particular, gerou intensas reflexões sobre como construir uma nova linguagem cinematográfica. Esses questionamentos evidenciam a complexidade do cinema de mulheres, que demandava uma articulação cuidadosa entre estética, política e as aspirações feministas. Responder a essas indagações exigiu inovação, colaboração e uma constante reavaliação das práticas e discursos cinematográficos.

O filme *Paraíba, Mulher Macho* (1983), dirigido por Tizuka Yamazaki, oferece uma rica oportunidade para explorar as complexidades dos debates sobre mulheres no cinema brasileiro. Ao retratar a vida de Anayde Beiriz, uma figura controversa e pioneira do feminismo e da educação supletiva no final dos anos 1920, a obra não apenas desafia as normas de gênero estabelecidas, mas também se transforma em um campo de batalha para a definição do que significa ser mulher em uma sociedade patriarcal. A recepção do filme, especialmente durante a Mostra Mulheres do Terceiro Mundo na Índia, como destacado por Iglesias, ilustra a tensão entre a busca por representações autênticas e as críticas que surgem em resposta a essas representações. Segundo Iglesias, os protestos contra o filme, que alegavam que ele prejudicava a imagem das mulheres, tornou o episódio uma armadilha de autocensura que busca estabelecer um novo estereótipo de “imagem assexuada” das mulheres. Para ela, a criação de referências e imagens que abordassem as diversas facetas femininas dependia de uma discussão ampla sobre aspectos sexuais até econômicos.⁷⁹

⁷⁸ GUERRA, Nayla. *Entre apagamentos e resistências: curtas-metragens feitos por diretoras brasileiras (1966-1985)*..., p. 22.

⁷⁹ IGLESIAS, Edyala. La participación de la mujer en el cine brasileño..., p. 39-40.

A dinâmica de recepção posiciona o público feminino como agente ativo, que interage criticamente com o texto fílmico, trazendo suas experiências, contextos socioculturais e expectativas para a construção de significados. As espectadoras não apenas consomem, mas também participam das disputas sobre a definição do cinema de mulheres, um campo em constante construção, repleto de tensões sobre representações e identidades. Stuart Hall⁸⁰ argumenta que a recepção é um espaço de negociação, não um processo linear, e que há uma pluralidade de centros de poder. Nas sociedades modernas, a diferença é central, especialmente nas formas de sujeição, envolvendo jogos de poder e contradições internas. Assim, ao se engajar com os filmes, as audiências expressam suas realidades sociais e culturais, posicionando-se de maneiras diversas. Portanto, essa interação vai além das representações figurativas, incorporando uma leitura crítica das identidades de gênero e dinâmicas de poder. No caso de *Paraíba, Mulher Macho*, a recepção fílmica torna-se um espaço de resistência e reinterpretação, no qual as representações são debatidas e redefinidas à luz das vivências das espectadoras, contribuindo para a ampliação das discussões sobre gênero e subjetividade no cinema.

Assim, ao criticar a autocensura, Iglesias argumenta que as espectadoras feministas, ao tentarem evitar representações consideradas ofensivas, podem limitar a liberdade de expressão e a diversidade de representações femininas no cinema, resultando em uma feminilidade única e homogênea. Essa busca por uma “mulher real”, tão presente no debate feminista da época, frequentemente ignora a rica diversidade de experiências e identidades que existem dentro do gênero feminino, essencial para desafiar estereótipos e promover uma compreensão mais abrangente da feminilidade. Nesse sentido, é fundamental analisar a opressão sexual e o desejo, reconhecendo que a sexualidade é uma dimensão política organizada em sistemas de poder que recompensam e punem diferentes expressões de identidade.⁸¹ Assim, a definição do que constitui um filme feminista ou de mulheres deve ser entendida à luz dessas relações de poder.

No mesmo cenário do *VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, Iglesias refletiu sobre o perfil das realizadoras brasileiras dos anos 1970 e a produção cinematográfica dessa época. Observou que muitos filmes priorizavam a construção de uma identidade nacional e latino-americana, frequentemente em detrimento das questões específicas das mulheres. Nos longas-metragens, predominavam narrativas em que as vidas

⁸⁰ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

⁸¹ RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo*. São Paulo: Ubu, 2017.

das personagens femininas eram definidas por suas relações com homens, evidenciando uma crise de identidade feminina ligada a esses vínculos. Em contrapartida, os curtas-metragens, especialmente os documentários em 16 mm, destacavam situações cotidianas e profissionais vividas por mulheres, em oposição aos estereótipos idealizados presentes na ficção dominante.⁸²

Essa transformação traduz uma mudança gradual na compreensão do poder no cinema, como apontado por Esteves.⁸³ Inicialmente, prevalecia uma visão de política institucional ligada à transformação social. Com o tempo, emergiram perspectivas alternativas que valorizavam um poder mais difuso, conectado às experiências cotidianas e subjetivas. Nesse contexto, as mulheres não apenas ocuparam espaços de representação nas telas, mas também desempenharam papéis de agentes políticas ativas, contribuindo para reconfigurar o panorama cinematográfico e ampliar o entendimento das diversas manifestações do poder.

Os curtas-metragens desempenharam papel central na reconfiguração do cenário cinematográfico, possibilitando uma liberdade estilística e ideológica que favoreceu a exploração de novos temas e a contestação mais profunda das convenções estabelecidas. Esse formato ofereceu às mulheres, historicamente marginalizadas na indústria cinematográfica, um espaço mais acessível para a criação, devido à sua autonomia em relação às limitações do cinema comercial. Segundo Tavares,⁸⁴ entre 1966 e 1985, foram realizados 224 curtas dirigidos por 123 mulheres, evidenciando a busca constante por visibilidade e reconhecimento em um cenário que frequentemente privilegiava o longa-metragem como principal símbolo de sucesso. Além disso, Tavares ressalta aspectos significativos dessas produções. Em diversos casos, uma única pessoa acumulava múltiplas funções na equipe técnica, desempenhando papéis como direção, argumento, roteiro, produção e, ocasionalmente, montagem. Essa concentração de responsabilidades mostram tanto os desafios enfrentados pelas cineastas quanto a criatividade e determinação necessárias para viabilizar projetos de baixo orçamento, muitas vezes realizados com recursos extremamente limitados. Entre 1980 e 1985, também se observou o aumento expressivo no número de curtas lançados e na participação de pessoas nesses projetos. Esse crescimento evidencia a valorização progressiva do formato,

⁸² Idem, p. 38.

⁸³ ESTEVES, Flávia Cópio. *Reinventando o político nas telas: gênero, memória e poder no cinema brasileiro* (décadas de 1970 e 1980). 2013. 338 f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013. p. 13.

⁸⁴ GUERRA, Nayla. *Entre apagamentos e resistências: curtas-metragens feitos por diretoras brasileiras (1966-1985)...*, p. 11.

acompanhada da ampliação dos recursos disponíveis, consolidando o curta-metragem como espaço privilegiado para a experimentação artística e a contestação criativa para as mulheres.⁸⁵

Não surpreende, portanto, que a primeira Mostra de Mulheres de Cinema e Vídeo em 1985, realizada durante a primeira edição do Rio Cine Festival, teve como foco os curtas-metragens. Organizada por Carla Esmeralda⁸⁶ e Lais Dourado, a mostra apresentou doze filmes produzidos, montados ou sonorizados por mulheres, divididos em três programas denominados *Mostra Realizadoras*.⁸⁷ A cerimônia de abertura prestou homenagem a Carmen Santos, destacando seu pioneirismo, em uma iniciativa conduzida por Ana Pessoa, que posteriormente contribuiria de forma significativa para o campo do cinema de mulheres com sua dissertação sobre a trajetória da atriz, cineasta e produtora homenageada.⁸⁸

As Mostra Realizadoras exibiram curtas-metragens majoritariamente do eixo Rio de Janeiro e São Paulo, o que evidencia a concentração histórica do setor cinematográfico no Sudeste do Brasil.⁸⁹ Essa centralização se manifestava não apenas na produção, mas também na exibição e distribuição de filmes, bem como nas entidades representativas, todas concentradas nessa região em torno da sede da Embrafilme, bem como nas pesquisas e críticas, como será discutido adiante. É importante ainda destacar que nesse contexto de melhorias do meio cinematográfico para as mulheres, o acesso a essas oportunidades era

⁸⁵ Idem, p. 34-35.

⁸⁶ Carla Esmeralda é uma figura central no cinema brasileiro, com carreira marcada pela promoção e desenvolvimento do audiovisual desde os anos 1980. Foi assessora internacional da Embrafilme, produtora da mostra *Le Cinéma Brésilien* no Centre Georges Pompidou (1987) e consultora de projetos interculturais para as Fundações Rockefeller e MacArthur. Nos anos 1990, atuou como gerente cultural no Banco Nacional e no Unibanco, fomentando o patrocínio ao cinema. Organizou os *Laboratórios Sundance* no Brasil e criou o *Laboratório SEC Rio de Roteiros para Cinema*, além de coordenar eventos como o *Brasil Documenta* e o *Festival Internacional de Cinema Infantil*, que dirige desde 2003. Ainda hoje, Carla Esmeralda segue ativa na promoção do cinema brasileiro, destacando-se por sua contribuição para o fortalecimento do setor. Disponível em: <https://www.filmebr.com.br/quem-e-quem/diretor-de-festivais/carla-esmeralda>. Acesso em: 30 ago. 2024. Não encontramos informações precisas sobre Lais Dourado.

⁸⁷ Mostra Realizadoras I: *Assaltaram a Gramática* (Ana Maria Magalhães, 1983); *Artesanato do Samba* (Vera de Figueiredo e Zózimo Bulbul, 1974); *À Margem* (Edyala Yglesias, 1978); *Tempo Quente* (Leilany Fernandes Leite, 1980); *Ritos de Passagem* (Sandra Werneck, 1979). Mostra Realizadoras II: *Fora da Ordem* (Jussara Queiroz, 1982); *O Caso Ruschi* (Teresa Trautman, 1977); *As Meninas do Catete* (Maria Neli Costa Neves, 1982). Mostra Realizadoras III: *Pequenos* (Helena Lustosa, não achamos a data); *Sílvio* (Helena Rocha, 1978); *O Círculo* (Kate Lyra, 1980); *Deus Lhe Pague* (Maria Letícia, 1982). In: GROPILO, Ciléa. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 5 ago.1985, p. 4.

⁸⁸ Na dissertação *Sob a Luz das Estrelas: Carmen Santos e o Cinema Brasileiro Silencioso (1919-1934)*, defendida em 1992, Ana Maria Pessoa realizou uma análise histórica e crítica da trajetória de Carmen Santos, seus filmes e projetos durante o período silencioso do cinema brasileiro. O foco principal recaiu sobre a problemática da representação da mulher no espaço público, trazendo à tona questões relevantes sobre gênero e sociedade na época.

⁸⁹ Apesar dos debates e das políticas públicas voltadas para a descentralização do campo cinematográfico, os resultados ainda são modestos. No ano de 2016, por exemplo, no qual se constata que, dos 142 filmes lançados, 43% foram produzidos por empresas sediadas no estado de São Paulo, enquanto 34% tiveram origem em produtoras do Rio de Janeiro. In: ANCINE. *Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016*. Brasília: Agência Nacional de Cinema, 2016.

socialmente delimitado, sendo majoritariamente restrito a realizadoras cisgênero, brancas e de classe média ou alta.⁹⁰ Adélia Sampaio, por exemplo, tornou-se a primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem no Brasil com *Amor Maldito*, apenas em 1984, e sua ausência na Mostra evidencia a exclusão de narrativas e perspectivas mais diversas. Essa exclusão se entrelaça com o recorte de classe, já que muitos projetos cinematográficos dependiam de financiamento próprio ou de parcerias não remuneradas, o que limitava o acesso ao cinema para mulheres de classes menos privilegiadas, reforçando barreiras estruturais tanto raciais quanto econômicas.

Outro ponto relevante, apontado por Tavares, é que grande parte dos curtas-metragens era produzida em espaços universitários, majoritariamente frequentados pela classe média e alta branca. A criação dos primeiros cursos superiores de cinema — na Universidade de São Paulo (USP) e na Universidade de Brasília (UnB) em 1966, e na Universidade Federal Fluminense (UFF) em 1968 — representou uma ampliação de oportunidades para a formação acadêmica em áreas criativas, permitindo a entrada de mais mulheres nesse campo. No entanto, esses espaços ainda reproduziam as dinâmicas excludentes da sociedade brasileira, limitando o acesso à diversidade social e racial. Além disso, a dificuldade das mulheres em realizarem longas-metragens estava frequentemente associada à dupla jornada de trabalho e à divisão desigual do trabalho doméstico, fatores que limitavam sua presença em funções hierarquicamente mais exigentes, como direção de fotografia e direção de som.⁹¹ Esse contexto ressalta as barreiras estruturais e sociais enfrentadas pelas mulheres, que impactavam tanto suas possibilidades de criação quanto o reconhecimento de suas obras.

No contexto do financiamento cinematográfico, destacam-se relatos marcantes de duas mulheres na Mostra analisada. Vera Figueredo, diretora de *Artesanato do Samba* (1974), compartilha sua batalha contra o persistente silêncio da Embrafilme após submeter seu projeto repetidas vezes. Para Vera, a Embrafilme representava uma “sociedade iniciática”, na qual apenas os pertencentes conseguiam adentrar e reafirma a urgência de eliminar o preconceito em relação à presença das mulheres na esfera pública⁹². Por sua vez, Tereza Trautman também ilustra a complexidade desse cenário ao relatar suas experiências. Ela expressa frustração ao ver seu filme *O Caso Ruschi* (1977) rejeitado pela Embrafilme, o que, somado a outros episódios semelhantes, a tornaria uma das cineastas mais censuradas de seu tempo.

⁹⁰ GUERRA, Nayla. *Entre apagamentos e resistências...*, p. 36. Segundo a autora, nesse conjunto, todas as diretoras são cisgênero, poucas são amarelas e apenas uma negra. Não há registros de diretoras indígenas nesse período.

⁹¹ Idem, p. 37-43.

⁹² GROPILO. *Jornal do Brasil...*, p. 4.

Essa censura não se limitava apenas à recusa de financiamento, mas envolvia também o boicote à circulação e visibilidade de suas obras. A provável razão para essa perseguição residia no conteúdo dos filmes e na postura crítica adotada pela diretora, que desafiava normas estabelecidas tanto no campo artístico quanto político.

Vera Figueredo, em seu depoimento, faz ainda referência ao filme *Os homens que eu tive*, lançado em 1973, primeiro longa-metragem ficcional dirigido por uma mulher no cinema moderno, que chamou a atenção da Anistia Internacional ao ser exibido na Mostra de Filmes Proibidos do Canadá, tanto pelo tema quanto pela perseguição enfrentada. Ao refletir sobre isso, a diretora comenta: “Eles não queriam deixar passar a mensagem de emancipação da mulher. De repente me tornei a imagem viva da censura. Numa trajetória de intervenções, me tornei a ferida trágica da história do cinema brasileiro”.⁹³ Portanto, as mostras de cinema exclusivas de mulheres em renomados festivais brasileiros funcionavam como um espaço de articulação, no qual ideias e demandas eram expostas, discutidas e desenvolvidas por meio das obras cinematográficas apresentadas, trazendo as preocupações, desafios, contradições e visões daquele contexto cinematográfico.

Para aprofundar esse debate, adoto um olhar mais detalhado sobre a curadoria da Mostra de Mulheres de Cinema e Vídeo, utilizando o catálogo de filmes disponibilizado pela Cinemateca Brasileira. Esse material permite analisar as obras a partir de suas sinopses, fichas técnicas, temas e formatos. Os temas abordados nos filmes abrangem um panorama diversificado, destacando-se cultura e artes populares, questões sociais, ambientalismo e resistência política, narrativas experimentais, além de questões relacionadas ao trabalho e ao cotidiano.

Exemplificando essa diversidade temática, os filmes *Artesanato do Samba*, *À Margem*, *O Caso Ruschi* e *Fora da Ordem*, respectivamente, mergulham em narrativas que trazem os bastidores dos desfiles das escolas de samba, a resistência dos ribeirinhos diante da construção da barragem de Sobradinho, a disputa pela Reserva Biológica de Santa Lúcia entre o cientista Augusto Ruschi e o governo do Espírito Santo e o desespero de um pai após o atropelamento do filho na beira da estrada. Esses filmes não apenas proporcionam oportunidade para refletir sobre a complexidade da realidade brasileira, mas também evidenciam a diversidade de pontos de vista das cineastas em relação às questões sociais que atravessam nossa sociedade.

Em *O Caso Ruschi*, por exemplo, somos imersos em um episódio marcante da história ambiental, no qual a doação da reserva florestal para preservação desencadeou um embate

⁹³ Idem.

entre conservação e exploração. Tal perspectiva, culmina na mobilização de uma caravana ecológica e na produção do documentário com o objetivo de registrar e proteger a reserva. Apesar do reconhecimento em festivais e mostras, o filme não conseguiu espaço nos circuitos comerciais durante os anos de repressão da ditadura militar, agravando a censura na trajetória da cineasta Tereza Trautman.⁹⁴ Já os curtas *Tempo Quente* e *As Meninas do Catete* abordam o protagonismo das mulheres articulado com as desigualdades de gênero e classe. Enquanto o primeiro aborda o trabalho doméstico remunerado e os desafios enfrentados pelas trabalhadoras, incentivando a participação feminina em movimentos políticos e associações,⁹⁵ o segundo mergulha em um universo íntimo e sensível ao narrar a jornada de três jovens – duas atrizes e uma jornalista – em busca de oportunidades de trabalho. Por sua vez, *Ritos de Passagem* mergulha nas interseções entre gênero e sexualidade ao explorar a vida noturna carioca e a experiência das travestis de forma aberta e com uma abordagem livre sobre suas dificuldades profissionais, os desafios morais, a repressão e a busca pelo estrelato.

Da lista de exibição, *Deus Lhe Pague*⁹⁶ se destaca por sua condição feminista ao explorar a relação fetichista entre uma mulher e um esqueleto de vidro. O filme trata de temas como poder, opressão e emancipação das mulheres. Sem diálogos, busca-se a catarse em uma narrativa estética em sintonia com a crítica de cinema feminista. Destaco ainda o documentário *Assaltaram a Gramática*, dirigido por Ana Maria Magalhães, que inova ao adotar a linguagem do videoclipe para retratar performances de poetas como Francisco Alvim, Paulo Leminski, Waly Salomão, Chacal e homenagear a poetisa Ana Cristina Cesar. Na trama, uma interpretação possível surge com a “gramática” representando normas rígidas e atuando como antagonista, enquanto a “poesia” personifica a transgressão, em um contexto no qual a política do corpo e do cotidiano emerge como forma de militância. Adicionalmente, o filme celebra a ascensão do vídeo como uma ferramenta de expressão artística, mais acessível que o cinema tradicional, marcando a década ao oferecer às cineastas maior liberdade criativa e espaço para experimentação estética.

⁹⁴ VEIGA, Ana Maria. Uma história de cinema e censura durante a ditadura brasileira: entrevista com Tereza Trautman. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 3, n. 23, p. 406, set./dez. 2015. p. 854.

⁹⁵ A busca e o esforço para a integração das mulheres no mercado de trabalho foram vistos como uma forma específica de libertação para as mulheres de classe média. No entanto, o trabalho doméstico remunerado emergiu como uma questão crucial para o feminismo da época, suscitando debates sobre sua compatibilidade com as raízes socialistas e percepção como uma luta que, por vezes, era situada apenas para mulheres brancas e de classe média. In: MONTICELLI, Thays Almeida. Feministas e patroas: revisitando o debate sobre trabalho doméstico remunerado. *Revista Antropolítica*, Niterói, n. 53, v. 3, p. 371-396, set./dez. 2021. p. 373.

⁹⁶ Observe-se a justificativa fornecida pelo certificado de censura, de 03/12/1982, que classifica o filme como impróprio para menores de 14 anos devido à complexidade de sua temática. Disponível em: <<https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>. Acesso em: 12 mar., 2024.

É interessante notar que os filmes que retratam o grupo “mulheres” o fazem de forma a não dissociar a identidade de eixos como classe, raça, etnia e outros sistemas de poder. Muitos exploram essas interseções diretamente, como *Tempo Quente*, que aborda a realidade de empregadas domésticas no Rio de Janeiro, evidenciando a luta por direitos, conectando gênero e classe em uma narrativa potente. Já *As Meninas do Catete* foca nas interseções entre gênero, classe e o mercado de trabalho urbano. Por outro lado, *Ritos de Passagem* mergulha em narrativas sobre travestis para tratar as dinâmicas de poder que atravessam esses corpos e suas experiências. Em *Deus Lhe Pague*, a linguagem cinematográfica é intensamente explorada por meio de metáforas, revelando a dualidade entre a fragilidade e a força feminina em um contexto de opressão.

Ao analisar os dados gerais dos treze filmes exibidos na mostra, é possível identificar elementos importantes que destacam sua relevância no cenário cinematográfico. Primeiramente, algumas obras receberam premiações de destaque, como *O Caso Ruschi*, premiado como Melhor Curta-Metragem no Festival Brasileiro do Curta-Metragem (1977); *Tempo Quente*, que obteve Menção Especial na 10ª Jornada Brasileira de Curta-Metragem (1981); e *Assaltaram a Gramática*, vencedor de Melhor Filme de Animação ou Experimental e Melhor Diretor na 13ª Jornada Brasileira de Curta-Metragem (1984). Além disso, há registros de exibição em festivais e menções em jornais como *Folha de S. Paulo* e *Jornal do Brasil*, embora, em todos os casos, essas citações limitem-se à informação da exibição, sem análises críticas mais detalhadas. Esses dados dizem não apenas a visibilidade das obras, mas também sua inserção em um contexto de reconhecimento no cinema brasileiro.

Outro dado significativo é a predominância do gênero documental, que corresponde a 54% dos filmes, seguido por ficções (36%) e um experimental (9%). Essa prevalência do gênero documental demonstra a intenção das cineastas de abordar temas sociais e políticos a partir de um viés de esquerda. Esse fenômeno também se conecta ao contexto histórico do período, no qual o crescimento da produção de curtas-metragens estava fortemente associado ao gênero documental. Esse movimento está diretamente ligado ao contexto histórico, marcado por iniciativas como o Prêmio Estímulo, lançado em São Paulo em 1968, que desempenhou um papel crucial no financiamento e incentivo à produção de curtas-metragens em um cenário de recursos limitados.⁹⁷ Paralelamente, a criação da Associação Brasileira de

⁹⁷ Entre 1968 e 1984, o Prêmio Estímulo contemplou 30 filmes de curta-metragem realizados por mulheres, dos quais 80% eram documentários. Entre os títulos premiados, destacam-se: *A Festa do Divino* (Maria Helena de Castro, 1968), *A Semana de Arte Moderna* (Maria Helena de Castro, 1968), *Indústria* (Anacã, 1968), *Isséi, Nissei, Sansei* (Alfredo Sternheim, 1968), *O B.J.v.Sn. Precisa de Mar* (Maria Helena de Castro, 1968), *Bexiga Ano Zero*

Documentaristas (ABD), em 1973, durante a II Jornada Nordestina de Curta-Metragens, fortaleceu o gênero documental ao defendê-lo como um meio efetivo de expressão cinematográfica. Como muitos documentários eram curtas-metragens, essa associação entre curta e documentário se consolidou,⁹⁸ promovendo o gênero como uma ferramenta de denúncia e reflexão crítica, em sintonia com a demanda do período.

Tal cenário dialoga diretamente com os dados da Mostra de Mulheres de Cinema e Vídeo, em que a predominância do gênero documental demonstra tanto as estratégias das cineastas para abordar questões urgentes quanto a relevância dessas iniciativas institucionais para a viabilização da produção independente e politicamente engajada. Além disso, cerca de 31% dos filmes foram co-dirigidos por mulheres e homens, como em *Artesanato do Samba*, evidenciando não apenas colaborações criativas, mas também as dificuldades enfrentadas pelas mulheres para ocuparem espaços de direção de forma autônoma.

As fichas técnicas analisadas revelam que as mulheres frequentemente acumulavam múltiplas funções, como direção, roteiro, produção e montagem, destacando tanto sua versatilidade quanto os desafios impostos por produções de baixo orçamento. Esse acúmulo de papéis é evidente em filmes como *Tempo Quente*, dirigido, produzido e roteirizado por Leilany Fernandes. No entanto, áreas técnicas como direção de fotografia e som permaneciam majoritariamente ocupadas por homens, refletindo uma exclusão estrutural das mulheres nesses campos e destacando as barreiras ainda enfrentadas para a ocupação plena de todos os espaços da produção cinematográfica.

Os filmes apresentados nessas mostras exemplificam a diversidade de abordagens e diálogos com as agendas feministas em pauta nesse período. Ao analisar os primeiros festivais de cinema de mulheres, Auad argumenta que esses eventos iam além da mera curadoria ou seleção de filmes com base na “qualidade”, o critério primordial era a produção de mulheres para promoção de debates em torno de quais obras adotavam uma postura crítica e quais perpetuavam a ideologia dominante.⁹⁹ Ou ainda, segundo Rich, funcionavam como

(Regina Jeha, 1971), *Castel do Bexiga* (Marjorie Braun, 1971), *Comunidade Scapin* (Tânia Savietto, 1971), *Sua Majestade, Piolim* (Suzana, 1971), *Guarani* (Regina Jeha, 1973), *Território Livre* (Jan Koudela, 1975), *É Menino ou Menina?* (Marília Andrade e Eliane Bandeira, 1978), *Guiomar Novaes: Registro e Memória* (Olivio Tavares de Araújo, 1978), *Baixiquinas* (Marília Andrade e Eliane Bandeira, 1980), *Mulheres da Boca* (Cida Aidar e Inês Castilho, 1981), *A Música do Corpo* (Tânia Savietto, 1982), *A Menina que Desenhava* (Ana Carolina, 1983), *A Cidade dos Sonhos* (Eliane Caffé, 1984). In: PADOVAN, Carlos José. Audácia e diversidade: curta-metragem e Prêmio Estímulo (1968-84). 2001. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2021. p. 140-141.

⁹⁸ GUERRA, Nayla. *Entre apagamentos e resistências...*, p. 37.

⁹⁹ AUAD, Pedro Henrique Trindade Kalil. *Teoria da literatura e teoria do cinema: a crise e o fantasma*. 2014. 252 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais, Teoria da Literatura e Literatura Comparada, Belo Horizonte, 2014. p. 159.

“laboratórios experimentais” na formação de uma nova consciência feminista no cinema e reafirmavam o compromisso político subjacente às atividades”.¹⁰⁰

Portanto, esse conjunto de filmes, inserido no *confronto cinematográfico*, desafiava as normas estabelecidas ao propor novas interpretações narrativas e questionar a rigidez dos padrões cinematográficos vigentes. As mulheres que participavam da produção cinematográfica eram frequentemente questionadas sobre seu papel como criadoras, sendo seus filmes rotulados como pessoais devido à sua abordagem não convencional e não neutra. De tal modo, surge uma disputa política pela revisão histórica, exemplificada na homenagem a Carmen Santos, enquanto era comum a deslegitimação dos espaços ocupados pelas mulheres na indústria cinematográfica.¹⁰¹ Não surpreende, portanto, que em tom quase justificativo sobre a importância da Mostra de Mulheres de Cinema e Vídeo, Carla Esmeralda tenha afirmado: “Não há nenhum caráter discriminatório, nem é uma forma de protesto. Tentamos humildemente ocupar um espaço maior, juntando forças”.¹⁰² Essa declaração vai além da simples defesa pela ocupação da sala Glauber Rocha, no Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro com filmes feitos por mulheres, ela ressalta uma questão fundamental que permeia todo o movimento do cinema de mulheres: a ausência da mulher na história do cinema.

Eunice Gutman, uma das organizadoras do Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro, ao abordar esse tema, explica:

Fazer nos festivais essa história de uma mostra de filmes de mulheres era muita ousadia. A gente queria falar de gênero e eles queriam falar de filmes. Mas aí a gente argumentava: “Tá bom, no festival vamos falar de filmes, mas aí você faz um paralelo para falar de gênero”. Por que, dentro da história do cinema, se fala pouco das mulheres: Por que elas não participam tanto quanto poderiam?¹⁰³

A inquietação, ou melhor, a busca por “esse espaço maior” impulsionou um movimento global pautado pela revisão histórica. Nesse cenário, o Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro se destacou por suas ações expressivas, como a participação na curadoria do “Third World Women’s Film Programme” durante o “Festival de Hyderabad”, na Índia, em 1986, e na Mostra sul-americana de filmes no “Filmforum”, a convite do Studio

¹⁰⁰ RICH. *Chick Flicks...*, p. 31.

¹⁰¹ Essa deslegitimação é evidenciada pelo relato de Edyala Iglesias.: “Ele [cineasta] trouxe um jornal [...] a gente preparava as salas para o seminário [de mulheres que se realizaria dentro do Festival de Gramado]. Aí, ele veio: ‘Olha só, filma isso aqui. Essas mulheres, ao invés de estarem conversando, paquerando, fazendo qualquer outra coisa, tão aqui querendo discutir mulher’. Quer dizer, era uma.... era uma corrosão. Era algo que era corrosivo. Porque não era, não tinha [na visão dos homens] nenhuma importância”. In: SARMET; TEDESCO, *Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980...*, p. 126.

¹⁰² GROPILO. *Jornal do Brasil...*, p. 4.

¹⁰³ SARMET; TEDESCO, *Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980...*, p.123.

D, realizada durante a “Conferência de Encerramento da Década das Mulheres pela ONU” em Nairobi, no ano de 1985. Tais iniciativas foram significativas por inserir o cinema de mulheres brasileiras em uma plataforma global, e ainda, exerceram “papel estratégico como força catalisadora do desejo das cineastas brasileiras de assumirem uma identidade coletiva e de pressionarem por uma política nacional de produção que atendesse às suas necessidades específicas”.¹⁰⁴ Além disso, contribuíram para promover a preservação e a memória ao documentar essas ações, como demonstrado pelo catálogo de filmes de curta-metragem que incluiu obras de mulheres brasileiras e sul-americanas para o “Filmforum”.¹⁰⁵

Observa-se que a promoção do conhecimento e do reconhecimento levou ao gradual questionamento da narrativa tradicional do cinema, estimulando uma revisão crítica das representações históricas e fortalecendo a identidade das mulheres no cenário cinematográfico por meio da construção de uma memória coletiva e afetiva. Esse intercâmbio cultural e político entre mulheres é igualmente evidente nas mostras brasileiras. Em 1985, a Mostra Olhar Feminino, realizada durante o 2º FestRio, representou um marco importante para a recepção da produção internacional do cinema feito por mulheres. O subitem *Mulheres, homenagens, cinemateca*¹⁰⁶ anunciava essa como a mostra paralela mais aguardada. Dividida em duas partes, uma para longas-metragens e outra para curtas, incluindo uma sessão de vídeos, foram exibidos 25 longas-metragens de 14 países diferentes e reuniu cerca de 30 realizadoras.¹⁰⁷

É possível perceber o destaque dado ao cinema de mulheres francês, cuja presença maciça resultou em uma sessão exclusiva para suas produções. Tal relevância traduziu “uma tendência do cinema de lá que, a cada ano, vê surgir mais mulheres no trabalho de direção”, conforme observado pelo *Jornal do Brasil*.¹⁰⁸ Entre os filmes mais emblemáticos estava *Les Nanas* (1985), dirigido por Annick Lanoë, não apenas pela equipe composta exclusivamente por mulheres, mas também por sua natureza polêmica. Além disso, foram apresentados *L'Adolescente* (1979), de Jeanne Moreau, e os lançamentos *Camila* (1984), de María Luisa Bemberg, e *As Mães da Praça de Mayo* (1985), de Susana Muñoz e Lourdes Portillo. O cinema nacional também se destacou ao apresentar obras como *O Ébrio* (1946), de Gilda de Abreu, como parte da busca por uma tradição histórica do cinema feito por mulheres. Entre os filmes premiados estavam *Gaijin - Os Caminhos da Liberdade* (1980), dirigido pela cineasta Tizuka Yamasaki, *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral; *Os homens que eu*

¹⁰⁴ IGLESIAS, *O Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro...*, p. 5

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ XEXÉO, Artur. Dez dias de loucura. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 18 nov. 1985, p. 25-27.

¹⁰⁷ JORNAL DO BRASIL, Caderno B, Rio de Janeiro, 11 nov. 1985, p. 3.

¹⁰⁸ XEXÉO, Dez dias de loucura....p, 27.

tive (1973), de Teresa Trautman; *Feminino Plural* (1984), de Vera Figueiredo; *Mar de Rosas* (1977), de Ana Carolina; *Marcados para viver* (1976), de Maria do Rosário, além de uma ampla seleção de curtas e médias-metragens¹⁰⁹. Um aspecto que merece atenção é a expressiva presença de longas-metragens exibidos na mostra. Embora o evento tenha sido crucial para dar visibilidade às diretoras nesse formato, é imprescindível refletir sobre as barreiras significativas que as mulheres enfrentaram para acessar esse espaço. Historicamente associado a maior prestígio e legitimidade no cinema, a produção de longas-metragens exigia altos investimentos financeiros e redes de apoio que, naquele período, eram amplamente inacessíveis para mulheres. Essa realidade reforçava a exclusão estrutural das mulheres em espaços de maior visibilidade e reconhecimento dentro da indústria, restringindo suas oportunidades de conquistar a mesma legitimidade artística e profissional frequentemente conferida aos profissionais que tradicionalmente ocupavam posições de poder e influência. Nesse contexto, a exibição de longas dirigidos por mulheres, como *Gaijin - Os Caminhos da Liberdade*, de Tizuka Yamasaki, e *A Hora da Estrela*, de Suzana Amaral, adquiriu uma dimensão ainda mais significativa, pois representava uma quebra dessas barreiras e uma afirmação da possibilidade das mulheres de protagonizar produções de maior escala, ainda que limitada a mulheres de classe média e alta.

Ao mesmo tempo, ao consultar a reportagem sobre o festival, nota-se a ausência de uma lista completa de curtas exibidos, evidenciando a marginalização desse formato nas narrativas históricas do cinema. Essa observação é especialmente relevante considerando que os curtas-metragens, devido a seus custos mais baixos e maior liberdade criativa, constituíram uma das principais formas de inserção das mulheres no campo cinematográfico. Assim, a mostra destacou a importância de ampliar e consolidar a presença das mulheres em todas as frentes do cinema, ao mesmo tempo em que evidenciou os desafios específicos de legitimar o curta-metragem como espaço significativo de expressão artística e política para as cineastas no campo da recepção e da crítica.

A Mostra *Olhar Feminino* destacou não apenas a relevância do papel das mulheres na organização de exibições cinematográficas, mas também a complexidade inerente ao cinema produzido por elas, dessa vez em contexto de recepção internacional. Apesar do título sugerir uma visão simplificada sobre as mulheres, a mostra evidenciou a diversidade e as contradições presentes nas narrativas apresentadas. Para compreender melhor esse cenário, o contraponto

¹⁰⁹ SCHILD, Susana. O que as mulheres vão mostrar. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 28 out.1985, p. 33.

entre *Les Nanas* e *As Mães da Plaza de Mayo*¹¹⁰ permite explorar as tensões, contradições e possibilidades transformadoras que marcaram as mostras de mulheres nos anos 1980.

Les Nanas, ao retratar a vida de três mulheres e um homem (ausente fisicamente, mas simbolicamente presente), assim como suas interações com outras mulheres, desenvolve sua narrativa em estrutura semelhante a uma peça teatral. Dividido em cenas e atos, o filme destaca a repetição e a circularidade das experiências das personagens, reforçando os ciclos e padrões que permeiam suas vivências. Em contraste, o documentário *As Mães da Plaza de Mayo* aborda a luta das mães argentinas por justiça e direitos humanos durante a ditadura. A partir de uma abordagem tradicional de imagens históricas e depoimentos, o filme busca valorizar a mobilização política dessas mulheres na construção de movimentos sociais.

Essas obras exemplificam a complexidade do cinema realizado por mulheres nos anos 1980, abordando questões como binaridade de gênero, resistência política, experimentação e acomodações com narrativas tradicionais. *Les Nanas*, ao retratar as vidas de mulheres imersas em códigos da binaridade de gênero, utiliza as contradições inerentes a esses papéis para expor tensões entre subordinação e busca por autonomia, e de fato reproduz estereótipos. A teatralidade e a repetição no filme evidenciam a performatividade dos papéis de gênero, ao mesmo tempo em que questionam suas limitações, destacando o gênero como uma construção social constantemente renegociada.¹¹¹

A crítica de Artur Xexéo, publicada no *Jornal do Brasil*, sobre o filme *Les Nanas* oferece um exemplo emblemático de como as produções realizadas por mulheres foram recebidas no período. Ao descrever o filme como “o mais feminino dos filmes” e compará-lo a um “clube do bolinha às avessas”, Xexéo oferece uma leitura simplista que reduz a complexidade narrativa e estética da obra. Sua observação, de que as personagens “passam o filme inteiro conversando – na cabeleireira, nas aulas de ginástica, na cozinha – sobre um único assunto: os homens”, reforça estereótipos de gênero e desconsidera as nuances presentes no filme. Essa abordagem negligencia a crítica de *Les Nanas* às normas de gênero, especialmente sua problematização dos papéis tradicionais e da binaridade que moldam as interações sociais, ainda que o filme traga contradições implícitas sobre o tema. Essa leitura

¹¹⁰ O filme segue a luta das Mães da Praça de Maio, um grupo de mães que desafiaram as autoridades durante o regime repressivo na Argentina (1976-1983), tentando descobrir o paradeiro de seus filhos desaparecidos, tomado pelo regime. Disponível em: www.archivorta.com.ar/asset/las-madres-the-mothers-of-plaza-de-mayo-las-madres-las-madres-de-plaza-de-mayo/. Acesso em: 10 mar. 2024.

¹¹¹ LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 40.

superficial desvia o foco de uma análise mais profunda sobre identidade, autonomia e as tensões narrativas que a obra explora.

Do ponto de vista feminista, essa crítica exemplifica como abordagens tradicionais frequentemente deslegitimam o cinema de mulheres ao reduzi-lo a temas considerados triviais. *Les Nanas*, ao explorar a teatralidade e as interações entre as personagens para revelar as tensões e pressões sociais dos papéis de gênero, mesmo sem romper completamente com essas estruturas, colabora para um diálogo que ultrapassa a superficialidade apontada pela crítica. Judith Mayne oferece uma perspectiva fundamental para interpretar obras como *Les Nanas*, destacando a autorreflexividade e a *autoria performática* como elementos que reforçam a presença ativa da cineasta na construção do filme.¹¹² Esses conceitos ajudam a compreender como as escolhas estéticas e narrativas podem tanto criticar quanto reforçar as normas sociais, tornando o cinema um espaço de tensão e ambivalência. Em *Les Nanas*, a teatralidade e a repetição não apenas expõem a performatividade dos papéis de gênero, mas também a dificuldade de escapar completamente da lógica binária. Ao tratar o gênero como uma construção social continuamente negociada, o filme explora a tensão entre identidade individual e expectativas culturais, questionando estereótipos enquanto dialoga com os limites impostos por eles.

Já *As Mães da Plaza de Mayo*, ao conectar as experiências das mulheres ao contexto político da época, destaca a mobilização coletiva como uma resposta à opressão autoritária, dialogando diretamente com as preocupações da esquerda daquele período. O documentário, como gênero, se mostra essencial para abordar essas questões, oferecendo uma plataforma para narrativas que articulam justiça social, conforme discutido anteriormente neste trabalho. Trata-se de uma interseção entre classe e gênero que evidencia como as mulheres renegociam suas identidades enquanto constroem uma pedagogia de resistência.¹¹³ O filme demonstra como as experiências individuais das mães se conectam a um movimento coletivo, transformando a dor pessoal em um símbolo de lutas sociais e históricas mais amplas.

Os contrapontos entre os filmes sublinham a atmosfera efervescente da época, marcada por controvérsias sobre o essencialismo e pelo diálogo com os movimentos sociais que acompanharam a ascensão do feminismo em escala global. Esse *acontecimento* histórico foi fundamental para a construção da concepção do cinema realizado por mulheres, no qual o cinema brasileiro desempenhou um papel dinâmico, transitando entre tensões, contradições e imagens transformadoras.

¹¹² SAYAD, *Performing Authorship...*

¹¹³ LOURO, *O corpo educado...*

No Brasil, as mostras continuaram a ter um papel crucial nos anos subsequentes. Em 1986, a mostra Olhar Feminino foi realizada no Fest Rio dentro do âmbito do Coletivo. O 14º Festival de Gramado sediou o Seminário Cinema e Mulher, estendendo-se até o Festival de Brasília com a Mostra Mulheres de Cinema – Mostra de Curtas e Médias de Cineastas Brasileiras. No ano seguinte, em 1987, o Festival de Cinema de Fortaleza apresentou as mostras Mulheres de Cinema e Mulheres no Cinema. No 3º Rio Cinema Festival, ocorreu a mostra Ela na Tela.¹¹⁴ Já em São Paulo, o jornal *Mulherio* organizou a Mostra Mulheres de Cinema no Museu de Imagem e Som. Além disso, grupos fora do campo cinematográfico também passaram a promover mostras, como o Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (CNDM), com o “Festival de Vídeo”, uma mostra competitiva nacional para vídeos sobre mulheres, proporcionando debates sobre formação profissional, produção e distribuição.

Importa ainda ressaltar que a primeira mostra organizada por mulheres¹¹⁵ no Brasil teve lugar de forma mais específica em 1975, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Este ano marcou o Ano Internacional da Mulher e o início da Década da Mulher, eventos impulsionados pela Organização das Nações Unidas, que se tornaram catalisadores das ações políticas das mulheres em meio à Ditadura Militar.¹¹⁶ A mostra tinha como propósito explorar a representação das mulheres no cinema, a partir de filmes tanto de diretoras quanto de diretores. Foram exibidos 55 filmes seguidos por debates com as realizadoras, entre os quais se destacou-se o pioneirismo de Gilda Abreu e Carmen Santos, e o filme pouco discutido até hoje, *Um Caso de Polícia*, de 1959, realizado por Carla Crivelli. A mostra foi surpreendente pela exibição de 20 filmes produzidos por mulheres nos primeiros cinco anos da década de 1970.¹¹⁷

Outro evento político-cultural de destaque foi centrado no curta-metragem *Tribunal Bertha Lutz*, dirigido por João Batista de Andrade. Segundo o jornal *Mulherio*,¹¹⁸ o filme estabeleceu um diálogo entre o movimento feminista, intervenções políticas e o cinema, abordando demandas urgentes da comunidade envolvida. Produzido em 1982 de maneira colaborativa por diversos grupos feministas de São Paulo, o curta documentou na encenação de um tribunal que julgava casos de discriminação enfrentados por mulheres no trabalho.

¹¹⁴ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Feminista, eu?* Literatura, Cinema Novo e MPB. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022. p. 86.

¹¹⁵ A equipe organizadora da mostra incluiu Lucilla Avellar, Rose La Creta, Lygia Pape, Isadora Costa, Mariza Leão, Tereza Trautman e Suzana Moraes.

¹¹⁶ PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003. p. 56.

¹¹⁷ SARMET; TEDESCO, Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980..., p. 119.

¹¹⁸ BORGES, Adélia A. Inovando na forma e na força. *Mulherio*, São Paulo, ano 2, n. 7, jul./ago., 1982, p. 4-5.

Baseado na história real de uma operária tecelã que processou a empresa na qual trabalhava como encarregada sem receber a remuneração correspondente, o filme retratou de forma incisiva a luta por direitos. O *Mulherio* dedicou duas páginas ao evento, celebrando a união das militantes feministas em torno de um objetivo comum: a emancipação das mulheres.

Imagem 2: Publicação sobre o Tribunal Bertha Lutz no jornal *Mulherio*



Fonte: *Mulherio*, São Paulo, ano 2, n. 7, jul./ago., 1982, p. 5.

Sobre o tema escolhido, “discriminação no trabalho”, a reflexão ganhou destaque ao ser descrita como:

justamente a primeira bandeira das feministas brasileiras, e que soava em 81 como algo já bastante velho, desgastado, num momento em que começávamos a falar mais de violência, de sexualidade, da relação homem-mulher, argumentando que o privado também é político. Mas trabalho era justamente o tema que mais une nossa luta à luta do conjunto dos setores democráticos no momento. Algo que nos une diretamente à luta sindical, à luta por democracia. E que, tratado de uma forma nova, poderia dar samba. Como deu!

O “samba” mencionado no texto simboliza o impacto positivo gerado pela abordagem criativa e emocional do tribunal. Ao invés de discursos monótonos, optou-se por um espetáculo que envolvia as personagens e o público, trazendo emoção ao debate público. A matéria também levantou a questão: ao “trazer o pessoal, a emoção para o fator público, não está aí algo em que nós, mulheres, podemos dar nossa contribuição particular?”. Com depoimentos de mulheres de diversas profissões sobre discriminação no trabalho, o evento transformou as demandas femininas em questões amplamente reconhecidas e discutidas.

Convertido em filme bastante divulgado por jornais feministas e distribuído pela Dinalfilmes,¹¹⁹ *Tribunal Bertha Lutz* exemplificou a atuação dos movimentos feministas no cinema, ressaltando sua performance e colaboração em rede.

Essa abordagem performativa demonstra o potencial do feminismo de estabelecer diálogos profundos com outras causas sociais, como a luta de classes, ao mesmo tempo em que mantém seu foco específico na opressão de gênero. O evento destacou a centralidade da pauta do trabalho como eixo unificador das demandas feministas, sendo o catalisador para a construção de uma rede sólida que conectava as mulheres ao cinema. No contexto da luta pela redemocratização no Brasil, em que questões de gênero estavam no centro de intensos debates, a busca por visibilidade e igualdade no mercado cinematográfico uniu as trabalhadoras em um esforço coletivo. Essa rede, que abarcava desde a formação até a produção, inovações de exibição e a recepção fílmica, contribuiu para o fortalecimento do cinema de mulheres como campo legítimo e influente. Nesse cenário, os primeiros festivais específicos desempenharam um papel fundamental, consolidando e ampliando a relevância desse movimento, como destacado por Ana Maria Vieira.¹²⁰

Títulos como *Women's Film* (Nova York, 1972), *Women & Film* (Toronto, 1973), *Musidora* (Paris, 1974), *Women's Film* (Créteil, 1979), *Films et vidéos de femmes* (Montreal, 1985), *Cine Realizado Por Mujeres* (Mar Del Plata, 1988/89), foram marcos nesse cenário, assim como as mostras dentro de festivais reconhecidos, como a *Women's Film* no Festival de Edimburgo, em 1972, e *Le donne e il cinema* na Bienal de Veneza, em 1974. Outras iniciativas incluíram a conferência internacional *Women's Film* em Berlim, em 1973, o Colóquio Internacional *As Mulheres no Cinema na Itália*, em 1975 e o *Fórum Mulheres Brasileiras no Cinema em Nairóbi*, em 1985, que também contribuíram para promover uma nova imagem das mulheres no cinema como pode-se observar nos títulos e discussões desses eventos.

A partir dessas iniciativas, as mulheres passaram a exercer um papel ativo na prática cinematográfica, ao reconfigurar narrativas e estabelecer uma conexão profunda entre o cinema e a construção do conhecimento histórico. A crítica às representações femininas e à exclusão das mulheres da história do cinema fomentou um movimento global de reavaliação que não se limitou ao desenvolvimento do processo criativo cinematográfico, envolvendo também discussões teóricas, formação de coletivos e festivais engajados, a redescoberta das

¹¹⁹ A Distribuidora Nacional de Filmes para Cineclubes, instituída como um órgão do Conselho Nacional de Cinema (CNC), iniciou suas atividades com um acervo de clássicos em 16 mm originários da Cinemateca. Seu objetivo fundamental era assegurar a abrangência de um movimento cinematográfico verdadeiramente nacional, facilitando a distribuição de filmes por todo o território brasileiro.

¹²⁰ VEIGA, *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura...*, p. 17.

pioneiras do cinema, a elaboração de catálogos e as subsequentes publicações especializadas que disseminavam debates. À medida que essa rede de mulheres no cinema se expandiu, a crítica feminista consolidou-se e adentrou os círculos acadêmicos, o que impulsionou um processo de investigação que revirou arquivos em busca de figuras apagadas pela história oficial.

Nesse contexto, os festivais de cinema tornaram-se plataformas fundamentais ao exhibir, homenagear e debater filmes feitos por mulheres, contribuindo significativamente para trazer à luz figuras apagadas pela história oficial, como Alice Guy-Blaché, Lois Weber, Dorothy Arzner e Frances Marion. Simultaneamente, cineastas como Chantal Akerman, Agnès Varda e teóricas como Laura Mulvey consolidaram-se como referências de um cinema alinhado a abordagens feministas. No Brasil, nomes como Cleo de Verberena, Carmen Santos e Gilda Abreu foram redescobertos e posicionados no centro da historiografia cinematográfica, enquanto cineastas contemporâneas como Helena Solberg, Teresa Trautman, Ana Carolina e Adélia Sampaio tornaram-se símbolos de um cinema autoral insurgente. Em meio à ausência de uma tradição estabelecida de filmes dirigidos por mulheres, tornou-se crucial criar e fortalecer essa narrativa, contribuindo para fortalecimento de um campo cinematográfico que articula estética, política e memória.

Inicialmente escasso, o cinema produzido por mulheres frequentemente seguia os padrões estabelecidos pelo discurso hegemônico. Contudo, a organização em torno de demandas específicas no campo cinematográfico impulsionou um movimento transformador: o cinema de mulheres ou cinema feminista. Essas obras, muitas vezes inspiradas pela tradição *avant-garde*, não apenas exploravam novas formas de expressão, mas também desafiavam as convenções do cinema comercial ao alinhar-se a um movimento político mais amplo. Ao promover reflexões e debates sobre questões estéticas, sociais e culturais, com foco na problemática de gênero, o cinema feminista ganhou relevância no circuito de filmes independentes, consolidando-se como um espaço de contestação, inovação e negociações, com o objetivo de:

romper com o processo de identificação aos estereótipos da prostituta ou da virgem, da vítima ou da neurótica, e está processando lentamente uma tomada de consciência feminina, ao mesmo tempo em que propõe uma nova abordagem, tanto da teoria quanto da crítica cinematográfica.¹²¹

¹²¹ GUBERNIKOFF, Giselle. *Cinema, identidade e feminismo*. São Paulo: Pontocom, 2016. p. 95.

O intenso diálogo entre mulheres na prática cinematográfica foi tão significativo quanto as *linhas de confronto* externas ao movimento. Embora houvesse um reconhecimento compartilhado das dificuldades enfrentadas em suas carreiras, as discussões internas sobre a segmentação no meio cinematográfico e a relevância ou não da diferença sexual no processo criativo moldaram de forma decisiva o conceito de cinema de mulheres. Algumas cineastas, mesmo alinhadas ao movimento feminista, questionavam a pressão para criar exclusivamente filmes com temáticas feministas e a pertinência de festivais dedicados às mulheres. Em contrapartida, defensoras de uma estética revolucionária destacavam a necessidade de desafiar a hegemonia discursiva e institucional, com o argumento de que os festivais exclusivos desempenhavam um papel essencial na promoção de um *contra-cinema*. Um ponto de vista mediador foi expresso por Von Trotta no Festival Cine Realizado Por Mujeres, em Mar Del Plata: “Esperemos que, num futuro próximo, não seja mais necessário haver esses festivais, já que o cinema de mulheres deve integrar-se aos festivais internacionais, e não permanecer marginalizado”.¹²²

Compreendo que essas diferentes perspectivas em relação à produção e divulgação do cinema realizado por mulheres levaram a distintas formas de seleção e agrupamento desse cinema, que se atualizaram ao longo do tempo por meio do trabalho de várias gerações de mulheres. Inicialmente, duas tradições de festivais emergiram: festivais exclusivamente dedicados a filmes dirigidos por mulheres e mostras integradas a eventos cinematográficos de grande destaque. No Brasil, a partir de 1985, a inserção de mostras em eventos consolidados tornou-se uma estratégia política para alcançar tanto a comunidade cinematográfica quanto o público interessado nesse tipo de manifestação cultural,¹²³ enquanto os festivais exclusivos consolidaram-se posteriormente, reafirmando a relevância e a atualidade do movimento no cenário do cinema nacional.

A partir dos anos 2000, a pesquisadora Tetê Matto identificou mais de trinta festivais, destacando a diversidade desses eventos e a ênfase na produção cinematográfica de mulheres.¹²⁴ No Brasil, o pioneiro foi o Femina – Festival Internacional de Cinema Feminino, realizado no Rio de Janeiro, em 2004, inspirado no festival alemão Frauenfilmfestival. Mais do que exibir filmes, o Femina fomentou debates e seminários sobre gênero, que foram desde a presença das mulheres na sociedade e no mercado de trabalho até temas cruciais como

¹²² Idem, p. 95-96.

¹²³ SARMET; TEDESCO, Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980..., p. 123.

¹²⁴ MATTO, Tetê. Festivais de cinema no Brasil: uma abordagem feminina. In: TEDESCO, Marina Cavalcanti. *Trabalhadoras do cinema brasileiro: muito além da direção*. Rio de Janeiro: NAU, 2021, p. 179.

política, saúde e direitos sexuais. A manutenção das pautas feministas e do termo *feminino* demonstra tanto a continuidade do engajamento de décadas anteriores quando do espectro do essencialismo.

Festivais contemporâneos, entretanto, materializaram os debates sobre a interseccionalidade de raça, sexualidade e descentralização regional. Um exemplo notável é a mostra *Cinema de Mulheres*, realizada em 2015, em Pernambuco, que buscou redesenhar o cinema realizado por mulheres na região. Wanderley¹²⁵ afirma que as polêmicas em torno do festival levaram à articulação desse grupo em ações culturais com premissas feministas que desafiaram o sexismo e reafirmando o papel do cinema de mulheres no meio cinematográfico local. Outro exemplo é a Mostra MUMBI – Mulheres Negras no Audiovisual, realizada em 2022, no Maranhão. Essa mostra, composta por filmes maranhenses e nacionais produzidos e dirigidos por mulheres negras, teve como propósito destacar as conquistas dessas mulheres e interpelar a predominância masculina e branca do setor. A mostra homenageou Adélia Sampaio, já que “Mumbi” em kikuyu (idioma queniano), significa “Primeira das Mulheres”, em referência à cineasta, primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem no Brasil.¹²⁶

A proliferação desses eventos refuta a ideia de sua necessidade temporária. Além de se tornarem recorrentes, também diversificaram suas abordagens, seja com questões sociais ou polêmicas antigas da indústria cinematográfica, como a descentralização geográfica e os debates sobre a valorização excessiva da direção como forma predominante de expressão criativa¹²⁷. Esses festivais têm se tornado espaços fundamentais para a interação entre cineastas, teóricas e público, promovendo redes globais e desafiando as hierarquias da indústria cinematográfica, como evidenciado pelas escolhas curatoriais e estéticas que provocam ou reafirmam as relações de poder estabelecidas, e sobretudo induzem uma “contraposição às narrativas hegemônicas, às invisibilidades e aos apagamentos”.¹²⁸

A contínua atualização das marcas de gênero e a persistente desigualdade no mercado cinematográfico estão intrinsecamente ligadas à formação dos feminismos, cujas revisões constantes impulsionam novas perspectivas teóricas e práticas. Observo assim que as mostras e festivais foram fundamentais para o desenvolvimento do cinema realizado por mulheres e

¹²⁵ WANDERLEY, *O que porra é cinema de mulher?...*, p. 35.

¹²⁶ Disponível em: <https://ccv-ma.org.br>. Acesso em: 15 mar. 2024.

¹²⁷ Por exemplo, o Cabíria Festival Audiovisual, um evento anual dedicado à promoção de obras criadas por cineastas mulheres e membros da comunidade LGBTQIAPN+. Além de oferecer uma plataforma de exibição para essas produções, o festival também reconhece e premia mulheres roteiristas.

¹²⁸ São considerados elementos do discurso institucional dos festivais de cinema as marcas, identidade visual, textos dos catálogos, espaços de exibição, discursos, já o discurso estético seriam os filmes exibidos. *In*: MATTO, Festivais de cinema no Brasil..., p. 182.

para consolidação do campo acadêmico. Ao atuarem como espaços de interseção entre o movimento feminista e a prática cinematográfica, esses eventos promovem, paralelamente, a produção de filmes, a elaboração de teorias críticas e o fortalecimento da participação ativa das mulheres como espectadoras. Esse envolvimento é um elemento crucial para a recepção e interpretação das obras, o que também fortaleceu uma perspectiva feminista na construção da história do cinema.

Esse movimento intelectual e cultural abriu duas esferas de atuação interligadas para formular o pensamento sobre o cinema realizado por mulheres: a pesquisa acadêmica e a crítica cinematográfica. Esses campos, ao longo da história, frequentemente se misturaram, retroalimentando-se mutuamente. No Brasil, antes mesmo do estabelecimento de uma área formal de pesquisa, a crítica feminista de cinema ganhou força em periódicos especializados e em publicações mais amplas, como o jornal *Mulherio*. Durante a década de 1980, *Mulherio* assumiu um papel central ao liderar debates sobre cinema e mulheres, criando espaços de visibilidade e promovendo o reconhecimento do cinema realizado por mulheres. Sua influência foi determinante para a construção de uma nova perspectiva crítica e para a formação do campo de conhecimento no contexto brasileiro.

A análise dos dados levantados reforça a viva conexão entre a produção de pesquisas sobre cinema e o papel ativo de *Mulherio* na articulação de múltiplos eixos desse cinema, como circulação, formação, produção e pesquisa. Além de críticas à representação feminina em filmes em cartaz, o jornal se destacava por publicar entrevistas com cineastas e matérias que exploravam diferentes vertentes do cinema de mulheres. Nesse cenário, a trajetória de Inês Castilho surge como um elo fundamental entre a redação e o set de filmagem, integrando crítica e prática cinematográfica. Ainda, destaca-se o diálogo com dois livros históricos, *As Musas da Matiné*¹²⁹ e *Quase Catálogo 1 Realizadoras de Cinema no Brasil (1930-1988)*.¹³⁰, publicados na década de 1980, que se consolidaram como referências para pesquisas subsequentes, evidenciando a interdependência entre as esferas crítica, acadêmica e prática cinematográfica. Esses elementos mostram a rede colaborativa entre as diferentes esferas de atuação, com temas e pautas recorrentes que surgiram nas páginas dos jornais, nas pesquisas iniciais e nos próprios filmes. É essa trajetória sequencial, rica em interseção e construção, que será explorada no próximo subitem.

¹²⁹ MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy. *As musas da matinê*. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1982.

¹³⁰ HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Quase Catálogo 1: realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*. Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ; MIS/Secretaria do Estado de Cultura; Funarj, 1989.

1.3 Um segundo movimento: das páginas do jornal *Mulherio* aos livros fontes

Cena 3

Voltei com a missão de criar, pelo menos, um núcleo de estudos feministas na ECO. Felicíssima, levei um projeto bem caprichado para a congregação. Qual não foi minha perplexidade quando ouvi um não aprovado, seguido do argumento: “Não faz sentido fazer isso aqui. A área de Comunicação não tem nada a ver com mulher”. Nunca mais me esqueci. Podia ser uma anedota, mas não foi. Pulei para uma solução alternativa (e covarde) de criar o Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos [CIEC], e, ali, a principal questão foi estudos feministas. Assim foi a recepção desses estudos por aqui. Daí para frente, o assédio moral veio a galope. Eu estava marcada como uma feminista, com todas as consequências que daí adviriam. Mesmo assim, fizemos muita coisa: pesquisas, eventos grandes, organizamos acervo.¹³¹

Na década de 1980, duas pesquisas pioneiras tiveram impacto significativo no panorama do cinema brasileiro ao concentrarem-se especificamente no estudo sobre filmes dirigidos por mulheres: *As Musas da Matiné* e *Quase Catálogo 1: Realizadoras de Cinema no Brasil (1930-1988)*. Paralelamente, o jornal *Mulherio* desempenhou um papel crucial ao dedicar-se a mapear e publicar artigos sobre esses filmes, com o intuito de promover e divulgar as obras, além de estimular debates sobre as dinâmicas de poder e gênero presentes nas produções cinematográficas.

Um pouco antes, em 1978, a última edição do jornal *Nós Mulheres* trouxe um texto instigante sobre a recepção cinematográfica, cujo título dividia a página com duas palavras, sentimentos e vulgaridade,¹³² para realçar o contraste entre dois filmes então em cartaz. De um lado da página, afirmava sentir alívio “depois de outros filmes, nacionais e estrangeiros, onde continuamos símbolo de banalidades, fruto perfeito da tal costela de Adão, *Julia*¹³³ é uma exceção, em nossos cinemas poluídos de pornochanchadas e Kung Fus”. Do outro,

¹³¹ Trecho extraído das entrevistas de Heloísa Buarque de Hollanda, realizadas por Mariana Cavalcanti Tedesco no livro *Mulheres, cinema e vídeo no Brasil: (mais de) 40 anos de pesquisa*, 2022.

¹³² OS SENTIMENTOS.....e a vulgaridade. *Nós Mulheres*. São Paulo, n. 8, jun./jul., 1978, p. 12.

¹³³ Filme estadunidense lançado em 1977, do gênero drama de guerra, realizado por Fred Zinnemann, com roteiro de Alvin Sargent baseado no romance *Pentimento*, de Lillian Hellman. O filme retrata a década de 30, seguindo a escritora americana Lillian Hellman em sua busca por Julia, amiga de infância envolvida no movimento de resistência contra os nazistas. Em um ato corajoso, Lillian acaba contrabandeando dinheiro para auxiliar na fuga das vítimas do nazismo.

questionava sobre *A Dama do Lotação*:¹³⁴ “O que dizer da mulher nesse filme? Que ela trilha bravamente os caminhos da libertação tentando se encontrar, ou que reproduz fielmente nosso papel imposto de ‘boazuda’ (quando não de dona do lar), e grande objeto sexual dos homens?”. E, por fim, direciona-se para os meios de comunicações: “Porque se faz tão ampla propaganda de um filme desse tipo e não se divulga outros filmes nacionais?”.¹³⁵

Essa análise não apenas apontava os contrastes entre as representações femininas nas duas narrativas, mas também demonstrava a crescente força da crítica feminista nos anos 1970, que buscava questionar as representações normativas das mulheres no cinema e as estruturas de poder que sustentavam essas produções. Assim, ao contrapor os filmes citados, a matéria ressaltava uma mudança significativa na concepção do cinema por essas mulheres: de mero reflexo da realidade para instrumento ativo de construção de uma realidade parcial e ideológica, que, por meio do ilusionismo, naturaliza e idealiza representações codificadas das mulheres.

Julia, dirigido por Fred Zinnemann, é visto como uma exceção dentro do cinema *mainstream* por sua abordagem politicamente engajada e centrada em uma protagonista complexa, cuja trajetória vai além do pessoal para denunciar injustiças históricas e sociais. Em contrapartida, *A Dama do Lotação*, de Neville de Almeida, é criticado por reforçar estereótipos de gênero ao retratar sua protagonista através de uma lente *voyeurista*, que enfatiza a objetificação feminina. Portanto, o olhar e a hegemonia masculina no setor de exibição cinematográfica é o tema central da matéria que coloca em evidência a promoção desigual de filmes que perpetuam estereótipos em detrimento de obras alinhadas às pautas feministas. Esse posicionamento marca a importância do papel do jornalismo feminista em ampliar as discussões sobre as dinâmicas de poder que moldam tanto as narrativas quanto sua circulação.

Mas não apenas isso: a publicação também destacou o episódio envolvendo Vanessa Redgrave, premiada com o Oscar de Melhor Atriz por sua atuação em *Julia* (1977). Apesar das pressões e boicotes motivados por suas posições políticas contrárias ao imperialismo, Redgrave utilizou o palco da premiação para se posicionar publicamente contra o antissemitismo, conectando sua vitória a uma atitude de resistência. Esse gesto reforçou a

¹³⁴ Filme brasileiro de 1978 dirigido por Neville d'Almeida, baseado em contos do escritor brasileiro Nelson Rodrigues. A história gira em torno de Solange e Carlos, que se conhecem desde a infância e decidem se casar. Porém, na noite de núpcias, Carlos, tomado pela impaciência, comete um ato de violência sexual contra Solange, causando profundo trauma nela.

¹³⁵ OS SENTIMENTOS.....e a vulgaridade. *Nós Mulheres...*, p. 20.

percepção do cinema como um espaço de intervenção social, alinhando-se às demandas feministas daquele período.

A análise publicada no *Nós Mulheres* articula um posicionamento crítico multifacetado, abordando tanto as representações de mulheres na tela quanto a autoria masculina e as condições estruturais de produção e recepção cinematográfica. Ao elogiar *Julia*, o jornal reforçava o potencial político do cinema, enquanto, ao criticar *A Dama do Lotação* (1978), denunciava as limitações impostas pelo olhar masculino predominante na indústria e a necessidade de repensar as narrativas clássicas. Ao articular essas questões, o jornal reafirmava a importância de um olhar feminista crítico sobre o cinema, promovendo a interseção entre estética, política e espectralidade como base para compreender o potencial transformador do meio.

Esse modelo de análise, marcado por uma abordagem militante, tornou-se uma característica distintiva da imprensa alternativa feminista. Embora o espaço dedicado ao cinema variasse entre esses veículos, os debates sobre representações e narrativas mantiveram presença constante e significativa. A partir do levantamento das mostras e dos temas discutidos nas páginas desses jornais, percebe-se a recorrência de críticas que expunham as desigualdades de gênero em diferentes campos sociais. Nesse contexto, o jornal *Nós Mulheres* dividiu protagonismo com outras publicações feministas da época, como *Brasil Mulher* e *Mulherio*, consolidando o cinema como uma ferramenta de articulação com as lutas sociais e políticas em curso. Essa efervescência intelectual e política foi impulsionada por eventos internacionais que estimularam a militância feminista no Brasil. O Ano Internacional da Mulher, proclamado pela ONU em 1975¹³⁶, como já mencionado, trouxe visibilidade às desigualdades de gênero em escala global e incentivou ações locais. Nesse mesmo ano, o seminário *O Papel e o Comportamento da Mulher na Realidade Brasileira*, realizado no Rio de Janeiro com apoio da ONU, marcou um momento estratégico ao fomentar iniciativas como clubes de mães e grupos de discussão.

¹³⁶ Embora a literatura feminista reconheça a ONU como uma catalisadora dos movimentos feministas, essa atuação é marcada por contradições e inadequações, especialmente no que diz respeito às necessidades das mulheres no Sul Global. A crítica central se concentra na adoção de uma concepção universal de *mulher*, que desconsidera as especificidades locais e perpetua uma visão que ignora as desigualdades sociais, raciais e de classe. Além disso, a agenda da ONU está intimamente ligada ao feminismo liberal, que falha em questionar as estruturas de opressão capitalistas e patriarcais, resultando em propostas que carecem de efetividade e profundidade. A ausência de iniciativas concretas para reformas que promovam a igualdade de gênero, particularmente no mercado de trabalho, é outro aspecto relevante. Por fim, a emancipação das mulheres exige uma mudança estrutural que critique a sociedade capitalista, indo além da simples igualdade de direitos jurídicos. Ver: RANZI, Ana Paula; SALVAGNI, Julice; VERONESE, Maria; ARGILES, Ana. A agenda política da ONU para as mulheres: uma análise crítica a partir do Sul Global. *Revista Agenda Política*, v. 10, n. 2, p. 205-232, mai.-ago. 2022.

Além dessas ações, a imprensa feminista desempenhou um papel essencial na ampliação das pautas para o âmbito nacional, impulsionando a luta por direitos e a articulação do movimento de mulheres no país. Criados com o objetivo de mobilizar a sociedade em torno de questões sociais e políticas, esses jornais promoveram uma consciência crítica que não apenas avançou as demandas de gênero, mas também reforçou a resistência ao regime militar. Surgiram em um momento de relativa diminuição da censura, o que permitiu sua circulação sem registros significativos de perseguições diretas, apesar do envolvimento de muitas de suas editoras na militância de esquerda, em um cenário ainda marcado por repressão, clandestinidade, prisões, torturas e exílios¹³⁷.

Esse movimento de afirmação e resistência foi moldado por dois fatores principais: o rompimento com a imprensa alternativa e a inovação na linguagem. O rompimento estava diretamente ligado a insatisfação com a falta de representatividade das pautas femininas nas redações de jornais alternativos, que frequentemente eram marginalizadas ou tratadas de maneira superficial. Já a busca por inovações na linguagem foi uma estratégia eficaz para driblar a censura, atingir diferentes públicos e tornar as mensagens feministas mais acessíveis e impactantes.

Nesse contexto, o *Brasil Mulher*, fundado em 1975, em Londrina, destacou-se como o primeiro jornal alternativo feminista do Brasil, surgido em meio ao cenário de repressão política. Com o objetivo de articular a luta pelos direitos das mulheres à luta mais ampla por direitos humanos, o jornal abordava temas centrais como a anistia e a igualdade de gênero. Sua equipe editorial, composta majoritariamente por mulheres inseridas na militância política teve um papel crucial na construção das pautas, desempenhou um papel significativo no desenvolvimento das pautas. As reuniões do grupo expressavam a diversidade de experiências e vivências das integrantes, resultando em publicações que capturavam a multiplicidade de vozes e demandas do feminismo emergente.

Pouco depois, o *Nós Mulheres* começou a circular em São Paulo, entre 1976 e 1978, por iniciativa da Associação de Mulheres. Com apenas oito edições publicadas, o jornal era fruto do trabalho de um coletivo de cerca de 20 mulheres. Composto por sociólogas, jornalistas e estudantes, o grupo tinha como objetivo criar um espaço dedicado à discussão e à intervenção social, abordando questões ligadas à condição da mulher na sociedade brasileira. A estrutura organizacional do jornal era marcadamente horizontal, quase anárquica, com decisões sendo tomadas de forma coletiva. Essa abordagem descentralizada e colaborativa

¹³⁷ FREITAS, Viviane Gonçalves. O jornal *Mulherio* e sua agenda feminista: primeiras reflexões à luz da teoria política feminista. *História, histórias*, Brasília, v. 2, n. 4, p. 149–166, 2014. p. 157.

também se refletia nas publicações, já que as matérias não eram assinadas individualmente, reforçando o caráter coletivo do projeto. Publicado bimensalmente, o *Nós Mulheres* apresentava uma diversidade de seções, como Editorial, Daqui e Dali, Foto-Criação, Retalhos e Bate-Papo, além de incluir uma seção de quadrinhos protagonizada pela personagem Bia Sabiá, que trazia humor e crítica social de forma lúdica.

Já em 1981 surgiu o *Mulherio*, que se consolidou como um dos mais destacados jornais feministas do Brasil, circulando até 1988. Com 42 edições publicadas, foi também o jornal que dedicou maior atenção ao cinema, tornando-se uma fonte valiosa para este trabalho, especialmente na análise das interseções entre feminismo e produção cinematográfica, em que nos deteremos a partir de agora. As diretrizes do *Mulherio* são evidentes em textos como “Saindo do Limbo”, que abordou a presença e a ausência das mulheres nas artes:

Apesar de tudo, houve e há mulheres artistas, houve e há mulheres intelectuais. No depoimento destas, é comum, entretanto, constatar as dificuldades que encontraram em se definir como tal, em assumir o seu poder criador num campo que tradicionalmente não lhes era destinado. Todos os exemplos históricos eram de homens. Eram homens os que tinham dita as coisas consideradas importantes ou escrito as “grandes obras”.¹³⁸

Com apoio da Fundação Carlos Chagas¹³⁹ e da Fundação Ford,¹⁴⁰ o *Mulherio* buscava abordar as questões das mulheres no Brasil em oposição à superficialidade da imprensa tradicional, que frequentemente relegava tais temas a seções de culinária e beleza. O periódico abordou temas como discriminação no trabalho e violência contra a mulher, articulando vivências e discussões acadêmicas. Inicialmente concebido como um boletim informativo para facilitar a comunicação entre pesquisadores e instituições, o jornal rapidamente se transformou em um veículo de comunicação abrangente, envolvendo grupos de mulheres e

¹³⁸ CUNHA, Maria Carneiro da. Saindo do Limbo. *Mulherio*, ano 2, n. 9, Artes, set./out., 1982, p.16-17.

¹³⁹ Fundada em 1964, em São Paulo, por um grupo de professores da Universidade de São Paulo (USP), a instituição inicialmente conhecida como Centro de Seleção de Candidatos a Escolas Médicas e Biológicas (CESCEM) concentrava-se em processos seletivos para vestibulandos da área de saúde. Em 1971, foi rebatizada como Fundação Carlos Chagas, ampliando suas atividades para o financiamento de pesquisas nas áreas de educação, trabalho, mulheres e da população negra no Brasil. Cf: MIRANDA, Karolliny Joally das Neves; CORDÃO, Michelly Pereira de Sousa. Filantropia corporativa a serviço do capital: uma visão histórico-crítica do fomento da Fundação Ford à produção feminista acadêmica brasileira (1978-1998). *Revista Angelus Novus*, São Paulo, v. 12, n. 17, p. 189-590, 2021. p. 11.

¹⁴⁰ A Fundação Ford foi criada em 1936, por Edsel Ford, para administrar os lucros da Ford Motor Company, visando evitar altos impostos e melhorar a imagem pública da empresa por meio de ações filantrópicas nos EUA. Durante a Guerra Fria e nas décadas seguintes, expandiu suas atividades globalmente, apoiando o capitalismo em países periféricos. Em 1962, estabeleceu um escritório no Rio de Janeiro após a Revolução Cubana, demonstrando seu compromisso em influenciar a política e o desenvolvimento social na América Latina. Cf: MIRANDA, Karolliny Joally das Neves; CORDÃO, Michelly Pereira de Sousa. Filantropia corporativa a serviço do capital..., p. 4.

entidades culturais e acadêmicas. A equipe editorial do *Mulherio* era composta por mulheres proeminentes do movimento feminista e acadêmico, muitas delas ligadas à Fundação Carlos Chagas, por meio da qual realizavam pesquisas sobre mulheres, gênero e feminismo. Esse vínculo foi essencial para ampliar os debates acadêmicos, levando-os a um público mais amplo.¹⁴¹ Assim, o *Mulherio* tornou-se uma ferramenta fundamental para o fortalecimento das pautas feministas e a consolidação de uma perspectiva crítica sobre o papel das mulheres na sociedade, na arte e, especialmente, no cinema.

A trajetória do *Mulherio* pode ser dividida em três períodos distintos. No primeiro período, de março de 1981 a setembro de 1983, sob a direção de Fúlvia Rosemberg e Adélia Borges, o foco principal era a sistematização de pesquisas feministas no Brasil, criando um espaço para a troca de experiências. O jornal abordava uma variedade de temas políticos, centrando-se nas vivências das mulheres, como discriminação no trabalho e violência de gênero. Notavelmente, o *Mulherio* tornou-se um espaço significativo para o debate do feminismo negro, com contribuições de figuras proeminentes, como Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro. No segundo período, de maio de 1984 a abril de 1988, sob a editoria de Inês Castilho, foram publicadas 24 edições que expandiram as pautas para incluir questões culturais, como literatura e artes, além de temas como licença-maternidade e direitos trabalhistas. Essa inclusão das artes diversificou as discussões e enriqueceu o conteúdo do jornal, trazendo uma preocupação especial com o cinema. No terceiro período, de junho a julho de 1988, *Mulherio* foi transformado em revista, passando a se chamar *Nexo - Feminismo, Informação e Cultura*, indicando mudanças nas diretrizes políticas do movimento feminista no Brasil. Sobre o segundo período do jornal, Castilho refletiu sobre sua participação:

Eu pego o barco andando, com as conexões todas feitas com os centros de estudos sobre as mulheres que começaram a ser criados nas universidades. O que eu faço é tornar o jornal mais cultural e mais jornalístico. Nem digo que seja um jornalismo de mais qualidade, porque não tenho formação nem em jornalismo nem em cinema. A relação entre o cinema e o jornal também trouxe pautas novas, como as relacionadas às mulheres encarceradas. Isso aconteceu quando trabalhei como assistente de direção em um filme chamado *Nós de Valor, Nós de Fato*, que infelizmente desapareceu, sobre mulheres em situação de encarceramento. Naquela época, aproveitei a oportunidade para entrevistar uma dessas mulheres e trazer esse tema para o jornal

¹⁴¹ Tais como: Carmen Barroso, pioneira nos estudos de gênero; Carmen da Silva, jornalista pioneira na abordagem do feminismo na imprensa; Elisabeth Lobo, socióloga especializada em trabalho e gênero; Eva Blay, dedicada aos estudos sobre violência contra a mulher; Fúlvia Rosemberg, psicóloga e pesquisadora em educação; Heleieth Saffioti, teórica do feminismo; Lélia Gonzalez, ativista, professora, filósofa e antropóloga focada na interseccionalidade de raça, gênero e classe; e Marisa Corrêa, antropóloga e pesquisadora.

Mulherio. O cinema foi minha preocupação desde o começo, tanto pelo meu interesse pessoal quanto pelo aumento da produção de cinema realizada por mulheres.¹⁴²

Inês Castilho, ao introduzir pautas culturais no *Mulherio*, fez uma contribuição significativa para a crítica feminista de cinema. Sua experiência no audiovisual, com obras como o curta-metragem *Histerias* (1983) e o documentário *Mulheres da Boca* (1982), co-dirigido com Cida Aidar, demonstra seu compromisso com a representação das mulheres no cinema. Essa interseção entre sua prática cinematográfica e sua atuação jornalística foi crucial para consolidar o *Mulherio* como um espaço de resistência cultural e política, articulando feminismo, artes e lutas sociais. Sob sua influência, o *Mulherio* destacou o cinema em suas páginas, conectando-o ao movimento feminista e às discussões acadêmicas emergentes da década de 1980. Enquanto publicações especializadas, como a revista *Filme e Cultura*, raramente abordavam tais produções, exceto em momentos isolados, como a entrevista com Suzana Amaral em 1988,¹⁴³ o *Mulherio* ocupou uma posição pioneira, promovendo debates que questionavam a arte e a interseção entre gênero e cinema. Inês Castilho também compartilhou suas reflexões sobre o feminismo e a participação de mulheres na imprensa alternativa daquele período:

Percebo o feminismo daquele período como uma afirmação coletiva de que éramos feministas, comprometidas em romper com a ideia de que o feminismo estava dissociado da luta de classes e em enfrentar a acusação de que as feministas dividiam a esquerda. O movimento era majoritariamente composto por mulheres brancas, acadêmicas e ativistas de classe média, mas começava a incorporar preocupações interseccionais. Entre elas, havia pesquisadoras que direcionavam seus estudos para a periferia, um espaço frequentemente afastado dos centros urbanos e marcado pela forte influência da Igreja Católica, onde a sexualidade permanecia um tema delicado.¹⁴⁴

É importante ressaltar que, ao analisar jornais como o *Mulherio* neste trabalho, reconheço que essas matérias expressam visões e contextos específicos, o que resulta em inconsistências, contradições e interpretações diversas. Meu objetivo ao examinar as matérias, críticas e entrevistas é compreender como o jornal destacou o cinema produzido por mulheres, conectando-o ao movimento feminista e às pesquisas acadêmicas. Este enfoque é especialmente relevante na década de 1980, quando as pesquisas sobre cinema realizado por

¹⁴² Entrevista gentilmente concedida a autora em 4 de dezembro de 2024.

¹⁴³ O INTERESSE pelo sussurro: Entrevista com Suzana Amaral. *Revista Filme Cultura*, Fundação do Cinema Brasileiro – minC, nº 48, nov. 1988, p. 64.

¹⁴⁴ Entrevista gentilmente concedida a autora em 4 de dezembro de 2024.

mulheres começaram a surgir, ainda que de maneira incipiente. Assim, esta análise visa demonstrar como o *Mulherio* contribuiu para a formulação de ideias e conceitos ao questionar o campo da arte e a interseção entre cinema e gênero, alinhando-se com os primeiros estudos sobre o cinema feito por mulheres. Os textos estudados do jornal abordam diversas vertentes do cinema como críticas de filmes em cartaz, análises sobre o cinema de mulheres e sobre a representação feminina. Destacam-se conceitos como agenciamento político, autoria e representatividade, promovendo uma visão construtiva do cinema de mulheres. Como mencionado anteriormente, a crítica feminista inicialmente se concentrou em desvendar a representação das mulheres no cinema clássico, destacando a estrutura narrativa que contrapõe os papéis de atividade e passividade, e no *Mulherio* não foi diferente.

Uma das estratégias identificadas nas páginas do *Mulherio* foi a promoção de um circuito de exibição alternativo às tradicionais salas de cinema. O jornal frequentemente mapeava e divulgava listas de filmes distribuídos por produtoras independentes que refletiam uma perspectiva feminista e eram considerados fundamentais para ampliar a representatividade na indústria cinematográfica. Ao publicar essas listas regularmente, o *Mulherio* não se limitava a informar, também incentivava associações, sindicatos e comunidades a organizarem exibições dessas produções, fomentando um diálogo mais amplo sobre gênero, cultura e cinema. Essa iniciativa incluía a promoção dos catálogos da Dinafilmes para os cineclubes¹⁴⁵ e da Cinema Distribuição Independente (CDI),¹⁴⁶ uma entidade formada por cineastas, cujo catálogo apresentava filmes feministas de grande relevância, tais como:

Balzaquianas, de Eliane Bandeira e Marília de Andrade, prêmio de Melhor ficção na X Jornada Brasileira de Curta-Metragem; *É Menino ou Menina?*, de Eliane Bandeira e Marília de Andrade; *Retratos de Hideko*, de Olga Futema; *Tempo Quente*, de Leilany Fernandes Leite, prêmio especial na X Jornada Brasileira de Curta-Metragem; *Tigresa*, de Wilson Barros; *Trabalhadoras Metalúrgicas*, de Olga Futema; e *Vida de Doméstica*, de Eliane Bandeira. Depois de divulgado o catálogo, mais dois filmes ficaram prontos. *Mulheres da Boca*, de Inês

¹⁴⁵ Em seu catálogo, encontrava-se os longas-metragens “*Mamma Roma*, *Amante Muito Louca*, *Bebel*, *Garota Propaganda*, *O Anjo Azul* e *Os Amores de uma Loira*, bem como os curtas metragens *Exemplo Regenerador*, de José Medina, *Pergunta de Amor*, de Reinaldo Volpato; *Trabalhadoras Metalúrgicas*, de Olga Futema¹⁴⁵; *Comunidade do Maciel*, de Tuna Espinheira, sobre prostituição; *Carmen Miranda*, de Jorge Miguel Lileli, *Versus*, de Landa Pinheiro; *Suely*, de Sérgio Sanz; *Ana*, de Raimundo Bandeira de Mello, *Gilda*, de Augusto Sevá, *Leucemia*, de Noilton Nunes; *Clarice*, *Eunice e Teresa*, de Joatan Vilela Berbel; *A Mulher no Cinema Brasileiro*, de Ana Maria Portilho Magalhães, *Quando Chegar o Momento: Dora*, de Luis Alberto Sanz; *Zona*, de Luz Gonzaga, *Rendeiras do Nordeste*, de Ipojuca Pontes, *Gaijin*, de Tizuka Yamasaki e *Tribunal Bertha Lutz*, de João Batista de Andrade”: In: VAMOS assistir. *Mulherio*, São Paulo, ano 2, n. 9, set/out., 1982, p. 23.

¹⁴⁶ A CDI foi criada em 1982 por realizadores membros da Associação de Documentaristas de São Paulo.

Castilho e Cida Aidar, e *Terceira Idade*, de Eliane Bandeira e Marília de Andrade.¹⁴⁷

Esses filmes frequentemente eram acompanhados de análises e/ou relatos de exposições. Exemplo disso, são as notas sobre o Cine Debate *A Mulher em São Paulo*,¹⁴⁸ organizado pelo grupo de cinema da Associação das Mulheres, o Centro de Desenvolvimento da Mulher Brasileira e a Emplasa.¹⁴⁹ A programação contou com filmes como *As Condenadas*, que aborda a realidade dos presídios femininos, e *Vida de Doméstica*, cujo enredo retrata a Associação das Empregadas Domésticas de São Paulo. Outra mostra relevante foi realizada pela Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, que apresentou as obras *Menino ou Menina*, *A Menina e a Casa da Menina*, *Iaô e Nossa Vida*, *Nossa Luta*¹⁵⁰ e a pré-estreia especial de *Xingu Terra*. Conforme mencionado na matéria, o cinema é:

um veículo privilegiado para mobilizar opiniões e suscitar debates sobre temas de interesse científico. Sem se submeter, necessariamente, aos cânones impostos pela “verdade” científica, o cinema documentário ou ficcional pode ser, muitas vezes, um retrato mais vivo da realidade, provocando reações que levam as pessoas a repensarem seus conceitos sobre o mundo.¹⁵¹

Os filmes promovidos pelo jornal abordavam uma diversidade de temas, desde questões amplas, como posse de terra, identidade cultural e ecologia, até aspectos feministas mais específicos, como trabalho, maternidade, dupla jornada, prostituição e agência. A exposições como as realizadas no *Cine Debate A Mulher em São Paulo* destacam a conexão entre o movimento feminista e o meio acadêmico, sendo utilizadas tanto como ferramentas de mobilização quanto como objetos de análise em exposições e publicações. Ao fomentar reflexões críticas sobre gênero e desafios sociais, esses filmes se afirmam como agentes de transformação, contribuindo para ampliar os debates sobre representações e desigualdades, além de incentivar mudanças estruturais. Essa abordagem consolidou o cinema produzido por mulheres como um importante meio para questionar as normas estabelecidas, inclusive os paradigmas científicos estabelecidos.

¹⁴⁷ PROGRAME estes filmes. *Mulherio*. São Paulo, ano 2, n. 7, jul./ago. 1982, p. 20.

¹⁴⁸ CINEMA Debate: a mulher em São Paulo. *Nós Mulheres*. São Paulo, n. 7, mar, 1978, p.7.

¹⁴⁹ A Empresa Paulista de Planejamento Metropolitano, fundada em 1975, é uma entidade governamental do Estado de São Paulo encarregada do planejamento integral da Região Metropolitana de São Paulo.

¹⁵⁰ Na ordem, estão listadas a direção e o ano das produções: Eliane Bandeira e Marília de Andrade, 1978; Maria Helena Saldanha, 1979; Maureen Bisilliat, 1970; Suzana Amaral, 1979; Maureen Bisilliat, 1981. Também foram exibidos: *Paixão Maria*, de Reinaldo Volpato, 1979; *ABeladormecida*, de Marcello Tassara, 1978; *Balzaquianas*, de Eliane Bandeira, Marília de Andrade, 1981 e *Gilda, de Augusto Sevá*, 1977. In: MOSTRA de filmes na SBPC. *Mulherio*. São Paulo, ano 1, n. 2, jul./ago., 1981, p. 11.

¹⁵¹ Idem.

Mas não só, o estudo de Nayla Guerra evidencia uma conexão significativa entre a produção de curtas-metragens realizados entre 1966 e 1985 e a crescente inserção das mulheres nas universidades, destacando como esses espaços foram cruciais para a aproximação das mulheres à realização cinematográfica. A autora também observa uma concentração notável de curtas produzidos na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP, instituição que mantém um registro sistemático dessas obras, contribuindo para pesquisas futuras.¹⁵² Essa análise é corroborada por Mendonça e Pessoa, que destacam instituições como a UFF, a UnB e a USP como protagonistas na criação de ambientes favoráveis ao desenvolvimento desse cinema. A partir da década seguinte, muitos filmes passaram a trazer assinaturas femininas de cineastas formadas por essas universidades. O contexto político das universidades durante a ditadura militar influenciou diretamente os temas desses curtas, que frequentemente abordavam a contestação ao regime, causas populares e operárias.¹⁵³ Um exemplo é o curta *Vida de Doméstica* (Eliane Bandeira, 1976), que articula questões de gênero e luta de classes e demonstra o alinhamento do cinema universitário feito por mulheres com as demandas sociais e políticas da esquerda.

A trilogia composta por *É menino ou menina?* (1978), *Balzaquianas* (1981) e *A terceira idade* (1982), dirigidos por Eliane Bandeira e Marília Andrade, também oferece uma perspectiva inovadora sobre questões de gênero. Destaca-se *Balzaquianas*, cujo enredo foi desenvolvido a partir de entrevistas com mulheres casadas entre 20 e 40 anos, provenientes de diferentes classes sociais. No longa, Irene Ravache dá vida a cinco personagens distintas, apresentando situações cotidianas que ilustram a opressão enfrentada pelas mulheres nos papéis tradicionais de esposa e mãe. A obra dialoga diretamente com os princípios defendidos pelo *Mulherio*, o que a tornou tema de uma análise do jornal. Sob o título “*Balzaquianas: um retrato do casamento*”,¹⁵⁴ Betty Mindlin criticou o trabalho doméstico como uma instituição social opressiva, argumentando que, ao serem relegadas majoritariamente às tarefas do lar, as mulheres eram afastadas da vida pública e excluídas das esferas de participação social, política e econômica. Para a autora, esse confinamento as mantinha isoladas, limitando seu acesso a oportunidades de interação e construção coletiva, o que as “cortava da sociedade” e reforçava sua subordinação dentro das estruturas sociais vigentes.

¹⁵² GUERRA, Nayla. *Entre apagamentos e resistências...*p. 36.

¹⁵³ MENDONÇA, Ana Rita; PESSOA, Ana. Por trás das câmeras. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Realizadoras de cinema no Brasil: Quase catálogo (I)*. Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos, 1989.

¹⁵⁴ *Mulherio*. São Paulo, ano 1, n. 1, mai./jun., 1981, p. 16.

O curta-metragem *Nossa Vida, Nossa Luta*, amplamente reconhecido pela crítica e exibido em circuitos alternativos, exemplifica de forma marcante a abordagem de questões sociais urgentes sob a perspectiva do cinema de mulheres. Em um momento de intenso debate sobre participação comunitária, a produção ofereceu um modelo prático de como essa participação poderia ser efetivada sem cair em posturas paternalistas.¹⁵⁵ A diretora Suzana Amaral, inicialmente com a intenção de realizar um curta sobre um garoto da periferia de São Paulo, vê a trajetória dele se entrelaçar com a de Iracema, uma moradora local que se torna a protagonista ao manifestar o desejo de abrir uma creche. Essa mudança de enfoque evidencia a sensibilidade da diretora em captar as aspirações e desafios enfrentados pelas mulheres da comunidade, apresentando uma representação em diálogo com o Grupo Resoluto de Mulheres ao explorar temas de gênero, poder e representatividade¹⁵⁶.

Nesse contexto, as listas de filmes divulgadas pelo jornal desempenharam um papel crucial na democratização do acesso às produções cinematográficas realizadas por mulheres, ampliando sua visibilidade em um cenário marcado por significativas limitações na distribuição e pela predominância do olhar masculino na crítica cinematográfica. Essas listas não apenas divulgavam obras que se alinhavam às pautas feministas, mas também incentivavam a criação de cineclubes e a realização de mostras em espaços não institucionais, como sindicatos, associações comunitárias e universidades. Tais iniciativas foram fundamentais para levar essas produções a públicos diversificados, rompendo com as barreiras impostas pelas salas de cinema tradicionais. Além disso, respondiam diretamente às demandas de leitoras do jornal, frequentemente expressas em cartas que manifestavam frustração pela ausência de representatividade nas obras exibidas nos circuitos convencionais. As cartas revelavam o desejo por narrativas que refletissem suas vivências e anseios, destacando a relevância do cinema como ferramenta de identificação e transformação social.

Além das listas de filmes e da divulgação de circuitos alternativos, o *Mulherio* publicou uma série de artigos que analisavam filmes dirigidos por homens e mulheres, com críticas assinadas majoritariamente por mulheres, mas também pelo conhecido pesquisador de

¹⁵⁵ BIANCHI, Sérgio; BANHO, Denise. Geração 68... cinema paulista de 68 a 79. *SESC*. São Paulo, 1979, p. 47. In: Base de dados Filmografia da Cinemateca Brasileira: Disponível em: < <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nxtAction=lnk&exprSearch=ID=028967&format=detailed.pft> >. Acesso em: 02 jan. 2024. A crítica interessante de Sérgio Bianchi e Denise Banho destaca a questão da participação comunitária, apontando que, “fala-se muito de participação comunitária, mas ninguém sabe como se faz, nas elites intelectuais, políticas e sociais. Neste filme, o exemplo de como se pode fazer participação comunitária e como em união e luta as coisas poderão ser conseguidas, sem paternalismos”.

¹⁵⁶ A análise detalhada desses filmes não constitui o foco deste capítulo; para uma discussão aprofundada, recomenda-se a obra de GUERRA, Nayla. *Entre apagamentos e resistências...*p. 3113-145.

cinema José Inácio de Melo Souza, um dos poucos homens a contribuir para o periódico. Esses textos ofereceram reflexões pioneiras no Brasil sobre as representações femininas no cinema, a construção narrativa das personagens e a atuação de atrizes, destacando também o racismo enfrentado por mulheres negras na indústria cinematográfica. É nesse cenário que o texto “*Mulher Objeto, com prazer*”,¹⁵⁷ de Leda Bach, se inseriu, apresentando uma crítica contundente às abordagens das questões feministas no cinema brasileiro, com destaque para o filme *Mulher Objeto*,¹⁵⁸ dirigido por Sílvio de Abreu.

Apesar do sucesso de público em 1981, o filme foi alvo de críticas por suas falhas técnicas, escolhas estéticas questionáveis e lacunas ideológicas significativas. Bach ressaltou a superficialidade e o tom caricato das atuações, aliadas a cenas eróticas visualmente atrativas que, em vez de enriquecerem a narrativa, aparecem como elementos gratuitos e desconectados do enredo. O ponto central da crítica está na apropriação comercial da temática feminista, que reduz o prazer feminino a uma abordagem simplista e despolitizada, tratando-o como uma questão meramente psicológica e individual. Além disso, o desfecho do filme foi severamente contestado por normalizar a violência e a coerção como caminhos para o prazer sexual, perpetuando narrativas que minam a autonomia das mulheres e reforçam dinâmicas de poder.

A análise de Bach destacou a estereotipação das mulheres na narrativa fílmica, mesmo quando ocupam papéis principais. Como produto da década de 1980, o filme se alinhava ao gênero das chanchadas, utilizando humor e sensualidade para reforçar normas sociais e culturais da época. Essas características moldaram as trajetórias das personagens, predominantemente mulheres de classe média, ao codificar seus desejos como espetáculo visual. A sexualidade é apresentada de forma a atrair o olhar masculino, limitando a autonomia narrativa das mulheres e reduzindo-as a objetos de consumo visual. Trata-se de uma apropriação dos temas feministas que abordam a liberdade sexual por meio das fantasias sexuais de uma mulher casada, moldando a protagonista como uma “histórica clássica” a partir de elementos freudianos. Ao reduzir o tema a uma perspectiva individual, o filme ignora as lutas coletivas das mulheres, esvazia o debate e reafirma as dinâmicas de poder patriarcais.

¹⁵⁷ BACH, Leda. *Mulher Objeto, com prazer*. *Mulherio*, São Paulo, ano 1, n. 4, Cinema, nov./dez., 1981, p. 19.

¹⁵⁸ O filme aborda as fantasias de uma mulher casada que, através de sonhos, se aventura em experiências com parceiros de ambos os sexos. O filme alcançou sucesso de público e foi exibido no SBT, sendo descrito pela emissora como uma “produção requintada”. Segundo Inácio Araujo, o filme exibe um “erotismo envergonhado, que se oculta ora sob a sofisticação, ora sob o exotismo. Até pelo seu sucesso, não se pode negar a inteligência da empreitada. Por uma vez, a classe média pôde frequentar o universo da pornochanchada sem sentir vergonha. Havia, digamos, ‘dignidade’ na coisa”. Cf. ARAÚJO, Inácio. *Requinte destrói seu objeto*. *Folha de São Paulo Ilustrada*. São Paulo, 21 jan. 1994.

Nesse sentido, “Leila: ainda o mito”¹⁵⁹ e “A rosa Rosa de Luxemburgo”,¹⁶⁰ escritos por José Inácio de Melo Souza, se destacam ao demonstrar como o cinema, mas também a crítica, tropeça nas normas de gênero. Segundo a sinopse de *Leila Diniz*, sob a direção de Luiz Carlos Lacerda, o filme retrata a personagem como uma figura icônica que desafiou as normas sociais e de gênero no Brasil pós-1968, tornando-se símbolo de liberação. No entanto, para Souza, o filme não aprofundou as lutas pessoais e políticas de Leila Diniz, perdendo a oportunidade de discutir questões feministas de forma mais substancial. Souza criticou a idolatria em torno de Leila Diniz na obra, apontando a falta de engajamento com os princípios feministas e as realidades da opressão de gênero que ela enfrentou, tendo resultado na perpetuação do mito em vez de explorar o impacto real de suas ações na cultura e sociedade. Em contrapartida, ao analisar o filme *Rosa Luxemburgo*, dirigido por Margarethe von Trotta e exibido no FestRio de 1986, ele elogiou a narrativa complexa e a habilidade da diretora em retratar tanto as atividades revolucionárias de Rosa quanto seus aspectos pessoais. Destacou, ainda, o uso da câmera no filme, que rompia com as representações simplistas dos dossiês policiais e, ao centrar no amor da protagonista por flores e livros, ofereceu uma perspectiva mais humanizada e abrangente da figura histórica.

Apesar de enfatizar a necessidade de narrativas complexas que contemplem tanto o espaço público quanto o privado, o texto de Souza recaiu em estereótipos ao interpretar a presença e a representação das mulheres no cinema. Um exemplo disso está no trocadilho do título “A rosa Rosa”, que destaca as flores em detrimento dos livros ou da rede de apoio construída por Luxemburgo. Ainda assim, o autor não diminuiu a relevância da figura pública de Luxemburgo, o que contrasta com sua análise notoriamente contraditória sobre Leila Diniz. Ao analisar a trajetória da atriz, Souza descontextualiza sua vida e a compara de maneira inadequada a mulheres de gerações anteriores do cinema, descrevendo-a de forma redutora. Ao reconhecer sua “posição social de um homem”, descreveu Leila de forma redutora, afirmando que ela “não era nem bonita, nem sexy, nem inteligente, nem radical” e limitando sua presença pública ao mito construído em torno de suas “proezas sexuais e verbais”. Essa abordagem, ao recorrer a considerações superficiais, negligenciou o legado intelectual e político de Leila Diniz e perpetuava os mesmos paradigmas que o autor se propõe a criticar.

¹⁵⁹ SOUZA, José Inácio de Melo. Leila: ainda o mito. *Mulherio*. São Paulo, ano 7, n. 35, dez., 1987, p.6.

¹⁶⁰ SOUZA, José Inácio de Melo. *A rosa Rosa de Luxemburgo*. *Mulherio*. São Paulo, ano 7, n. 27, dez./fev., 1987, p.5.

De maneira distinta, o dossiê sobre Leila Diniz, promovido pela *Revista Estudos Feministas*, em 1994,¹⁶¹ marcou a primeira vez em que o cinema realizado por mulheres foi destacado em suas páginas e propôs uma reflexão para além da mera idealização, focando na construção social da identidade das mulheres no Brasil. Criada em 1992, durante o encontro anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS), a revista emergiu como uma das principais publicações acadêmicas na América Latina dedicadas aos estudos feministas e de gênero. Inicialmente apoiada pela Fundação Ford, a revista tinha o propósito de ser um instrumento educativo e político para disseminar pesquisas acadêmicas sobre gênero e feminismo, além de servir como um veículo de formação para os movimentos de mulheres, mantendo-se ativa e relevante até hoje.¹⁶²

Os oito artigos do dossiê buscaram enfatizar o papel libertário de Leila durante um período de transformações sociais e de emancipação feminina nos anos 60, ao partir da seguinte indagação: “Por que Leila Diniz se tornou um ícone de mulher revolucionária?”.¹⁶³ No contexto cinematográfico, o artigo intitulado “A linguagem de Leila”, de autoria da cineasta Ana Maria Magalhães, retratou Diniz como uma figura transgressora que desafiava convenções conservadoras e, assim, reconfigurava a representação feminina na mídia brasileira. O texto explorou como a atriz quebrou estereótipos no cinema e teatro ao utilizar sua expressão verbal e corporal de maneira marcante, evidenciando sua capacidade de integrar vida pessoal e arte, o que influenciava a percepção tanto do público quanto da crítica. O impacto de Leila no cinema, especialmente em *Todas as Mulheres do Mundo*,¹⁶⁴ ilustra como a atriz pôde tanto interpretar papéis revolucionários quanto contribuir para uma nova linguagem cinematográfica.

Ainda em torno da análise da representação e subjetividade feminina na estrutura narrativa do cinema, o periódico *Mulherio* desafiou as abordagens tradicionais da teoria psicanalítica cinematográfica ao incorporar perspectivas interseccionais. Dois textos

¹⁶¹ Entre 1992 e 1998, teve sua sede no Rio de Janeiro, contando com a contribuição de importantes figuras como Heleieth Saffioti, Heloisa Buarque de Hollanda e Mary Garcia Castro. Após a interrupção do apoio financeiro em 1998, a revista enfrentou desafios que resultaram na mudança de sua sede para Florianópolis, em 1999, quando passou a ser editada pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

¹⁶² DINIZ, Debora; FOLTRAN, Paula. Gênero e feminismo no Brasil: uma análise da Revista Estudos Feministas. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 12, n. esp., p. 245-253, 2004.

¹⁶³ GOLDENBERG, Mirian. Leila Diniz: a arte de ser sem esconder o ser. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 2, n. 2., p. 444-453, 1994. p. 445.

¹⁶⁴ Trata-se de um filme brasileiro de 1966, dirigido por Domingos de Oliveira e protagonizado por Leila Diniz. Ganhador de prêmios no Festival de Brasília, o filme é marcado por influências da *nouvelle vague*, destacando-se por sua abordagem jovial e moderna, distinta do Cinema Novo.

importantes nesta direção foram “E a trabalhadora negra, cumé que fica?”,¹⁶⁵ de Lélia González, e “Elizabeth Teixeira: uma mulher marcada pela esperança”,¹⁶⁶ de Solange Straube Stecz, que incluíram as perspectivas de raça e classe para ampliar a análise sobre a representação das mulheres no contexto do cinema brasileiro.

Lélia González, por meio de uma interpretação histórica, evidenciou as persistentes desigualdades enfrentadas por mulheres negras no Brasil, tanto no mercado de trabalho quanto no campo artístico. Sua argumentação apontava que essas mulheres são frequentemente relegadas a posições de baixa remuneração e prestígio, perpetuando dinâmicas de opressão racial e de gênero que limitam sua mobilidade social e restringem suas interações com determinados públicos. No campo das artes, especialmente na televisão e no cinema, essa exclusão se manifesta de forma ainda mais explícita. Atrizes negras são frequentemente confinadas a papéis estereotipados, como empregadas domésticas ou personagens “erótico-exóticas”, o que não apenas restringe suas oportunidades profissionais, mas também reduz o reconhecimento de suas contribuições criativas.

A adaptação televisiva de *Gabriela, Cravo e Canela* ilustra de maneira exemplar essa prática. A escolha de uma atriz “morena” para interpretar um papel originalmente descrito como negro, sob critérios de “boa aparência”, expõe as normas racistas e sexistas que moldam o campo artístico no Brasil.¹⁶⁷ Para González, essa decisão vai além de uma simples questão de *casting*, confirmando uma hierarquia racial mais ampla, na qual a imagem e a beleza são instrumentalizadas para manter o poder e o controle sobre as narrativas culturais. Nesse contexto, a construção de personagens negras é relegada a papéis subalternos que reforçam paradigmas e limitam sua representação e invisibilizam sua agência.

A crítica de González antecipou debates teóricos fundamentais no campo feminista e racial, especialmente aqueles relacionados à interseccionalidade. Em 1988, Jane Gaines¹⁶⁸ aprofundou essas discussões ao evidenciar a tendência das teóricas brancas de cinema em universalizar suas análises, ignorando as vivências específicas de mulheres negras, cuja sexualidade é frequentemente tratada de forma estereotipada e explorada na cultura dominante. Essa reflexão converge com as observações de González, que apontam a

¹⁶⁵ GONZÁLEZ, Lélia. *E a trabalhadora negra, cumé que fica?*. *Mulherio*, São Paulo, ano 2, n. 7, mai./jun., 1982, p. 9.

¹⁶⁶ STECZ, Straube Solange. *Elizabeth Teixeira: uma mulher marcada pela esperança*. *Mulherio*, São Paulo, ano 5, n. 20, jan./fev., 1985, p.19.

¹⁶⁷ Refere-se à seleção do elenco, na qual Sônia Braga foi escolhida para o papel principal, ao invés da atriz Vera Manhães. *Gabriela, Cravo e Canela* foi uma telenovela da TV Tupi em 1961, baseada no romance homônimo de Jorge Amado, publicado em 1958.

¹⁶⁸ GAINES, White privilege and looking relations...

marginalização das mulheres negras como uma estratégia de poder que as exclui tanto do protagonismo cultural quanto da autonomia sobre suas próprias narrativas. A relevância dessa crítica é reforçada por Ferreira¹⁶⁹ ao destacar que a interseção entre gênero e raça permanece uma lacuna significativa nos estudos de comunicação e cinema no Brasil, com a evidente necessidade de análises mais inclusivas e contextualizadas.

Nesse sentido, o lançamento do filme *Cabra Marcado para morrer*,¹⁷⁰ de Eduardo Coutinho, não passou despercebido, em especial a presença de Elizabeth Teixeira. O filme, elogiado por trazer a história dos camponeses de Galiléia “finalmente sem interpretações e porta-vozes”,¹⁷¹ foi seguida por uma página tomada pela foto de Elizabeth, protagonista do filme e personagem histórica das Ligas Camponesas. Na matéria “Elizabeth Teixeira: uma mulher marcada pela esperança”,¹⁷² foi Elizabeth que falou sobre o impacto do filme:

Sentir o passado repercutir dentro de nós, relembrar toda a luta foi algo que muito me emocionou. Ao mesmo tempo senti a alegria de ter sido uma luta que não foi inútil. Foi uma luta gloriosa e hoje aí está o filme, repercutindo em todo o Brasil e no mundo inteiro. Com ele todos estão tomando conhecimento da vida do homem no campo, da miséria em que ele vive e também do destroçamento de uma família pelo sistema. Quem assistiu o filme saberá melhor a história do Brasil.

O destaque dado a Elizabeth Teixeira no lançamento do filme ressaltava sua importância como mulher na política e no cinema, especialmente em contextos de luta social. Como uma atuante das Ligas Camponesas, ela personificava as mulheres como agentes ativos de mudança social. O filme recebeu elogios por priorizar a narrativa pessoal e política de Elizabeth, permitindo que ela mesma demonstrasse como sua identidade moldou suas experiências. Essa abordagem contrasta com as representações simplistas frequentemente associadas às mulheres no contexto cinematográfico, em especial aquelas envolvidas em movimentos políticos de origem rural.

O *Mulherio* também abordou as nuances do cinema de mulheres, contrastando-o com a indústria cinematográfica dominante para apresentar os desafios enfrentados pelas cineastas,

¹⁶⁹ FERREIRA, Ceíça. Lacunas nos estudos de comunicação e cinema no Brasil: feminismo (e a intersecção de gênero e raça) e recepção fílmica. *Revista de Comunicação e Cinema*, v. 11, n. 3, p. 169-195, set./dez. 2017.

¹⁷⁰ Dirigido por Eduardo Coutinho, o filme teve suas filmagens iniciadas em 1964, retratando a vida e o assassinato de João Pedro Teixeira, líder camponês da Paraíba, ocorrido em 1962. As gravações foram abruptamente interrompidas pelo golpe militar de 1964. Retornado em 1981, após a anistia, Coutinho buscou os participantes originais, revelando-lhes fragmentos do filme inacabado. Especialmente significativa é a atuação de Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro, cuja busca pela família dispersa adiciona uma camada pessoal ao retrato político. O filme foi concluído e lançado em 1984.

¹⁷¹ ALMEIDA, Mendes Márcia. Cabra marcado: nas telas a história dos vencidos. *Mulherio*, São Paulo, ano 5, n. 20, jan./fev. 1985, p. 18.

¹⁷² STECZ, Elizabeth Teixeira..., p. 19.

desde a difícil inserção até as limitações financeiras. Durante o FestRio, as entrevistas com a cineasta francesa Ariel de Bigault¹⁷³ e a italiana Dacia Mariani¹⁷⁴ destacaram as restrições enfrentadas pelas mulheres no cinema, evidenciando que muitas vezes o “cinema das mulheres” é marginalizado, sendo relegado ao circuito *underground* e a produções de baixo orçamento. Mariani compartilhou suas experiências, indicando que, embora tenha realizado trabalhos significativos com mulheres em Super-8 e 16mm sem distribuição, também precisou colaborar em longas-metragens liderados por homens para garantir seu sustento financeiro.

Por outro lado, em “As câmeras de Tetê registram o parto de uma nova nação”,¹⁷⁵ a cineasta brasileira Tetê Vasconcelos comentou sobre seu retorno ao Brasil após sete anos nos Estados Unidos para lançar seu filme *El Salvador: Outro Vietnã*.¹⁷⁶ Enfrentando a iminente censura brasileira a seu filme, a determinada realizadora buscou confrontar as políticas da era Reagan por meio de uma abordagem analítica e minuciosa que desafiava as representações comuns das produções televisivas sobre o tema, destacando a resistência das mulheres na guerrilha salvadorenha. Tetê ainda compartilhou sua jornada de adaptação ao ambiente machista do cinema, ao rejeitar firmemente estereótipos de submissão e enfatizar a colaboração entre mulheres como base fundamental para uma produção eficaz e solidária. Engajada na produção de obras que investigavam questões políticas e sociais complexas, ela defendeu o documentário como um instrumento fundamental. Por fim, vale destacar que essa entrevista chama a atenção para a ausência de dados e, por consequência, a falta de conhecimento sobre o cinema de Tetê Vasconcellos, o que se torna ainda mais surpreendente dado que o filme citado foi indicado ao Oscar de Melhor Documentário.

O cinema defendido por Tetê Vasconcelos, conforme evidenciado nas páginas do jornal, está em sintonia com o conceito de contra-cinema, que rompe com as convenções narrativas e técnicas cinematográficas tradicionais para engajar o público em uma reflexão crítica. No Brasil, essa abordagem cinematográfica ganhou reconhecimento com o desenvolvimento de práticas feministas e de pesquisas na área, sendo reconhecida e promovida pelo jornal *Mulherio* como uma expressão artística e política feminista inovadora. Segundo a matéria “A Produção Feminina no Cinema Brasileiro de 1986”,¹⁷⁷ a Embrafilme

¹⁷³ ROCHA, Helena da. Uma cineasta francesa em ritmo de Brasil. *Mulherio*, São Paulo, ano 8, n. 37, fev., 1988, p. 16.

¹⁷⁴ BORGES, ADÉLIA; CASTILHO, Inês. Dacia Mariani um Olhar feminino no mundo. *Mulherio*, São Paulo, ano 3, nº 13, mai./jun., 1983, p. 3.

¹⁷⁵ CHAIM, Célia. As câmeras de Tetê registram o parto de uma nova nação. *Mulherio*, São Paulo, ano 2, n. 7, mai./jun., 1982, p. 12.

¹⁷⁶ É um documentário de 1981, dirigido pela brasileira Tetê Vasconcellos e pelo norte-americano Glenn Silber. Foi indicado ao Oscar de melhor documentário na edição do Oscar 1982.

¹⁷⁷ A PRODUÇÃO feminina no cinema brasileiro. *Mulherio*, São Paulo, ano 7, n. 28, mar./abr., 1987, p. 20.

registrou a produção de mais de 100 filmes, porém, a participação das mulheres foi limitada. Ana Carolina foi a única diretora de um longa-metragem de ficção, com o filme *Sonho de Valsa*.¹⁷⁸ Nos documentários, Renata Salem e Raquel Gerber foram notáveis com *Igreja dos Oprimidos*¹⁷⁹ e *Ori*,¹⁸⁰ respectivamente. Já Sandra Werneck teve destaque nos média-metragens com *Meninas de Rua*.¹⁸¹ No entanto, foi na direção de curtas-metragens que as mulheres predominaram, abordando temas relevantes sobre suas experiências, o que evidencia as persistentes barreiras no meio cinematográfico para alcançar uma representação equitativa.

A matéria apresenta uma diversidade de curtas-metragens¹⁸² que exemplificam o cinema produzido por mulheres no Brasil, explorando temas como a participação das mulheres em movimentos sociais, trabalho em fábricas, domínio econômico, questões familiares e feminismos em diferentes contextos históricos. Pode-se perceber que há uma ênfase notável no tema do trabalho, o que expõe a conexão dessas obras entre os movimentos feministas e de esquerda. Um destaque especial é o filme *Gineceu*, de Helena Maria Leal Lustosa, que inovou no discurso cinematográfico ao combinar animação e cenas reais, utilizando simbologia feminina para narrar a descoberta do Brasil¹⁸³.

Ao adentrar o cenário do cinema de mulheres, a produção de vídeo feminista não poderia ficar de fora. Assim, “As mulheres através da objetiva”¹⁸⁴ relata a mostra de cinema e vídeo *Cocina de Imágenes*, ocorrida na Cidade do México, em 1987. Nesse evento, que homenageou cineastas mulheres latino-americanas e caribenhas, as brasileiras Susana Amaral, Ana Carolina e Tizuka Yamasaki foram amplamente reconhecidas por suas contribuições em longas-metragens. A videasta Jacira Melo descreveu o festival como uma celebração da

¹⁷⁸ Lançado em 1987, narra a busca de uma mulher de 30 anos, Teresa, por sua própria identidade através das imagens que faz dos homens em sua vida, incluindo seu pai e irmão.

¹⁷⁹ Realização de 1985, foi codirigido com Jorge Bodansky. O documentário aborda as lutas de comunidades com foco na atuação da Igreja na sociedade e nos movimentos sociais da época.

¹⁸⁰ Lançado em 1989, é um documentário que explora os movimentos negros no Brasil, destacando a cultura e as questões sociais que os envolvem.

¹⁸¹ Finalizado em 1987, investiga a prostituição infantil no Brasil, destacando as histórias e lutas das jovens envolvidas neste contexto difícil e muitas vezes invisibilizado.

¹⁸² Os curtas-metragens mencionados são: *Meninas de um Outro Tempo*, de Inés Villares, que explora as experiências de mulheres em diferentes épocas; *Elas na Luta pela Terra Prometida*, de Tetê Moraes, documentário sobre a participação feminina no movimento dos sem-terra no Sul do Brasil; *Mulheres da Castanha*, de Simone Raskin e Edna de Castro, que retrata o trabalho das mulheres em fábricas de Belém processando castanhas para exportação; *Sulanca*, de Kátia Mesel, sobre as costureiras de Santa Cruz do Capiberibe (PE) e como elas alcançaram domínio econômico na região; *Teresa*, de Andréia Queiroga, que reconstitui a história de uma mulher que enlouquece após o assassinato de seu filho; e *Hemisfério de Sombra*, de Mariângela Grando, que explora as insatisfações das mulheres através de sua protagonista, Rosário.

¹⁸³ As produções listadas incluem os seguintes estados: Rio Grande do Sul (RS), São Paulo (SP), Pernambuco (PE), Minas Gerais (MG), Rio de Janeiro (RJ).

¹⁸⁴ MELO, Jacira. As mulheres através da objetiva. *Mulherio*, São Paulo, ano 7, n. 35, dez., 1987, p. 7.

diversidade e riqueza da produção cinematográfica de mulheres, frequentemente marginalizada, enfocando uma visão distinta do mundo através da lente da câmera:

Foram onze dias para olhar o olhar de cada mulher através de uma objetiva. Outras tomadas, ângulos, planos e enfoques. A câmera percorre inumeráveis intenções, revela uma visão diferente do mundo, sem fronteiras, evidenciando a mulher REALIZANDO, fazendo o que lhe dá na cabeça. Imagem e som, meio de expressão de um irrefreável percurso.

Melo criticou a predominância dos trabalhos de São Paulo e a desigualdade na visibilidade e recursos no cenário brasileiro. Ela apontou a disparidade no tratamento entre filmes e vídeos na mostra, sendo os vídeos do grupo Lilith Vídeo, do qual ela fazia parte, colocados em um plano secundário. Melo elogiou o cinema de Tizuka Yamasaki, reconhecendo a qualidade e impacto de suas obras em festivais, destacando-a como uma das raras diretoras latino-americanas a trabalhar com longas-metragens em 35mm. A trajetória de Yamasaki, valorizada tanto pelo público quanto pelos cineastas, contribuiu para enriquecer o debate, ampliar a visibilidade do cinema brasileiro e fomentar a colaboração entre mulheres na indústria cinematográfica.

No contexto do cinema feito por mulheres, Tizuka Yamasaki se destaca como diretora influente no período. Em entrevista para o jornal *Mulherio* com Inês de Castilho,¹⁸⁵ ela discutiu como sua obra, especialmente o filme *Gaijin*,¹⁸⁶ a fez refletir sobre as barreiras enfrentadas pelas mulheres na indústria cinematográfica, além das questões de paternalismo e da indiferença no meio. Tizuka também explorou a influência de sua educação em um ambiente matriarcal, preparando-a para lidar com o ambiente hostil do cinema, e as dificuldades adicionais devido à sua origem oriental, que teriam impactado sua carreira “mais do que como mulher”, ressaltando a intrincada interseção de identidade que influenciou sua experiência profissional.

Ao abordar a recepção de suas obras, Tizuka expressou frustração com a tendência europeia por narrativas sobre miséria no cinema brasileiro, que limitava a diversidade de histórias. Ela apontou para a resistência, especialmente de críticos masculinos, a narrativas

¹⁸⁵ CASTILHO, Inês. Na câmera o olhar de Tizuka Yamazaki. *Mulherio*, São Paulo, ano 3, n. 14, jul./ago., 1983, p. 14.

¹⁸⁶ *Gaijin*, *Caminhos da Liberdade* é um filme de 1980, inspirado na história da avó da diretora. A narrativa acompanha uma jovem japonesa que emigra para o Brasil buscando melhores oportunidades, mas enfrenta a exploração nas lavouras de café, uma realidade comum a imigrantes em diversas partes do mundo. O filme foi bem recebido em vários festivais internacionais, incluindo o Festival de Cannes, o Festival de Gramado, o Festival de Havana, o Festival de Nova Delhi e o Festival de Honolulu, destacando-se por sua abordagem sensível e crítica às questões de imigração e exploração.

que desafiavam imagens convencionais, impedindo o surgimento de temas como prazer e autonomia das mulheres, ou mesmo uma visão agencial de regiões descentralizadas. Sublinhava, assim, a necessidade de uma indústria cinematográfica global mais equitativa. Quando questionada sobre a interação entre linguagem cinematográfica e perspectiva feminista em seus filmes, Tizuka destacou que não tinha essa preocupação central, mas que cada obra abordava temas femininos de maneiras distintas. Enquanto *Gaijin* explora a delicadeza e fragilidade associadas às mulheres e à cultura japonesa com o intuito de impactar o público, *Parahyba* é considerado um filme mais maduro e feminista na abordagem da linguagem cinematográfica.

Uma análise sobre a abordagem oferecida por Tizuka Yamasaki sob o ponto de vista do cinema feminista da época apresenta conexão e tensões. Ao explorar temas como delicadeza e fragilidade em seus filmes e classificá-los como femininos, ela acabou por engajar o público através de estereótipos tradicionalmente atribuídos às mulheres. O uso de expressões emocionais flerta com as técnicas da narrativa clássica do cinema, contudo, traz também outros significados quando a diretora aponta influências da cultura japonesa. Por outro lado, em *Parahyba*, a diretora apresentou inovações na linguagem cinematográfica, como a transição da câmera de soldados para crianças, manifestando assim perspectivas sobre o cotidiano.

Da entrevista com Yamasaki emergem reflexões decisivas sobre o cinema feminista, que nesse momento buscava limitar suas bases. Suas observações e seu trabalho cinematográfico ressaltam a complexidade de definir o cinema feito por mulheres e a diversidade de experiências e perspectivas criativas que elas trazem para o meio. Independente da abordagem, os filmes dirigidos por mulheres continuavam sendo recebidos com entusiasmo pelo jornal. A matéria “Mulheres, câmera, ação”¹⁸⁷ celebrou o aumento desse cinema que contribuía para preencher, em parte, a “lacuna deixada pelo feminismo ao nível da produção cultural”.

Entre os exemplos destacados, *A Hora da Estrela* (1985), de Suzana Amaral, é elogiado não apenas por sua força narrativa, mas também pela composição de sua equipe técnica, que contou com uma participação significativa de mulheres — 11 profissionais em um total de 26. Já o curta *Ilha Catariana: Mulheres e Meninas*, de Luiza Gome Smith, Carmen Lúcia Luiz e Lena Bastos¹⁸⁸, também foi valorizado por adotar uma estrutura colaborativa que

¹⁸⁷ MULHERES, câmara, ação. *Mulherio*, São Paulo, ano 1, nº 4, nov./dez. 1981, p. 22.

¹⁸⁸ Lena Bastos é professora da Universidade Federal de Santa Catarina.

reforçava a presença das mulheres em diferentes funções da produção¹⁸⁹. Outro exemplo mencionado é *Cartas de Mulher* (1980), de João Batista de Andrade, reconhecido por sua perspectiva feminista ao se basear em relatos reais recebidos pelo serviço SOS Mulher, trazendo à tona experiências de vida marcadas pela violência e opressão¹⁹⁰. Além disso, o documentário *Mulheres da Boca*, dirigido por Cida Aida e Inês Castilho — também responsável pelo *Mulherio* —, é considerado uma peça central no contexto analisado. Segundo crítica de Rita Kehl, o filme rompe com concepções tradicionais sobre a vida das prostitutas da região da Boca do Lixo, em São Paulo. A narrativa combina uma abordagem realista das condições socioeconômicas com a sensibilidade da câmera de Chico Botelho¹⁹¹, que registra expressões e momentos de modo a estimular o público a questionar estereótipos consolidados.

No entanto, como aponta Nayla Guerra,¹⁹² as cenas finais de *strip-tease* apresentam um contraste significativo com a abordagem predominante do filme. Nessas sequências, há uma retomada de elementos do cinema clássico, como a decupagem e a montagem, que introduzem uma dinâmica de olhares sustentada pela plateia, majoritariamente masculina, presente nas cenas. A objetificação dos corpos femininos é enfatizada, transformando as mulheres filmadas em espetáculo com forte apelo erótico. Essa escolha cria uma tensão com o propósito inicial do documentário, que buscava humanizar e oferecer uma perspectiva mais empática das experiências dessas mulheres. O impacto visual das cenas finais subverte parcialmente a tentativa de aproximação subjetiva promovida ao longo do filme, sugerindo uma contradição entre a proposta técnica e narrativa de boa parte da obra e os momentos em que recorre a convenções mais tradicionais que reforçam os estereótipos de gênero. Essa reflexão sobre a construção do olhar também evidencia uma dificuldade estrutural enfrentada pelas mulheres no audiovisual: o acesso à direção de fotografia, historicamente um dos espaços mais fechados para a atuação feminina, ainda mais restrito do que a própria direção.

Nesse sentido, *Mulheres da Boca* destaca-se por suas contradições: enquanto em grande parte da narrativa evita glamourizar ou perpetuar a sexualização das mulheres como uma fantasia masculina, em determinados momentos recai sobre essas convenções. Apesar

¹⁸⁹ O curta *Ilha Catariana* explora os ciclos da vida de mulheres, da infância à velhice a partir de depoimento e um mínimo de narração “que a equipe chamou de “defeitos especiais”.

¹⁹⁰ Não encontramos o filme listado na filmografia oficial do diretor.

¹⁹¹ Na pesquisa de Guerra sobre a composição de gênero nas equipes técnicas do cinema aponta-se uma disparidade significativa, especialmente em funções como fotografia e som, onde as mulheres são subrepresentadas, mesmo em filmes dirigidos por mulheres. No entanto, os filmes de Inês Castilho, como *Mulheres da Boca* e *Histerias* (1983), mostram uma maior equidade de gênero nas equipes. Esses casos ilustram que, apesar de a direção de mulheres poder contribuir para uma maior diversidade, ainda existem obstáculos consideráveis nas áreas técnicas do cinema. GUERRA, *Entre a redação e o set de filmagem...*, p. 94.

¹⁹² GUERRA, Nayla. *Entre apagamentos e resistências...*, p. 134.

disso, o filme ilustra como o cinema foi usado por ativistas feministas para abordar questões urgentes, como a prostituição, a sobrecarga de trabalho e as dinâmicas de poder. Essas mulheres, muitas das quais também integravam a imprensa feminista alternativa, contribuíram significativamente tanto para a produção de imagens quanto para a crítica cinematográfica, enfrentando desafios profundos ao buscar reconhecimento como cineastas e lutar para manter suas carreiras em um ambiente historicamente excludente.

Inês Castilho, por exemplo, compartilha sua trajetória e os desafios de conciliar a criação artística com as exigências da vida cotidiana. Ela observa: “não posso afirmar que tenho uma carreira cinematográfica estabelecida”, pois, embora tenha se envolvido com a produção cinematográfica na primeira metade dos anos 1980, precisou interromper essa trajetória devido às responsabilidades familiares e à necessidade de sustento. Sobre o início do *Mulheres da Boca*, Inês relembra a formação do projeto e a escolha do tema: Cida e eu nos conhecemos no coletivo feminista que editou o jornal *Nós Mulheres* entre 1976 e 1979. Foi quando o grupo de estudos sobre a mulher da Fundação Carlos Chagas lançou o Concurso de Pesquisa sobre a Mulher, e nós decidimos propor um projeto de filme, ao invés de pesquisa acadêmica. O tema prostituição foi escolhido a partir da cisão na identidade feminina, entre a puta e a santa – cisão hoje relativizada pelas décadas de atuação do feminismo, particularmente a Marchas das Vadias. O projeto é meu e da Cida, mas na esteira do espírito coletivo do feminismo foram incorporadas várias outras mulheres, como se pode ver nos créditos¹⁹³.

Com o respaldo da Fundação Ford, a Fundação Carlos Chagas teve um papel fundamental no avanço dos estudos de gênero no Brasil. Em 1978, o primeiro Concurso de Dotações para Pesquisa sobre a Mulher Brasileira, sob a coordenação de Carmen Barroso,¹⁹⁴ selecionou o projeto do filme *Mulheres da Boca*. Desde sua fundação, em 1964, a Fundação Carlos Chagas lançou iniciativas como o Coletivo de Pesquisas sobre a Mulher e o Programa de Pesquisas sobre o Trabalho e a Educação da Mulher, demonstrando seu compromisso em promover pesquisas sobre mulheres, gênero e feminismos no país. O concurso, amplamente divulgado nos jornais *Mulherio* e *Nós Mulheres*,¹⁹⁵ teve como propósito estimular pesquisas em diversas regiões do país e apoiar projetos que integrassem práticas feministas e pesquisas acadêmicas. Adicionalmente, buscou juntar pesquisadores que atuavam de maneira isolada,

¹⁹³ CASTILLO, 2017 *apud* GUERRA, *Entre a redação e o set de filmagem...*, p. 34.

¹⁹⁴ MIRANDA; CORDÃO, *Filantropia corporativa a serviço do capital...*, p. 11.

¹⁹⁵ Além das constantes divulgações sobre as várias edições do concurso, a iniciativa foi amplamente elogiada por mulheres leitoras, destacando a ausência de suporte semelhante no país: “Há de se louvar, porém, essa iniciativa das pesquisadoras da Fundação, pois inexiste em nosso país instituições que ofereçam bolsas ou ajudas a pesquisadores sobre o tema”. O INTERESSE em estudar a mulher. *Nós mulheres*, jun./jul. 1978, p. 3.

com a finalidade de desenvolver um conhecimento consistente sobre o tema, e fortalecer os estudos sobre mulheres no âmbito das disciplinas científicas.¹⁹⁶

Durante a ditadura militar, a parceria entre as fundações, embora tenha levantado suspeitas legítimas, possibilitou que a Fundação Carlos Chagas ampliasse sua atuação em campos de pesquisa que eram restritos nas universidades brasileiras da época, especialmente nas áreas de estudos de gênero e questões sociais relacionadas às mulheres. Essas iniciativas inauguraram um campo de estudos sobre mulheres no Brasil e foram fundamentais para o desenvolvimento, diversificação e disseminação da produção da produção acadêmica feminista¹⁹⁷. Nesse contexto, o feminismo acadêmico passou por processos de institucionalização e transformação, bem como ampliou seu foco para além da análise de viés marxista¹⁹⁸ sobre mulheres trabalhadoras e incorporando temas como família, sexualidade, reprodução e abordagens interdisciplinares da antropologia e da psicologia. Apesar do ambiente repressivo, o feminismo acadêmico conseguiu se consolidar em universidades e centros de pesquisa, estabelecendo bases importantes para os estudos de gênero no país.

No contexto cinematográfico, o filme *Mulheres da Boca* não foi o único projeto apoiado pelos concursos da Fundação Carlos Chagas. Outro exemplo relevante foi a pesquisa *As Musas da Matinê*, conduzida por Elice Munerato e Maria Helena Darcy, que resultou na publicação do livro de mesmo nome em 1982. Este estudo, antecedido pelos artigos *Quando as mulheres filmam*¹⁹⁹ e *As musas da matinê*,²⁰⁰ de 1980, foi premiado no primeiro Concurso de Dotações para Pesquisa sobre Trabalho e Educação da Mulher²⁰¹ e destacou-se pela listagem de longas-metragens de ficção de 14 realizadoras e a análise de 16 dos 21 filmes

¹⁹⁶ BRUSCHINI, Cristina; UNBEHAUM, Sandra G. Os programas de pesquisa da Fundação Carlos Chagas e sua contribuição para os estudos de gênero no Brasil. In: BRUSCHINI, Cristina; UNBEHAUM, Sandra G. (org.). *Gênero, democracia e sociedade brasileira*. São Paulo: Editora 34: Fundação Carlos Chagas, 2002. p. 24.

¹⁹⁷ Segundo as pesquisadoras Miranda e Cordão, a Fundação Ford teve um impacto significativo no campo feminista no Brasil, com dois objetivos estratégicos principais durante a Guerra Fria: promover o desenvolvimento capitalista e reduzir as taxas de natalidade, alinhando-se com os interesses dos EUA. Os investimentos da fundação foram cruciais para o crescimento e diversificação da produção feminista acadêmica brasileira, especialmente em ambientes acadêmicos. No entanto, esses esforços também aprofundaram problemas estruturais no movimento feminista, como dependência financeira de fontes externas e potencial diluição de agendas radicais sob influências externas. MIRANDA; CORDÃO, *Filantropia corporativa a serviço do capital...*, p. 17.

¹⁹⁸ ROSEMBERG, Fulvia. Estudos sobre a mulher e relações de gênero. In: Miceli, S. (org.). *A Fundação Ford no Brasil*. São Paulo: Sumaré, 1993.

¹⁹⁹ MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. Quando as mulheres filmam. *Encontros com a Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 26, p. 127-143, 1980a.

²⁰⁰ MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. As musas da matinê. In: BRUSCHINI, Cristina; ROSEMBERG, Fulvia. (org.). *Vivência: história, sexualidade e imagens femininas*. São Paulo: Brasiliense: Fundação Carlos Chagas, 1980b. p. 59-91.

²⁰¹ O concurso ofereceu 20 bolsas e teve 127 inscrições, demonstrando a grande demanda reprimida por financiamento para pesquisas sobre mulheres. A região Sudeste dominou as inscrições com 100 dos 127 projetos submetidos. Cf: BRUSCHINI; UNBEHAUM, *Os programas de pesquisa da Fundação Carlos Chagas...*, p. 34.

identificados até 1979.²⁰² Este estudo crítico e detalhado sobre a contribuição das mulheres no cinema brasileiro foi um marco nos estudos cinematográficos, em sintonia com o jornal *Mulherio*, que frequentemente analisava a representação de mulheres nos filmes em cartaz.²⁰³ A opção por longas-metragens de ficção foi justificada pelas autoras devido ao universo privilegiado deste formato e por estar “aliado à vocação totalizadora, própria a toda obra de arte, encontramos, neles, a recriação, feita por mulheres, da realidade imposta por sua condição”.²⁰⁴

O estudo aborda teorias de comunicação de massa para examinar a presença das mulheres no cinema até os anos 1970, considerando tanto o contexto nacional quanto o internacional. Segundo as autoras, a participação histórica das mulheres no cinema brasileiro levanta dúvidas devido à falta de documentação adequada, especialmente em produções independentes do início do cinema, nas quais muitas mulheres atuaram como produtoras e atrizes, mas talvez tenham sido registradas apenas como estrelas. Enfatiza-se, ainda, o potencial das mulheres para construir novos códigos de representação, pois se a veiculação da imagem das mulheres é deturpada “são as mulheres que participam da indústria que tem a potencialidade de revelar novas formas de representação feminina”.²⁰⁵

Os capítulos do livro foram organizados de forma sugestiva e exploraram temas como *A personagem Feminina*, *Os triângulos*, *Os casais*, *Trabalho*, *Ingênuas e sedutoras* e *Considerações de forma e fundo*. No entanto, as análises mostraram a persistência de estereótipos nos filmes como a ênfase na beleza e sedução, e a representação negativa de mulheres solteiras e mais velhas. Um ponto central das análises é a constatação de que, embora as personagens femininas sejam centrais nas histórias, em sua maioria são definidas em relação ao universo dos personagens masculinos. Para as autoras, “muitas das questões pertinentes à relação entre sexos em nossa sociedade, levantadas pelos movimentos feministas

²⁰² Trata-se dos seguintes filmes: *O ébrio* (1946), *Pinguinho de gente* (1947) e *Coração materno* (1951), de Gilda Abreu; *Macumba na alta* (1958) e *O pão que o diabo amassou* (1958), de Maria Basaglia; *É um caso de polícia* (1959), de Carla Civelli; *O segredo da rosa* (1973), de Vanja Orico; *Mestiça* (1973), de Lenita Perroy; *Os homens que eu tive* (1973), de Tereza Trautman; *Encarnação* (1974), de Rose Lacerda; *Feminino Plural* (1976) e *Samba da criação do Mundo* (1978), de Vera de Figueiredo; *Marcados para viver* (1976), de Maria do Rosário; *Cristais de Sangue* (1976), de Luna Alkalay; *Mar de rosa* (1977), de Ana Carolina; *A mulher que põe a pomba no ar* (1977), de Rosângela Maldonado. Filmes que não apresentam cópias *O mistério do domino negro* (1930), de Clémo de Verberena e *Inconfidência mineira* (1948), de Carmem Santos. *As testemunhas não condenam* (1962), de Zélia Costa, não foi localizada uma cópia e *A noiva da noite* (1974), de Lenita Perroy, a cópia estava precária.

²⁰³ A pesquisa aponta a intenção de expandir sua metodologia para incluir filmes dirigidos por homens, visando comparar como as mulheres eram representadas em diferentes contextos cinematográficos. Mas esse desenvolvimento subsequente parece não ter sido realizado.

²⁰⁴ MUNERATO; OLIVEIRA, *As musas da matinê...*, p. 84.

²⁰⁵ As autoras se referem à participação de Almerly Steves e Rilda Fernandes como sócias da produtora Aurora Filmes, principal representante do chamado Ciclo de Recife.

a partir de 1960 ainda estão intocadas pela produção feminina mais recente do cinema brasileiro”.²⁰⁶ Contudo, verificou-se uma representação mais realista dos conflitos matrimoniais nos enredos, afastando-se das punições tradicionais nos triângulos amorosos. Ademais, as influências cinematográficas ao longo dos diferentes períodos do cinema brasileiro tiveram um papel fundamental na construção das personagens.

Nas décadas de 1940 e 1950, a forte influência das produções americanas cedeu espaço para a transição em direção às influências europeias, especialmente italianas, com a emergência das comédias e do movimento neorrealista. Essas mudanças se caracterizaram por filmagens em ambientes fechados e enredos centrados na superação de desafios em seus desfechos. Esse movimento também desencadeou um processo de abasileiramento dos costumes locais, exemplificado em filmes como *Macumba na Alta*, que reinterpreta os rituais de macumba em performances estilizadas de balé. Já na década de 70, as referências vieram do Cinema Novo, estabelecendo uma conexão significativa com as realidades sociais e culturais do país.

O estudo também demonstrou que as personagens nos filmes são majoritariamente jovens, brancas e seguem os padrões de moda e beleza da época. Por outro lado, as personagens mais velhas frequentemente ocupam papéis secundários ou caricatos. Além disso, apenas 24 das 70 personagens analisadas possuem alguma profissão, o que evidencia uma sub-representação das mulheres no mercado de trabalho retratado nos filmes e o foco na esfera doméstica. Para promover uma análise abrangente do tema, as autoras investigaram casos de interações entre classe e gênero, como o caso de Irene, em *Macumba na Alta*, uma psiquiatra cuja profissão não é enfatizada, e de Maria José, em *O Segredo da Rosa*, que trabalha por necessidade econômica. Esses exemplos evidenciam que, apesar de algumas transformações na década de 1970, a representação das mulheres no cinema ainda não questionava de maneira efetiva as normas de gênero estabelecidas.

As autoras exploraram a dinâmica de poder na sociedade presente nos filmes estudados, reinterpretando a noção de “sonhar acordado” à luz de Gramsci. Elas investigaram como o cinema pode transmitir fantasias, sonhos e ideologias, ao mesmo tempo em que atua como um espaço de resistência e reimaginação da realidade das mulheres.²⁰⁷ Nesse sentido, o cinema é interpretado como um intrincado jogo mítico-poético que ecoa a ideologia da economia social dominante, com seus valores e dinâmicas de poder. Portanto, as análises de Munerato e Oliveira sobre a representação de objetos como bonecas, bichinhos de pelúcia e a

²⁰⁶ MUNERATO; OLIVEIRA, *As musas da matinê...*, p. 59.

²⁰⁷ Idem, p. 60.

figura da odalisca ganham destaque. Essas imagens contraditórias não apenas simbolizam a transição da infância para a adolescência, mas também evidenciam a posterior marginalização ou infantilização de personagens mais velhas, expondo assim as complexidades das representações na tela.

Em *Pinguinho de Gente*, por exemplo, a personagem Mimi é atraída por uma boneca na vitrine, ação que serve como elo entre ela e seu noivo, enquanto em *Marcados para Viver* uma mulher de meia-idade expressa sua solidão através do afeto por bichinhos, reverberando a ausência do marido. A figura da odalisca é explorada para ilustrar a sexualização e objetificação das mulheres. Em *Os Homens Que Eu Tive*, Pitti, vestida como odalisca, revisita homens do seu passado em sonhos e exibe uma sensualidade idealizada que contrasta com sua solidão real.

Um aspecto interessante a se observar nesse estudo é a atualidade das críticas feitas pelas autoras. Em 1982, como apontado por Tedesco,²⁰⁸ antes da ampla disseminação do conceito de interseccionalidade, Munerato e Oliveira já exploravam as interconexões entre gênero, classe e raça, abordando também, ainda que de maneira sutil, questões relacionadas às mulheres lésbicas. Além disso, é perceptível que essas análises estão em sintonia com as de Lélia González no *Mulherio*, inclusive em um artigo do mesmo ano. Concordam, portanto, com a representação racializada e estratificada da representação dos trabalhos no cinema. Assim, as autoras de *As Musas da Matiné* chegam à conclusão

podemos somar à desvalorização social do trabalho doméstico, desempenhado por mulheres, a desvalorização social da raça negra. Aos empregados domésticos a questão da raça não se apresenta de forma tão evidente. Isto porque suas funções, como copeiros ou mordomos, pertencem a uma escala mais elevada na hierarquia do trabalho doméstico.²⁰⁹

A pesquisa também apontou a presença de estereótipos comuns relacionados às mulheres negras, como na representação da “preta véia” e da ama de leite, evidenciando a complexidade das representações raciais no cinema. Além disso, enfatiza a tendência de erotização de algumas mulheres negras, perpetuando o estereótipo de sensualidade que as marginaliza. Um aspecto relevante é a inclusão da representação de uma relação lésbica em filmes dirigidos por mulheres na década de 1970, sendo a primeira vez que tal temática foi

²⁰⁸ TEDESCO, Marina Cavalcanti. Um reencontro com *As Musas da Matiné*. TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). *Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção*. Rio de Janeiro: Ed. dos Autores, 2022. p. 22.

²⁰⁹ MUNERATO; OLIVEIRA, *As musas da matinê...*, p. 64.

abordada no cinema brasileiro.²¹⁰ Essas análises posicionam *As Musas da Manhã* como uma obra inovadora na historiografia do cinema brasileiro, destacando-se pela originalidade e rigor analítico. Ao combinar metodologia quantitativa e qualitativa, o estudo não apenas reafirmou a tradição de catalogação dos filmes iniciada nas mostras, mas também antecipou discussões essenciais para o feminismo interseccional, ao explorar a representação das mulheres em filmes dirigidos por mulheres.

A análise minuciosa abordou a transformação das personagens ao longo do tempo e o impacto das correntes cinematográficas nas representações estereotipadas e nas dinâmicas de poder da indústria do cinema. Destaca-se a habilidade dos filmes de desafiar ou perpetuar normas de gênero, estabelecendo assim uma base importante para futuras pesquisas sobre as mulheres no cinema. Ainda, ao final da pesquisa foram reconhecidas as limitações das discussões feministas da época, no entanto, adotou-se uma visão otimista ao enfatizar o potencial transformador dos coletivos de cinema em formação, capazes de influenciar de forma positiva o campo cinematográfico e promover representações mais equitativas das mulheres. Além disso, ao investigar a interseção entre gênero e trabalho, a obra situou as mulheres como trabalhadoras do cinema em diálogo com debate feminista da época.

Após a publicação de *As Musas da Manhã*, o ambiente acadêmico e cultural continuou a se desenvolver. Em 1986, o jornal *Mulherio* trouxe uma contribuição adicional e significativa para os estudos no campo do cinema realizado por mulheres:

A mostra Olhar feminino, realizada dentro do Fest-Rio, (22 a 29 de novembro, RJ), com filmes e vídeos de realizadoras, terá este ano uma exposição paralela de cartazes e stills de filmes de mulheres, organizada pelo Núcleo de Estudos Feministas da UFRJ num espaço “emoldurado” por neons de Tetê Simões. O Núcleo apresentará também um catálogo de filmes realizados por mulheres no Brasil, chamado Quase Catálogo. Por ser uma primeira tentativa de reunir trabalhos femininos, deverá estar incompleto: o Catálogo mesmo fica para o ano que vem.²¹¹

Este catálogo preliminar deu origem ao livro *Quase Catálogo 1: Realizadoras de Cinema no Brasil (1930-1988)*, organizado por Heloísa Buarque de Hollanda em 1989, em parceria com o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Esse extenso inventário²¹² listou cerca de 500 filmes, identificou 195 diretoras e abrangeu diversos gêneros, incluindo

²¹⁰ TEDESCO, *Um reencontro com As Musas da Manhã...*, p. 23.

²¹¹ FESTIVAIS. *Mulherio*, São Paulo, ano 6, n. 26, ano 6, set./nov., 1986, p.20.

²¹² Termo cunhado por Karla Holanda e Marina Tedesco ao destacarem a importância da publicação *Quase Catálogo 1. In: Feminino e plural...*, p. 10.

ficção, documentário e experimental. O livro proporcionou uma fonte valiosa de dados técnicos, sinopses e informações obtidas junto a diretoras, catálogos, guias de filmes e arquivos institucionais. Essa iniciativa contribuiu para ampliar significativamente a documentação sobre a atuação das mulheres no cinema brasileiro. No mesmo período, o Núcleo de Estudos Feministas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), vinculado ao Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos da Escola de Comunicação, iniciou suas atividades sob a coordenação de Heloisa Buarque de Hollanda. O Núcleo passou a se dedicar especialmente ao estudo da produção cultural de mulheres — abrangendo filmes, literatura, teatro, artes visuais, vídeo e música —, além de desenvolver pesquisas teóricas voltadas para a estética feminista.²¹³ Dessa forma, o Núcleo surgiu em meio às discussões da chamada terceira onda feminista,²¹⁴ durante o processo de institucionalização do feminismo, sobretudo nas instituições de ensino superior. Esse movimento, cujo objetivo era legitimar o feminismo como um campo de estudo, resultou na criação de espaços acadêmicos, como núcleos de estudos e laboratórios de pesquisa. Heloisa Buarque de Hollanda, uma das principais articuladoras desse movimento, ressaltou a importância dos núcleos na formação de uma nova geração de mulheres nas universidades, as quais passaram a se reconhecer como feministas. Ao compartilhar sua vivência, destacou sua atuação política no ambiente acadêmico como um meio de descolonizar a universidade e aproveitar, ainda que de maneira periférica, o seu vasto capital intelectual.

Desde a década de 1980, é possível notar nas páginas do *Mulherio* a emergência de diversos grupos de estudo²¹⁵ e programas de pós-graduação.²¹⁶ Entre esses, alguns grupos se

²¹³ NÚCLEOS. *Mulherio*, São Paulo, ano 6, n. 26, set./nov., 1986, p. 10.

²¹⁴ Diferentes autoras argumentam que a institucionalização do movimento feminista, seja nas universidades, ONGs ou departamentos do estado, contribuíram de maneira diversa para a despolitização do movimento e da organização de mulheres. Este debate pode ser explorado no artigo *Movimentos feministas e academia: tensões e alianças*, de Joana Maria Pedro e Marisa Barletto, 2019.

²¹⁵ Observa-se a lista dos seguintes grupos de estudos: NEDIM: Núcleo de Estudos, Documentação e Informação sobre a Mulher, vinculado ao Departamento de Ciências Sociais e Filosofia da Universidade Federal do Ceará, estabelecido em 1981; NIN: Núcleo de Estudos sobre a Mulher, ligado ao Departamento de Sociologia e Política da PUC/RJ, fundado em 1981; NEIRSG: Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre Reações Sociais e Gênero, inicialmente na PUC/SP em 1983 e agora denominado IEROS, Instituto de Estudos Interdisciplinares de Relações de Gênero; Núcleo de Estudos sobre a Mulher, associado à Universidade Federal da Paraíba; NEIM: Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, vinculado ao mestrado em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, estabelecido em 1963; CEPEA: Centro de Estudos, Pesquisa e Assessoria para Assuntos da Mulher, localizado em Porto Alegre, RS, fundado em 1963; Núcleo Mulher: Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre a Mulher, vinculado ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, criado em 1984; Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre a Mulher, ligado à Universidade Federal de Minas Gerais, estabelecido em 1984. In: *Mulherio*, n. 22, ano V, 1985, p. 22.

²¹⁶ Atualmente, na Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, operam dois grupos de trabalho dedicados à discussão de pesquisas sobre o tema: o grupo Mulher na Força de Trabalho, coordenado

consolidaram e passaram a exercer impacto significativo nas ciências, como é o caso do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, ativo desde 1983, inclusive com o Programa de Pós-graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, ambos na Universidade Federal da Bahia. Outros exemplos incluem o Instituto de Estudos de Gênero, da Universidade Federal de Santa Catarina, responsável pela *Revista Estudos Feministas*, o Projeto Fazendo Gênero, desde 1994, e o Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, da Universidade Estadual de Campinas, criado em 1995, junto com a revista *Cadernos Pagu*.

Durante esse período inicial, o Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos promoveu diversas convocações por meio do jornal *Mulherio* para a coleta e troca de documentação sobre a produção artística de mulheres. Essa iniciativa enfatizava a importância de estabelecer um acervo documental robusto e representativo dessas produções, algo pouco comum naquela época. O engajamento em torno das lacunas históricas e do reconhecimento das mulheres como criadoras indicava o compromisso do Centro com a resistência cultural em um período crucial de redemocratização no Brasil.²¹⁷ É notável, portanto, que *Quase Catálogo 1* traduziu tal visão para o campo cinematográfico, com o objetivo de redefinir a originalidade da expressão feminina no campo da arte “em relação à masculina que há tanto tempo dominava a cultura”.²¹⁸ No contexto dos debates democráticos em ascensão, o cinema foi destacado nesta publicação como uma ferramenta estratégica para desafiar as estruturas patriarcais e autoritárias, sendo reconhecido como elemento-chave para construção de um futuro mais plural e emancipatório. Contudo, ao propor “redefinir a originalidade da expressão feminina no campo da arte em relação à masculina”, a introdução da publicação reforçou uma dicotomia que, embora em evidência no contexto da época, simplifica a complexidade das produções artísticas feitas por mulheres. Essa perspectiva tende a homogeneizar as experiências do que venha a ser feminino, apagando diversidades internas e nuances que vão além dessa oposição, fundamentais para ampliar a compreensão das contribuições artísticas de *mulheres*.

De acordo com as pesquisadoras,²¹⁹ essa abordagem foi motivada pelo aumento da participação das mulheres no cinema e pela profundidade dos símbolos e significados da

por Heleieth Saffioti, do curso de Pós-Graduação em Sociologia Urbana da UNESP de Araraquara, e o grupo Mulher e Política, coordenado por Ana Alice Pinheiro, da Universidade Federal da Bahia.

²¹⁷ HOLLANDA (org), *Quase Catálogo 1...*, p. 1.

²¹⁸ Idem, p. 2.

²¹⁹ Andréa de Almeida Estevão, Mônica Scoville Bomfim e Maria Quental Ferreira, sob a supervisão de Ana Pessoa.

linguagem cinematográfica. Para contar essa história, foi decisivo confrontar a falta de atenção à documentação e à preservação da memória a partir da formação de um acervo documental robusto e representativo.²²⁰ Esse esforço tinha como objetivo criar um espaço de visibilidade para interpelar a narrativa oficial do cinema nacional. Logo, esse panorama está inserido em um contexto mais amplo caracterizado pelo notável crescimento dos estudos teóricos e estéticos feministas nas universidades. Além de oferecer cursos tanto na graduação quanto na pós-graduação, o Centro também promovia regularmente a exibição e análise de filmes e

palestras com especialistas como Irene Mathews (professora da UCLA/Davis) sobre a situação dos estudos de mulher nas universidades americanas; Regina Andrade (psicanalista e professora da Universidade Santa Úrsula), sobre a teoria lacaniana e a mulher; Ana Pessoa, sobre a história do cinema de mulher no Brasil. A próxima palestra será do Prof. João Luiz Vieira, sobre “Mulher e o olhar no cinema: versões conflitantes”.²²¹

Assim, rapidamente, em torno desse grupo, mulheres interessadas no cinema começaram a se aproximar, formando uma geração de pesquisadoras cujas influências se estenderam ao longo das décadas de 1980 e 1990, como demonstrado pela obra *Quase Catálogo 3: Estrelas do Cinema Mudo Brasil 1908-1930*, também organizada por Hollanda. O impacto desse grupo foi significativo para as gerações subsequentes, especialmente para as pesquisadoras interessadas em explorar arquivos. As publicações *Quase Catálogo 1* e *As Musas da Matiné* tornaram-se fontes fundamentais para estudos do campo, notadamente a partir de 2010.

Como ressaltado por Veiga,²²² a tarefa desafiadora de catalogar e analisar filmes dirigidos por mulheres até os anos 1980 era complexa devido à vasta diversidade do cenário cinematográfico da época. Esse contexto abrangia desde diretoras de produções únicas até filmes de conclusão de curso, abordando uma diversidade de temas, como aspirações artísticas, feministas e comerciais, tanto de maneira individual quanto coletiva. É crucial reconhecer os desafios enfrentados nesse processo, como a perda de filmes, a falta de créditos apropriados e as tensões internas no movimento feminista, intensificadas pelas demandas das mulheres negras e lésbicas, que revelaram as intrincadas dinâmicas de poder em um ambiente cinematográfico permeado por privilégios raciais e de classe. Isso posto, é possível

²²⁰ No próprio livro *Quase Catálogo 1*, incluíram um chamado para a finalização da obra, evidenciando o caráter colaborativo: “para um lançamento posterior de um catálogo mais completo, pediríamos às cineastas que nos enviassem retificações e nomes e dados de filmes que não constam na lista”.

²²¹ NÚCLEOS. *Mulherio...*, p. 21.

²²² VEIGA, Ana Maria. Cinema de mulheres como resistência à ditadura a partir de uma fonte de pesquisa. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 37, n. 108, p. 297-312, 2023. p. 299.

dimensionar a importância de *Quase Catálogo 1* ao possibilitar diversas abordagens e recortes. Veiga lembra que a partir da publicação foi possível visualizar histórias antes ignoradas de mulheres que trabalharam nas brechas de um regime autoritário.

Ao examinar os filmes realizados entre 1964 e 1985, a autora apresenta uma análise detalhada do cenário cinematográfico da época, englobando 317 curtas-metragens, 35 médias-metragens, 29 longas-metragens, 3 séries e 22 produções da ECA/USP. Esses filmes abordaram uma ampla gama de temas, desde encomendas comerciais até questões sociais e políticas complexas, incluindo críticas à ditadura e reflexões sobre questões de gênero.²²³ É notável a predominância dos curtas-metragens, sendo muitos deles a única obra das diretoras. Ao todo, 156 cineastas contribuíram com uma diversidade de produções, confirmando a relevância do catálogo para a análise do cinema, das mulheres, do gênero e do feminismo.

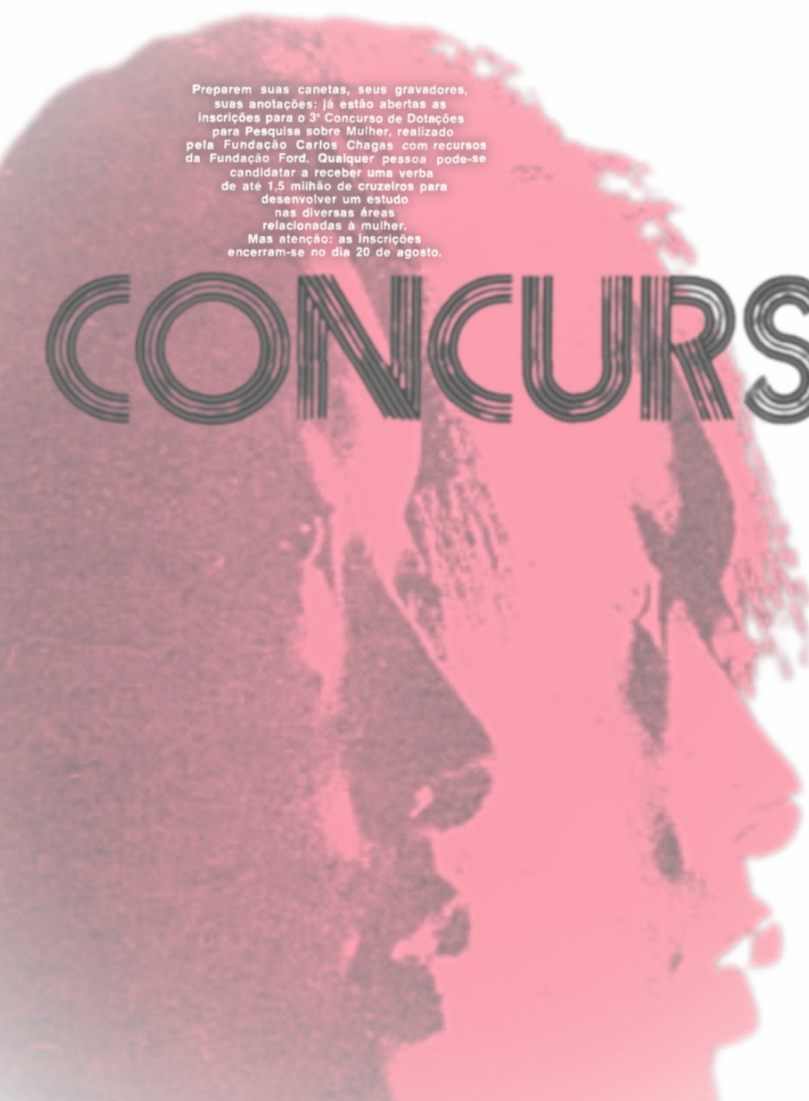
Durante o período analisado, os estudos sobre mulheres e o cinema brasileiro desenvolveram-se por meio do diálogo entre prática cinematográfica e teoria crítica, com o propósito de interpelar o discurso predominante no campo do cinema. Desde as primeiras mostras e coletivos, passando pelas páginas do *Mulherio* até a publicação de *As musas da matinê* e *Quase Catálogo 1*, foram estabelecidas as diretrizes fundamentais que orientaram a pesquisa sobre o cinema realizado por mulheres. Nesse cenário, as mostras desempenharam papel basilar ao promover espaços de debate e colaboração entre cineastas, acadêmicas e público, enquanto as publicações e a formação de grupos acadêmicos, quando voltados para o cinema, estabeleceram as bases metodológicas iniciais desse campo.

Essas iniciativas possibilitaram uma análise mais profunda das relações de poder, das representações de gênero e das questões sociais no cinema. Houve também um crescente interesse pela preservação da memória através de catálogos e exibições, além da busca por uma linguagem cinematográfica feminista e pela autoria, especialmente em curtas-metragens. A inclusão de perspectivas interseccionais enriqueceu significativamente a crítica e a historiografia feminista do cinema brasileiro. Trata-se, portanto, do início de um movimento de reavaliação da história do cinema que deixou um legado duradouro para pesquisas futuras. Não surpreende, portanto, que as obras *As Musas da Matinê* e *Quase Catálogo 1*, fomentadas tanto dentro quanto fora do ambiente acadêmico, tenham se tornado citações obrigatórias nos estudos sobre o cinema feito por mulheres.

²²³ 267 filmes abordando uma ampla gama de temáticas, 46 filmes que desafiaram diretamente a ditadura, e 62 filmes focados em questões de gênero e experiências femininas. Cf: VEIGA, Cinema de mulheres como resistência à ditadura a partir de uma fonte de pesquisa..., p. 300.

CAPÍTULO 2

Formação do campo da historiografia sobre o cinema feminista



Preparem suas canetas, seus gravadores,
suas anotações: já estão abertas as
inscrições para o 3º Concurso de Dotações
para Pesquisa sobre Mulher, realizado
pela Fundação Carlos Chagas com recursos
da Fundação Ford. Qualquer pessoa pode-se
candidatar a receber uma verba
de até 1,5 milhão de cruzeiros para
desenvolver um estudo
nas diversas áreas
relacionadas à mulher.
Mas atenção: as inscrições
encerram-se no dia 20 de agosto.

CONCURSO

3º Concurso de dotações para pesquisa
sobre mulher. *In: Mulherio*, Rio de
Janeiro, v. 2, n. 7, mai./jun. 1982. p. 24.

Ato 2
Coragem:
Cortar
Com ousadia
*A Linguagem*²²⁴

*Os títulos das obras encontradas foram descobertos a partir de um processo de escavação em textos e acervos. Iniciamos a busca nos debruçando sobre produções acadêmicas que abordam o cinema de longa-metragem feito por diretoras brasileiras, nas quais foram encontrados nomes de mulheres que fizeram filmes durante a ditadura militar. Na medida em que descobrimos esses nomes, buscamos suas filmografias, o que permitiu constatar que quase todas elas tinham também realizado curta-metragem.*²²⁵

A evocação à coragem de “cortar com ousadia a linguagem” ressoa diretamente com o ato de desafiar narrativas estabelecidas, reconstruir histórias e linguagens nas produções cinematográficas, mas também nas construções consagradas pela pesquisa acadêmica. Esse gesto, que exige sensibilidade e determinação, encontra paralelo no processo de “escavação” tão frequente na historiografia do cinema feito por mulheres. Tal abordagem evidencia a relação profunda entre a produção cinematográfica realizada por mulheres e as estruturas sociais e políticas que moldaram não apenas as obras, mas também o próprio campo de estudo do cinema. O esforço de rastrear informações sobre essas produções e seus contextos, frequentemente camuflados em notas de rodapé, textos e acervos, vai além da simples recuperação de dados, pois representa o trabalho de reconstrução histórica que expande as fronteiras da historiografia e assegura às mulheres uma inserção mais legítima e significativa na história do cinema.

Tenho, assim, sugerido ao longo deste trabalho que os avanços nos estudos sobre o cinema feito por mulheres foram fortemente influenciados pela militância feminista, representada por coletivos, mostras, festivais e periódicos. Essas iniciativas criaram um intercâmbio entre ativismo e produção de conhecimento, embora não sem tensões. Embora esse movimento contenha uma dimensão política unificada intrínseca, as interações entre militância e academia trazem divergências significativas, já que ambas são moldadas pelas constantes transformações nos movimentos sociais e nas agendas políticas e teóricas. Essas diferenças tornam-se particularmente evidentes no modo como os campos teórico e institucional lidam com as questões feministas.

²²⁴ LOBO, *barba azul Decapitado...*, p. 30.

²²⁵ GUERRA, Nayla. *Entre apagamentos e resistências...*, p. 31-32.

Enquanto as primeiras críticas feministas propunham abordagens teóricas e metodológicas destinadas a romper com padrões consagrados e questionar as hierarquias patriarcais, feministas acadêmicas buscavam legitimar essas discussões no âmbito institucional, o que as colocava diante do desafio de adaptá-las às exigências dos códigos científicos tradicionais. Esse duplo posicionamento – entre a militância feminista e a academia – impunha às pesquisadoras desafios significativos, exigindo um delicado equilíbrio entre o compromisso com causas coletivas e a necessidade de dialogar com as normas científicas estabelecidas. Essas tensões expõem questões fundamentais sobre a alegada neutralidade da ciência, ao mesmo tempo, problematizam as metodologias empregadas na construção do conhecimento.

À vista disso, ao longo das últimas cinco décadas, a interseção entre os estudos cinematográficos e o movimento feminista no Brasil teve, em seus primeiros momentos, forte influência de correntes teóricas oriundas de países hegemônicos, como a psicanálise, a semiótica e o marxismo. Contudo, a recepção dessas teorias no Brasil gerou demandas locais específicas, resultando na necessidade de revisitar as categorias analíticas e confrontar as exclusões históricas presentes nos discursos feministas. Esse processo também contribuiu para uma gradual diluição das fronteiras nacionais, adaptando os debates globais às particularidades dos contextos locais. Assim, enquanto, nos anos 1980, os estudos sobre mulheres no cinema emergiam como um campo de pesquisa no Brasil, acadêmicas na Europa e nos Estados Unidos já haviam consolidado discussões mais amplas sobre o tema.

Diferentemente desses países, no Brasil não houve um processo formal de disciplinarização acadêmica para os estudos feministas no cinema.²²⁶ O contexto político do regime ditatorial e a luta pela democracia exerceram um impacto significativo no movimento feminista, moldando suas estratégias e prioridades. Como aponta Caruso, essa trajetória foi marcada por desafios contextuais e por uma resistência deliberada em não se submeter completamente à institucionalização acadêmica tradicional.²²⁷ Em vez disso, os estudos feministas emergiram gradualmente dentro da academia, posicionando-se à margem das estruturas estabelecidas como uma subárea do conhecimento. Contudo, durante a redemocratização, revistas especializadas e congressos se tornaram espaços fundamentais

²²⁶ HEILBORN, Maria Luiza; SORJ, Bila. Estudos de gênero no Brasil. In: MICELI, Sergio. (org.). *O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)*. São Paulo, Brasília: Editora Sumaré/ANPOCS, Capes, 1999. v. II, 1999.

²²⁷ CARUSO, Gabriela de Brito. A institucionalização dos estudos de mulheres, gênero e feminismo em tempos de ditadura militar. *Revista Novos rumos sociológicos*, Pelotas, v. 7, n. 11, p. 361–395, 2019, p. 363.

para consolidação do debate feminista, que para além do ambiente acadêmico, alcançou centros de pesquisa, organizações não governamentais e iniciativas governamentais.

É nesse sentido que situo as práticas cinematográficas, especialmente a partir de 1985, como marco para compreender a interseção entre mulheres, cinema e pesquisa no Brasil. Esse movimento, alinhado às transformações dos feminismos, mapeou, exibiu e debateu o cinema feito por mulheres. A formação desse campo de estudos foi profundamente influenciada por uma rede global de mulheres que compartilharam experiências, referências e ideias feministas, adaptando-as ao contexto brasileiro. Heloísa Buarque de Hollanda, ao relembrar suas primeiras interações com a bibliografia feminista, destacou como o contato inicial com teorias estrangeiras foi simultaneamente inspirador e desafiador. Ela evidenciou como essas conexões internacionais contribuíram para o desenvolvimento do pensamento feminista no Brasil, mas também trouxeram à tona a necessidade de reconstruir conceitos e metodologias para atender às especificidades do contexto brasileiro. Em suas palavras:

Meu contato com a bibliografia feminista se deu na hora mesma do *boom* da terceira onda. Fiquei totalmente tomada por essas leituras e me muni de toneladas de “xeroxes” das revistas e dos livros acadêmicos que não seriam encontrados por aqui. Quando cheguei e comecei a consultar esses textos, percebi que eles não davam conta da nossa realidade. Apontavam uma luz sobre grandes questões da mulher, mas, efetivamente, não se aplicavam à realidade do nosso país – no meu caso, que estava justamente trabalhando com Rachel de Queiroz e as matriarcas do sertão nordestino. O abismo entre essas mulheres e as senhoras vitorianas saxônicas, matrizes das primeiras teorias norte-americanas, mostrou-se quase intransponível. Hoje, esse abismo é desvendado pelos estudos decoloniais e pelo recente avanço teórico dos estudos feministas latino-americanos. Mas o choque cultural e o susto que senti ao abrir minhas malas de “xeroxes” naquela época, sem dúvida, antecipavam a urgência de novas epistemologias feministas do Sul. Passei, desde aquela época, a confiar mais em metodologias de escuta forte do que em teorias muito eurocentradas. Relativamente, me dei bem com isso, porque elas me ajudaram muito a configurar e reconfigurar os modelos e apoios teóricos de que eu dispunha.²²⁸

A experiência relatada ilustra um desafio central enfrentado também pelas pesquisadoras que se dedicaram ao cinema feito por mulheres: a inadequação dos referenciais eurocentrados para compreender a realidade brasileira. Diante desse abismo, tornou-se necessário não apenas importar debates, mas construir, simultaneamente, referenciais teóricos próprios e formas de análise conectadas às experiências locais. Foi nesse contexto que os

²²⁸ Entrevista concedida por Hollanda. In: TEDESCO. *Mulheres, cinema e vídeo no Brasil...*, p. 79.

estudos sobre o cinema feito por mulheres no Brasil começaram a se consolidar, expandindo-se para diferentes campos acadêmicos e regiões do país, o que resultou na incorporação de uma variedade de temas, estilos e gêneros. Esses estudos desempenham um papel crucial na documentação e preservação de memórias, ao mesmo tempo que questionam as narrativas tradicionais e promovem leituras mais inclusivas da história. Ao longo desse processo, os estudos sobre o cinema feito por mulheres passaram por transformações significativas, como o fortalecimento do conceito de *gênero* em detrimento da categoria *mulher*, a inclusão de discussões sobre sexualidade e a ampliação dos temas abordados, incluindo direitos das mulheres, práticas de resistência e interseções entre gênero, raça e classe social.

Pode-se observar, a partir da virada do século, uma gradativa diluição das fronteiras entre academia e ativismo feminista no Brasil, o que demonstra uma certa convergência entre pesquisa e militância. Desafios contemporâneos, como os ataques conservadores aos estudos de gênero, têm aproximado ainda mais esses campos, fortalecendo alianças contra movimentos anti-gênero na sociedade, especialmente em relação ao papel do Estado e suas políticas públicas.²²⁹ Nesse cenário, a questão da autonomia da ciência e o equilíbrio entre pesquisa acadêmica e demandas sociais emerge como central. As interpretações e debates gerados nesses estudos impactam diretamente a vida coletiva, especialmente em contextos que demandam maior inclusão e fortalecimento da democracia.

Em última instância, essa trajetória de transformações, interpelações e debates sobre linguagem e métodos aponta para o amadurecimento dos estudos de gênero e feministas, além de seu potencial para responder aos desafios e reconfigurar agendas políticas e epistemológicas. Nesse sentido, a interação entre as experiências vividas por diferentes grupos e a interpretação dessas vivências desempenha um papel fundamental na consolidação dos estudos sobre mulheres e cinema. No entanto, como destaca a crítica feminista, essa relação entre experiência e teoria não se estabelece de forma linear ou simples. Como aponta a citação a seguir: Existe um longo período de desarticulação no qual a batalha entre a linguagem da experiência e a linguagem da teoria se transforma em uma espécie de agonia. É um desafio comum para um povo oprimido encontrar uma nova linguagem para nomear essa opressão, já que a história da opressão impediu o desenvolvimento de uma linguagem unificada entre seus membros. É crucial para nós, que trabalhamos na área da crítica

²²⁹ Esses ataques conservadores são ilustrados, por exemplo, por um caso recente ocorrido na Universidade Federal da Bahia, onde uma professora e pesquisadora do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (Neim) foi ameaçada de morte através das redes sociais. In: G1 BA. *Professora da Ufba que pesquisa sobre gênero é ameaçada de morte por meio de redes sociais*, 2017. Disponível em: g1.globo.com/ba/bahia/noticia/professora-da-ufba-que-pesquisa-sobre-genero-e-ameacada-de-morte-conselho-da-universidade-repudia.ghml. Acesso em: 18 mar. 2024.

feminista de cinema, reparar essa ruptura, enfrentar essa agonia e começar a desenvolver uma síntese de práticas críticas altamente eficazes. Sem isso, nosso trabalho permanece anônimo, inseguro e nossa visibilidade contínua permanece em questão.²³⁰

Nesse sentido, questões fundamentais sobre a narrativa do cinema brasileiro continuam sendo colocadas, tanto no passado quanto no presente: Qual é a história contada pelo cinema brasileiro? As mulheres estão inseridas nessa narrativa? Quem são essas mulheres? Quais filmes elas produzem e em quais contextos? O que essas obras comunicam? Na década de 1980, Ann Kaplan, em *A mulher e a câmera*,²³¹ foi além e perguntou: haveria um “novo cinema” emergindo a partir das narrativas produzidas por mulheres? Karla Holanda, ao investigar o cinema brasileiro feito por mulheres, propôs que sim: uma nova história do cinema está sendo escrita, ancorada nas pesquisas que redescobrem e analisam essas obras e suas protagonistas.²³² Essa nova historiografia não apenas interpela as narrativas tradicionais do cinema brasileiro, mas também inaugura um campo de possibilidades para compreender o papel das mulheres na construção desse universo.

A aspiração de explorar essas e outras perguntas motivou a elaboração deste capítulo, cujo objetivo é aprofundar o entendimento sobre a produção acadêmica que discute a relação entre mulheres e o cinema brasileiro. É importante notar que esta pesquisa aqui apresentada não pretende abarcar a totalidade dos estudos existentes, ela se concentra no levantamento de teses e dissertações. Esse levantamento foi inicialmente realizado por meio de revisões bibliográficas. Para a produção acadêmica a partir dos anos 2000, a pesquisa também incorporou trabalhos disponíveis em repositórios institucionais, o que permitiu mapear tendências, continuidades e lacunas de forma mais detalhada no campo.

Assumidas as dificuldades devido à dispersão desses estudos, propõe-se uma abordagem genealógica para acompanhar o desenvolvimento da pesquisa sobre cinema de mulheres e conectá-la ao contexto social e histórico em que se insere. Essa abordagem permite identificar influências metodológicas e teóricas, compreender as tensões entre feminismos militantes e acadêmicos, e destacar as contribuições das mulheres para a história do cinema brasileiro. Além disso, a análise identificou dois períodos distintos que ajudam a organizar esse percurso: a *Historiografia Feminista Clássica* (1980-1990), marcada pela introdução das críticas feministas no campo, e a *Historiografia Feminista de Fronteiras* (2000-2023),

²³⁰ ROWBOTHAM, 1974, p. 117. In: RICH, *Chick Flicks...*, p. 74.

²³¹ KAPLAN, Elizabeth Ann. *A mulher e o cinema...*, p. 43-60.

²³² HOLANDA, Karla. *Cinema brasileiro feito por mulheres: um campo de pesquisa*, 2016. Disponível em: <https://comciencia.br/dossies-73-184/web/handler2ca7.html?section=8&edicao=128&id=1551>. Acesso em: 25 mar. 2024.

caracterizada pela ampliação de temas e pela adoção de perspectivas interseccionais e decoloniais.

2.1 Historiografia feminista clássica (1980-1990)

Cena 4

Agora, você compra em DVD. Na verdade, você nem precisa mais disso, você entra no YouTube, você pega o filme que você quiser. [...] Me recordo do quanto eu sofri para ver aqueles filmes. O funcionário da Embrafilme fazia um trabalho extra, e era eu sozinha no auditório, no centro do Rio de Janeiro, a ver aqueles rolos de filme. Então, ficava assim uma semana inteira, para também ele não fugir, não escapar, né. Ficava uma semana inteira só fazendo aquilo, depois, na outra semana, tinha mais uns cinco filmes, oito filmes, e ele me perguntava quantos filmes eu ia querer ver naquela semana, esta semana. Impressionante isso[...] E eu tinha uma caneta fantástica, uma caneta com luz, com pilha, com luz, então eu via o filme, e a caneta, a luzinha ligava só ali, com uma lanterninha.²³³

O relato da pesquisadora Regina Glória Nunes Andrade sobre sua experiência em *A cena iluminada*²³⁴ (1988) nos transporta para um período em que a pesquisa cinematográfica era uma jornada repleta de obstáculos, cansaço, encanto, privilégios, mas também de descobertas sensoriais e afetivas. A árdua tarefa de acessar os filmes, coleções e informações muitas vezes exclusivas exigia uma logística meticulosa e dependia do apoio indispensável de trabalhadores e trabalhadoras dos arquivos. No passado, os acervos desempenhavam um papel crítico na preservação e transmissão da memória cinematográfica, e, hoje, continuam sendo agentes fundamentais para garantir o acesso e a continuidade dessa memória em meio aos desafios da digitalização.

Na contramão dos obstáculos, emergia uma experiência sensorial singular. A textura das imagens e a profundidade do som, livres das distrações do mundo exterior, com certeza, intensificavam a imersão completa no filme. Cada rolo de filme apresentava seus próprios desafios, com semanas dedicadas à visualização em um ambiente escuro e envolvente. Como cada exibição era única e irrepetível, a expectativa em torno das sessões se tornava intensa, quase física, criando memórias e vínculos emocionais duradouros com as obras. Essa

²³³ Trecho da entrevista de Regina Andrade concedidas a Mariana Cavalcanti Tedesco no livro *Mulheres, cinema e vídeo no Brasil...*

²³⁴ ANDRADE, Regina. *A Cena Iluminada: (Psicanálise e Cinema)*. 1988. 212f. Tese (Doutorado) em Comunicação - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1988.

materialidade específica do cinema em película não apenas condicionava a experiência da pesquisadora, mas também contribuía para a construção de uma relação quase física com a história do cinema.

Hoje, a tecnologia digital modificou radicalmente a forma como filmes são acessados e analisados. Plataformas digitais proporcionaram o acesso e conveniência a uma extensa biblioteca cinematográfica no computador. O acesso instantâneo e a oportunidade de pausar, retroceder e revisitar, algo anteriormente inimaginável, se mesclam com as distrações cotidianas e os desafios da nova dinâmica de consumo – tornou-se mais prático, mas menos imersivo – e influenciado pela problemática da digitalização dos acervos. A democratização documental é uma conquista significativa, pois torna filmes antes inacessíveis disponíveis a um público mais amplo e promove a disseminação do conhecimento. Neste cenário dinâmico, o trabalho arquivístico assume novos contornos. De guardiões de pequenas coleções, tornam-se agentes ativos na construção da memória coletiva, responsáveis por definir padrões, selecionar o que será preservado e desempenhar um papel importante na salvaguarda da história cinematográfica. A jornada de Regina Andrade ilustra as mudanças na pesquisa cinematográfica e a necessidade de refletir sobre as transformações nas práticas de investigação e de valorizar tanto a memória do cinema quanto as tecnologias que continuam a moldá-la, assegurando seu legado para as gerações futuras.

Esse panorama de transformações tecnológicas e mudanças no papel dos arquivos oferece uma base para refletir sobre como diferentes épocas moldaram a pesquisa cinematográfica e a produção acadêmica. Nesse contexto, o estudo de Regina Andrade, que se insere no que pode ser denominado de “Historiografia feminista clássica”, dialoga com outras duas pesquisas realizadas no Departamento da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ): a de Ana Maria Pessoa, defendida em 1992, e a de Lindinalva Rubim, em 1999.²³⁵ Essas investigações exploraram temas fundamentais para o campo: a participação das mulheres no cinema moderno brasileiro e a construção de uma tradição cinematográfica a partir da biografia de Carmen Santos. No caso de *A Cena Iluminada* (1988), de Andrade, e *O feminino no cinema de Glauber Rocha* (1999), de Rubim, realizadas com onze anos de diferença, estabelecem um diálogo importante, ainda que apresentem abordagens distintas. Ambas analisam a representação das mulheres no Cinema

²³⁵ PESSOA, Ana Maria. *Sob a luz das estrelas: Carmen Santos e o cinema brasileiro silencioso (1919-1934)*. 1992. 243f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Rio de Janeiro, 1992; RUBIM, Lindinalva Silva Oliveira. *O feminino no cinema de Glauber Rocha*. 1999. 329 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999. Esses trabalhos foram orientados por Heloisa Buarque de Hollanda e Rogério Luz, respectivamente.

Novo, um tema que continua a mobilizar debates no campo dos estudos cinematográficos até hoje.

A efervescente década de 1960, marcada pela segunda onda feminista, trouxe debates urgentes sobre o papel das mulheres na sociedade, debates esses que também ecoaram no cinema nacional, em meio a um contexto de autoritarismo político e repressão. Paralelamente, o Cinema Novo buscava romper com o modelo de produção hollywoodiano, propondo uma crítica política e estética fundamentada na identidade nacional e nas desigualdades sociais e econômicas do Brasil. Contudo, apesar de sua postura progressista, o movimento falhou em incorporar plenamente as questões feministas. A representação das mulheres permaneceu moldada pelo uso de símbolos do imaginário coletivo, o que limitou questionamentos mais profundos sobre os papéis das mulheres tanto nos filmes quanto no próprio movimento.

Um exemplo emblemático dessa dinâmica está no manifesto *Estética da Fome* (1965), de Glauber Rocha, publicado pela primeira vez em junho de 1965 na revista *Civilização Brasileira*. Nesse documento, Glauber elaborou uma crítica política e estética às formas de apropriação cultural, ao mesmo tempo em que trouxe a ideia das mulheres como figuras simbólicas dentro do movimento. Ele escreveu: “as mulheres do Cinema Novo sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor, dada a impossibilidade de amar com fome”.²³⁶ Essa declaração destaca a universalização da representação feminina, posicionando as mulheres como protótipos fundamentais tanto na busca por mudanças sociais quanto na realização de seus desejos pessoais. Dessa forma, questiona-se os papéis tradicionalmente atribuídos às mulheres, confrontando as convenções sociais e culturais que restringem suas narrativas. Contudo, sua abordagem também reafirmava certas limitações ao enquadrar a experiência feminina em moldes simbólicos que reforçam um ideal coletivo, deixando em segundo plano as nuances das dinâmicas de gênero e das experiências individuais.

Nesse contexto, Helena Solberg insurgiu como a única mulher a dirigir uma obra. Seu filme de estreia, *A Entrevista* (1966), trouxe à tona questões feministas ao reunir jovens de classe média para discutir temas como o papel da mulher na sociedade, sexualidade,

²³⁶ Trecho na íntegra: “as mulheres do *Cinema Novo* sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor, dada a impossibilidade de amar com fome: a mulher protótipo, a de *Porto das Caixas*, mata o marido; a Dandara de *Ganga Zumba*, foge de guerra para um amor romântico; Sinhá Vitória sonha com novos tempos para os filhos; Rosa vai ao crime para salvar Manuel e amá-lo em outras circunstâncias; a moça do padre precisa romper a batina para ganhar um novo homem; a mulher de *O desafio* rompe com o amante porque prefere ficar fiel ao seu mundo burguês; a mulher em *São Paulo S.A* quer a segurança do amor pequeno-burguês e para isto tentará reduzir a vida do marido a um sistema medíocre”. ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 66-67.

casamento, virgindade, trabalho e autonomia.²³⁷ Essa perspectiva mostra que, mesmo com enunciados feministas presentes, as críticas às representações das mulheres e sua participação como criadoras foram frequentemente ignoradas pelas vanguardas cinematográficas da época. Helena Solberg, portanto, destacou-se ao inserir discussões de gênero em um cenário marcado por intensas transformações sociais, contudo, sua trajetória levanta uma questão persistente nas pesquisas: seria adequado enquadrar sua obra dentro do Cinema Novo ou seria mais apropriado reconhecê-la como parte de uma abordagem independente e pioneira no contexto do cinema nacional?

Diante das contradições em torno da presença de personagens femininas complexas no Cinema Novo, Andrade, motivada tanto por suas memórias de personagens icônicas quanto pelas reflexões de Glauber Rocha sobre a representação das mulheres como figuras em busca de amor nos filmes, enfrentou uma série de recusas e desafios ao definir o recorte de sua pesquisa:

Muniz Sodré também me disse: “não tem, não tem personagem feminina. Mas veja os filmes e me diga se tem ou se não tem, porque para mim não tem”. Zelito Viana, uma simpatia, na sua casa em Laranjeiras, me deu uma entrevista onde contou muitas curiosidades do Cinema Novo e me disse que as mulheres ou casavam com os cineastas, ou faziam a parte de montagem dos filmes dos homens do Cinema Novo. Outras pessoas que eu falava me diziam: “não, personagem feminina no Cinema Novo não existe não”.²³⁸

A análise de Andrade sobre as personagens femininas no Cinema Novo apresenta um campo fértil de contradições e desafios que permeiam a representação das mulheres no cinema brasileiro da década de 1960. Andrade, ao se deparar com a resistência de figuras como Muniz Sodré e Zelito Viana, que afirmavam a inexistência de personagens femininas significativas, iniciou uma investigação que questionava essa visão em busca de desvelar a complexidade das mulheres retratadas nas narrativas cinematográficas.

Com o objetivo de analisar a construção das personagens femininas em dez longas-metragens do Cinema Novo lançados entre 1962 e 1968,²³⁹ Andrade articulou uma abordagem

²³⁷ HOLANDA, Karla. Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. *Significação: revista de cultura audiovisual*, São Paulo, v. 42, n. 44, p. 339-358, jul./dez. 2015. p. 346.

²³⁸ TEDESCO, *Mulheres, cinema e vídeo no Brasil...*, p.71.

²³⁹ São elas: *Rio 40 Graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), ambos dirigidos por Nelson Pereira dos Santos; *Vidas Secas* (1963), também de Nelson Pereira dos Santos; *Terra em Transe* (1967), dirigido por Glauber Rocha; *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte; *Os Fuzis* (1964), dirigido por Ruy Guerra; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), outro de Glauber Rocha; *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni; *Cinco Vezes Favela* (1962), de Leon Hirszman, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade e Cacá Diegues; *Fome de Amor* (1968), de Nelson Pereira dos Santos; *Todas as Mulheres do Mundo* (1967), dirigido por Domingos de Oliveira.

que combinava psicanálise e cinema, explorando o imaginário e as representações da feminilidade. A autora buscava compreender a subjetividade dessas personagens em seus relacionamentos amorosos, complementando sua análise com entrevistas exploratórias realizadas com pessoas ligadas ao movimento cinemanovista. Essas entrevistas trouxeram memórias ambíguas sobre as personagens femininas, apontando para as tensões e lacunas na forma como foram concebidas e interpretadas. Ao fazer isso, Andrade questionou a visão reducionista que priorizava o enfoque social e político predominante no Cinema Novo e trouxe à tona a complexidade e os dilemas presentes nas representações das mulheres nesse período.

Dentre os dois problemas centrais abordados no trabalho – o imaginário e a feminilidade – surgem questões interessantes. Uma delas é a ênfase na figura do autor. Ao analisar o Cinema Novo como uma expressão do imaginário, Andrade investigou a influência dos diretores na construção das personagens femininas, destacando como o olhar masculino molda e articula as imagens fílmicas. Nesse contexto, ela examinou conceitos como o sintoma, o fantasma e as fantasias, elementos que contribuem para a subjetividade do filme e das personagens. De acordo com a autora, enquanto para “Freud a mulher é para ser amada, para Mulvey²⁴⁰ a mulher é para ser olhada”,²⁴¹ uma frase que sintetiza as dinâmicas de poder e gênero presentes no processo criativo dos cineastas. Assim, percebe-se que essas dinâmicas adicionam camadas de significado às personagens femininas, permitindo, em alguns casos, que elas transcendam os estereótipos culturais da época. No entanto, ao mesmo tempo, a centralidade do olhar masculino evidencia tensões e limites na representação da subjetividade feminina, o que levanta uma série de reflexões importantes sobre o papel do autor na configuração das narrativas cinematográficas.

A segunda questão decorre do esforço realizado por Andrade em discutir sobre as diferenças entre feminino e mulher. A autora optou por não abordar as mulheres apenas como um papel social, evitando as análises sociológicas comuns nos estudos feministas. Em vez disso, ela considerou o feminino e o masculino como condição presente em mulheres e homens, denominando as personagens de *femininas-mulher* para explorar a construção de identidades femininas em contextos específicos e o enfrentamento das expectativas sociais de

²⁴⁰ Andrade destacou a influência significativa de Heloisa Buarque de Hollanda na Escola de Comunicação no que diz respeito à recepção da crítica feminista no contexto acadêmico. Heloisa introduziu e aprofundou as discussões sobre textos de pós-modernismo dos Estados Unidos, que eram amplamente debatidos nas aulas. Além disso, Andrade ressaltou o papel de Laura Mulvey, que, embora não seja psicanalista, incorporou elementos da psicanálise ao cinema feminino, promovendo um diálogo entre essas áreas. Ao incluir narrativas e imagens de mulheres de maneira abrangente, Mulvey contribuiu para o estabelecimento do que Andrade considerou uma abordagem clássica no estudo do cinema feito por mulheres. Cf. TEDESCO, *Mulheres, cinema e vídeo no Brasil...*, p. 72-74.

²⁴¹ ANDRADE, *A Cena Iluminada...*, p. 93.

feminilidade. Ao articular os conceitos teóricos aos comportamentos das personagens nos filmes analisados, a pesquisa explorou as dualidades presentes na transformação da feminilidade nas narrativas. Essa abordagem envolve a contraposição entre alienação e libertação, em que as personagens enfrentam contextos opressivos em busca de autonomia, e entre alienação e revolução, com mulheres se tornando agentes de mudança social. Além disso, os conflitos entre amor e liberdade aparecem como elementos centrais, com as personagens desafiando padrões de gênero convencionais, enquanto enfrentam questões de objetificação e passividade que limitam sua agência.

A pesquisa concluiu que, embora as mulheres fossem frequentemente relegadas a papéis secundários no Cinema Novo, as personagens analisadas desempenham funções centrais e apresentam uma complexidade marcante, transitando entre posições de invisibilidade e protagonismo, mas raramente sendo simples ou unidimensionais. Para Andrade, essa abordagem questiona os papéis de gênero tradicionais nos filmes, demonstrando o esforço de alguns cineastas em romper com clichês e abordar questões mais profundas, como as relações amorosas e as condições sociais das mulheres. Essa constatação desafiou a ideia recorrente, mencionada em diversas entrevistas realizadas pela autora, de que não existiam personagens femininas significativas no Cinema Novo. Ao contrário, Andrade argumentou que a representação feminina, ainda que marcada por limitações, inclui nuances e contradições que merecem maior atenção crítica. Assim, ao utilizar conceitos psicanalíticos para examinar as noções de mulher e feminino, uma perspectiva em voga desde os anos 1970, a autora inaugurou o debate sobre a representação feminina no Cinema Novo, abrindo uma nova frente de pesquisa na área no campo acadêmico.

Outra pesquisa significativa é a tese *O feminino no cinema de Glauber Rocha*, de Lindinalva Silva Oliveira Rubim, centrada nas principais personagens das quatro primeiras obras de Glauber Rocha.²⁴² A escolha desse período e desses filmes foi justificada pelo contexto de mudanças significativas no mundo e na sociedade brasileira, especialmente em relação à questão das mulheres, que teve a década de 1960 como um momento emblemático de transformação. Além disso, para a autora, o Cinema Novo, especialmente através de Glauber Rocha, representou uma expressão cultural dessas mudanças e dilemas.

Percebe-se que nesse trabalho a relação entre autoria e representação do feminino foi ainda mais central. O primeiro capítulo, “Para quem não foi à Bahia”, explorou o contexto social, político e cultural dos anos 1960, essencial para a formação da visão social, cultural e

²⁴² Os filmes analisados são: *Barravento* (1961), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969).

cinematográfica de Glauber Rocha. Os capítulos subsequentes, “Glauber Rocha e as mulheres”, “A fala do autor” e “A fala dos intérpretes” abordaram a relação do autor com as mulheres, além de suas reflexões sobre a condição feminina na sociedade. O estudo também se concentrou nas interpretações do autor sobre seus personagens, especialmente os femininos, considerando sua inserção social e os limites de sua interpretação da obra. Além disso, foram exploradas as perspectivas de outros estudiosos sobre o mundo feminino nos filmes de Rocha, mesmo que frequentemente discutissem o tema de maneira marginal.

Em resumo, a pesquisa de Rubim destacou a diversidade de aspectos do feminino nos filmes de Glauber Rocha, relacionando-os com as transformações socioculturais do Brasil na década de 1960. Rocha foi apresentado como um cineasta que retratou um feminino em transição nesse período, evitando estereótipos simplistas. Suas representações desafiadoras das mulheres romperam com os papéis tradicionais e foram essenciais nas tramas ao impulsionar as narrativas e provocar mudanças significativas.²⁴³ Essa abordagem complexa contribuiu de forma significativa para a compreensão do impacto cultural e social do movimento cinemanovista.

Ao analisar a representação do feminino, esses estudos buscaram problematizar a tensão entre mulher e mulheres e a dicotomia entre o feminino e o masculino, especialmente em *A Cena Iluminada*, embora a ideia de passiva versus ativo ainda persistisse. Além disso, exploraram a interação entre espaços públicos e privados na vida das mulheres, em diálogo com as dinâmicas sociais e culturais da época.²⁴⁴ Esses estudos também reforçaram as observações de *As Musas da Manhã* sobre a tendência do cinema moderno brasileiro em retratar personagens femininas moldadas por um universo predominantemente masculino, ainda que os conflitos e tensões narrativos desafiem interpretações simplistas. De acordo com Silva, essa abordagem apresenta lacunas significativas, particularmente no que diz respeito à diversidade racial, sexual e de classe. A ênfase no conceito de autoria, na psicanálise e na representação das mulheres sob a perspectiva masculina tornou mais evidente essas ausências:

Considerando a presença extremamente desigual de homens e mulheres no meio cinematográfico, de fato as mulheres foram e ainda são objeto de discursos e representações construídas majoritariamente por homens – que não apenas retrataram à sua maneira uma realidade

²⁴³ RUBIM, *O feminino no cinema de Glauber Rocha...*, p. 16.

²⁴⁴ Por exemplo, Sara, em *Terra em Transe*, e Santa, em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Sara, ativa politicamente, enfrenta dilemas pessoais ao priorizar seu papel público sobre sua vida privada, simbolizando os desafios enfrentados por mulheres em posições de poder em ambientes masculinos. Santa, embora exerça influência mística em contextos públicos, opta por uma vida ascética que a afasta dos papéis privados convencionais, demonstrando como as mulheres podem impactar narrativas e eventos significativos apesar das restrições impostas pelas normas sociais.

sobre as mulheres, mas também estabeleceram modelos do ser, agir e pensar femininos.²⁴⁵

Nesse panorama, e inaugurando outra tendência das pesquisas sobre o cinema feito por mulheres, a dissertação *Sob a luz das estrelas: Carmen Santos e o cinema brasileiro silencioso (1919-1934)* surgiu como uma contribuição valiosa ao escavar a história de Carmen Santos e destacar sua trajetória no cinema silencioso brasileiro. Confrontando os desafios impostos pela escassez de materiais preservados e referências, a autora realizou uma pesquisa extensa, reunindo depoimentos, fotografias e informações que ampliaram a análise para além da atuação de Carmen como atriz. Sua participação em cineclubes e instituições governamentais diversificou as fontes de pesquisa, facilitando o acesso a acervos e contatos relevantes.²⁴⁶ Mais do que isso, a autora desempenhou um papel ativo na promoção do cinema feito por mulheres, colaborando em projetos internacionais e mostras de cinema. A pesquisa também foi fortalecida pelo suporte do Programa de Apoio a Teses sobre a Questão da Mulher, da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que, ao oferecer recursos financeiros, permitiu que a autora equilibrasse as demandas da maternidade com o aprofundamento acadêmico, consolidando sua contribuição para o campo.

A relevância dessa pesquisa vai além de suas contribuições para a história de Carmen Santos, com implicações significativas tanto para a historiografia do cinema brasileiro quanto para os estudos de gênero. A pesquisa desafiou a visão tradicional que frequentemente restringia o reconhecimento de Carmen Santos na indústria cinematográfica por suas atividades como atriz e diretora, trazendo à tona a importância de seu trabalho como produtora – uma função frequentemente ofuscada pela predominância de análises centradas na direção. Além disso, questionou a historiografia clássica, que muitas vezes retratava sua trajetória de maneira linear ou a comparava com diretores renomados,²⁴⁷ oferecendo uma perspectiva mais densa e contextualizada sobre sua contribuição ao cinema nacional.

Outro ponto de destaque é a abordagem teórica empregada. Embora a autora valorizasse os diálogos com teorias feministas internacionais, ela priorizou uma análise

²⁴⁵ SILVA, Carolinne Mendes da. *Nem todas as mulheres do mundo: uma análise das personagens femininas nos filmes do Cinema Novo (1959-1969)*. 269 f. 2020. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. p. 26.

²⁴⁶ Iniciando na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ela ocupou cargos de gestão em instituições-chave, como Embrafilme, Fundação do Cinema Brasileiro, Instituto Brasileiro de Arte e Cultura e Funarte. TEDESCO, *Mulheres, cinema e vídeo no Brasil...*, p. 84-87.

²⁴⁷ Por exemplo, no livro “Introdução ao Cinema Brasileiro” (1959) de Alex Viany, as produções musicais “Favela dos meus amores” (1935) e “Cidade Mulher” (1936) da Brasil Vita Filme são discutidas, focando principalmente na colaboração entre o diretor Humberto Mauro e o roteirista Henrique Pongetti. Carmen Santos, que foi produtora e protagonista desses filmes, é mencionada principalmente por sua atuação, sem maior ênfase em seu papel como produtora. In: TEDESCO, *Mulheres, cinema e vídeo no Brasil...*, p. 24.

enraizada no contexto brasileiro, adaptando essas abordagens às especificidades locais. Essa escolha resultou em uma investigação densa da trajetória de Carmen Santos, com reflexões relevantes sobre o papel das mulheres na sociedade brasileira que ampliaram os debates no campo dos estudos de gênero e da história do cinema. Sobre sua abordagem teórica, Pessoa explicou:

recorri inicialmente à instigante corrente da crítica feminista da cultura, fundamentada nos postulados da psicanálise e da semiologia. Essa orientação, contudo, logo veio a ser suplantada pela inadiável prioridade, a de consolidar conhecimentos sobre o processo sociocultural brasileiro daquele período, construindo um quadro histórico sobre a década de 1920, que contemplasse tanto a atividade cinematográfica quanto as transformações do papel da mulher na sociedade. A partir dessa constatação, a pesquisa foi orientada no sentido de reconstruir um fragmento biográfico que teria como referência certo momento da história cultural do país, quando uma mulher e o cinema se encontraram, para nunca mais se separarem.²⁴⁸

Um dos aspectos mais inovadores da pesquisa foi a análise da relação entre Carmen Santos e a imprensa, fundamentada em um extenso acervo de imagens fotográficas e em uma leitura semiológica detalhada para compreender seu papel no cinema silencioso brasileiro. O estudo destacou a habilidade de Carmen em usar estratégias de publicidade para consolidar sua presença no mercado cinematográfico, demonstrando sua atuação tanto como artista quanto como empresária visionária. Essa perspectiva se amplia ao situar sua trajetória no contexto da Revolução de 1930, momento em que Carmen aproveitou as mudanças políticas e sociais para alavancar o cinema nacional e enfrentar os desafios da indústria cinematográfica. A análise de sua relação com a imprensa também trouxe novas possibilidades para compreender o impacto das mulheres na construção do cinema no Brasil. Nesse sentido, o trabalho destacou a relevância de abordagens interdisciplinares que articulam estudos de gênero, história cultural e semiótica, ampliando as discussões teóricas e metodológicas no campo.

No entanto, Pessoa não foi a única pesquisadora a se interessar pelo pioneirismo das mulheres no cinema brasileiro. Além da tese *A cena iluminada*, Andrade²⁴⁹ também se dedicou a analisar as trajetórias de Gilda de Abreu e Carla Civelli.²⁵⁰ Sua pesquisa, financiada pela

²⁴⁸ SANTOS, *Sob a luz das estrelas...*, p. 190.

²⁴⁹ Ambas as pesquisadoras ainda compartilharam experiências acadêmicas na produção do inventário *Quase Catálogo* e participaram de programas televisivo entre 1989 e 1993, debatendo sobre quem foi a primeira cineasta brasileira: Carmen Santos ou Gilda de Abreu. Cf.: TEDESCO, *Mulheres, cinema e vídeo no Brasil...*, p. 73-74.

²⁵⁰ ANDRADE, Regina. *Pioneiras brasileiras do cinema de mulher*. Fundação Carlos Chagas, 1991. Disponível em: <www.portcom.intercom.org.br/pdfs/45fabecf4d87294005d0b653fd7dd09c.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2023.

Fundação Carlos Chagas em 1989, baseou-se em fontes primárias e depoimentos para examinar o impacto dessas cineastas na indústria cinematográfica, com destaque para Gilda, uma figura central nos anos 1940, e Civelli, que dirigiu *É um caso de polícia*, em 1959, período marcado pela escassez de produções dirigidas por mulheres. O foco do estudo recaiu sobre a análise da linguagem cinematográfica dessas diretoras, contextualizando-a com aspectos significativos de suas biografias.

No cinema brasileiro dos anos 1940, Gilda de Abreu, nascida em Paris, foi apresentada por Andrade como uma cineasta pioneira, cuja visão inovadora transitava entre a ópera e o cinema, inspirada pela visão romântica dos musicais americanos. Sua trajetória, que se inicia como atriz, culmina na direção de *O Ébrio* (1946),²⁵¹ após sua atuação em *Bonequinha de Seda* (1936).²⁵² Essa transição de atriz para diretora aponta para um padrão observado ao longo do tempo, no qual a experiência diante das câmeras frequentemente precede oportunidades na direção. De acordo com Andrade, *O Ébrio* representa um marco na história do cinema brasileiro por romper com convenções sociais e artísticas de sua época. Sob a direção de Gilda, o filme aborda temas desafiadores, como o alcoolismo e as dinâmicas familiares, trazendo uma abordagem mais crítica e realista. Andrade destacou a relevância do filme ao tratar o alcoolismo como um problema de saúde pública, especialmente no contexto do Brasil pós-Segunda Guerra Mundial e sob a ditadura de Getúlio Vargas. Ao distanciar-se dos padrões idealizados de Hollywood, o filme dialoga de forma mais direta com a realidade social brasileira, oferecendo uma perspectiva inovadora para a época.

Além de seu impacto temático, o filme alcançou grande sucesso popular, com ampla distribuição de cerca de 500 cópias por todo o país,²⁵³ o que trouxe alívio financeiro para a companhia cinematográfica Cinédia em um momento de crise.²⁵⁴ Andrade destacou que a linguagem cinematográfica de Gilda, marcada por uma abordagem direta e simples influenciada pela cenografia teatral, contribuiu para o sucesso da obra. O realismo presente nas cenas detalhadas e nos figurinos precisos foi fundamental para conquistar o público e diferenciar o filme no cenário cinematográfico nacional. Assim, *O Ébrio* marcou um capítulo significativo na história do cinema brasileiro, além de pavimentar o caminho para futuras cineastas, demonstrando a habilidade de Gilda de Abreu de dialogar com o público.

²⁵¹ Outras produções são: *Pinguinho de Gente* (1947) e *Coração Materno* (1951). Os roteiros de *Chico Viola não morreu* (1955) e *Mestiça* (1973) e dirigiu o curta metragem *Canção de Amor* (1977).

²⁵² Filme dirigido por Oduvaldo Viana.

²⁵³ ANDRADE, *Pioneiras brasileiras do cinema de mulher...*, p. 6.

²⁵⁴ ANDRADE, Regina Glória; BRASIL, Jose Francisco Serafim; COELHO, Sandra Straccialano. *Fragmentos da autoria feminina no cinema brasileiro: considerações sobre o cinema de Gilda de Abreu (1904 - 1979)*. In: AVANCA CINEMA CONFERÊNCIA INTERNACIONAL ARTE, Tecnologia, Comunicação, 2020, p. 462.

Nesse contexto, Carla Civelli foi apresentada na pesquisa com o subtítulo “A sombra de uma estrela” devido à escassez de documentação sobre sua trajetória, cuja principal referência foi localizada no livro *As Musas da Manhã*. Nascida em Milão, Civelli migrou para o Brasil em 1947, onde se destacou como montadora e continuísta, além de dirigir seu único longa-metragem, *É um Caso de Polícia* (1959), com roteiro de Dias Gomes. A singularidade dessa obra, segundo Andrade, reside em sua combinação inovadora de realismo e fantasia, destacando-se na filmografia dirigida por mulheres da época.

A pesquisa enfatiza a abordagem objetiva da câmera de Civelli que, influenciada por sua experiência como montadora, desafiava as convenções narrativas ao explorar a interação entre ficção e realidade. Andrade realizou uma análise psicanalítica do filme, demonstrando como as imagens traduzem as emoções e motivações internas das personagens, que acaba por ilustrar a subjetividade humana e expressar o inconsciente. Essa objetividade, sustentada pela habilidade técnica de Civelli, projeta uma narrativa que incorpora as condições históricas e sociais da época, por meio de uma representação multifacetada da realidade. Para a autora sua abordagem prática e direta, moldada pela experiência no teatro brasileiro, afasta-se de idealizações e transforma o filme em uma celebração do imaginário. Nesse processo, elementos como a curiosidade, a investigação, a fantasia e a imaginação ganham centralidade, compondo uma narrativa que valoriza a experimentação e a liberdade criativa.

É pertinente observar que Andrade associou as diferenças entre os filmes às transformações tecnológicas e estéticas de suas épocas:

Com o avanço da tecnologia e da imaginação dos cineastas a imagem cinematográfica adquiriu um movimento próximo da realidade. As câmeras adquiriram uma condição quase biológica identificada ao olho humano que capta imagens superpostas e ágeis ao mesmo tempo. Além deste movimento natural a câmera ousou ir além das possibilidades do olhar, inovando a transparência e até mesmo a simultaneidade. Um fato importante neste desenvolvimento foi a construção de personagens. Ganhando forma e conteúdo, proliferaram a expressão subjetiva, o comportamento emocional e a problemática psicológica.²⁵⁵

Os filmes mencionados, *O Ébrio* e *É um Caso de Polícia*, ilustram de forma marcante a transição do cinema nas décadas de 1940 e 1950, ao revelar o esforço das diretoras Gilda de Abreu e Carla Civelli em trazer inovação, mesmo diante das limitações técnicas e culturais características de suas épocas. Gilda de Abreu, por exemplo, atuava em um momento em que

²⁵⁵ ANDRADE, *Pioneiras brasileiras do cinema de mulher...*, p. 12.

o cinema era fortemente influenciado pela estética teatral, com câmeras estáticas e adaptações literais do teatro. Sua contribuição mais significativa está no rompimento com convenções de gênero, ao abordar temas de amor e desventura através de personagens femininas que desafiavam padrões normativos, ainda que muitas vezes envoltas em narrativas de sedução, injustiça e errância. Suas histórias cativaram o público com complexidade temática e personagens memoráveis. No entanto, estudos anteriores, como os de Munerato e Oliveira,²⁵⁶ apontaram a presença de um caráter punitivo nas representações de mulheres, especialmente em narrativas envolvendo triângulos amorosos, que reforçavam as normas morais vigentes da época.

Já Carla Civelli, inserida em um período de transformações estéticas no cinema, adotou uma abordagem visual e narrativa que se destaca pela dinâmica e pela construção de personagens complexas. Inspirada por suas experiências documentais ao registrar os horrores da guerra e pelas reflexões existencialistas de Jean-Paul Sartre, Civelli fundiu elementos de drama e comédia, promovendo uma conexão direta entre o público e a narrativa, intensificada pela atmosfera onírica que permeia sua obra. No filme *É um Caso de Polícia*, Civelli inovou ao tensionar os limites entre realidade e imaginação. Embora buscasse uma representação realista do cotidiano, ela transformou a realidade em algo distorcido e simbólico. Essa abordagem impediu que o filme fosse categorizado como um documentário, uma vez que os elementos imaginativos se entrelaçam à trama, desafiando as expectativas do público. A narrativa, focada na personagem Belinha, investiga sua curiosidade e determinação em impedir um assassinato, mesclando dilemas dramáticos com momentos cômicos que conferem leveza à história e envolvem o espectador de maneira cativante.

A abordagem de Civelli destacou a tensão essencial do cinema entre identificação e alienação. O espectador é capturado pela imagem e pelos conflitos apresentados, enquanto é conduzido a uma experiência crítica. Essa dualidade é fortalecida pela performance dos atores, que conferem autenticidade às personagens, e pela direção de câmera, que alterna entre realismo e abstração, criando um simulacro da realidade que dialoga com os dilemas existenciais e sociais de sua época. O trabalho de Civelli em *É um Caso de Polícia* representa uma ousada tentativa de inovação técnica e exploração de temas existenciais dentro de uma indústria cinematográfica ainda marcada por convenções de gênero e limitações culturais. Sua obra desafiou normas tradicionais e apresentou uma nova visão sobre a participação das mulheres, personificada em uma protagonista independente e ativa na transformação dos

²⁵⁶ MUNERATO; OLIVEIRA, *As musas da matinê...*, p. 64.

eventos sociais. Andrade observou que a linguagem cinematográfica utilizada por Civelli mobiliza o público de maneira sedutora, propondo uma perspectiva diferenciada ao conectar elementos técnicos, narrativos e simbólicos, capaz de atrair diversos olhares. Como destacou Andrade:

O que surpreende no filme de Carla Civelli é que, apesar de ser uma mulher desta época, influenciada por todas as opressões, a personagem Belinha é capaz de ver atendidos os seus desejos. Pode ser que a questão levantada por ela, tal como um provável crime, provoque uma situação social tão mobilizante que os homens se sintam envolvidos pela questão [...] Se a linguagem feminina é provocada pela sedução, condição essencial da escritura da mulher, Carla Civelli concentra-se num percurso que comprova esta hipótese. A ressalva sobre sexualidade e sensualidade é elaborada sob a forma de constantes demandas.²⁵⁷

O filme *É um Caso de Polícia* se destaca como exemplo expressivo da linguagem cinematográfica feminina, mesmo diante das limitações no reconhecimento desse modelo de cinema. A análise das obras de Gilda de Abreu e Carla Civelli por Regina Andrade demonstrou a diferenciação dessa linguagem que, embora frequentemente associada a uma tendência essencialista ligada à sedução, também desafiava estereótipos ao abordar questões de autonomia e agência. No caso de Civelli, a narrativa é centrada em uma protagonista que não apenas conduz a história, mas também dialoga com temas feministas, como a subversão das dinâmicas de poder e a busca por independência em face de estruturas patriarcais. Entretanto, a análise de Andrade, ao homogeneizar a chamada linguagem feminina, tende a restringir a compreensão das mulheres como criadoras no cinema, ao associar suas obras predominantemente à emotividade. Essa insistência em uma suposta linguagem feminina única desconsidera a diversidade e a complexidade das experiências femininas, moldadas por fatores como raça, classe, orientação sexual e contexto cultural.²⁵⁸ Essa visão foi posteriormente reavaliada pela própria autora, que, em artigo de 2020,²⁵⁹ reconheceu a dificuldade de delimitar uma linguagem artística específica por gênero e enfatizou a necessidade de abordar o cinema feminista sob perspectivas mais amplas.

A comparação entre Civelli e Gilda de Abreu reforça o contraste entre diferentes abordagens do cinema feito por mulheres. Enquanto Gilda alcançou grande sucesso com *O Ébrio*, explorando temas universais como amor e desventura dentro de uma linguagem ainda

²⁵⁷ ANDRADE, *Pioneiras brasileiras do cinema de mulher...*, p. 17-18.

²⁵⁸ MARTINS, Carla Ludmila Maia. *Sob o risco do gênero...*, p. 173.

²⁵⁹ ANDRADE; BRASIL; COELHO, *Fragmentos da autoria feminina no cinema brasileiro...*, p. 463.

ligada ao teatro e ao melodrama, Civelli ousou experimentar com a fusão de realismo, fantasia e abstração. Essa abordagem propôs um cinema que subverte convenções narrativas e explora as camadas psicológicas de suas personagens. No entanto, essa ousadia enfrentou desafios significativos de aceitação em uma indústria cinematográfica marcada por rígidas expectativas normativas de gênero e pela resistência à inovação na linguagem cinematográfica.

No contexto dos estudos feministas, as obras analisadas levantaram debates essenciais sobre a representação das mulheres no cinema e os desafios para incorporar filmes dirigidos por mulheres ao cânone cinematográfico. A discussão sobre a chamada linguagem feminina e sua associação a representações subjetivas fixas demonstrou as tensões entre abordagens essencialistas e uma crítica feminista em constante transformação, que busca reconhecer a pluralidade e a profundidade da criação artística feminina. A análise de Andrade destacou como Gilda de Abreu e Carla Civelli, embora atuando em contextos históricos e culturais distintos, contribuíram de maneira significativa para a construção de um discurso cinematográfico que vai além da representação das mulheres. Suas obras participam ativamente da construção criativa do cinema, desafiando convenções, enriquecendo narrativas e abrindo espaço para novas perspectivas sobre o papel das mulheres na arte cinematográfica.

Os trabalhos de Regina Andrade, Lindinalva Rubim, Ana Pessoa e o estudo sobre pioneiras do cinema brasileiro destacaram a relevância das mulheres na história do cinema nacional, abordando temas como representação das mulheres, autoria e linguagem cinematográfica. Andrade, em *A Cena Iluminada*, desafiou a visão limitada do e sobre o Cinema Novo ao revelar a complexidade das personagens femininas, enquanto Rubim examinou as tensões entre o feminino e o olhar masculino nas obras de Glauber Rocha. Ana Pessoa, em *Sob a luz das estrelas*, explorou a trajetória pioneira de Carmen Santos, enfatizando sua atuação como produtora e estrategista em um contexto de exclusão das mulheres. Já o estudo sobre Gilda de Abreu e Carla Civelli evidenciou a diversidade de experiências e contribuições das mulheres para o cinema, mesmo frente às barreiras culturais e institucionais.

Essas pesquisas convergem ao questionar a invisibilidade histórica das mulheres no cinema e ao reforçar a necessidade de reavaliar o cânone cinematográfico sob perspectivas feministas. Além disso, solidificaram as bases dos estudos acadêmicos em três frentes principais: a análise da representação das mulheres pelo viés psicanalítico, explorando subjetividades e dinâmicas de poder; o uso de teorias sociológicas para compreender as condições sociais e culturais que moldaram essas produções; e a construção histórica da tradição dos filmes realizados por mulheres, com a recuperação de arquivos e acervos que

permitem a preservação e o estudo dessas obras. Ao trazer as tensões entre autoria, representação e contexto histórico, esses trabalhos expandiram a historiografia do cinema brasileiro, promovendo um olhar mais plural e crítico sobre a criação artística feita por mulheres. Com isso, destacaram as contribuições das mulheres para a construção da linguagem cinematográfica e ofereceram ferramentas teóricas e metodológicas para a continuidade dos estudos feministas no campo do cinema.

2.2 Historiografia feminista sobre vídeos (1980-1990)

Cena 5

Imagem 3: Cena do vídeo *Meninas*, realizado por Jacira Melo em 1989²⁶⁰



Fonte: MELO, Jacira. *Meninas*. Olhar Eletrônico, 1989. 1 vídeo (aprox. 20 min).

Cena 6

Como as realizadoras produziam seus vídeos de forma que estes refletissem a lógica feminista? Ou seja, que decisões de enquadramentos, movimentos de câmera, movimentos de lente, iluminação, sonorização...que arranjos ou escolhas de elementos da linguagem videográfica (ou cinematográfica) estariam a serviço do movimento feminista, mais precisamente, daquela “onda” do movimento, que determinava certas “bandeiras”,

²⁶⁰ O documentário retrata a vida de diversas jovens envolvidas na prostituição como forma de subsistência, abordando seus desafios, narrativas pessoais e a conscientização sobre a AIDS. Além disso, foi premiado com o terceiro Prêmio Estímulo de Vídeo. O filme integra o acervo da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP) e passou por processo de digitalização pela TV PUC-SP. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=Jd86mAEmyOE>. Acesso em 20 fev. 2023.

urgentes na época, em detrimento de outras possíveis. Como saber?²⁶¹

No vídeo *Menina*, a videasta e pesquisadora Jacira Melo utilizou imagens do cotidiano e uma série de *close-ups* para nos provocar com cenas disruptivas. Em uma delas, uma menina transita entre o mundo dos sonhos e a realidade das ruas; ao observá-la de cima para baixo, a perspectiva transforma o espaço ao seu redor em uma miniatura, enquanto o corpo da menina moldura a tela, ampliando a sensação de introspecção e desconexão. Em seus quinze minutos, de acordo com a sinopse, apresenta profissionais do sexo que contam como iniciaram suas atividades e compartilham seus sonhos e medos. Nesse contexto, o cotidiano ganha uma nova dimensão ao emergir através das histórias dessas mulheres e dos vestígios deixados no local, onde praças e ruas tornam-se testemunhas silenciosas de suas trajetórias. A câmera, ao detalhar cada vestígio, transforma esses elementos em partes precisas e essenciais da narrativa. Distante da objetividade jornalística, cada fragmento possui a mesma potência narrativa que os grandes momentos. As imagens, muitas vezes evocando a estética de um videoclipe, são acompanhadas por uma trilha sonora que não apenas complementa, mas se torna um personagem central no vídeo. Enquanto os depoimentos das mulheres guiam a narrativa, a câmera ultrapassa o discurso verbal e explora o que permanece não dito e captura cenas de esquinas, fachadas, praças, janelas e rostos, pontes onde as personagens encaram seu mundo, não sem antes nos devolver o olhar.

Essa proposta narrativa dialoga com questões éticas e metodológicas levantadas pela pesquisadora Valente, que questiona as maneiras de capturar exatamente esse modelo de produção e de imagem. Valente faz uma reflexão sobre a ética que separa quem analisa e filma de quem vive, e sobre como a imagem pode capturar a diversidade de vulnerabilidades e violências enfrentadas pelas mulheres. Ao observarmos a interseção entre pesquisadoras, produtoras de imagens e militantes, fica evidente que essa conexão é complexa, especialmente no campo da pesquisa feminista. Estudos sobre vídeos feministas tensionam ainda mais essa delicada interlocução entre *mulher* e *mulheres* ao destacar de forma mais contundente as desigualdades de representatividade e as diferentes formas de registrar essas experiências.

Nesse contexto, o vídeo popular no Brasil surge como uma forma autêntica de produção audiovisual, realizada por grupos ligados a movimentos populares e instituições colaborativas, com o intuito de democratizar os meios de comunicação. Diferente da mídia tradicional, essa abordagem promove uma liberdade criativa e uma participação comunitária

²⁶¹ Relato da pesquisadora Valente. In: TEDESCO, *Mulheres, cinema e vídeo no Brasil...*, p. 64-65.

intensa, ao trazer visibilidade às demandas sociais e ampliar a representatividade nas narrativas audiovisuais. Paralelamente, o vídeo comunitário destaca-se por sua capacidade de refletir questões locais e preservar a rica diversidade cultural das comunidades onde é produzido, criando um elo entre a produção artística e as vivências coletivas que elas representam.

Desde os anos 1970, as mulheres têm se apropriado do vídeo como uma ferramenta transformadora para documentar e debater tanto suas experiências individuais e coletivas quanto temas ligados aos movimentos libertários. A produção de vídeos feministas no Brasil ganhou força em 1984, impulsionada pela democratização do acesso aos equipamentos, especialmente nas cidades de São Paulo e Recife. Esse meio, reconhecido por seu baixo custo e pela autonomia que oferece na produção, tornou-se estratégico para abordar questões sociais e desafiar as condições opressivas do cotidiano. A crescente realização de eventos voltados para essa produção fomentou redes de distribuição e a criação de videotecas dedicadas à circulação desses trabalhos, ao mesmo tempo em que coletivos emergiram como espaços de apoio e promoção dessa prática audiovisual. Nesse cenário, muitas mulheres artistas, escritoras, produtoras culturais e pesquisadoras passaram a explorar suas próprias vivências e as de outras mulheres como fontes de conhecimento. Ao fazer isso, desafiaram os métodos tradicionais de pesquisa, que priorizam a objetividade, e incorporaram a empatia como elemento central em suas investigações. Essa abordagem questionou os paradigmas metodológicos estabelecidos e contribuiu de maneira significativa para a construção de um campo acadêmico mais inclusivo, diverso e alinhado às realidades e demandas das mulheres.

O campo de pesquisa feminista sobre imagem, nas primeiras décadas de produção de vídeos feministas, foi delineado por três trabalhos bastante originais.²⁶² O primeiro destaca a importância dos coletivos, como Lilith e Comulher,²⁶³ que tiveram um papel fundamental na disseminação das mensagens feministas por meio do vídeo, em um contexto de crescente

²⁶² ALBUQUERQUE, Sandra Maria Craveiro de. *Coletivo Lilith Vídeo: novas imagens da mulher*. 1988. 284 f. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social - Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 1988; MELO, Jacira Vieira de. *Trabalho de formiga em terra de tamanduá: a experiência feminista com vídeo*. 1993. 248 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993; VALENTE, Telma Elita Juliano. *Olhar feminino: uma década de produção videográfica feminista no Brasil*. 1995. 150 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

²⁶³ Lilith Vídeo foi estabelecido por Silvana Afram, Jacira Melo e Márcia Meireles em meados de 1983, como parte do movimento feminista, com o objetivo de criar vídeos voltados para a causa das mulheres. Por outro lado, Comulher surgiu da reestruturação do Grupo Lilith Vídeo, liderado por Márcia Meireles em colaboração com Maria Angélica Lemos e Schuma Schumacher. Além da produção de vídeos, o projeto abrangente incluía a realização de seminários, publicações e fotografia relacionados à comunicação feminista. Cf.: VALENTE, *Olhar feminino...*, p. 54.

reconhecimento das questões de gênero e das lutas feministas no país. É notável como o objeto de estudo coletivo Lilith Vídeo evidencia a sólida rede formada por essas mulheres em torno da produção de imagem e do conhecimento. Jacira Melo, uma das fundadoras do coletivo, também é autora de uma pesquisa mencionada e contribui para o jornal *Mulherio*. Além disso, foi premiada no 5º concurso da Fundação Carlos Chagas para conduzir uma pesquisa em 1988 sobre o uso do videoteipe pelos grupos feministas de São Paulo.²⁶⁴ Essa interseção entre a produção de vídeo e pesquisa ressalta a ligação com práticas feministas engajadas e a relevância dessas abordagens para o campo acadêmico.

Sandra Albuquerque, em sua pesquisa *Coletivo Lilith Vídeo: Novas Imagens da Mulher* analisou o impacto do vídeo feminista durante a redemocratização brasileira dos anos 80. Ela investigou as produções do Coletivo em diálogo com as transformações sociais, culturais e tecnológicas da época, bem como as imagens sobre mulheres criadas por mulheres na televisão brasileira. A análise abrangeu depoimentos das videastas, revisão do material produzido pelo grupo e artigos da imprensa. Em diálogo com Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira, que observaram a falta de incorporação do debate feminista nos filmes feitos por mulheres, Albuquerque perguntou:

Imagens de mulheres feitas por mulheres são outras e novas imagens? Ou o “fato de dirigirem filmes não engendra necessariamente novos códigos de representação”? Poderá esta afirmativa, feita sobre os filmes produzidos por mulheres se aplicar também à produção em vídeo da produtora Lilith Vídeo?²⁶⁵

Essa questão norteia uma análise crítica da produção do Coletivo Lilith, que se destacou por sua abordagem cotidiana e diversa nos vídeos, fundamentada em um sólido viés feminista. A produção, financiada por instituições como a Fundação Ford²⁶⁶ e órgãos governamentais brasileiros, caracterizou-se por sua consistência temática e estilística, frequentemente reciclando materiais de produções anteriores. Programas como *Feminino Plural*²⁶⁷ desempenharam um papel importante ao permitir que o coletivo alcançasse um público mais amplo e abordasse questões como violência contra a mulher, trabalho, saúde e

²⁶⁴ SORJ, 2004, p. 127 *apud* TEDESCO, *Mulheres, cinema e vídeo no Brasil...*, p. 20.

²⁶⁵ ALBUQUERQUE, *Coletivo Lilith Vídeo...*, p. 75.

²⁶⁶ O documentário *Fazendo Fita*, financiado pela Fundação Ford, é destacado como uma obra representativa do Coletivo pela autora. Com duração de 53 minutos, o vídeo foi filmado durante o III Encontro Feminista Latino-Americano e do Caribe de 1985, realizado em Bertioga, São Paulo. O filme capturou depoimentos de mulheres latino-americanas, brasileiras e canadenses, todas ativamente envolvidas na produção de vídeo. *Idem.*, p. 104.

²⁶⁷ *Feminino Plural* é uma série de 4 programas que aborda temas como trabalhadoras urbanas e rurais, saúde e sexualidade, violência, saúde e planejamento familiar. Foi financiado por conselhos como o Conselho Estadual da Condição Feminina e exibido na TV Cultura de São Paulo e várias TVs Educativas em 1987.

direitos reprodutivos. Esses vídeos abriram caminhos para temas pouco explorados na mídia convencional, especialmente ao trazer à tona as experiências de mulheres negras sob uma perspectiva feminista interseccional.

O estudo de Albuquerque ressaltava ainda a relação entre o engajamento local e internacional do Coletivo Lilith, enfatizando a incorporação de novas tecnologias eletrônicas no feminismo. A linguagem adotada nos vídeos rompeu com os padrões convencionais de representação, privilegiando subjetividades, primeiros planos e encenações que desafiavam estereótipos e promoviam um distanciamento crítico. Ao adotar uma estética próxima ao *contra-cinema*, o coletivo construiu uma identidade visual que tensionava as normas de representação da época. Um aspecto central da análise é a abordagem reflexiva de Sandra Albuquerque, que transformou seu próprio trabalho e identidade de gênero em objeto de estudo. Conforme apontam Hanna Esperança e Esther Hamburger, Albuquerque desafiou convenções metodológicas ao utilizar a primeira pessoa como ferramenta analítica,²⁶⁸ integrando aspectos pessoais e coletivos do feminismo em seu estudo. Essa perspectiva híbrida, entre o individual e o coletivo, ampliou a discussão sobre as produções do Coletivo e a relação entre forma e conteúdo no campo feminista. De maneira complementar, a videasta Jacira Melo, em entrevista a Albuquerque, reforçou a importância de um equilíbrio entre a experiência pessoal e o rigor acadêmico ao abordar o feminismo e a produção audiovisual. Em suas palavras:

No percurso deste trabalho procurei não me afastar da vinculação básica que ele mantém com o espaço acadêmico. O que não significa dizer que abro mão da minha experiência de videasta feminista. Espero ter alcançado um equilíbrio entre esses dois lugares da observação, que em alguns momentos se separam e em outros se entrecruzam.²⁶⁹

Essa reflexão dialoga diretamente com a pesquisa *Trabalho de formiga em terra de tamanduá*, de Melo, que aprofundou as investigações de Albuquerque ao examinar, sob uma perspectiva feminista e artística, o uso de vídeos por grupos feministas no Brasil entre 1981 e 1992. Como observado por Tedesco, a pesquisa “de dentro” evidencia a importância da circulação de vídeos feministas²⁷⁰ e a necessidade de preservar os acervos como memória dos

²⁶⁸ As autoras observam que Albuquerque participou da realização dos vídeos *Prendas Domésticas* (1983) e *Fazendo Fita* (1985). ESPERANÇA, Hanna; HAMBURGER, Esther. Sandra Albuquerque e o coletivo Lilith Vídeo: juntando os cacos do espelho. In: TEDESCO (org.). *Mulheres, cinema e vídeo no Brasil...*, p. 30.

²⁶⁹ MELO, *Trabalho de formiga em terra de tamanduá...*, p. 1.

²⁷⁰ TEDESCO, Marina Cavalcanti. Uma análise “de dentro”: reflexões de Jacira Melo sobre vídeos feministas na década de 1980. In: TEDESCO, Cavalcanti Marina (org.). *Mulheres, cinema e vídeo no Brasil...*, p. 48.

movimentos. Além disso, destacou vídeo como uma poderosa ferramenta de comunicação alternativa, oferecendo novos meios de resistência e expressão para os movimentos feministas.

Com base em entrevistas, análise de documentos, observação direta, revisão de registros de empréstimos e avaliação das condições de conservação dos vídeos, a pesquisa identificou um crescimento significativo na produção de vídeos feministas no período pós-ditadura. Ao examinar 99 vídeos,²⁷¹ Melo destacou não apenas o aumento da produção, mas também a variedade de temas abordados, como violência de gênero, trabalho e, principalmente, sexualidade, saúde e memória.²⁷² Esses vídeos, longe de serem apenas registros, tornaram-se instrumentos estratégicos para educação popular e defesa das pautas feministas, sendo amplamente utilizados por organizações como o Centro de Informação Mulher, Rede Mulher e o Conselho Estadual da Condição Feminina, marcando o apoio institucional e a inclusão dessas pautas em políticas públicas mais amplas. Sua relevância reforçou o apoio institucional às pautas feministas e contribuiu para a integração dessas questões em políticas públicas mais abrangentes, ampliando seu impacto social e político.

A pesquisa também evidenciou a contribuição de diferentes entidades para a produção de vídeos feministas: organizações não governamentais produziram 20% dos materiais, órgãos governamentais contribuíram com 17%, enquanto produtoras independentes participaram com apenas 6%.²⁷³ Apesar dessas colaborações, Melo identificou desafios significativos relacionados à circulação dos vídeos, como a limitação de cópias e a falta de planejamento na distribuição. No entanto, a pesquisa também registrou desafios na circulação desses vídeos, como a limitação de cópias e a falta de planejamento na distribuição. A autora sugeriu maior investimento institucional e estratégias de divulgação mais eficazes, a partir da

formulação de um projeto comum articulado entre as entidades produtoras e as videotecas, além de abordar a problemática da circulação dos vídeos, também poderia facilitar a negociação de doações de programas, ou mesmo a fixação de pagamento de direitos autorais compatíveis. Permitiria, ainda, a formulação de regras para uma rápida reposição de cópia dos títulos em distribuição.²⁷⁴

²⁷¹ Inicialmente modesta, com apenas 4 vídeos produzidos entre 1981 e 1983, a produção foi aumentando gradualmente até atingir um ápice em 1986, com 32 vídeos produzidos. Cf.: MELO, Jacira Vieira de. *Trabalho de formiga em terra de tamanduá...*, p. 65.

²⁷² Questões relacionadas à sexualidade e saúde foram recorrentes, com 16 % dos temas abordados, em sintonia com a importância dada a essas discussões no movimento feminista. O registro da memória, presente em 22% dos vídeos, demonstra a preocupação em preservar a memória do movimento e fortalecer a solidariedade e conscientização coletiva.

²⁷³ Idem, p. 68.

²⁷⁴ Idem, p. 90.

Embora esses desafios tenham limitado o alcance da produção videográfica feminista, a pesquisa ressaltou o impacto positivo das iniciativas dos grupos, especialmente na criação de diretrizes para ações futuras. A preservação e disponibilidade desses vídeos para as próximas gerações foram destacadas como cruciais para a continuidade do legado feminista na produção audiovisual. Além de documentar essa realidade, o estudo de Jacira Melo ofereceu contribuições teóricas e práticas ao abordar uma questão recorrente nos estudos sobre cinema produzido por mulheres: a escassez de acesso e circulação das produções realizadas por mulheres, sejam elas feministas ou não. Nesse contexto, ao assistir à apresentação de trabalho de um grupo de estudantes, que introduziu e analisou o vídeo *A Dama do Pacaembu* (1981), da realizadora Rita Moreira, Valente relatou:

fui extremamente impactada pelas imagens vistas, mas não tinha ideia de que essa experiência repercutiria nos acontecimentos e nas decisões que se seguiriam [...] As histórias sobre moral, sexo, trabalho, entre outras temáticas, contadas por uma mendiga que vivia no bairro citado e incorporava ao seu nome sobrenomes de famílias da alta sociedade paulista era algo inédito para mim. A aparição de uma protagonista tão inusitada, as reflexões promovidas pelo seu discurso e a “presença” oculta da entrevistadora eram experimentações de linguagem que se tornariam uma constante nos vídeos realizados pelos movimentos populares.²⁷⁵

Esse momento de ruptura com suas referências televisivas impulsionou o interesse de Valente pela produção de vídeos feministas. Apesar de inicialmente não se considerar militante, foi influenciada pelas transformações sociais em curso e por experiências pessoais. Suas preocupações sobre a falta de engajamento foram ressignificadas no contexto acadêmico, no qual utilizou a perspectiva de imparcialidade como uma ferramenta para sua pesquisa científica.²⁷⁶ A partir disso, Valente conduziu *Olhar feminino: uma década de produção videográfica feminista no Brasil – 1983/1993* como parte do programa de Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), aprofundando as investigações sobre vídeos feministas.²⁷⁷ Diferenciando-se das abordagens reflexivas contemporâneas, Valente optou por

²⁷⁵ VALENTE, Telma Elita Juliano. *Olhar feminino: uma década de produção videográfica feminista no Brasil – 1983/1993 – memórias de um processo de criação*. 1980. In: TEDESCO (org.). *Mulheres, cinema e vídeo no Brasil...*, p. 57.

²⁷⁶ Idem, p. 60.

²⁷⁷ A criação do Departamento de Pós-Graduação em Multimeios, fundado sob a orientação da professora Haydée Dourado de Faria Cardoso, foi fundamental para essas pesquisas. Em entrevista realizada por Kit Menezes, Haydée conta que o departamento, originado do grupo Cinecamp, adotou uma abordagem interdisciplinar inovadora, promovendo debates após exibições de filmes e incentivando o diálogo entre o conhecimento acadêmico e popular. Um exemplo dessa abordagem é o premiado filme *Memória Viva Caiapó*, que integrou a comunidade local e a cultura popular. In: *Tintura de Amora*, online: ICine, n.º 02, set, 2022.

focar nos vídeos produzidos em São Paulo para compreender as transformações do movimento feminista no período. Esses vídeos, considerados por Telma como fontes não tradicionais,²⁷⁸ produzidos por grupos como Lilith Vídeo e Comulher, evidenciaram a interseção entre o meio videográfico e as pautas feministas, bem como a importância das videotecas especializadas no tema.

No percurso de sua pesquisa, Valente visitou diversos acervos na cidade de São Paulo em busca de registros de vídeos populares.²⁷⁹ Apesar da receptividade encontrada nos espaços visitados, ela enfrentou desafios relacionados à ausência de sistematização na catalogação dos materiais, o que dificultava o acesso e o mapeamento das produções. Outro espaço central para sua investigação foi o SOS Mulher, também em São Paulo, onde visitas regulares lhe proporcionaram um olhar antropológico sobre temas como violência de gênero, estupro e direitos reprodutivos, frequentemente abordados nos vídeos feministas.²⁸⁰ Jacira Melo foi referência crucial para a pesquisa de Valente, tanto por seu trabalho sobre acervos de vídeos feministas quanto por seu papel como entrevistada. Ambas compartilhavam críticas à subvalorização da videoarte no Brasil e destacaram sua relevância na cena audiovisual, sobretudo em documentários, videoclipes e experimentações artísticas. Essa interseção entre pesquisa acadêmica e produção audiovisual resalta como os vídeos feministas foram além do ativismo político, assumindo um papel central na renovação das linguagens audiovisuais e no fortalecimento das discussões sobre gênero no Brasil.

A análise de Valente sobre os vídeos feministas destacou a relevância da abordagem colaborativa adotada pelas realizadoras, que traduziram as discussões e teorias do movimento feminista em linguagem visual. Com foco no protagonismo das mulheres, esses vídeos buscaram sensibilizar o público e provocar mudanças de mentalidade, por meio da construção de uma relação de proximidade entre as realizadoras e as protagonistas que compartilham suas histórias de vida de maneira autêntica e envolvente. Valente observou que a maioria das

²⁷⁸ Desses grupos, foram selecionados os vídeos: *Mulheres no Canavial* (1986), *Médicas, Bruxas e Curandeiras* (1987), *Beijo na Boca* (1987), *Feminino Plural – Violência contra a mulher* (1987), *Meninas* (1989), *Memória de Mulheres* (1992) e *Todos os Dias São Seus* (1992).

²⁷⁹ Conselho Estadual da Condição Feminina (CECF), Rede Mulher, Associação Brasileira de Vídeo no Movimento Popular (ABVP), Centro Popular Vergueiro (CPV), Centro de Informação da Mulher (CIM), Museu da Imagem e do Som (MIS), Centro de Educação Popular do Instituto Sedes Sapientiae (CEPIS), Videoteca Cultural Brasileira e Instituto Goethe.

²⁸⁰ Valente compartilhou sua imersão na realidade das mulheres atendidas pelo SOS, que contrastava com sua própria experiência. Sob a orientação da professora Maria José, refletiu sobre a importância de reconhecer as experiências das mulheres ali presentes. Ao presenciar situações como casos de violência doméstica e estupro coletivo, Valente passou a questionar como as realizadoras de vídeos feministas poderiam, por meio da linguagem audiovisual, transmitir e refletir a lógica do movimento feminista diante dessas situações de violência. VALENTE. *Olhar feminino...*, p. 64.

produções possui um caráter documental, mas foge de abordagens tradicionais ao evitar a voz de especialistas, priorizando as mulheres retratadas como protagonistas de suas narrativas. Esse processo envolve a participação ativa das mulheres em todas as etapas, com uma estética flexível e comprometida com os princípios feministas. A linguagem visual se destaca pelo uso de primeiros planos e planos de detalhe, que valorizam expressões e histórias, enquanto elementos da linguagem televisiva são empregados estrategicamente para reforçar a centralidade da voz das protagonistas. Na edição final, a ausência de perguntas explícitas permite que as mulheres se expressem livremente e cria um espaço no qual suas vivências são amplamente valorizadas e reconhecidas.²⁸¹

A análise comparativa conduzida por Valente é o ponto central da pesquisa por mapear transformações significativas nas temáticas abordadas pelos vídeos feministas ao longo do tempo. Questões como violência doméstica e trabalho, inicialmente centrais, perderam destaque devido à falta de apoio governamental, desinteresse da mídia e avanços nas lutas feministas. No entanto, a ausência de maior atenção às dificuldades enfrentadas por mulheres rurais, em contraste com o foco nas urbanas, expõe lacunas de representatividade. A abordagem da sexualidade permaneceu limitada, com poucos vídeos que exploraram temas como aborto e vivências de mulheres lésbicas, demarcando as restrições e preocupações da época. Por outro lado, a saúde das mulheres continuou sendo uma temática de destaque, com foco em disseminar informações sobre métodos contraceptivos e estratégias de prevenção de doenças, reforçando o caráter educativo e informativo que caracterizava esses vídeos.

Esse contexto contribuiu para um feminismo que ampliou seu escopo, ao conectar-se a outros movimentos sociais, como a ecologia e as tecnologias reprodutivas, e incorporar questões universais ao seu discurso. Essa visão é ilustrada pela análise de perguntas recorrentes nos vídeos, como *Você se considera uma mulher forte?* e *Você tem um sonho?*, que dialogam com feminismo dos anos 1980, no qual era crucial evidenciar a força feminina em busca da igualdade de direitos, o que implicava em equiparar características tradicionalmente associadas aos gêneros. Os sonhos, por sua vez, representavam a aspiração por um futuro coletivo mais inclusivo e justo. Valente, ao registrar suas reflexões no contexto histórico, ponderou sobre as mudanças na concepção do feminino:

As feministas enganaram-se durante muito tempo quando tentaram viver o feminino através da vivência da masculinidade. Agora, além de localizarem-se finalmente no feminino, procuram harmonizar o masculino que existe em cada uma. Já os homens questionam-se a

²⁸¹ Idem, p. 46.

respeito de sua identidade e começam a aceitar a sua porção feminina. A integração dessas duas situações pode significar a universalização dos problemas vividos por homens e mulheres.

Essa reflexão, que propõe a harmonização entre o masculino e o feminino, pode ser compreendida dentro das características do feminismo que emergiu na década de 1990. Nesse período, buscou-se expandir os horizontes do feminismo, enfatizando a interseccionalidade e reconhecendo a multiplicidade das experiências de gênero, o que trouxe novas perspectivas para o movimento ao rejeitar definições essencialistas de gênero e valorizar a complexidade das identidades. Contudo, a proposta de Valente de integrar características masculinas e femininas pode ser criticada justamente por perpetuar um binarismo de gênero que se procurava desconstruir. Ao sugerir essa harmonização como caminho para um entendimento mais inclusivo, a reflexão acaba reforçando estereótipos de gênero e deixando de contemplar identidades que escapam dessas categorias binárias.

Apesar da limitação imposta por uma visão binária, a reflexão de Valente ofereceu um ponto de partida significativo para compreender as transformações nas concepções de gênero e expandir as perspectivas do feminismo. A abordagem metodológica rigorosa e analítica da pesquisa apresentou uma contribuição essencial para o campo feminista no cinema, ao expor lacunas de representatividade e questionar as dinâmicas sociais e políticas que moldam essas narrativas. Ao ir além da ideia de representação, a análise dos elementos contextuais, narrativos e da linguagem evidenciou como tais produções influenciam a percepção pública sobre as questões de gênero. Ademais, a pesquisa destacou a importância de uma relação horizontal entre realizadores e protagonistas, sublinhando o papel central da colaboração ética e igualitária no processo cinematográfico. Essa perspectiva reafirma a necessidade de práticas que valorizem a pluralidade de experiências e promovam um diálogo inclusivo no campo audiovisual.

Frente ao panorama apresentado, é inegável o impacto das pesquisas realizadas nas décadas de 1980 e 1990, período crucial para a consolidação dos estudos sobre o cinema feito por mulheres no Brasil. Apesar dos desafios, como o reconhecimento limitado por instituições e interrupções nas trajetórias acadêmicas de algumas pesquisadoras,²⁸² tais pesquisas não apenas contribuíram significativamente para o desenvolvimento de uma tradição

²⁸² Sobre sua trajetória, Valente fez a seguinte avaliação: “No ambiente universitário, a tentativa de retomada e continuação da pesquisa recém-terminada encontrou fortes obstáculos. [...] E, como último ingrediente, o movimento feminista começava a apresentar disputas e conflitos internos. Essa conjunção de fatores me impeliu a tomar outros rumos profissionais e intelectuais, muito diferentes daqueles inicialmente traçados”. VALENTE. *Olhar feminino...*, p. 66.

cinematográfica, mas também evidenciaram o compromisso em estabelecer uma base de referência sólida e promover a circulação das produções, inclusive no âmbito da pesquisa, como demonstrado por Miriam Bottassi, uma das fundadoras do Centro de Informação Mulher (CIM):

A discussão sobre a circulação da informação foi o que originou a gente [...] No projeto do CIM, a prioridade era organizar os documentos para produzir o catálogo. No final da década de 70 e início dos anos 80, sob impacto do movimento feminista, as publicações na área da mulher aumentaram sensivelmente. Os núcleos universitários de estudos sobre relações de gênero, as instituições governamentais que desenvolvem pesquisas sobre o tema e as organizações de mulheres produziram um volume significativo de trabalhos. Grande parte dessa produção, somada a materiais publicados no exterior, passa a ser armazenada e catalogada pelo Centro de Informação Mulher, que em 1985 divulga seu primeiro catálogo, com aproximadamente 2.500 referências.²⁸³

Essa citação ilustra a importância da circulação da informação como um pilar para a consolidação do movimento feminista no campo audiovisual e acadêmico. Ao organizar e sistematizar as produções, o CIM garantiu o acesso a materiais relevantes e possibilitou a articulação entre pesquisa acadêmica e ativismo, criando um terreno fértil para novas investigações e produções. Nesse contexto, os estudos sobre as pioneiras Carmen Santos, Gilda Abreu e Carla Civelli desempenharam um papel fundamental ao reivindicar a relevância das mulheres na construção da cultura cinematográfica brasileira. Essas pesquisas conectaram a memória dessas criadoras à crítica feminista, destacando suas contribuições em um campo historicamente hegemônico. Ao mesmo tempo, iniciativas como *Coletivo Lilith Video*, *Trabalho de Formiga em Terra de Tamanduá* e *Olhar Feminino* ampliaram o escopo da produção feminista, explorando como a relação entre imagem e feminismo possibilitou novas formas de expressão e resistência.

No entanto, o que permanece como um desafio, conforme argumentou Martins, são os limites dessa representação, particularmente no que diz respeito à relação de poder envolvida nos processos de “tornar visível”.²⁸⁴ Ainda que as práticas videográficas feministas tenham buscado atenuar desigualdades, essas produções frequentemente traduzem a concentração de protagonismo nas mãos das realizadoras, muitas vezes ancorado em um saber prévio ao encontro com as personagens. Essa hierarquia, embora estruturada por intenções feministas,

²⁸³ MELO. *Trabalho de formiga em terra de tamanduá...*, p. 86.

²⁸⁴ MARTINS, Carla Ludmila Maia. *Sob o risco do gênero...*p. 138.

pode determinar excessivamente os discursos fílmicos e os lugares que as personagens ocupam nesses discursos. Esse desafio permanece como um ponto crítico a ser enfrentado tanto pelo campo acadêmico quanto pelas práticas cinematográficas feministas, especialmente em sua relação com as múltiplas experiências das mulheres em toda sua diversidade.

Nesse contexto, a citação de Bottassi, anteriormente citada, ganha relevância ao também reforçar o valor de preservar e difundir acervos feministas, destacando como eles servem não apenas como registro histórico, mas também como ferramentas para a renovação contínua das práticas e debates feministas. Essa abordagem amplia a perspectiva acadêmica, ao incorporar a subjetividade e o engajamento coletivo como elementos centrais para a escrita acadêmica e a produção audiovisual. Por outro lado, a presença constante de conceitos como “feminino” enquanto categoria universal foi alvo de reavaliações críticas, especialmente com a fragmentação e diversificação do feminismo nos anos 1990. Essa reavaliação se intensificou com a introdução de novos temas e abordagens teóricas, levando a historiografia das décadas seguintes a trilhar novos caminhos ao explorar a complexidade e diversidade de experiências das mulheres com o cinema.

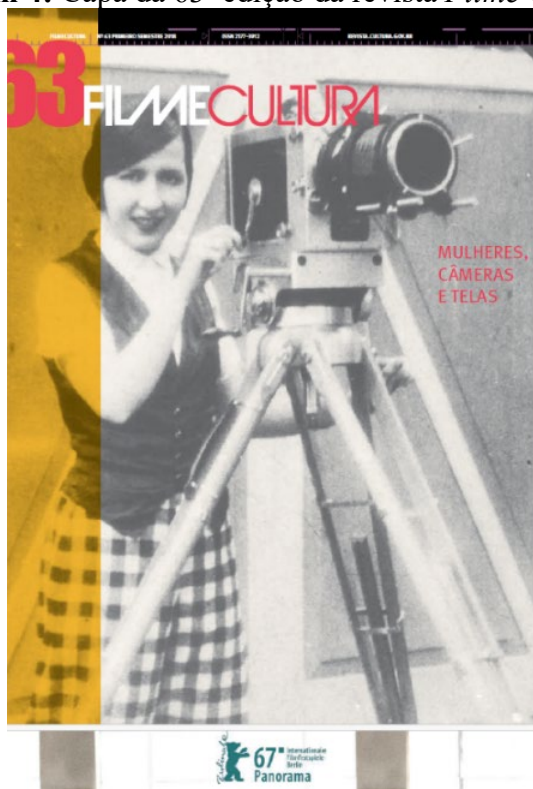
2.3 Historiografia feminista de fronteiras

Cena 7

Entre interrupções e invisibilidade, foram necessários 52 anos para que a revista *Filme Cultura*,²⁸⁵ uma das mais reconhecidas publicações sobre cinema no Brasil, finalmente dedicasse espaço ao trabalho das mulheres no cinema em suas páginas.

²⁸⁵ A revista *Filme Cultura*, fundada em 1966 pelo INC e posteriormente incorporada às coordenações da Embrafilme, foi relançada em 2017 após um período de interrupção. Financiada anteriormente pela Embrafilme, a revista atualmente é apoiada pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, em parceria com outras instituições. Seu objetivo é divulgar, analisar e debater o cinema nacional, oferecendo artigos, ensaios, entrevistas e material iconográfico. Seu acervo completo está disponível em: www.bcc.org.br/filmecultura. Acesso em: 01 jan. 2024.

Imagem 4: Capa da 63ª edição da revista *Filme Cultura* de 2018



Fonte: FILME CULTURA. Mulheres, câmeras e telas. Brasília: Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, n. 63, 2018.

Na capa, uma imagem em preto e branco nos transporta para os elegantes anos da primeira metade do século XX, na qual uma mulher habilmente manuseia uma câmera, como se estivesse prestes a capturar não apenas uma cena, mas toda uma época. Esta mulher é Carmen Santos, cujo olhar determinado desafia quem a observa e expõem sua posição de destaque nos bastidores da indústria cinematográfica nacional. Sua presença vai além da própria imagem, convidando-nos a conhecer a história e o legado das mulheres no cinema. No editorial:

Nas nossas referências, é preciso entender se, de fato, o primeiro longa dirigido por uma mulher no Brasil foi apenas na década de 1930, com Cleo de Verberena. E, quando se falar de Humberto Mauro, é preciso recontar a história de Carmen Santos; e entender que, como Gilda de Abreu, mulheres também podem fazer blockbusters e não apenas filmes considerados de nichos. Pioneiras também foram as mulheres negras que conseguiram – enfrentando não apenas o machismo, mas também o racismo – fazer cinema no Brasil. Temos, assim, Adélia Sampaio, Cristina Amaral, Dandara e Sabrina Fidalgo, que nos

fazem pensar um pouco dessa história em perspectivas tão fortes e pessoais.²⁸⁶

O trecho adquire relevância ao destacar a urgência, ainda em 2018, de revisitar arquivos e recontar histórias, especialmente aquelas das mulheres que atuaram atrás das câmeras. *Mulheres, Câmeras e Telas* convida à reconstrução de narrativas esquecidas e à ressignificação da memória cinematográfica brasileira. Apesar do crescimento gradual da presença feminina no cinema, muitas das questões levantadas desde os anos 1980 continuam ressoando e influenciando pesquisas contemporâneas. Não por acaso, uma década depois, o trabalho de Ana Pessoa foi publicado sob o título *Carmen Santos: O Cinema dos Anos 20*,²⁸⁷ marcando um esforço contínuo de revisão historiográfica no início dos anos 2000.

Para compreender a fase contemporânea dos estudos sobre o cinema feito por mulheres, a análise concentrou-se em teses e dissertações produzidas entre 2000 e 2023. O levantamento utilizou o repositório Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD) e o Portal de Periódicos Capes,²⁸⁸ além da consulta a livros e artigos relevantes para a temática. No total, foram examinados 137 trabalhos, incluindo 91 dissertações, 46 teses e 16 livros. As pesquisas abrangem uma ampla diversidade de programas, distribuídos por 18 áreas do conhecimento, que vão desde artes, cinema, educação, psicologia e estudos da mídia até estudos do lazer, população, território e estatísticas públicas. Destacam-se, no entanto, as áreas de História e Comunicação, que juntas representam 34% da produção acadêmica. Esses dados não apenas evidenciam o crescente interesse pelo tema, mas também demonstram uma significativa dispersão, com pesquisas sendo conduzidas em 42 universidades distintas, o que demonstra a amplitude e a relevância desse campo de investigação.

A dispersão dos estudos sobre mulheres, gênero e feminismo nas universidades brasileiras levanta debates fundamentais sobre os desafios e as consequências dessa configuração para a institucionalização desse campo do conhecimento. Heloísa Buarque de Hollanda questionou por que, mesmo após quatro décadas desde a fundação do Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos, o Brasil ainda não consolidou um espaço acadêmico formal para esses estudos:

Até hoje não criamos, no Brasil, esse espaço formal no interior de nossas universidades para essa área de conhecimento. Temos apenas um na UFBA, e, assim mesmo, incluindo estudos étnicos. Esse tipo

²⁸⁶ EDITORIAL, *Filme Cultura*, Brasília, 1º semestre, n. 63, 2018, p. 3.

²⁸⁷ PESSOA, Ana. *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

²⁸⁸ Foram realizadas pesquisas utilizando termos como “cinema e mulheres”, “audiovisual e mulheres”, “mulheridades”, “cinema e gênero” e “cinema e feminismo”.

de enfrentamento foi muito importante para o avanço da área, e cabe nos perguntar por que nunca conseguimos ou mesmo lutamos por isso. Nos contentamos em trabalhar à sombra nos departamentos de Comunicação, Letras, Sociologia, Saúde e tantos outros.²⁸⁹

A ausência de departamentos específicos dedicados ao estudo das questões de gênero e feminismo demonstra um problema estrutural dentro do meio acadêmico brasileiro, no qual essas áreas ainda são frequentemente marginalizadas ou incorporadas de maneira fragmentada a outros campos. Michelle Perrot destacou como esse fenômeno resulta na criação de “guetos acadêmicos”,²⁹⁰ nos quais os estudos feministas, em vez de ocuparem um espaço próprio, permanecem dispersos entre departamentos de Comunicação, Letras, Sociologia e Saúde. Essa dispersão, embora garanta a presença do tema em múltiplas áreas, pode comprometer a consolidação de um campo autônomo, dificultando a obtenção de financiamento, a formação de redes acadêmicas e a valorização dessas pesquisas dentro da universidade.

Por outro lado, essa descentralização também pode ser vista como um fator positivo, permitindo que as discussões feministas dialoguem diretamente com diversas áreas do conhecimento. Esse caráter interdisciplinar amplia sua influência teórica e metodológica, desafiando compartimentalizações rígidas do saber acadêmico. Assim, a ausência de um departamento exclusivo pode não ser apenas uma negligência institucional, mas também uma manifestação da transversalidade inerente aos estudos feministas. O desafio, portanto, não está apenas em definir se a dispersão dos estudos de gênero e feminismo é uma limitação ou um potencial, mas em encontrar formas de fortalecê-los sem comprometer sua diversidade e sua articulação. Se, por um lado, a falta de institucionalização dificulta o reconhecimento formal e a implementação de políticas acadêmicas específicas, por outro, sua presença distribuída nas universidades pode favorecer abordagens mais dinâmicas e interconectadas. Esse dilema reforça a necessidade de um debate contínuo sobre como equilibrar legitimidade institucional e flexibilidade interdisciplinar com o intuito de garantir que os estudos de gênero se expandam sem perder sua força crítica e seu impacto social.

Essa questão se relaciona diretamente com as transformações mais amplas que ocorreram no campo feminista. Nos últimos anos, as fronteiras entre o movimento de mulheres, com pautas mais abrangentes, e o feminismo, com demandas específicas, tornaram-se cada vez mais fluidas, resultando em uma diversidade de posicionamentos e reivindicações. Essa pluralidade faz saltar aos olhos as desigualdades estruturais entre as mulheres,

²⁸⁹ TEDESCO (org.), *Mulheres, cinema e vídeo no Brasil...*, p. 77.

²⁹⁰ PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

considerando fatores como classe social, orientação política, geração, localização geográfica e identidades, desafiando a noção de uma unidade nas lutas feministas.²⁹¹ Diante dessa complexidade, Sonia Alvarez propôs uma revisão do conceito de “movimento feminista” e sugeriu a adoção do termo “campo feminista” para enfatizar sua amplitude discursiva e a diversidade de práticas e estratégias de ação.²⁹²

Este campo discursivo de ação que abrange o político, cultural e simbólico, além das relações de poder e gênero, tem desempenhado papel fundamental na reconfiguração das discussões sobre a história das mulheres, feminismo, relações de gênero e sexualidades.²⁹³ Por meio desse engajamento, diversos grupos têm questionado saberes tradicionais e impulsionado a revisão de narrativas históricas excludentes, especialmente aquelas marcadas por um viés eurocêntrico. Essas transformações têm ampliado as perspectivas dentro do campo acadêmico, em particular, na historiografia cinematográfica. A partir dos questionamentos pós-estruturalistas e decoloniais sobre as implicações éticas na seleção do recorte histórico e na construção da narrativa baseada em fontes primárias, novas categorias de análise emergiram, acompanhadas por um reconhecimento crescente desse campo em diferentes áreas do conhecimento.

A interdisciplinaridade e o diálogo teórico diversificado nos estudos sobre o cinema feito por mulheres têm permitido análises mais amplas das identidades, considerando aspectos como territórios, políticas públicas, sociedade e regionalidade. Essa diversidade de abordagens favoreceu uma compreensão mais abrangente das práticas culturais no cinema, ao englobar produção, distribuição, recepção e estética das obras realizadas por mulheres. No entanto, essa multiplicidade de perspectivas também impôs desafios, especialmente no que diz respeito à dispersão das pesquisas e às diferenças entre tradições acadêmicas. Diante disso, tornou-se essencial mapear e caracterizar a produção acadêmica, identificando padrões, lacunas e possíveis diálogos dentro do campo.

Nesse sentido, foi interessante notar a descentralização progressiva dos estudos sobre mulheres e cinema. Embora a região Sudeste ainda concentre a maior parte das pesquisas (53,5%), com destaque para instituições como a Universidade Federal do Rio de Janeiro

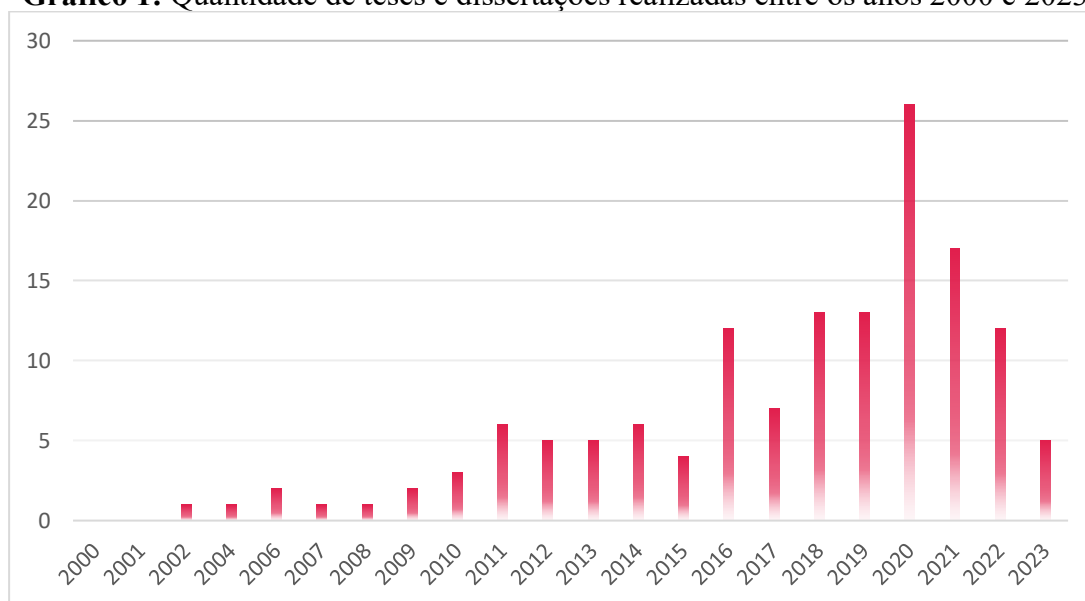
²⁹¹ BARLETTO, Marisa; PEDRO, Joana Maria. Movimentos feministas e academia..., p. 4.

²⁹² ALVAREZ, Sonia E. Feminismos Latinoamericanos. *Revista Estudos Feministas*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 265, 1998.

²⁹³ As autoras também argumentaram que o estudo dessas temáticas contribuiu para a formação de novas/os pesquisadoras/es neste campo, com repercussão na cultura escolar. Elas apontaram que as manifestações da “Primavera das Mulheres”, de 2015, também foram resultado desse trabalho, legitimado pela pesquisa e ensino realizados especialmente nas universidades desde os anos oitenta. PEDRO; BARLETTO, Movimentos feministas e academia..., p. 10.

(UFRJ), Universidade de São Paulo (USP), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), observa-se um crescimento significativo de trabalhos no Nordeste, que hoje responde por 25,5% da produção. Esse crescimento é impulsionado por programas de pós-graduação interdisciplinares, como os de Estudos sobre Mulheres, Gênero e Feminismo e o de Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que desempenham um papel fundamental na ampliação e diversificação das pesquisas na área. Também foi perceptível o aumento quantitativo das pesquisas ao longo dos anos, como observável no Gráfico 1:

Gráfico 1: Quantidade de teses e dissertações realizadas entre os anos 2000 e 2023



Fonte: Elaboração da autora, a partir das teses e dissertações levantadas.

Durante as primeiras décadas do século XXI, o interesse por pesquisas que interseccionam cinema, gênero e feminismo cresceu gradualmente. Esse aumento na produção acadêmica ao longo dos anos demonstra a consolidação do campo e a diversificação das abordagens teórico-metodológicas. Ao examinar essa mudança, torna-se possível compreender a transformação do debate, identificar tendências emergentes e acompanhar a ampliação do pensamento crítico na área. Nesse processo, é possível ler, sob a ótica de Foucault, que tal crescimento não representa apenas uma ruptura com padrões anteriores, mas também um efeito das normatizações que moldam a universidade contemporânea. A racionalidade capitalista, como argumenta o autor, não se opõe às normas — ela emerge delas, produzindo sujeitos aparentemente livres, mas cuja liberdade é modelada para operar segundo lógicas de desempenho, produtividade e governabilidade. Como afirma Foucault, “o

neoliberalismo define um novo modo de governar os indivíduos por meio de sua liberdade”,²⁹⁴ o que evidencia que essa liberdade é menos um exercício autônomo do que um efeito das tecnologias de poder que organizam o campo acadêmico e seus critérios de valorização. Assim, a expansão de campos como os estudos de gênero e cinema pode ser vista, ao mesmo tempo, como conquista crítica e como sintoma de uma normatização que reconfigura o que pode ser pesquisado, onde e por quem.

Até 2015, o volume de pesquisas sobre cinema e gênero era relativamente baixo, com poucos trabalhos desenvolvidos anualmente. A partir desse período, observa-se um crescimento constante, atingindo seu auge em 2020. Esse avanço pode ser atribuído a diversos fatores, entre eles o fortalecimento dos debates feministas na sociedade e no meio cinematográfico, bem como a ampliação de espaços acadêmicos voltados à pesquisa sobre mulheres e audiovisual. Paula Alves, por exemplo, apontou que, durante a Retomada do Cinema Brasileiro, houve um aumento significativo da diversidade estética e temática nas produções, o que tornou mais difícil a definição de um perfil para essas obras. Nesse contexto, a atuação das cineastas mulheres desempenhou um papel crucial na ampliação das possibilidades narrativas e na ressignificação de representações dentro do cinema nacional.²⁹⁵

Além do crescimento quantitativo das pesquisas, também se observa uma mudança nas perspectivas teóricas adotadas, especialmente a partir de 2015. A análise das transformações nas pesquisas sobre mulheres e cinema entre 2000 e 2015 baseia-se na categorização dos trabalhos a partir de suas principais abordagens e objetos de estudo. Para isso, foram examinadas as palavras-chave, os resumos e as referências bibliográficas das teses e dissertações, buscando identificar padrões temáticos e teóricos predominantes no período. Dessa análise propõe-se a organização dos trabalhos a partir de três eixos principais: representatividade das mulheres no mercado cinematográfico, representação de gênero e história do cinema das mulheres. O primeiro grupo reúne estudos que investigam a presença das mulheres tanto nas telas quanto em funções-chave da indústria cinematográfica, sem excluir abordagens qualitativas sobre a atuação das mulheres no setor. O segundo eixo compreende pesquisas que analisam a representação de gênero no cinema, considerando diferentes correntes cinematográficas, períodos históricos e a multiplicidade de identidades retratadas. Por fim, o terceiro grupo abarca trabalhos que situam as realizadoras dentro da

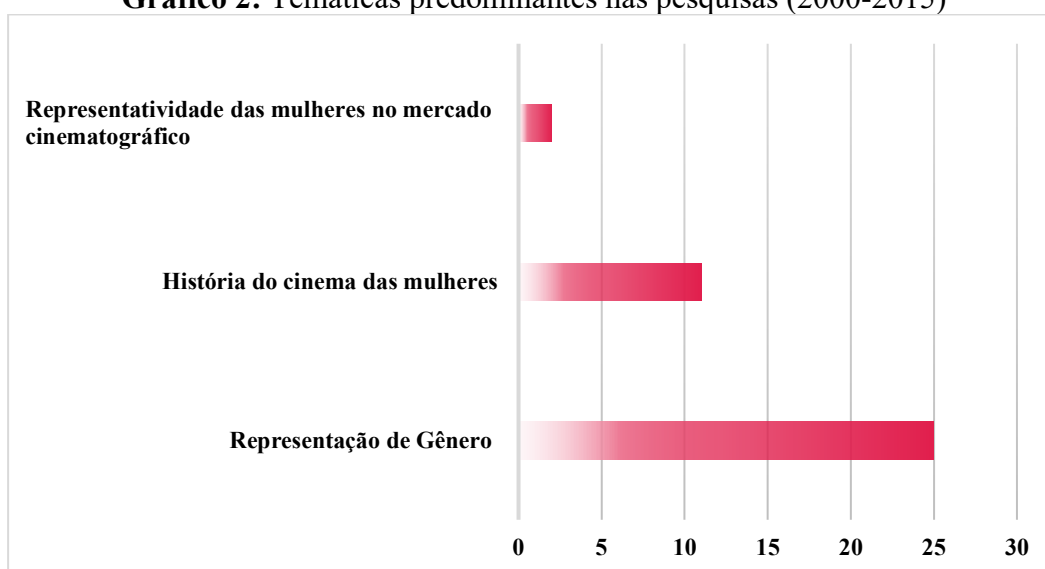
²⁹⁴ FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica: curso no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 64.

²⁹⁵ ALVES, Paula. *O Cinema Brasileiro de 1961 a 2010 sob a Perspectiva de Gênero*. 223 f. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais) - Escola Nacional de Ciências Estatísticas, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, Rio de Janeiro, 2011. p. 131.

historiografia do cinema ou que examinam as especificidades da linguagem cinematográfica a partir de diretoras e filmografias.

Entre 2000 e 2015, ainda que em menor número, as pesquisas mantiveram um foco significativo na representação das mulheres no cinema, muitas vezes em diálogo com teorias do olhar cinematográfico, tanto hegemônico quanto opositor. Esses estudos se destacaram não apenas pela continuidade dos temas, mas também pela introdução de novas perspectivas que interrogaram conceitos prévios e contribuíram para ampliar o campo de estudos sobre mulheres e cinema no Brasil, da seguinte forma:

Gráfico 2: Temáticas predominantes nas pesquisas (2000-2015)



Fonte: Elaboração da autora, a partir das teses e dissertações levantadas.

Os estudos sobre representação de gênero dominaram a produção acadêmica entre 2000 e 2015, com uma abordagem crítica voltada para a análise do *male gaze* e das limitações narrativas impostas às personagens femininas no cinema brasileiro. Muitas dessas pesquisas dialogaram com os estudos inaugurados por Laura Mulvey ao focar em como os filmes reforçavam ou subvertiam a objetificação das mulheres. Entre os trabalhos analisados, destaca-se *Cinema e sentido: a mulher, o olhar e a janela*,²⁹⁶ que utiliza elementos visuais como janelas e espelhos para examinar a construção da protagonista em *Dona Flor e seus Dois Maridos*. Esses elementos simbolizam a fronteira entre a esfera doméstica e pública, abordagem que permite uma análise da multiplicidade de significados das imagens e da incompletude do discurso cinematográfico para criticar perspectivas limitadas baseadas em

²⁹⁶ SILVA, Geisa Rodrigues Leite da. *Cinema e sentido: A mulher, o olhar e a janela*. 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002.

dualidades. A autora, assim, integrou personagens, demandas sociais e cenografia para explorar as possibilidades de a personagem desafiar identidades e desejos preestabelecidos, subvertendo a ordem tradicional de representação.

Dois estudos desse período analisaram o Cinema Novo e a ditadura militar, destacando as limitações narrativas na representação das personagens femininas, frequentemente construídas em função do universo masculino.²⁹⁷ Um exemplo significativo é o estudo de Alberto Inácio da Silva, que realizou uma análise comparativa dos filmes de Arnaldo Jabor e Ana Carolina, com o intuito de elucidar as contradições emergentes da modernidade e as mudanças nas identidades de gênero durante a ditadura militar. A pesquisa de Silva, conduzida na Université Paris-Sorbonne e na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), adotou uma abordagem multidisciplinar e internacional, enriquecendo o debate global sobre as questões de gênero no cinema brasileiro.

No campo das representações feministas revolucionárias, Deise Bilinski²⁹⁸ analisou o filme *Eternamente Pagu*, de Norma Bengell, destacando como a cineasta recorreu a elementos metalinguísticos para representar a luta de mulheres por espaço no cinema e na política. De maneira semelhante, Sumaya Machado Lima²⁹⁹ investigou a construção da identidade feminina em narrativas de exclusão social, adotando o conceito de micropoder de Foucault para examinar as estratégias de resistência das protagonistas.

Durante esse período, também emergiram estudos³⁰⁰ que introduziram novas abordagens para temas relevantes ao feminismo, como envelhecimento, prostituição e pornografia, ampliando o debate sobre representações de gênero no cinema. Essas pesquisas aprofundaram a análise sobre dinâmicas de poder e identidade ao passo que tensionaram narrativas estabelecidas, propondo novas leituras e perspectivas críticas. No campo da

²⁹⁷ CARVALHO, Ângela Julita Leitão de. *Dramas íntimos e dramas sociais: uma releitura dos papéis feminino e masculino* no 256 f. 2006. Tese (Doutorado em Sociologia) - Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006; SILVA, Alberto da. *Arcaísmos e modernidade: as contradições dos modelos femininos e masculinos no cinema brasileiro da ditadura. Um olhar sobre os filmes de Ana Carolina e Arnaldo Jabor*. Tese (Doutorado) - Paris 4, Paris, 2010.

²⁹⁸ BILINSKI, Deise. *Eternamente Pagu, Leila Diniz, Olga e Zuzu Angel: a mulher como protagonista*. 109 f. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2008.

²⁹⁹ LIMA, Sumaya Machado. *As filhas do vento e o Céu de Suely: sujeitos femininos no cinema da retomada*. 2010. 275 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

³⁰⁰ COELHO, Lúcia Aparecida Martins Campos. *Nas telas de cinema e nas salas de dança de salão: a vez e a voz das idosas*. 2017. 123 f. Tese (Doutorado) - Centro de Educação e Humanidades, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017; FERNANDES, Wânia Ribeiro. *O cinema como prática discursiva: ouvindo mulheres idosas*. 2004. Dissertação (Mestrado em Educação em Ciências e Saúde) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004; SENTA, Clarissa Raquel Motter Dala. *D. Envelhecimentos e velhices: novos olhares sobre a representação do feminino em filmes brasileiros contemporâneos*. 2012. 177 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

recepção e subjetividade, Fernandes ³⁰¹ adotou uma abordagem cultural e foucaultiana para investigar os significados atribuídos por um grupo de idosas aos filmes *Central do Brasil* e *Depois Daquele Baile*. A pesquisa demonstrou como o cinema não apenas influencia a autopercepção dessas mulheres, mas também molda sua representação social, desafiando estereótipos ao enfatizar a troca intergeracional de conhecimentos. Edileuza Penha de Souza ³⁰² também trabalhou com recepção, mas sob a ótica da interseccionalidade de gênero, raça e classe, conduzindo entrevistas com mulheres negras para analisar como suas experiências de vida influenciam a leitura do filme *Assédio* (1998), de Bernardo Bertolucci. Baseando-se em bell hooks, Souza propôs uma epistemologia fundamentada nas experiências sociais, ³⁰³ destacando o cinema como uma ferramenta pedagógica de transformação.

Essa relação entre representação e recepção também se evidencia no debate sobre a prostituição no cinema brasileiro. Gouveia ³⁰⁴ examinou como *Baixio das Bestas*, *Deserto Feliz* e *O Céu de Suely* constroem personagens femininas dentro desse contexto e investigou o impacto dessas representações no público nordestino. Com uma abordagem que combina teorias psicanalíticas e estudos de gênero, a pesquisa mostrou que, embora esses filmes apresentem perspectivas distintas sobre a prostituição, todos tensionam narrativas tradicionais ao deslocar o olhar sobre o corpo feminino e suas relações de poder. Enquanto *Baixio das Bestas* explicita a violência patriarcal, *Deserto Feliz* questiona a fetichização da prostituição e *O Céu de Suely* subverte normas de gênero, promovendo um olhar crítico e renovado sobre essas representações.

No campo da interseccionalidade, Renata Melo Barbosa do Nascimento ³⁰⁵ propôs uma abordagem crítica para desnaturalizar a imagem das mulheres negras no Cinema Novo, tensionando leituras anteriores do movimento. Seu estudo evidenciou como as representações cinematográficas reforçam estereótipos raciais e propôs uma releitura desses filmes a partir da perspectiva crítica da branquitude e do colonialismo visual. Essa análise dialoga com a pesquisa de Souza (2015), pois ambas as autoras apontaram para a necessidade de questionar

³⁰¹ FERNANDES, Wânia Ribeiro. *O cinema como prática discursiva...*

³⁰² SOUZA, Edileuza Penha de. *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*. 2013. 204 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

³⁰³ SOUZA, *Cinema na panela de barro...*, p. 24.

³⁰⁴ GOUVEIA, Maria Alice Lucena de. *A Construção do Protagonismo Feminino no Cinema Pernambucano na Contemporaneidade*. Uma análise sobre o Édipo, a perversão e a prostituição na construção do imaginário sobre a mulher pernambucana. 125 f. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

³⁰⁵ NASCIMENTO, Renata Melo Barbosa do. *Rio, 40 graus: representações das mulheres negras no filme de Nelson Pereira dos Santos (1955)*. 2014. 98 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2014. p. 40.

não apenas *o que* é representado, mas *como* essas representações impactam diferentes públicos.

Outro aspecto central no debate sobre representações no cinema é a sexualidade e o feminismo. Santana investigou as *Feminist Sex Wars* e questionou: *Tem pornô para mulher?*.³⁰⁶ O estudo analisou o embate entre as correntes feministas que defendem a censura da pornografia, alegando que reforça a violência contra as mulheres, e aquelas *pró-sexo* que reivindicam a pornografia como um espaço de liberdade sexual e agência feminina. A autora demonstrou como algumas diretoras feministas estão reformulando o campo da pornografia ao integrar um olhar político e inclusivo, promovendo novas representações do desejo e do prazer, que rompem com padrões masculinos tradicionais.

Por fim, as pesquisas sobre representações no cinema também exploram as interseções entre gênero e sexualidade, com ênfase nas perspectivas *queer* e trans, ampliando o debate sobre identidades e normatividades no audiovisual.³⁰⁷ O trabalho de Aquino se destaca ao analisar personagens trans-mulheres³⁰⁸ no cinema do século XXI, utilizando os conceitos de performatividade de gênero e subversão de estereótipos, em diálogo com Judith Butler. A autora evidenciou como muitas produções, mesmo ao abordar diversidade de gênero, ainda reforçam padrões do binarismo, demonstrando a necessidade de explorar novas formas de subjetivação política. Ao expandir o debate sobre representações trans e aprofundar as discussões sobre gênero no cinema contemporâneo, sua pesquisa contribuiu para o fortalecimento das abordagens feministas no campo cinematográfico.

Se nas décadas anteriores as cineastas brasileiras eram frequentemente mencionadas de forma periférica nos estudos sobre cinema nacional, entre 2000 e 2015 observa-se um esforço crescente para situá-las como agentes centrais da historiografia cinematográfica. No eixo que denominei história do cinema das mulheres, destacam-se estudos que analisam trajetórias autorais e investigam a linguagem e as éticas feministas. Entre os trabalhos mais

³⁰⁶ SANTANA, Léa Menezes de. “– *Tem Pornô Para Mulher?*”: uma abordagem crítica da pornografia feminista. 2014. 92 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

³⁰⁷ AQUINO, Talita Iasmin Soares. *Figuras (não) binárias: construções de gênero em personagens trans-mulheres no cinema do início do século XXI*. 2015. 84 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015; PEREIRA, Dieison Marconi. *Documentário queer no Sul do Brasil (2000 a 2014): narrativas contrassexuais e contradisciplinares nas representações das personagens LGBT*. 2015. 232 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2015.

³⁰⁸ O corpus de análise é formado por duas obras nacionais e cinco internacionais, lançadas entre os anos de 2001 e 2012: *Hedwig and the Angry Inch*, de John Cameron Mitchell (2001); *Madame Satã*, dirigido por Karim Aïnouz (2002); *Tiresia*, dirigido por Bertrand Bonello (2003); *Transamerica*, dirigido por Duncan Tucker (2005); *Strella*, dirigido por Panos H. Koutras (2009); *Kátia*, dirigido por Karim Aïnouz (2012); e *Laurence Anyways*, dirigido por Xavier Dolan (2012).

relevantes desse período, encontram-se pesquisas dedicadas à cineasta pioneira Gilda de Abreu,³⁰⁹ assim como estudos sobre as cineastas Helena Solberg, Tereza Trautman, Ana Carolina, Marta Cezaria de Oliveira e Tata Amaral,³¹⁰ que exploram identidades, promovem novas narrativas e enfrentam as desigualdades do campo cinematográfico. As análises dessas filmografias demonstram a complexidade e diversidade das trajetórias autorais, evidenciando como essas cineastas negociaram espaço em um ambiente majoritariamente masculino.

Por exemplo, Tavares,³¹¹ em sua pesquisa sobre Helena Solberg, destacou a coerência temática e estilística da cineasta ao longo de diferentes fases de sua carreira, como no Cinema Novo e na *Trilogia da Mulher*. Solberg foi apresentada como uma realizadora que mantém uma voz autoral consistente, adaptando-se às transformações da linguagem documental e ao diálogo com tendências internacionais. De maneira semelhante, Ana Maria Veiga, em *Cineastas Brasileiras em Tempos de Ditadura: Cruzamentos, Fugas, Especificidades*, analisou as filmografias de Solberg, Tereza Trautman e Ana Carolina,³¹² demonstrando como essas cineastas construíram estratégias autorais durante a ditadura militar, inserindo-se nos novos cinemas latino-americanos. Veiga também examinou a relação dessas realizadoras com a expansão do pensamento feminista e com a repressão política do período, utilizando o conceito de *cinema acontecimento* para analisar suas obras. Em sua abordagem, cada cineasta apresenta um estilo distinto que contribui para a ruptura das representações tradicionais do Cinema Novo:

a ironia, a linguagem metafórica e o onirismo de alguns filmes de Glauber Rocha; Helena Solberg segue nos anos 1970 a via do documentário de engajamento político latino-americano. Tereza Trautman inverte a cena urbana carioca, do cinema das pornochanchadas ou das realizações inspiradas na Nouvelle Vague, com uma personagem liberada e sem problemas, que escolhe e circula entre os homens que quer como parceiros, fixos ou não. Cada uma em

³⁰⁹ PIZOQUERO, Lucilene Margarete. *Cinema e gênero: a trajetória de Gilda de Abreu (1904-1979)*. 2006. 166 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

³¹⁰ BUENO, Murilo Gabriel Berardo. *Cinema e arquétipos femininos: representação das relações de gênero na filmografia de Tata Amaral*. 2012. 169 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012. Para o autor, Tata Amaral desenvolve uma voz autoral marcante que entrelaça elementos pessoais e políticos com maestria.

³¹¹ TAVARES, Mariana Ribeiro da Silva. *Helena Solberg: trajetória de uma documentarista*. 2011. 282 f. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

³¹² Ana Carolina é mais uma vez sujeito da consciência feminista no trabalho: ESTEVES, Flávia Cópico. “*Sob*” *sentidos do político: história, gênero e poder no cinema de Ana Carolina (Mar de rosas, Das tripas coração e Sonho de valsa, 1977-1986)*. 2007. 167 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007. Segundo a autora, Ana Carolina elabora suas narrativas explorando a interseção entre poder e gênero, adotando a perspectiva de que o pessoal é político. Com habilidade, ela questiona e analisa as normas sociais e políticas em suas obras cinematográficas.

seu estilo, estas cineastas foram elementos de mudança das representações fílmicas de mulheres, levando à cena a elaboração de um “contra-cinema” (como queriam as teóricas feministas), provocando uma ruptura com relação às representações do próprio Cinema Novo.³¹³

Além das cineastas mencionadas, a autoria no cinema feminista negro também emerge como um campo relevante de investigação. A pesquisa de Júlio César dos Santos³¹⁴ ressaltou como Marta Cezaria de Oliveira utiliza a linguagem cinematográfica para criar símbolos identitários e promover a conscientização sobre questões de gênero e raça. Sua análise destacou a dimensão *tecnopoética* presente nas obras da cineasta que cruza a interseção entre identidade pessoal e militância política. A perspectiva afro-feminista adotada por Santos enriqueceu a discussão sobre autoria, ao demonstrar como as trajetórias de cineastas negras são marcadas por desafios específicos e por uma estética que problematiza hierarquias narrativas e representacionais.

A interseção entre estética e corpo como expressão autoral também ganha relevância em pesquisas³¹⁵ que exploram a política da presença, um conceito que enfatiza a incorporação de gestos, contradições e tensões como elementos autorreflexivos na tela.³¹⁶ Dantas, por exemplo, revisitou a performance física como um aspecto central da subjetivação no cinema feminista, analisando documentários em que cineastas empregam seus corpos como ferramentas de expressão artística e política. Por sua vez, Selem expandiu essa discussão para um contexto latino-americano, ao investigar como a estética feminista confronta normas patriarcais, especialmente nos filmes brasileiros *Sonhos Roubados*, de Sandra Werneck, e *A falta que me faz*, de Marília Rocha.³¹⁷ Sua pesquisa abrangeu questões como processos migratórios, violência de Estado, feminicídio e desigualdade social, além de avaliar o impacto dos festivais de cinema de mulheres na promoção e na recepção da crítica feminista.

³¹³ VEIGA, *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura...*, p. 123.

³¹⁴ SANTOS, Júlio César dos. “... se eu fosse uma flor...”: o cinema como dispositivo tecnopoético produzindo simbólicos identitários de uma mulher negra. 2014. 160 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

³¹⁵ DANTAS, Daiany Ferreira. *Corpos visíveis...*; SELEM, Maria Célia Orlato. *Políticas e poéticas feministas: imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas*. 2017. 320 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

³¹⁶ MAYNE, *Framed: lesbians, feminists, and media culture...*, p. 90.

³¹⁷ Outros filmes latino-americanos analisados são: *La teta asustada*, de Claudia Llosa (Peru, 2009); *Que tan lejos*, de Tania Hermida (Equador, 2006); *Rompecabezas*, Natalia Smirnoff (Argentina, 2009); *Entre nós*, de Paola Mendoza e Gloria La Morte (Colômbia, 2009); *En la puta vida*, de Beatriz Flores Silva (Uruguai, 2001); *Senhorita extraviada*, de Lourdes Portillo (México, 2001); *Tambores de agua, un encuentro ancestral*, de Clarissa Duque (Venezuela, 2009); *Memoria de un escrito perdido*, de Cristina Raschia (Argentina, 2010); e *Maria en tierra de nadie*, de Marcela Zamora (El Salvador, 2010).

A discussão sobre autoria e coletividade também aparece em estudos sobre produções audiovisuais participativas. A pesquisa *Processos Participativos na Produção Audiovisual: O Caso do Vídeo Mulheres Mangabeiras de Sergipe* ampliou o debate sobre a descentralização da autoria e a validação de novas formas de produção cinematográfica. Silva³¹⁸ investigou como o cinema participativo – no qual as pessoas filmadas desempenham um papel ativo na definição do conteúdo, estilo e distribuição – pode impulsionar mudanças sociais, emancipação e visibilidade de trabalhadoras, assim como fortalecer agendas sociais e políticas dentro do cinema feito por mulheres.

Por fim, a participação das mulheres no mercado cinematográfico, analisada sob a perspectiva da divisão sexual do trabalho, fecha os temas desse período. A exclusão das mulheres em funções-chave do setor audiovisual não é um fenômeno isolado, mas parte de uma estrutura histórica de desigualdade de gênero, cujas dinâmicas são constantemente analisadas por pesquisas voltadas à quantificação e à compreensão dos mecanismos que perpetuam essa assimetria.³¹⁹ Nesse contexto, Melina Marson enfatizou que o cinema opera como um espaço social de produção material e simbólica, com leis próprias, mas profundamente influenciado por fatores do mercado e do Estado.³²⁰ Sua pesquisa destacou como a indústria cinematográfica reproduz hierarquias de gênero, enquanto movimentos feministas e coletivos audiovisuais vêm tensionando essas dinâmicas ao reivindicar maior representatividade e equidade nas produções.

A fim de quantificar e examinar a presença das mulheres no mercado cinematográfico brasileiro, duas pesquisas se destacam. Paula Alves³²¹ conduziu um estudo minucioso sobre a participação feminina em funções-chave nos filmes nacionais, analisando o impacto da divisão sexual do trabalho no protagonismo das mulheres na indústria. Sua pesquisa demonstrou como o cinema, ao longo das décadas, desempenhou um papel central na construção e difusão de imagens de homens e mulheres, consolidando representações patriarcais que, apenas recentemente, começaram a ser questionadas e transformadas por meio da mobilização feminista no setor. Utilizando técnicas de modelagem estatística, Alves

³¹⁸ Silva, Ana Lúcia Assunção da. *Processos participativos na produção audiovisual: o caso do vídeo mulheres mangabeiras, de Sergipe*. 2014. 147 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2014.

³¹⁹ SCOTT, Joan. *Gênero...*, p. 22.

³²⁰ Dessa forma as relações entre o campo cinematográfico e o Estado, as lutas internas e os jogos de poder também alteraram o modo de fazer cinema. MARSON, Melina. Para entender a retomada: cinema e Estado no Brasil nos anos 1990. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 10, 2010, p. 29.

³²¹ ALVES, Paula. *O Cinema Brasileiro de 1961 a 2010 sob a Perspectiva de Gênero...*

identificou as circunstâncias e probabilidades que influenciam a chance de uma protagonista ser mulher no cinema brasileiro:

Estima-se que a vantagem em favor de protagonista mulher em relação a protagonista homem é 120% maior quando a diretora é mulher do que quando o diretor é homem; e é o dobro quando a roteirista é mulher do que quando para um roteirista homem. Estima-se também que a vantagem em favor de protagonista mulher em relação a protagonista homem é 150% maior para filmes de ficção do que para documentários e 80% maior para filmes produzidos entre 2001 e 2010 do que para filmes de 1991 a 2000.³²²

Esses dados evidenciam que a participação das mulheres na autoria do filme tem um impacto direto na representatividade das personagens femininas, apontando para um ciclo de exclusão estrutural que relega as mulheres a papéis secundários na narrativa cinematográfica. Se há um avanço progressivo nesse cenário, ele não se dá de maneira espontânea, mas como resultado de décadas de luta por maior representatividade no setor. Complementando essa análise, Faria³²³ investigou a participação das mulheres na produção de documentários, um gênero historicamente associado a discursos políticos e sociais. Sua metodologia envolveu a análise de documentários exibidos em cinco festivais brasileiros entre 2007 e 2011, permitindo um mapeamento das temáticas abordadas por cineastas mulheres. O estudo demonstrou um deslocamento significativo dos temas tradicionalmente vinculados à esfera privada para abordagens mais amplas e diversas:

ao categorizarmos os temas dos documentários dirigidos por mulheres em “temas públicos”, “temas privados” e temáticas femininas”, percebemos que mais da metade delas não abordam questões relacionadas à esfera privada ou questões próprias do universo feminino, e sim temas variados, que perpassam por cultura, identidade, urbanismo, memória, dentre outros.³²⁴

Essa constatação desafia a noção de que as cineastas mulheres estariam restritas a temáticas ligadas à intimidade ou às experiências subjetivas consideradas femininas, o que demonstra que suas produções abordam um espectro amplo de questões sociopolíticas. Esse aspecto reforça a necessidade de repensar os critérios de avaliação da autoria feminina,

³²² Idem, p. 186.

³²³ FARIA, Marina Sartório. *A participação feminina na direção do cinema documentário brasileiro*. 2013. 127 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

³²⁴ Idem, p. 111.

evitando leituras essencialistas que reduzam sua contribuição ao cinema a um suposto “olhar feminino”.

O panorama desses estudos evidencia um amadurecimento das pesquisas sobre cinema e gênero, com uma ampliação significativa das abordagens adotadas. Inicialmente centrados em questões como *male gaze*, dinâmicas de poder e relações amorosas, os estudos mais recentes passaram a incorporar temas sobre prostituição e envelhecimento e conceitos como agência e interseccionalidade, deslocando o debate para uma compreensão mais ampla das desigualdades estruturais que permeiam o setor audiovisual.

No campo da historiografia do cinema, observa-se um crescimento do interesse pelas produções políticas das cineastas durante a ditadura militar, que buscam reconstruir a participação das mulheres nesse período. Ao mesmo tempo, abordagens contemporâneas passam a destacar as políticas do corpo e a relação entre identidade, autoria e biografia, tornando esses elementos centrais na análise do cinema feito por mulheres. Esse movimento demonstra a transformação nas perspectivas teóricas e a ampliação das ferramentas metodológicas utilizadas para compreender a produção cinematográfica feminina. Por outro lado, as pesquisas sobre representatividade na indústria reforçam a necessidade de um olhar crítico para a desigualdade de gênero nas posições fundamentais do setor. A escassez de mulheres em cargos de direção, roteiro e produção não é apenas uma questão numérica, mas um atestado da estrutura hierárquica da indústria cinematográfica. Essas investigações também respondem a uma antiga reivindicação dos coletivos de cinema, que demandam dados quantitativos e qualitativos sobre a participação feminina no mercado audiovisual com o objetivo de fomentar políticas públicas.

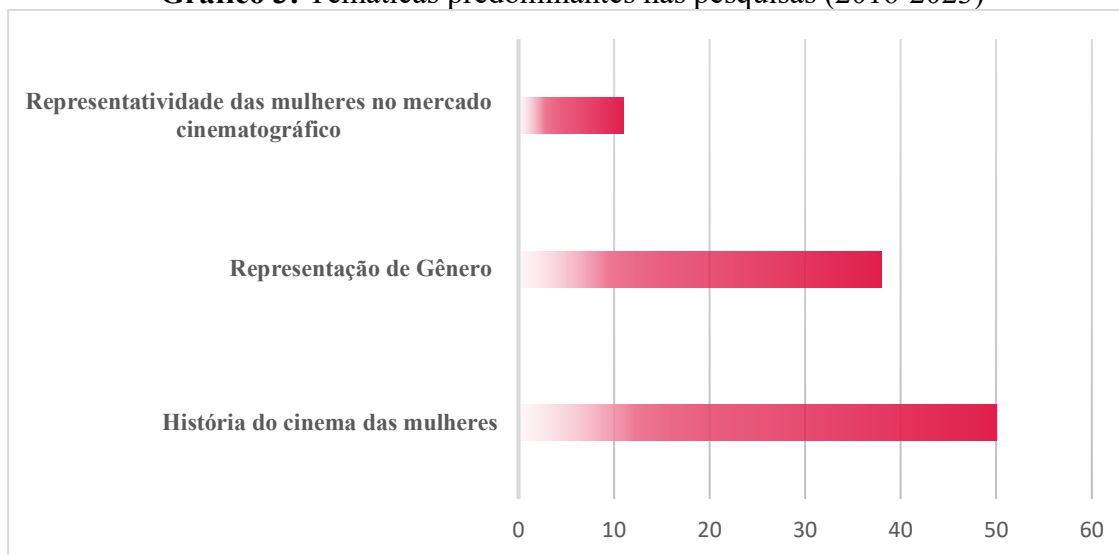
O período analisado registra um crescimento significativo no interesse acadêmico pela participação das mulheres no cinema. Entre 2010 e 2015, foram realizadas 38 pesquisas sobre o tema em diferentes regiões do Brasil, destacando-se o Sudeste e o Nordeste como polos emergentes de produção científica sobre cinema, gênero e representação.³²⁵ Esse movimento indica um processo gradual de descentralização das pesquisas e, consequentemente, maior visibilidade de cineastas e pesquisadoras em distintos contextos regionais.

Entre 2016 e 2023, esse crescimento torna-se ainda mais expressivo e dinâmico, com um total de 99 estudos realizados, um aumento notável em relação ao período anterior. Esse crescimento exponencial não se restringe ao volume de publicações, mas também diz sobre uma mudança no foco das pesquisas. Se até 2015 predominavam os estudos sobre

³²⁵ As pesquisas apresentaram a seguinte distribuição por região: Sudeste: 14 pesquisas; Nordeste: 6 pesquisas; Sul: 5 pesquisas; Centro-Oeste: 4 pesquisas; Exterior: 1 pesquisa.

representação de gênero no cinema, a partir de 2016 observa-se a ênfase crescente no cinema produzido por mulheres e suas repercussões na indústria cinematográfica. Esse deslocamento demonstra a ampliação dos temas abordados, incorporando discussões mais complexas sobre autoria, mercado, interseccionalidade e políticas do audiovisual, conforme evidenciado pelo gráfico abaixo:

Gráfico 3: Temáticas predominantes nas pesquisas (2016-2023)



Fonte: Elaboração da autora, a partir das teses e dissertações levantadas.

A necessidade de documentar e analisar criticamente a contribuição das mulheres no cinema torna-se cada vez mais urgente, abrangendo desde as cineastas pioneiras até as realizadoras contemporâneas. Esse esforço exige uma abordagem que considere tanto o cinema autoral e experimental quanto o cinema de gênero e comercial, reconhecendo a diversidade de expressões cinematográficas femininas ao longo do tempo. Além disso, observa-se uma ampliação das pesquisas para cineastas de diferentes regiões do Brasil, como Alagoas, Paraná, Pernambuco e Sergipe, assim como um aumento nas pesquisas sobre realizadoras negras e indígenas.

Paralelamente, embora em menor escala, cresce o interesse pela atuação feminina em áreas técnicas, como roteiro, produção e montagem, o que sugere uma descentralização do processo criativo e questiona a tradicional divisão sexual do trabalho no audiovisual. Esse novo olhar sobre a autoria cinematográfica amplia as possibilidades de análise, além disso, fornece dados fundamentais para embasar políticas públicas que promovam a equidade na indústria. Outra expansão é a diversificação das narrativas protagonizadas por mulheres em contextos historicamente marginalizados, como cangaceiras, caipiras, atletas, militantes,

indígenas e lésbicas, enriquecendo a compreensão da pluralidade da experiência feminina no cinema.

No entanto, a diversificação regional e temática das pesquisas não significa, necessariamente, uma mudança estrutural na indústria cinematográfica. Apesar do aumento dos estudos sobre cineastas negras e indígenas, isso ainda não se traduz em maior inserção e oportunidades no mercado audiovisual. Da mesma forma, a ampliação do número de pesquisas em estados como Pernambuco, Paraná e Sergipe demonstra um esforço acadêmico de descentralização, mas a concentração da produção e do financiamento de filmes continua majoritariamente no Sudeste, perpetuando desigualdades históricas. Esse cenário pode ser compreendido à luz das novas dinâmicas do movimento feminista, que vêm impactando tanto a sociedade quanto as abordagens teóricas aplicadas à análise cinematográfica. A interseção entre ativismo e academia tem produzido reflexões mais complexas sobre representação, autoria e acesso às estruturas de produção. Contudo, ainda há um longo caminho para que essas transformações se consolidem na indústria, uma vez que os avanços acadêmicos e discursivos nem sempre se traduzem em mudanças concretas nos modos de financiamento, distribuição e exibição de filmes dirigidos por mulheres.

Nesse contexto, um marco significativo foi a criação, pela Agência Nacional de Cinema (ANCINE),³²⁶ da Comissão de Gênero, Raça e Diversidade,³²⁷ acompanhada da implementação de cotas de gênero e raça no concurso do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA),³²⁸ principal mecanismo de financiamento do setor. Essas políticas não apenas fomentam a igualdade de oportunidades, mas também asseguram uma representação mais plural e inclusiva na produção cinematográfica, o que sinaliza um avanço institucional na busca por maior diversidade no audiovisual brasileiro. Embora essas iniciativas representem um aceno formal, seu impacto concreto na indústria ainda precisa ser avaliado a longo prazo,

³²⁶ Entidade governamental brasileira, fundada em 2001, responsável por fomentar e regular o setor audiovisual.

³²⁷ Foi criada em 2017, com as seguintes diretrizes: recomendar ações que promovam a inclusão, a diversidade e a igualdade de oportunidades e tratamento aos membros de grupos discriminados em função da cor, raça, etnia, origem, gênero, deficiências, idade, cultura, crenças, orientação sexual e outros; sugerir ações de capacitação voltadas à sensibilização contra discriminação e o preconceito; sugerir ações de capacitação voltadas à necessidade de promoção da inclusão, da diversidade e da igualdade de oportunidades; propor ações em parcerias com outras instituições públicas e privadas, ampliando a consciência da população quanto à promoção da inclusão, da diversidade e da igualdade de oportunidades e vedação da discriminação e preconceito. COUTINHO, Angélica Marques. A experiência da inclusão: o primeiro edital de longa-metragem com cotas de gênero e raça na Agência Nacional do Cinema do Brasil. *Avança Cinema*, nº 13, 2022, p. 20.

³²⁸ Estabeleceu-se que, no mínimo, 35% dos recursos disponíveis em uma chamada pública de projetos audiovisuais devem ser destinados a produções dirigidas por mulheres cisgênero ou mulheres transexuais/travestis. Além disso, no mínimo 10% dos recursos devem ser alocados para projetos dirigidos por pessoas negras (pretas ou pardas, conforme classificação do IBGE) ou indígenas. *Idem*, p. 21.

algumas pesquisas aqui analisadas buscam essa análise, especialmente no que diz respeito à efetiva democratização dos recursos.

Paralelamente, no campo acadêmico, a publicação do livro *Feminino e Plural: Mulheres no Cinema Brasileiro* (2017), organizado por Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco, representou um marco na consolidação dos estudos sobre cinema realizado por mulheres no Brasil. O livro dialoga diretamente com obras pioneiras, como *As musas da matinê* e *Quase catálogo 1*, renovando a abordagem ao explorar cineastas brasileiras pouco conhecidas ou cujas obras não haviam sido suficientemente estudadas. A começar pelo título que faz referência ao filme *Feminino Plural* (1976), dirigido por Vera de Figueiredo, enquanto a capa apresenta imagens do documentário *A Entrevista* (1967), de Helena Solberg. Essas escolhas reconstroem a história do cinema brasileiro feito por mulheres dentro da cinematografia nacional, além disso, reafirmam a importância de documentar e reconhecer a trajetória dessas cineastas.

Outro trabalho de grande impacto é *Mulheres de Cinema*,³²⁹ que reúne 22 artigos de pesquisadoras brasileiras. O diferencial da obra está na descentralização geográfica e epistemológica, afastando-se de leituras eurocêntricas e hegemônicas ao adotar abordagens decoloniais e interseccionais. Ao expandir o escopo da análise, o livro ampliou a compreensão sobre as trajetórias das cineastas brasileiras e latino-americanas, ao mesmo tempo que inseriu novas perspectivas ao examinar filmografias de países historicamente fora dos estudos cinematográficos, como China, Irã e Índia, desde os primórdios do cinema até produções contemporâneas. Essa ampliação do campo de estudo permite uma visão mais inclusiva e diversificada das contribuições das mulheres para o cinema global, contribuindo para o fortalecimento de um olhar crítico que questiona as hierarquias tradicionais dentro da historiografia do cinema.

Em 2019, a publicação de *Mulheres atrás das câmeras – As cineastas brasileiras de 1930 a 2018*,³³⁰ idealizada pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), introduziu uma nova perspectiva ao debate. O livro discute a produção cinematográfica feminina e destaca a importância do trabalho crítico realizado por mulheres, um campo historicamente sub-representado. A seleção de textos incluiu tanto pesquisadoras quanto críticas de cinema, ressaltando como a crítica influencia a legitimação de filmes no circuito cultural. A seção final, “Pequeno dicionário das cineastas brasileiras (1930-2018)”, funciona

³²⁹ HOLANDA, Karla. (org). *Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro: NUMA, 2019.

³³⁰ LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da. *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

como uma releitura do *Quase Catálogo I*, consolidando-se como uma ferramenta essencial para estudantes e pesquisadoras ao reunir informações detalhadas sobre cineastas cujas longas-metragens foram lançados comercialmente ou exibidos em festivais.

A renovação das abordagens evidenciada nessas publicações também se manifesta nas pesquisas acadêmicas do período. O estudo sobre representação de gênero no cinema brasileiro passou a abranger diferentes períodos e gêneros cinematográficos e ampliou o interesse que antes se concentrava no Cinema Novo.³³¹ Agora, as análises incluem Chanchadas, Pornochanchadas, Cinema Marginal, Cinema da Retomada e produções contemporâneas, o que traz uma expansão dos objetos de estudo e uma diversificação das metodologias aplicadas. Esse movimento indica uma maior complexidade nas pesquisas, além disso, aponta para a influência das novas correntes feministas e da interseccionalidade na historiografia do cinema feito por mulheres.

Entre essas novas abordagens, os estudos sobre representação de gênero nas chanchadas e pornochanchadas analisam como essas comédias populares brasileiras utilizaram o apelo erótico e a representação de costumes para retratar as mulheres e a dissidência sexual. Assunção,³³² por exemplo, investigou a representação das trabalhadoras domésticas nesses filmes, identificando padrões recorrentes de objetificação e estereotipação, que reforçam a visão patriarcal e classista da sociedade da época. Já Jacira Vieira³³³ examinou os estereótipos e papéis sociais atribuídos às mulheres durante o carnaval, explorando como essa festividade funcionou simultaneamente como um espaço de subversão e reafirmação das normas de gênero.

Além dessas investigações, a pesquisa provocativa *Histórias que nosso cinema contava sobre “Homem que vira mulher”, “Mulheres que gostam de outras mulheres” e*

³³¹ BRASILIENSE, Maria Bernadete. *A representação do corpo feminino na Nouvelle Vague e no Cinema Novo, 1962-1972*. 2017. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2017; SILVA, Carolinne Mendes da. *Nem todas as mulheres do mundo: uma análise das personagens femininas nos filmes do Cinema Novo (1959-1969)*. 2020. 269 f. Tese (soutorado em Hisória social). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2020. Esses estudos recentes sobre o Cinema Novo destacam a ambiguidade nas representações das mulheres, com abordagens renovadas. Enquanto Brasiliense analisa a comparação entre o Cinema Novo brasileiro e a Nouvelle Vague na representação do corpo feminino, ressaltando aspectos modernos e conservadores, Silva adota uma perspectiva feminista ao examinar cenas de estupro e violência sexual nas obras de Ruy Guerra, situando-as no contexto patriarcal dos anos 1960 e questionando o papel das personagens femininas em contraste com o Cinema Clássico de Hollywood.

³³² ASSUNÇÃO, Daniel Augusto de Matos. *Elas são todas iguais: a figuração da empregada doméstica no cinema brasileiro*. 2020. 91 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

³³³ MAZIERO, Ellen Karin Dainese. *Mundo às Avessas: mulheres carnavalescas na ótica dos filmes de chanchada e da imprensa na década de 1950*. 2011. 282 f. Dissertação de Mestrado em História - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2011.

“*Viadinhos*”³³⁴ ampliou a discussão ao abordar a dissidência de gênero nas pornochanchadas. Diferentemente das chanchadas tradicionais, esses filmes, embora cômicos e sensacionalistas, tensionam as normas de gênero de maneira mais ambígua. A autora utilizou o conceito de cinema como tecnologia de gênero, proposto por Teresa De Lauretis, para demonstrar como essas produções representaram personagens lésbicas, travestis e gays. Ao analisar essas narrativas, concluiu que, apesar das caricaturas e do tratamento muitas vezes exploratório, essas obras desempenharam um papel fundamental na formação discursiva sobre gênero e sexualidade, desafiando e, ao mesmo tempo, reforçando convenções sociais.

Essas pesquisas, quando analisadas em conjunto, trazem um aspecto interessante: o cinema popular não pode ser reduzido a um único efeito sobre as representações de gênero e sexualidade. Como argumentou Karla Bessa, o cinema opera como uma tecnologia de gênero que molda subjetividades, mas também cria tensões internas em seus discursos.³³⁵ Isso significa que, enquanto as chanchadas e pornochanchadas reforçam hierarquias de gênero, raça e classe, elas também abrem brechas para leituras que subvertem, contestam e ressignificam seus conteúdos, visto que o consumo cultural é uma prática social complexa, que envolve não apenas a simples aceitação de significados dominantes.³³⁶ Dessa forma, a análise das pesquisas citadas evita tanto uma abordagem que reduza esses filmes a meras reprodutoras de desigualdades quanto uma idealização da subversão que desconsidere os limites estruturais da indústria cinematográfica. Em vez de classificá-los como instrumentos de resistência ou opressão, o cinema popular é compreendido como um campo de disputa, no qual significados são negociados, tensionados e rearticulados de acordo com os contextos sociais e a recepção do público.

Se, por um lado, as chanchadas e pornochanchadas geram ambiguidades na representação de gênero, o Cinema Marginal também se destaca por suas abordagens experimentais, desafiando convenções narrativas e visuais. As pesquisas sobre esse movimento ressaltam a inovação na construção de personagens femininas, especialmente devido à contribuição autoral de Helena Ignez. O estudo sobre *A Mulher de Todos, Cuidado*

³³⁴ REIS, Gabbiana Clamer Fonseca Falavigna dos. *Histórias que nosso cinema contava sobre “Homem que vira mulher”, “Mulheres que gostam de outras mulheres” e “Viadinhos”*: a dissidência sexual e de gênero nas pornochanchadas (1976-1981). 2022. 302 f. Tese (Doutorado em História) - Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

³³⁵ BESSA, Karla. Um teto por si mesma: multidimensões da imagem-som sob uma perspectiva feminista-queer. 2015. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 17, n. 30, p. 67-85, jan.-jun. 2015. p. 11.

³³⁶ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade...*, p. 142.

*Madame e Copacabana Mon Amour*³³⁷ evidenciou como a presença criativa da atriz foi determinante para a desconstrução dos papéis de gênero, abrindo novas possibilidades expressivas no cinema nacional.

Embora a crítica ao Cinema Marginal frequentemente enfatize a autoria dos diretores, a coautoria feminina é um elemento fundamental para entender suas inovações. Helena Ignez, frequentemente reconhecida como atriz-autora, teve um papel essencial na construção das performances femininas desse período, um aspecto que Karla Holanda apontou como sendo sistematicamente subestimado na historiografia cinematográfica. Sua atuação não apenas modificou as dinâmicas de direção e roteiro, mas também influenciou planos, enquadramentos e o próprio modo de filmar, desestabilizando a rigidez estrutural da linguagem cinematográfica, principalmente na Belair.³³⁸ Como destacou a pesquisa *Helena Ignez: descolonizando olhares*,³³⁹ suas personagens inauguram um novo repertório de comportamento das mulheres no cinema brasileiro, questionando a representação normativa da mulher:

Ao representar mulheres fora do padrão hegemônico de beleza e comportamento, Helena Ignez se distancia do modelo de mulher colonizadora do cinema clássico hollywoodiano. Através de sua performance, Helena Ignez transgrediu o cinema normativo, o que a possibilitou uma nova forma de interpretar. Sua performance influenciou inclusive planos, enquadramentos e o modo de filmar, quebrando a rigidez da estrutura da linguagem cinematográfica. As personagens marginais de Helena Ignez inauguram um novo repertório de comportamento da mulher no Cinema Brasileiro.³⁴⁰

A abordagem de Samantha Ribeiro de Oliveira³⁴¹ aprofundou essa análise ao priorizar a presença da atriz no processo criativo, em vez de restringir a discussão ao conceito tradicional de representação. Seu estudo sobre *A Mulher de Todos* utilizou os microplatos de Deleuze e Guattari para explorar a construção das personagens de Ignez a partir de sua própria trajetória artística e afetiva. Essa perspectiva evidenciou como o corpo da atriz se torna um

³³⁷ PEREIRA, Evelyn Magalde. *A Representação das Mulheres no Cinema Marginal*. 2022. 133 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2022.

³³⁸ Belair Filmes é uma produtora fundada no início dos anos 1970, no Rio de Janeiro, por Helena Ignez, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. Idem, p. 16.

³³⁹ NETTO, Tatiana Trad. *Helena Ignez: Descolonizando Olhares: Estratégias de Invenção na Representação da Mulher no Cinema Marginal Brasileiro*. 2016. 122 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

³⁴⁰ Idem, p. 133.

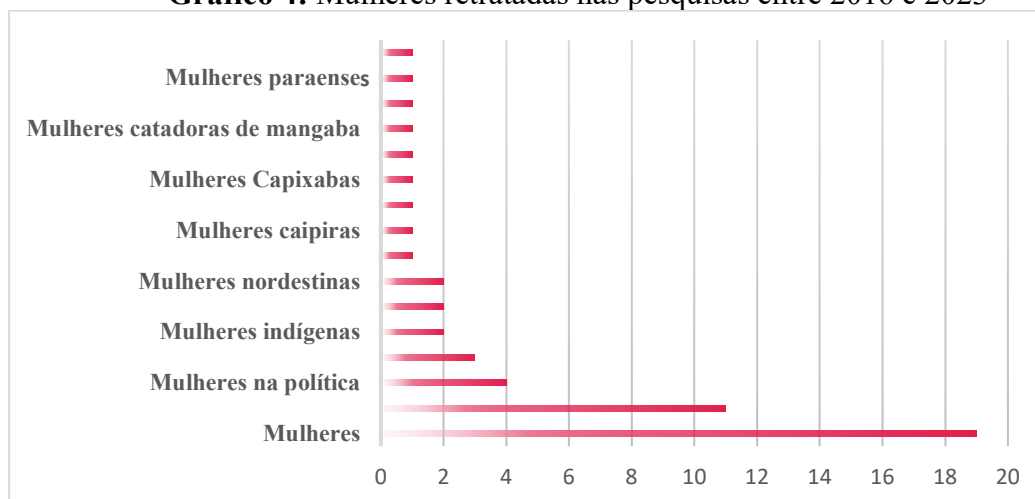
³⁴¹ OLIVEIRA, Samantha Ribeiro de. *Helena Ignez - guerreira nômade hipersensível. Um ensaio teórico biográfico sobre a dissolução identitária como arma na máquina de guerra*. 2019. 147 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

elemento central na narrativa, operando dentro de uma lógica de performance que expande os limites da identidade feminina no cinema. Sobre a personagem Ângela Carne e Osso, Oliveira argumentou que a

supressão do corpo da personagem como desfecho narrativo, pensada em processo de co-criação pela atriz que a encarna e pelo diretor, parece ser a representação da supressão de um si mesmo paradoxal, corpo estranho em relação às regras de apreensão do feminino e do masculino, para transformá-lo em um 'eu' que se projeta para o fora de si, tornando-se onipresente. Refutando a propriedade do corpo (da personagem e da atriz) por seus maridos, real e fictício, e por ela própria, sua supressão confirmaria, então, a exterioridade do corpo como ser-no-mundo³⁴².

Ao investigar a fluidez entre autobiografia e performance, Oliveira contribuiu para uma discussão mais ampla sobre a coautoria feminina e as atrizes-autoras no cinema brasileiro. Seu estudo destacou como Ignez desafia e reconfigura normativas de identidade, promovendo um deslocamento do olhar tradicional sobre as mulheres no audiovisual. Essa abordagem se contrapõe às análises convencionais, que historicamente reduziram as atrizes à posição de musas ou meras intérpretes dentro do *star system*, desconsiderando seu papel ativo na construção das obras e na expansão das possibilidades expressivas no cinema. Essa revisão do papel das mulheres no audiovisual não se restringe às atrizes-autoras, mas evidencia uma transformação mais ampla nas pesquisas recentes sobre cinema e gênero. A partir de 2016, observa-se um crescimento significativo de estudos que adotam perspectivas interseccionais, incorporando raça, sexualidade, regionalidade e classe na análise das representações femininas no cinema. Esse avanço sinaliza um deslocamento das leituras universalistas para abordagens que reconhecem as múltiplas formas de opressão e agência das mulheres no audiovisual. Essa ampliação pode ser observada nos dados apresentados a seguir:

³⁴² OLIVEIRA, Samantha Ribeiro de. *Helena Ignez...*p. 85.

Gráfico 4: Mulheres retratadas nas pesquisas entre 2016 e 2023

Fonte: Elaboração da autora, a partir das teses e dissertações levantadas.

Os dados apontam para uma mudança epistemológica nas pesquisas contemporâneas, que passaram a conceber as representações femininas como construções situadas em práticas e discursos diversos que tendem a romper com abordagens essencialistas. Desde os anos 1990, a teoria feminista do cinema tem questionado leituras fixas sobre a mulher no cinema, adotando perspectivas que valorizam identidades híbridas, múltiplas, múltiplas formas de recepção e a interseccionalidade. Como argumentou Teresa De Lauretis³⁴³, o sujeito feminino não pode ser representado de forma estática, pois sua identidade é negociada e reformulada continuamente nas dinâmicas sociais e cinematográficas.

Apesar dessa transformação teórica, as mudanças nas pesquisas ocorrem de maneira desigual: enquanto algumas abordagens ampliam a diversidade das representações, ainda prevalece um recorte amplo e generalista de *Mulheres*, sem um aprofundamento em categorias mais específicas. Por outro lado, o aumento do interesse por *Mulheres na política* indica uma expansão na interseção entre gênero e participação pública, possivelmente impulsionada pelos debates contemporâneos sobre representatividade e visibilidade feminina nos espaços de poder. Essa tendência sugere que, embora haja avanços conceituais nas pesquisas feministas sobre cinema, a materialização dessas mudanças ainda se dá de forma desigual, evidenciando a necessidade de aprofundamento interseccional e descentralização efetiva das investigações acadêmicas.

A contradição produtiva observável nas pesquisas feministas contemporâneas reside na experiência de ser, simultaneamente, mulher (categoria abstrata) e mulheres (pluralidade

³⁴³ DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa. Buarque. de (org.). *Tendências e impasses...*

de experiências concretas e situadas). Esse paradoxo tem sido central para os estudos que buscam superar concepções fixas do sujeito feminino que reconhece as diferentes formas de ser mulher no cinema. Nesse sentido, parte das pesquisas recentes tem abordado a representação das mulheres no cinema como um campo de ambiguidade, considerando tanto o impacto das construções de feminilidade quanto a distinção entre mulheres como imagem e mulheres como realizadoras criativas.

Esse deslocamento do gênero de uma posição essencialista para uma ferramenta de análise histórica e social permite compreender as identidades não como atuações singulares ou deliberadas, mas como “práticas reiterativas e situacionais pelas quais o discurso produz os efeitos que ele nomeia”.³⁴⁴ Essa perspectiva teórica é fortemente influenciada por críticas pós-estruturalistas, pós-coloniais e decoloniais, que desafiam dicotomias hierárquicas e relações de poder na subjetivação das mulheres, o que evidencia como as ciências sociais construíram subjetividades femininas de forma a-histórica. A partir dessas críticas, as teorias feministas passaram a questionar seus próprios fundamentos e métodos científicos, reconhecendo a necessidade de novas abordagens epistêmicas que considerem as especificidades do olhar e da experiência culturalmente construída das mulheres. Esse deslocamento teórico não apenas amplia as possibilidades analíticas, mas também propõe um exame mais profundo das formas de representação e das estruturas de poder que as sustentam ao focalizar

especificamente o sujeito feminino da representação e têm começado a sugerir modos de desafiar e mudar estas formas dominantes, nas várias dimensões da cultura. Ensinar-nos que aceitar inquestionavelmente quaisquer representações fixas – na ficção, no cinema, na propaganda ou onde quer que seja – significa perdoar sistemas sociais de poder, que validam e autorizam algumas imagens de mulheres (ou negros, asiáticos, gays, etc) e não outras.³⁴⁵

A representação das mulheres negras no cinema exemplifica essa relação entre raça, gênero e poder, evidenciando as desigualdades estruturais na sociedade. A análise da colonialidade do gênero, proposta por Maria Lugones³⁴⁶, destaca como a racialização, colonização, exploração capitalista e heterossexualismo sustentam uma hierarquia opressora, frequentemente reforçada nas narrativas cinematográficas. Essa estrutura perpetua

³⁴⁴ BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 154.

³⁴⁵ HUTCHEON, Linda. A incredulidade a respeito das metanarrativas: articulando pós-modernismo e feminismos. Trad. Margareth Rago. Labris: *Estudos Feministas*, Florianópolis, n. 1-2, jul./dez. 2002, p. 1.

³⁴⁶ LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial...

estereótipos e marginaliza experiências não hegemônicas, ainda que também crie espaços de resistência e ressignificação.

esse ponto de vista muda todo o foco da investigação, partindo de uma abordagem que tinha como objetivo explicar os elementos de raça, gênero ou opressão de classe, para outra que pretende determinar quais são os elos entre esses sistemas. A primeira abordagem prioriza comumente um tipo de opressão como sendo primária e, em seguida, trata das opressões restantes como variáveis que fazem parte do sistema que é visto como o mais importante.³⁴⁷

Assim, os estudos feministas decoloniais e os feminismos negros têm desempenhado um papel essencial na superação de análises que categorizam opressões de forma isolada, enfatizando suas intersecções e articulações sistêmicas. No contexto cinematográfico, essa abordagem tem impulsionado pesquisas que investigam a representação das mulheres negras, abordando temas como racismo, hipersexualização e resistência decolonial. Enquanto algumas análises exploram as dinâmicas de exclusão e os estereótipos perpetuados pelo audiovisual,³⁴⁸ outras se concentram na construção de narrativas afirmativas, evidenciando estratégias criativas que desafiam padrões normativos e promovem novas formas de representação. Pesquisadoras como Conceição de Maria Ferreira Silva, Emily Almeida Azarias e Lílian Valéria Cunha do Rosário³⁴⁹ destacaram a relevância de tais estratégias criativas na reformulação da imagem das mulheres negras no cinema.

Silva, por exemplo, argumentou que a construção das personagens negras, muitas vezes, exerce resistência ao utilizar o cotidiano como um espaço de contestação, o corpo como instrumento de enfrentamento aos estereótipos e as *microrresistências* como afirmações de agência e protagonismo. Essa perspectiva propõe um deslocamento das narrativas

³⁴⁷ COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1 jan./ abr. 2016, p. 108

³⁴⁸ Nessa linha de pesquisa destacam-se os trabalhos: FERNANDES, Edja Lemos. *A mulher negra e o cinema brasileiro: representações, gênero e identidade*. 2018. 144 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais e Humanas) - Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais e Humanas, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Mossoró, 2018; NASCIMENTO, Renata Melo Barbosa do. *Racismo, sexismo e interseccionalidades: representações de mulheres negras nas adaptações cinematográficas da literatura de Jorge Amado por Nelson Pereira dos Santos (1977-1987)*. 2021. 205 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

³⁴⁹ AZARIAS, Emily Almeida. *Debaixo d'água era mais bonito, mas tinha que respirar: um olhar sobre (auto)cuidado entre mulheres negras em Café com Canela*. 2022. 121 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022; ROSÁRIO, Lílian Valéria Cunha do. *Kbela: o cabelo e a mulher negra no cinema contemporâneo brasileiro*. 2019. 93 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019; SILVA, Conceição de Maria Ferreira. *Mulheres negras e (in)visibilidade: imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009)*. 2016. 297 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

hegemônicas, incorporando experiências de mulheres negras em suas múltiplas dimensões sociais, culturais e políticas.

Azarias, por sua vez, examinou o filme *Café com Canela*, dirigido por Glenda Nicácio e Ary Rosa, com foco em observar como a obra subverte a ideia de ausência no discurso e no poder ao centralizar o cotidiano, as vivências e os laços de cuidado das mulheres negras como um elemento disruptivo. O estudo enfatizou a importância do Recôncavo Baiano e da diáspora africana como elementos constitutivos das experiências das personagens, promovendo um olhar que desloca o foco das narrativas hegemônicas e insere a memória ancestral como eixo central da resistência e da identidade negra no cinema. Já Rosário investigou o curta *Kbela* e analisou o cabelo como um marcador racial fundamental na construção das identidades negras. Sua pesquisa demonstrou como o filme desafia padrões eurocêtricos de beleza, reafirmando estéticas e saberes enraizados nas tradições africanas. Ao invés de apenas ilustrar a negritude como resistência passiva, o filme mobiliza uma ética da alegria para transformar a estética cotidiana em um espaço que oferece modelos políticos e reconhecimento individual e coletivo.

É importante destacar que pesquisas que focam nas produções em curta-metragem trazem um aspecto fundamental na reconfiguração das representações das mulheres negras no cinema. Ao contrário das grandes produções de longa-metragem, que muitas vezes se subordinam às exigências do mercado, os curtas oferecem maior liberdade estética e narrativa, permitindo que cineastas negras estabeleçam discursos autônomos, como é o caso de *Kbela*. Além disso, essas produções não apenas desafiam o imaginário dominante, mas também criam novos espaços de representação. Conforme Bhabha, toda história é uma transferência de sentidos, e as representações cinematográficas das mulheres negras funcionam como processos de negociação cultural. Esse processo é particularmente relevante, pois o conceito de entre-lugar³⁵⁰ habilita uma articulação que vai além da dicotomia centro/periferia, permitindo que cineastas negras desafiem estereótipos, reformulem narrativas e construam novos significados.

Na mesma linha, como ressaltado por Jesús Martín-Barbero,³⁵¹ a experiência no cotidiano deve ser incorporada à análise das práticas culturais. Pensar o cinema como práxis permite que as cineastas elaborem narrativas que religam palavra e ação, contribuindo para uma crítica que busca descolonizar as visões predominantes. Essa abordagem sugere que uma

³⁵⁰ BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2018, p. 6.

³⁵¹ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *La educación desde la comunicación*. Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación. Bogotá: Norma, 2003.

estratégia indisciplinar de estudos,³⁵² como pensado por Greiner, é essencial para reexaminar as estruturas narrativas e epistemológicas existentes, promovendo uma crítica do cinema que considere as especificidades e vozes das mulheres negras. Dessa forma, a discussão sobre o curta *Kbela* exemplifica essa ruptura com narrativas restritivas. Ao destacar a agência das mulheres negras no cinema, emerge uma nova forma de fazer cinema que não se limita a denunciar ausências, mas que se empenha ativamente em reconfigurar as linguagens e a história do cinema.

Entre 2019 e 2021, três³⁵³ estudos inovadores sobre lesbianidade no cinema brasileiro foram publicados, respondendo a uma lacuna histórica nos debates feministas, previamente identificada por Valente na década de 1990 e já discutida neste trabalho. As pesquisas de Bianchi, Porto e Donini apresentam abordagens complementares, incorporando análises históricas e teóricas para examinar as representações de personagens lésbicas no audiovisual brasileiro. Enquanto Bianchi e Porto fundamentaram suas investigações nos estudos feministas e *queer*, Donini ampliou essa discussão ao inserir o cinema de Adélia Sampaio no contexto interseccional, articulando gênero, sexualidade e raça.

Bianchi analisou a construção das personagens lésbicas no cinema brasileiro, considerando sua posição narrativa, perfil psicológico e social, além da interação com outros personagens. Sua pesquisa parte de um levantamento extenso de filmes que abordam a lesbianidade entre 1948 e 2019, culminando na seleção de algumas produções do cinema pós-Retomada como objetos centrais de análise. Para isso, combinou a concepção do erótico de Audre Lorde com o conceito político de lesbianidade desenvolvido por Adrienne Rich, Monique Wittig, Ochy Curiel e Tanya Saunders, apontando as tensões entre as narrativas cinematográficas e os discursos normativos sobre o desejo entre mulheres. Ao priorizar autoras decoloniais e feministas lésbicas, sua abordagem não apenas fortalece a perspectiva interseccional na análise, mas também reivindica um espaço de valorização dessas epistemologias no campo dos estudos cinematográficos.

Já Porto investigou os discursos sobre as lesbianidades no cinema brasileiro por meio de uma análise do discurso associada aos estudos de gênero e feministas. A pesquisa focou em

³⁵² GREINER, Christine. Os novos estudos do corpo para repensar metodologias de pesquisa. *DO CORPO: Ciências e Artes*, v. 1, n. 1, p. 1-11, jul./dez. 2011, p. 10.

³⁵³ BIANCHI, Naiade Seixas. *Construções de lesbianidades no cinema brasileiro pós retomada, 1995-2018*. 2020. 162 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020; PORTO, Beatriz de Mattos. *As flores e o esquecimento: discursos sobre as lesbianidades no cinema brasileiro*. 2020. 137 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2020; DONINI, Bárbara Brognoli. *O cinema interseccional de Adelia Sampaio*. 2021. 247 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

duas produções adaptadas da literatura, *Flores Raras* (2013) e *Como Esquecer* (2010), para examinar como essas obras constroem e disseminam representações de relações entre mulheres, avaliando tanto sua recepção social quanto as narrativas predominantes sobre o tema. Diferente da abordagem de Bianchi, que destacou as possibilidades de ruptura nos discursos cinematográficos, Porto argumentou que esses filmes, mesmo ao colocar personagens lésbicas em posição central, reforçam normas heterossexuais ao associar a lesbianidade ao sofrimento, à frustração amorosa e à impossibilidade do romance duradouro. Assim, sua pesquisa evidenciou que a mera presença de personagens lésbicas não é suficiente para uma mudança estrutural na representação da lesbianidade, sendo necessário questionar as formas narrativas e os significados que lhes são atribuídos.

Por sua vez, Donini aprofundou a análise ao examinar o cinema de Adélia Sampaio, posicionando sua filmografia dentro dos movimentos de Cinema de Mulheres, Cinema Lésbico e Cinema Negro no Brasil. A pesquisadora destacou a relevância de *Amor Maldito* (1984) como um filme que intersecciona essas três frentes cinematográficas, embora tenha sido historicamente negligenciado pela historiografia tradicional do cinema. É significativo que, até o momento, sua pesquisa seja a única identificada nas bases de dados dedicada ao estudo da obra de Sampaio, o que demonstra a persistente marginalização de sua filmografia nos estudos acadêmicos.³⁵⁴ Em sua análise, Donini argumentou que o cinema de Sampaio desafia as narrativas dominantes ao construir personagens lésbicas e negras que rompem com estereótipos recorrentes na cinematografia nacional. Dessa forma, sua pesquisa não apenas resgata a importância artística e política da cineasta, mas também contribui para uma revisão historiográfica que busca reinscrevê-la na história do cinema brasileiro, valorizando sua produção e suas estratégias narrativas.

A análise das três pesquisas evidencia um aspecto central: no cinema brasileiro pós-Retomada, a representação de personagens lésbicas oscila entre a contestação e a reafirmação das normas heteronormativas. Enquanto algumas produções ampliam a visibilidade da lesbianidade e conferem maior complexidade às suas personagens, outras perpetuam narrativas que associam relações entre mulheres à dor, solidão e marginalização. Essa ambiguidade reforça a noção do cinema como uma tecnologia de gênero, conceito explorado por Porto ao demonstrar que as representações audiovisuais participam ativamente da construção de subjetividades e modos de existência. Mais do que um levantamento quantitativo da presença de personagens lésbicas no cinema, essas pesquisas apontam para a

³⁵⁴ DONINI, Bárbara Brognoli. *O cinema interseccional de Adelia Sampaio*. 2021. 247 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

necessidade de interrogar os discursos que sustentam tais representações. Além disso, evidenciam a urgência de revisitar a historiografia do cinema brasileiro para incluir realizadoras lésbicas e negras, como Adélia Sampaio. Nesse sentido, esses trabalhos ultrapassam as dicotomias tradicionais como “visibilidade” *versus* “invisibilidade” e “representação” *versus* “ausência” e promovem um deslocamento teórico que estimula novas pesquisas a aprofundarem a relação entre produção, circulação e recepção de filmes sobre lesbianidade no Brasil para analisar seu impacto na manutenção de discursos normativos e na criação de novos imaginários.

Já a representação das mulheres no cinema em regiões descentralizadas, como visto no gráfico quatro, tem se consolidado como uma tendência relevante nas pesquisas contemporâneas. Esses estudos não apenas valorizam as produções locais e suas especificidades culturais, mas também analisam os discursos de mulheres em contextos regionais, evidenciando dinâmicas sociais, políticas e históricas muitas vezes negligenciadas na historiografia tradicional do cinema brasileiro. A descentralização da produção cinematográfica, impulsionada por políticas públicas e investimentos governamentais após a Retomada do Cinema Brasileiro, desempenha um papel fundamental na ampliação da representatividade e tem gerado impactos significativos nas pesquisas sobre mulheres e cinema.

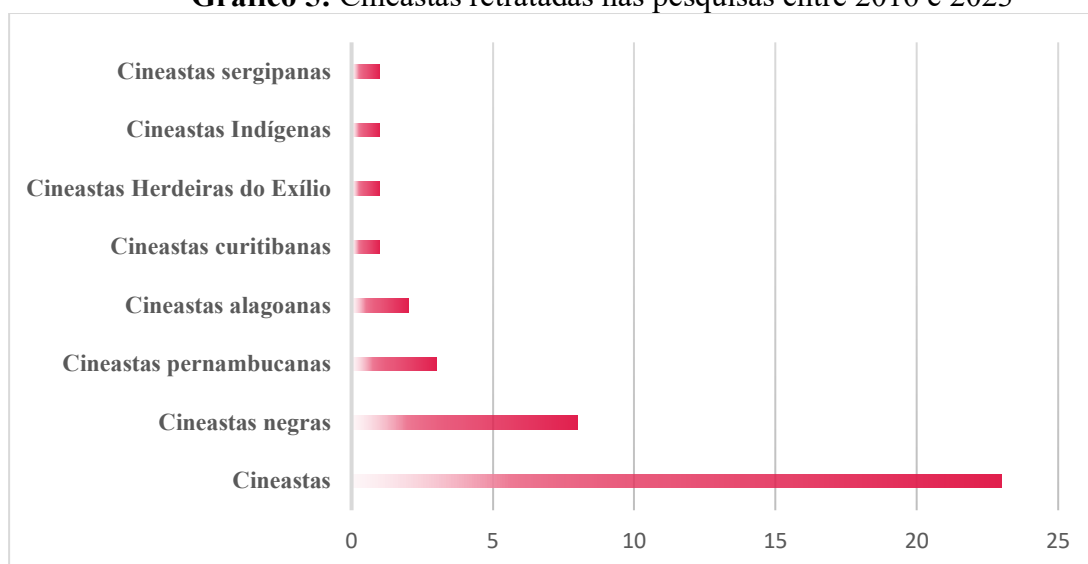
A relação entre regionalidade e representatividade feminina pode ser observada em estudos que abordam distintas regiões e perspectivas teóricas, proporcionando uma análise comparativa enriquecedora. Trabalhos como os de Almeida, que investigou a representação das mulheres nordestina no cinema brasileiro contemporâneo; Aquino, que analisou a construção das personagens femininas em *Amor, Plástico e Barulho* a partir da teoria decolonial; Baltazar, que examinou a participação de mulheres na produção cinematográfica do Amazonas; e Sousa, que discutiu a imagem da mulher no cinema de ficção paraense, demonstram como os discursos de gênero estão profundamente entrelaçados às questões regionais e às estruturas de poder que moldam a produção e recepção do cinema feito por mulheres.

Neste contexto, destaca-se a importância das pesquisas de Sousa e Baltazar, que abordaram a representação e a representatividade das mulheres na produção cinematográfica amazonense. Seus estudos aprofundaram a compreensão sobre como as mulheres conquistam espaços de atuação e emancipação dentro da cena cinematográfica regional, especialmente no que diz respeito à liderança nos bastidores das filmagens. Baltazar problematizou o modo como o cinema nacional, sob forte influência de uma perspectiva ocidentalizada,

frequentemente reforça estereótipos exóticos sobre o Amazonas. No entanto, a emergência de realizadoras negras e indígenas na cena cinematográfica amazônica tem possibilitado novas representações, desafiando estereótipos e introduzindo uma perspectiva feminista e decolonial na produção audiovisual. Essas cineastas não apenas reconfiguram as imagens da região, mas também promovem um deslocamento nas narrativas tradicionais, trazendo olhares mais plurais sobre a Amazônia, suas mulheres e suas realidades socioculturais.

A crescente visibilidade das cineastas em diferentes regiões do Brasil não apenas evidencia a diversidade de experiências e linguagens cinematográficas, mas também reforça a necessidade de repensar os circuitos de produção e difusão historicamente marginalizados. A centralização da indústria audiovisual no eixo Rio-São Paulo e mesmo nos grandes centros urbanos limitou por décadas a presença e o reconhecimento de realizadoras de contextos regionais. No entanto, as pesquisas recentes vêm ampliando o foco na atuação dessas cineastas, acompanhando a descentralização da produção audiovisual no país. Esse deslocamento é impulsionado por políticas públicas e novas formas de financiamento que possibilitam a emergência de narrativas mais plurais e diversificadas, como demonstra o gráfico a seguir:

Gráfico 5: Cineastas retratadas nas pesquisas entre 2016 e 2023



Fonte: Elaboração da autora, a partir das teses e dissertações levantadas.

Se, por um lado, a descentralização da produção audiovisual tem ampliado o reconhecimento de cineastas regionais, por outro, a representatividade das mulheres no mercado cinematográfico ainda enfrenta desafios estruturais. As pesquisas sobre a presença feminina no setor demonstram que, embora tenha havido avanços na inclusão de diretoras,

roteiristas e produtoras, a desigualdade persiste de forma significativa. Cândido³⁵⁵, por exemplo, ao analisar o período de 2002 a 2014, examina 258 filmes, 267 diretores, 495 roteiristas e 1181 personagens, evidenciou a disparidade de gênero na distribuição de oportunidades na indústria audiovisual. Seu estudo demonstrou como a sub-representação das mulheres não apenas limita a ocupação de cargos de direção e roteiro, mas também restringe a diversidade de narrativas e a complexidade das personagens, perpetuando estereótipos de gênero. De maneira complementar, Paula Alves³⁵⁶ investigou, dentre diversos temas, a presença das mulheres em filmes biográficos entre 1991 e 2017, evidenciando que, apesar do crescimento na participação de mulheres na indústria cinematográfica, as produções continuam priorizando protagonistas masculinos. A representatividade de mulheres negras, em particular, permanece reduzida, o que demonstra as desigualdades estruturais do setor.

Além de evidenciar disparidades na distribuição de papéis centrais, a pesquisa de Alves ressaltou a importância dos filmes biográficos na preservação da memória e na construção de referências históricas e culturais, uma vez que essas produções desempenham um papel central na legitimação de figuras públicas e no reconhecimento de suas contribuições. A baixa incidência de protagonistas femininas nesses filmes, portanto, materializa a desigualdade das mulheres em diferentes esferas da sociedade, o que limita a diversidade de narrativas que são inscritas no imaginário coletivo. Essas pesquisas, portanto, indicam que a presença de mulheres nos bastidores impacta diretamente as histórias que são contadas e a maneira como são representadas nas telas, reforçando a necessidade de políticas que promovam maior equidade no setor. Como demonstra a Tabela 1, a sub-representação das mulheres na direção de filmes ao longo das décadas demonstra essa desigualdade estrutural e seus impactos na produção audiovisual brasileira:

³⁵⁵ CANDIDO, Marcia Rangel. *Invisibilidade de narrativas e visibilidade de estereótipos: o problema da representatividade das mulheres negras no cinema nacional*. 2016. 107 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) - Centro de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

³⁵⁶ ALVES, Paula. *Cinedemografia, população que filma e população filmada: hierarquias de gênero e raciais na produção cinematográfica brasileira contemporânea*. 2019. 217 f. Tese (Doutorado em População, Território e Estatísticas Públicas) - Escola Nacional de Ciências Estatísticas, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, Rio de Janeiro, 2019.

Tabela 1: Distribuição de longas-metragens por sexo do diretor no Brasil (1961-2010)³⁵⁷

Diretor (sexo)	Décadas					Total
	1961-1970	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	
Homens	435	883	854	274	843	3289
Mulheres	3	16	29	37	164	249
Ambos	1	4	5	14	60	84
Sem informações	0	1	0	1	0	2
Total	439	904	888	326	1067	3624

Os dados reforçam a tendência de desigualdade das mulheres na direção cinematográfica, apesar dos avanços ao longo das décadas. Esse padrão se manifesta na concentração de homens em cargos de liderança no cinema nacional e na centralização da produção audiovisual em determinadas regiões. A relação entre representatividade e descentralização, portanto, é fundamental para compreender a transformação das pesquisas sobre o cinema feito por mulheres.

Dessa forma, observa-se que a descentralização do cinema brasileiro também tem sido acompanhada pelo crescimento das pesquisas sobre cineastas atuantes em diferentes regiões do país,³⁵⁸ como Pernambuco, Alagoas, Curitiba e Rio Grande do Norte. Um exemplo relevante é o estudo de França sobre Jussara Queiroz, pioneira na direção de filmes no Rio Grande do Norte, que acumulou múltiplas funções em suas produções, incluindo direção, montagem, produção, fotografia e roteiro. Sua abordagem poética captura as contradições do Brasil, abordando conflitos de terra e desigualdades sociais, além disso, confere agência às personagens femininas. Para França, a filmografia de Queiroz amplia o repertório do cinema de mulheres e desafia a centralidade dos grandes eixos produtivos ao destacar narrativas e estéticas regionais.

No contexto da descentralização das narrativas, o cinema indígena tem se consolidado como uma ferramenta essencial de autorrepresentação e resistência contra o colonialismo. Embora historicamente negligenciado, estudos recentes apontam para a crescente presença

³⁵⁷ ALVES, Paula. *O cinema Brasileiro de 1961 a 2010 pela perspectiva de gênero...*, p. 138.

³⁵⁸ FRANÇA, Ana Claudia Camila Veiga de. *Mulheres no circuito de cinema em Curitiba entre 1976 e 1989*. 2021. 286 f. Tese (Doutorado em Tecnologia e Sociedade) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2021; FRANÇA, Luana Araújo de. *Mulheres à frente e atrás das câmeras: uma leitura do protagonismo feminino em A árvore de Marcação, de Jussara Queiroz*. 2017. 109 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017; GALVÃO, Yanara Cavalcanti. *Cinema com mulheres em Pernambuco: trajetórias, políticas, Estética*. 2018. 155 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2018; SILVA, Maysa Santos da. *Mulheres no cinema de Alagoas: Mostra Sururu de Cinema Alagoano (2009 - 2018)*. 2020. 196 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2020.

das mulheres indígenas na produção audiovisual, utilizando o cinema como instrumento de preservação cultural e ativismo político. Como argumentou Pinheiro,³⁵⁹ as cineastas indígenas vêm desenvolvendo estratégias narrativas próprias, promovendo um processo de descolonização das imagens e dos discursos. Esse movimento ecoa as reivindicações feministas das décadas de 1960 e 1970, que buscavam recuperar e valorizar as trajetórias de suas antecessoras, promovendo uma ressignificação da história do cinema.

Dois estudos recentes destacam a importância dessas cineastas na produção de narrativas autônomas.³⁶⁰ O primeiro, de Sophia Pinheiro, dedicado à cineasta indígena Patrícia Ferreira Pará Yxapy, analisou como a diretora inovou ao utilizar vídeo-cartas como ferramenta narrativa e ao empregar a ficcionalização da autoetnografia e a manipulação do documentário indireto para questionar os processos dominantes da produção cinematográfica. Seu trabalho evidenciou como a prática audiovisual indígena não apenas desafia os modelos hegemônicos de representação, mas também propõe novas formas de linguagem e expressão artística. No segundo estudo, Tavares investigou o cinema da comunidade Tikmũ'ũn, enfatizando a agência, a conexão com a terra e a dimensão multissensorial da prática cinematográfica indígena. A pesquisa explorou como a interseção entre as narrativas cinematográficas e mitológicas se entrelaçam e se complementam. Segundo a autora, a imagem construída por esse cinema desempenha um papel crucial na transmissão de conhecimento e ensinamentos e integram às práticas rituais ao cotidiano da comunidade.

A análise das cineastas atuantes em contextos descentralizados demonstra um movimento contínuo de questionamento das estruturas tradicionais do cinema brasileiro. A produção de mulheres em regiões como o Amazonas, o Nordeste e os territórios indígenas desafia a centralização da indústria audiovisual e propõe novas formas de narrar experiências femininas. Esse deslocamento crítico amplia a historiografia do cinema ao incorporar perspectivas historicamente ignoradas, evidenciando a necessidade de abordagens interseccionais para compreender as dinâmicas de produção e circulação dessas obras. Como

³⁵⁹ Como a cacica Gaytana e Dolores Caguango. De acordo com Gargallo Celentani, a líder indígena Gaytana desafiou militarmente a invasão espanhola na Colômbia durante o século XVI, e Dolores Caguango, uma dirigente kichwa, atuou no Equador no início do século XX. Ambas as histórias estão sendo resgatadas e reivindicadas por mulheres indígenas que buscam maior participação e reconhecimento.

³⁶⁰ PINHEIRO, Sophia Ferreira. *A imagem como arma: a trajetória da cineasta indígena Patrícia Ferreira Pará Yxapy*. 2017. 283 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017; TAVARES, Joana Brandão. *Agência feminina, terra e multissensorialidade: a mitopraxis Tikmũ'ũn no cinema*. 2022. 433 f. Tese (Doutorado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismos) - Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

argumentou C. T. Mohanty,³⁶¹ muitas teorias feministas ocidentais desconsideram as especificidades das mulheres em contextos não ocidentais, perpetuando relações de poder desiguais. Esse debate se alinha à proposta de Heilborn e Arruda³⁶² sobre *feminist sidestreaming*, que enfatizou a construção de lutas feministas a partir das realidades locais, em vez da mera adaptação de modelos importados do Norte global. Dessa maneira, a transformação das pesquisas sobre cinema feito por mulheres acompanha um processo mais amplo de revisão crítica no campo dos estudos feministas. Como apontaram Saffioti e Munhoz-Vargas,³⁶³ a luta feminista na América Latina tem se estruturado a partir da resistência a regimes autoritários e políticas neoliberais, influenciando diretamente a forma como as mulheres produzem cultura.

Nesse sentido, um dos campos de pesquisa que mais se consolidou nas últimas décadas foi aquele dedicado à relação entre o cinema e as mulheres no contexto da ditadura militar. Como já apontado, as primeiras investigações feministas sobre esse período tinham como foco central a análise da representação das personagens femininas e suas conexões com o contexto sociopolítico da época.³⁶⁴ Entretanto, a partir dos anos 2000, observa-se um deslocamento metodológico e temático, impulsionado por pesquisas como *Cineastas Brasileiras em Tempos de Ditadura*, de Ana Maria Veiga³⁶⁵. Esse novo olhar passou a privilegiar a análise das próprias realizadoras, investigando, sob perspectivas interseccionais e críticas feministas, como essas cineastas desafiaram as normas impostas pelo regime e utilizaram o cinema como ferramenta política

³⁶¹ MOHANTY, Chandra Talpade. Under Western Eyes Revisited: Feminist Solidarity through Anticapitalist Struggle. In: MOHANTY, C. T.; RUSSO, A.; TORRES, L. (org.). *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham: Duke University Press, 2003. p. 9.

³⁶² HEILBORN, Maria de Fátima; ARRUDA, Maria de Fátima. *O Feminismo em Questão: Teoria e Prática*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995. p.3.

³⁶³ SAFFIOTI, Heleieth I. B.; MUÑOZ-VARGAS, Marcia (org.). *Gênero e Feminismo: Teoria e Prática*. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 14.

³⁶⁴ Exemplos de trabalho dentro desse recorte temático são: *A cena iluminada: psicanálise e cinema* por Regina Glória Nunes Andrade (1988); *O feminino no cinema de Glauber Rocha* por Lindinalva Silva Oliveira Rubim (1999); *Dramas íntimos e dramas sociais: uma releitura dos papéis feminino e masculino no Cinema Novo* por Ângela Julita Leitão de Carvalho (2006); *A representação da subjetividade no longa-metragem Joana* por Mirella Martinelli Magnoli (2011); *Rio, 40 Graus: Representações das Mulheres Negras no Filme de Nelson Pereira dos Santos (1955)* por Renata Melo Barbosa do Nascimento (2014); *Nem todas as mulheres do mundo: uma análise das personagens femininas nos filmes do Cinema Novo (1959-1969)* por Carolinne Mendes da Silva (2020); *Cinema Novo a partir da perspectiva de gênero: as mulheres em os cafajestes, os fuzis e os deuses e os mortos (Ruy Guerra/1962/1965/1970)* por Carolina Asti Severo (2021); *Racismo, sexismo e interseccionalidades: representações de mulheres negras nas adaptações cinematográficas da literatura de Jorge Amado por Nelson Pereira dos Santos (1977-1987)* por Renata Melo Barbosa do Nascimento (2021).

³⁶⁵ VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. Curitiba: Appris, 2022.

Dentro desse contexto, Karla Holanda³⁶⁶ tem destacado a necessidade de valorizar o trabalho das diretoras brasileiras no cinema moderno, dada a recorrente subestimação da autoria feminina e sua ausência na historiografia tradicional. As pesquisas recentes têm avançado na consolidação da obra de cineastas como Helena Solberg, Tereza Trautman e Ana Carolina, ao mesmo tempo em que analisam o impacto dessas diretoras na construção de uma memória coletiva sobre a ditadura militar. Um aspecto central dessas investigações é a proposição de um cinema feminista que ultrapassa a simples documentação das violências sofridas pelas mulheres, buscando reimaginar essas narrativas de maneira criativa e restauradora. Assim, esses estudos não se limitam à identificação da violência nos arquivos históricos, mas propõem novas formas de narrar e ressignificar imagens e textos da época. Esse deslocamento amplia a análise do trauma para a construção de um repertório de resistência, no qual o cinema não apenas registra, mas se torna um espaço de elaboração crítica e política.

Essa perspectiva é aprofundada por abordagens que analisam a memória e o corpo no cinema da ditadura.³⁶⁷ No estudo de Oliveira sobre *Retratos de Identificação*, por exemplo, a autora investigou as formas cinematográficas de evocação da ditadura a partir da experiência das mulheres, analisando como a linguagem do filme ativa, de maneira estética e política, a memória, o corpo e o olhar. O documentário, ao revisitar arquivos do DOPS e do Superior Tribunal Militar, reconfigura a história ao reativar memórias antes silenciadas. De maneira semelhante, Fullan analisou como mulheres envolvidas na luta armada, retratadas no documentário *Que Bom Te Ver Viva* (1989) de Lúcia Murat, reconstruíram suas identidades por meio do compartilhamento de experiências sobre maternidade, tortura e sobrevivência. Ambos os estudos evidenciaram a invisibilidade das mulheres na história oficial da ditadura, especialmente as mulheres negras, cuja presença nos registros históricos é sistematicamente apagada. Oliveira demonstrou como o uso de arquivos fotográficos nos filmes analisados funciona como um mediador sensível para ativar memórias, pois as imagens, quando reapresentadas em entrevistas, não apenas estimulam a rememoração, mas também ressignificam o passado ao capturar os gestos e expressões que escapam ao discurso verbal.

³⁶⁶ HOLANDA, Karla. *Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina...*, p. 44-45.

³⁶⁷ FULLAN, Danielle Cristine. *Narrativas de sobrevivência: a (re)construção da identidade no documentário Que bom te ver viva*. 2019. 173 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019; GIRARDI, Luísa Reami Vieira. *Cinema sob mulheres. Experiência feminina no cinema brasileiro durante a ditadura militar*. 2018. 220 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018; OLIVEIRA, Leticia Marotta Pedersoli de. *Formas cinematográficas de rememoração da ditadura militar pelas mulheres: uma análise do filme Retratos de identificação*. 2019. 180 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

Dentro desse eixo de pesquisa, a filmografia de Lúcia Murat ocupa um lugar central. Sua obra aponta uma transição metodológica dentro do cinema documental: de uma abordagem voltada para o *outro* para uma perspectiva voltada *para si*, na qual sua própria experiência como militante e sobrevivente da repressão se torna parte essencial da narrativa. Os estudos encontrados³⁶⁸ analisam como Murat utiliza o cinema para articular sua identidade e conectar suas vivências a debates políticos mais amplos. Seus filmes mobilizam entrevistas, *voice-over*, imagens de arquivo e cenas do cotidiano não apenas para documentar a violência do regime, mas para enfatizar a potência dos corpos femininos enquanto agentes históricos. Sua filmografia insere-se no campo do cinema de mulheres ao transformar a memória em um espaço de disputa, no qual o passado é revisitado e reescrito sob uma perspectiva inventiva e reparadora.

A análise das pesquisas sobre o cinema produzido por mulheres durante a ditadura militar brasileira destaca a complexa interação entre memórias coletivas e discursos oficiais, expondo conflitos políticos e ideológicos significativos. Conforme observado por Martins e Machado,³⁶⁹ a década de 1980 evidenciou uma necessidade crescente de produzir narrativas que comprovassem os horrores da ditadura, consolidando o cinema como um dispositivo de testemunho. Tal contribuição é ainda mais relevante ao considerar que a análise do cinema feito por mulheres insere novas perspectivas na produção de narrativas cinematográficas e problematiza os arquivos ao promover uma reflexão crítica sobre as continuidades e rupturas nas lutas por justiça e igualdade de gênero.

No entanto, essas pesquisas apontam desafios significativos. A acessibilidade e disponibilidade dos arquivos são frequentemente limitadas, sujeitas a burocracias que dificultam pesquisas e à construção de narrativas abrangentes sobre a experiência feminina durante a ditadura. Além disso, a fragmentação da memória das mulheres representa um dilema, com histórias dispersas ou não documentadas, dificultando a elaboração de uma narrativa coesa que capture a diversidade das experiências das mulheres.

Contudo, estudos contemporâneos demonstram que essa fragmentação pode ser reelaborada por meio do cinema de mulheres, especialmente em documentários performáticos,

³⁶⁸ SILVA, Cleonice Elias da. *A cinematografia de Lucia Murat: entre suas experiências e os embates em torno da memória da ditadura civil-militar no Brasil*. 2020. 272 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020; SOUZA, Jonatas Xavier de. *Entre a História e o cinema: Lucia Murat e sua arte do viver*. 2018. 335 f. Tese (Doutorado em História) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

³⁶⁹ MARTINS, Andrea França; MACHADO, Patricia. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. *Galaxia*, São Paulo, n. 28, p. 70-82, dez. 2014.

híbridos e autobiográficos. A pesquisa de Coraci Ruiz³⁷⁰ destaca-se ao explorar o potencial estético-político dessas produções. A autora contextualizou esses filmes por meio de formulações contra-hegemônicas, como performatividade, saber localizado e olhar opositor, visando compreender como desafiam a discursividade e a representação. Seu estudo mapeou a produção brasileira de documentários autobiográficos feitos por mulheres e apresentou uma análise crítica de sua própria trajetória artística, evidenciando os gestos que orientam sua obra e o processo que culminou na realização do documentário autobiográfico *Limiar*.

Ruiz classifica esses filmes em quatro eixos temáticos: contra-história, maternidade, homenagens e identidades em diálogo. Embora haja inúmeras diferenças em relação a temas e estilos, uma preocupação comum subjacente é a ética e a responsabilidade feminista na criação de representações de gênero e raça. Esses filmes buscam gerar conhecimento localizado, partindo da intimidade e estabelecendo conexões entre a cineasta, a comunidade e o público.³⁷¹

Como observado por Rich,³⁷² as mulheres passaram a valorizar suas perspectivas individuais e a explorá-las no cinema, resultando em um novo gênero: produções autobiográficas que abordam temas como família, matriarcado, maternidade e questões ligadas à experiência.³⁷³ Esses filmes emergiram como uma tendência significativa nos anos 1970, refletindo o contexto do movimento de emancipação em ascensão na época. Como pode-se observar, esse movimento se expandiu tanto no cinema feminista contemporâneo quanto no interesse das pesquisadoras que tem evidenciado sua relevância contínua.

Atualmente, observa-se também um renovado interesse nas pioneiras do cinema, com estudos que revisitam a trajetória de figuras como Carmen Santos, além de pesquisas inéditas

³⁷⁰ RUIZ, Coraci Bartman. *Documentário autobiográfico de mulheres: tecnologias, gestos e estéticas de resistência*. 2020. 256 f. Tese (Doutorado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

³⁷¹ Os filmes analisados em cada eixo são: Contra-história: *Um passaporte húngaro*, de Sandra Kogut; *Separações*, de Domingos Oliveira; *Os dias com ele*, de Maria Clara Escobar; e *Diários de uma busca*, de Flávia Castro. Maternidade: *O parto*, de Gisela Camara, que retrata o momento do nascimento da filha da diretora; *O vó*, de Beto Brant, que apresenta uma conversa filosófica entre a diretora e seu filho de três anos; e *Até o céu leva mais ou menos quinze minutos*, de Camila Battistetti. Homenagens: *O chapéu do meu avô*, de Julia Zakia; *Olhos de rissaca*, de Petra Costa; *Homem.carro*, de Raquel Valadares; *Memória da memória*, de Paula Gaitán; *A máquina*, de Iris de Oliveira; *Arpoador*, de Ana Costa Ribeiro; *Querida mãe*, de Patrícia Comis; e *Minha avó era palhaço*, de Ana Minehira e Mariana Gabriel. Esses filmes reconstróem e honram a memória de entes queridos, buscando superar os traumas da perda e da ausência através de seus processos de realização. Identidades em diálogo - *Hla Sa Sa, Hal-Yah*, de Olga Futema, sobre a comunidade okinawana em São Paulo; a bilogia de curtas de Tila Chitunda, que explora a história de sua família angolana (*Nome de batismo - Alice e Nome de batismo - Frances*); *Construção*, de Carolina Sá, que questiona noções de pátria e família; *Pulsões*, de Manoela Ziggianti, que explora memórias e pertencimento; e *O espelho de Ana*, de Jéssica Candal. Idem, p. 236.

³⁷² RICH, *Chick Flicks...*, p. 78.

³⁷³ VEIGA, *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura...*, p. 148.

sobre Cleo de Verberena.³⁷⁴ Essas investigações exploram minuciosamente a produção, recepção e representação dessas mulheres pioneiras, recorrendo a uma ampla gama de fontes. A escassez de documentação convencional nos arquivos representa um desafio significativo para os estudos, levando as pesquisadoras a explorarem fontes e métodos não convencionais na identificação do legado dessas importantes realizadoras.

A pesquisa sobre Cleo de Verberena, pioneira do cinema brasileiro, enfrenta desafios significativos devido à escassez de estudos anteriores e à indisponibilidade de seu único filme dirigido, *O Mysterio do Dominó Preto* (1931). Para superar essas limitações, além de consultar acervos tradicionais como jornais e revistas da época, com destaque para a *Cinearte*, a pesquisadora Marcella Grecco de Araujo realizou entrevistas com familiares da cineasta e analisou diversas versões da novela que serviu de inspiração para o filme.

Um aspecto inovador dessa pesquisa é a análise detalhada das adaptações do texto literário para o cinema. A novela *O Mysterio do Dominó Preto*,³⁷⁵ escrita por Aristides Corrêa Rabello sob o pseudônimo Martinho Corrêa, foi publicada inicialmente em 1926, com outras duas versões subsequentes pelo mesmo autor, fornecendo uma base rica para a adaptação cinematográfica. Araujo observa que, embora o filme seja considerado perdido, uma sinopse detalhada e imagens foram publicadas na revista *Cinearte* antes de seu lançamento, permitindo uma reconstrução parcial da obra. A análise dessas fontes demonstra como Verberena adaptou a personagem feminina, enfatizando sua autonomia e complexidade, ao mesmo tempo em que seguiu convenções narrativas da época que culminam na punição da protagonista. Essa abordagem demonstra a capacidade de Verberena de navegar entre as expectativas sociais e as possibilidades expressivas do cinema, inclusive o mercado cinematográfico. No filme, a personagem principal é transformada em uma *femme fatale*, figura emblemática no cinema mudo, caracterizada por sua sensualidade e independência. Embora envolvida com um amante, a narrativa mantém a punição clássica da infidelidade com a morte, conforme destacado pela teoria crítica feminista. Por fim, durante esse período, houve uma emergência de trabalhos³⁷⁶ que buscaram descentralizar os estudos sobre o cinema das

³⁷⁴ ARAUJO, Marcella Grecco. *Cleo de Verberena...*

³⁷⁵ Segundo a autora, *O Mysterio do Dominó Preto* foi destacado pela revista *Cinearte* por incluir elementos valorizados, como a vida urbana, carros, casas luxuosas e dramas da juventude rica. A *Cinearte* defendia a industrialização do cinema nacional priorizando filmes de ficção, que ofereciam melhor controle sobre o conteúdo exibido, em vez de documentários: Idem, p. 97-98.

³⁷⁶ MACHADO, Clara Bastos Marcondes. *A resignificação no cinema de found footage feito por mulheres*. 2020. 174 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020; PEREIRA, Renata Felisatti Gonçalves. *Elas, outras, algumas*. 2021. 143 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.

mulheres da hierarquia da direção, ampliando o olhar para outras funções cinematográficas. Clara Bastos Marcondes Machado destacou a importância das mulheres na montagem cinematográfica ao longo da história do cinema, um campo frequentemente negligenciado. Seu estudo analisa o *found footage* como uma plataforma acessível para cineastas, explorando como a ressignificação de imagens e sons pode questionar estereótipos, em diálogo com o conceito de ressignificação de Judith Butler. A autora identificou estratégias recorrentes nessas práticas, como repetição, compilação, conflito e materialidade. No curta-metragem *Autópsia*, de Mariana Barreiros, por exemplo, a estratégia de compilação é utilizada para denunciar a violência de gênero na sociedade brasileira. A montagem frenética mescla imagens e sons de diferentes fontes para evidenciar e criticar a misoginia amplificada pelos meios de comunicação.³⁷⁷

Ainda no campo da montagem, a pesquisa *Elas, outras, algumas* investigou a invisibilização sistemática das montadoras na trajetória cinematográfica. Pereira, montadora e pesquisadora, adotou uma abordagem que incorpora a própria prática da montagem ao seu modo de escrever, estruturando sua reflexão a partir de fragmentos de relatos de profissionais do setor. Ao fazer isso, a autora explicitou um pensamento cinematográfico que não apenas narra as experiências dessas trabalhadoras, mas também enfatiza a criação de personagens que emprestam suas vozes e corpos para contar parte dessa história. Esse método foi exemplificado em sua análise crítica sobre a linguagem utilizada nos relatos de montadoras:

Li um texto sobre montadoras brasileiras chamado cinema de montagem. Há falas de montadoras e montadores, e, nas delas, elas dizem como se sentem, qual é o processo e as angústias. Me foquei nos textos escritos por elas. Mas aponto um detalhe que me incomodou muito: todos os textos sempre se referem ao masculino, mesmo quando são mulheres falando, diretores, montadores, fotógrafos.³⁷⁸

A publicação do livro *Trabalhadoras do Cinema Brasileiro: Mulheres Muito Além da Direção*,³⁷⁹ em 2020, representa um marco importante para esse debate, consolidando e ampliando o interesse na pesquisa sobre a atuação feminina em diversas áreas do cinema nacional. A obra percorre caminhos documentais desafiadores para reconstruir as trajetórias de profissionais que historicamente permaneceram à margem dos estudos cinematográficos. Entre os temas abordados estão a trajetória de roteiristas como Adélia Sampaio e Cleissa

³⁷⁷ MACHADO, *A ressignificação no cinema de found footage feito por mulheres...*, p. 121.

³⁷⁸ PEREIRA, Renata Felisatti Gonçalves. *Elas, outras, algumas...*, p. 59.

³⁷⁹ TEDESCO (ORG.), Marina Cavalcanti. *Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção*. Rio de Janeiro: Nau, 2021.

Martins, a presença das mulheres na direção de arte, no som e na montagem, a atuação de compositoras na trilha sonora e a interseção entre gênero e políticas públicas no audiovisual. Além disso, o livro destaca a importância dos festivais de cinema de mulheres, da exibição cinematográfica e das pesquisadoras da Cinemateca do Museu Guido Viaro. Essa abordagem amplia o escopo das pesquisas sobre o cinema feito por mulheres, contribuindo para a historiografia feminista do audiovisual e tensionando as relações de poder no campo cinematográfico. Ao deslocar o olhar para além da direção e explorar a diversidade das funções desempenhadas por mulheres, esses estudos demonstram como o apagamento histórico não se restringe apenas à figura da cineasta, mas também se estende às demais áreas do fazer cinematográfico.

O percurso desta pesquisa buscou demonstrar que a formação da historiografia feminista do cinema, iniciada na década de 1980, está em constante transformação. Se inicialmente os estudos estavam centrados na representação feminina, ao longo das décadas houve uma ampliação dos enfoques, passando para a investigação do cinema produzido por mulheres e, mais recentemente, para uma abordagem que descentraliza a análise das funções de trabalho no audiovisual. Para aprofundar essa trajetória, esta etapa final examinou as palavras-chave associadas a cada período, a fim de compreender as áreas de interesse e os debates emergentes ao longo das décadas.

Na década de 1980, os estudos acadêmicos concentravam-se em conceitos como imaginário, feminino, olhar masculino e Cinema Novo, refletindo a influência das teorias feministas da época, voltadas à crítica da representação. Nos anos 1990, os temas investigados se expandiram para incluir feminismos, a indústria cinematográfica, o vídeo e as pioneiras Carmen Santos e Gilda Abreu. Um marco desse período foi a produção de estudos fundamentais como *As Musas da Matiné* e *Quase Catálogo*, que, apesar de terem surgido fora dos círculos acadêmicos tradicionais, tiveram grande impacto no campo, ao compilar listas de filmes pouco conhecidos e tornar-se referências para pesquisas posteriores. Essas mudanças não apenas indicam um aprimoramento metodológico, mas também atesta a crescente visibilidade das mulheres no debate historiográfico e na produção cinematográfica brasileira.

Já nos anos 2000 e 2010, houve um avanço significativo dos estudos interseccionais e decoloniais, priorizando a agência das mulheres no cinema e incorporando perspectivas mais inclusivas. O foco, antes voltado às mulheres como um grupo homogêneo, passou a contemplar cineastas negras, lésbicas, indígenas e suas trajetórias ao longo do tempo. Além disso, as pesquisas ampliaram suas análises para além das diretoras, passando a considerar funções historicamente invisibilizadas, como produtoras e montadoras. Paralelamente, temas

como políticas públicas, mercado audiovisual, educação e ativismo feminista tornaram-se cada vez mais presentes. No entanto, nota-se que os curtas-metragens, fundamentais para o cenário do cinema feminista, foram menos explorados, apesar de sua relevância para cineastas independentes e produções de baixo orçamento.

No que se refere à territorialização das pesquisas, Joana Maria Pedro³⁸⁰ apontou que, no Brasil, os estudos sobre mulher, mulheres e, posteriormente, relações de gênero, concentraram-se inicialmente nos grandes centros urbanos, como São Paulo e Rio de Janeiro, entre os anos 1970 e início dos anos 1990. Contudo, a partir da segunda metade dos anos 1990, essa concentração começou a se deslocar, alcançando outras regiões. Nos estudos cinematográficos, esse movimento tornou-se mais evidente na década de 2010, quando a descentralização das pesquisas, tradicionalmente concentradas no Sudeste, passou a incluir estados do Nordeste, como Bahia, Pernambuco e Ceará. A região Sul, com estados como Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Paraná, também consolidou sua presença no campo acadêmico, trazendo novas abordagens. Além disso, a partir de 2012, o Centro-Oeste, especialmente Distrito Federal e Goiás, emergiu como um polo relevante. A região Norte, embora ainda tenha uma participação menor, também começou a se inserir nos debates, com pesquisas que contemplam estados como Pará e Amazonas.

A despeito da diversificação contínua das representações das mulheres e da ampliação dos estudos sobre cineastas, observa-se a persistência de termos como *feminino* ou *mulher* no singular em diversas pesquisas ao longo das décadas. Essa recorrência evidencia um paradoxo dentro do próprio campo feminista, refletido tanto nas práticas cinematográficas quanto na produção teórica. Ana Maria Veiga³⁸¹, ao analisar o essencialismo no cinema feito por mulheres nas décadas de 1970 e 1980, discute essa questão como um dos dilemas centrais do movimento feminista e, conseqüentemente, das pesquisas acadêmicas sobre mulheres e feminismos.

Um exemplo significativo dessa continuidade pode ser encontrado no trabalho de Sandra Santana da Costa,³⁸² que investigou os festivais de cinema como espaços de estímulo e difusão da produção cinematográfica de mulheres. Seu estudo sobre o Festival Internacional de Cinema Feminino (Femina) demonstrou como, mesmo em práticas contemporâneas, a

³⁸⁰ PEDRO, Joana Maria. Relações de gênero como categoria transversal na historiografia contemporânea. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 22, p. 270–283, 2011. p. 276.

³⁸¹ VEIGA, *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura...*, p. 149.

³⁸² COSTA, Sandra Santana da. *Luz, Câmera, Ação: As Mulheres e os seus Festivais de Cinema*. 2017. 95 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

categoria *mulher* continua sendo mobilizada como um marcador identitário central, reiterando o debate sobre a necessidade de categorias que englobem experiências diversas sem recair em generalizações essencialistas. Esse aspecto é aprofundado por Pedro, ao analisar como a teoria feminista se insere na produção acadêmica global e os desafios enfrentados pelas pesquisadoras do Cone Sul:

Na divisão internacional de produção teórica, costumeiramente, é no “Norte” que se constituem as teorias e no “Sul” que se fazem os estudos de caso. É o Norte quem dita qual teoria é mais importante e legítima, e qual é a menos “correta”, a mais atrasada. A abordagem pós-estruturalista, por exemplo, excluiu do vocabulário teórico legítimo a categoria “mulher”, acusando-a de ser essencialista. Entretanto, para as historiadoras do Cone Sul, as categorias “mulher” e “mulheres” continuam muito presentes.³⁸³

Ainda em relação às preocupações de Rich³⁸⁴ sobre a diluição do feminismo acadêmico no cinema e a perda de sua natureza crítica e transformadora, pode-se observar que os feminismos permanecem relevantes, inclusive com um renovado interesse em temas clássicos do movimento, como trabalho, desigualdade, violência de gênero, mercado de trabalho, pornografia, sexismo, prostituição, maternidade e agência. As barreiras estruturais no cinema continuam a ser amplamente exploradas, sobretudo no que se refere à divisão sexual do trabalho e à marginalização de mulheres negras no setor.

Nesse sentido, a pesquisa *Cinemas Negros: modelos de negócios viáveis para mulheres negras* ampliou a discussão ao evidenciar invisibilidades e analisar estratégias para garantir a sustentabilidade dessas cineastas na indústria audiovisual. Um caso ilustrativo é o da produtora Preta Portê, que, ao adotar uma abordagem voltada para narrativas identitárias e diversificadas, fortaleceu a presença de mulheres negras na cadeia produtiva do audiovisual:

uma produtora audiovisual, vocacionada para narrativas identitárias, geradora de conteúdo para cinema, televisão e internet, alicerçada na figura de uma mulher negra “show on own” (produtora criativa), geradora de conteúdo em variados formatos e gêneros audiovisuais.³⁸⁵

Destaco, por fim, que entre os diversos temas abordados pelas pesquisas sobre cinema e gênero, a maternidade e seu impacto na trajetória profissional das mulheres no audiovisual se destacam como uma questão central. A conciliação entre a criação dos filhos e o trabalho

³⁸³ PEDRO, Relações de gênero como categoria transversal na historiografia contemporânea..., p. 273.

³⁸⁴ RICH, B. Ruby. *Chick Flick...*, p. 75.

³⁸⁵ CRUZ, Viviane Ferreira da. *Cinemas Negros: modelos de negócios viáveis às mulheres negras*. 363 f. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2019. p. 153.

no setor cinematográfico, marcado por jornadas extensas e instabilidade profissional, ainda representa um grande obstáculo para muitas mulheres. Essa problemática, frequentemente mencionada em entrevistas e análises recentes, aponta desigualdades estruturais que limitam a permanência das mulheres em determinadas funções. O estudo de Marina Cavalcanti Tedesco³⁸⁶ investigou especificamente esse aspecto ao analisar os desafios enfrentados por diretoras de fotografia que são mães, demonstrando como a maternidade frequentemente leva ao afastamento prolongado do mercado e dificulta a retomada da carreira.³⁸⁷

Tedesco questionou, em seu artigo, se a maternidade é uma possibilidade viável para as diretoras de fotografia no Brasil, e a resposta predominante das entrevistadas é negativa. A autora argumentou que o conflito entre maternidade e trabalho não se trata de uma escolha individual, mas de um problema estrutural, amplamente determinado pela separação entre os espaços público e privado, pela desvalorização do trabalho reprodutivo e pela precarização do setor audiovisual. Diante desse cenário, torna-se essencial a implementação de mudanças institucionais que permitam a conciliação entre a vida profissional e a maternidade, garantindo que as mulheres possam exercer sua profissão sem que isso implique renúncias impostas pelas desigualdades do mercado.³⁸⁸

A partir dessas reflexões, percebe-se que as pesquisas sobre cinema e mulheres, desde seus primórdios ainda distantes dos centros acadêmicos, construíram uma trajetória densa e multifacetada, tanto em termos quantitativos quanto na diversificação das abordagens teóricas. A recepção das teorias feministas internacionais influenciou uma produção expressiva de trabalhos que exploraram a psicanálise e o conceito de *male gaze* para investigar as representações femininas na tela. Paralelamente, a abordagem sociológica desempenhou um papel central na reconstrução de trajetórias de cineastas e trabalhadoras do cinema que foram historicamente apagadas das narrativas oficiais. Esse movimento ampliou o escopo das análises, incorporando novas perspectivas sobre o papel das mulheres na sociedade e no cinema brasileiro.

Ao longo das últimas décadas, essa renovação teórica também se manifestou nas metodologias adotadas para o estudo do cinema feito por mulheres. Abordagens subjetivas e

³⁸⁶ TEDESCO, Marina Cavalcanti. Mulheres atrás das câmeras: a presença feminina na direção de fotografia de longas-metragens ficcionais brasileiros. *Significação: revista de cultura audiovisual*, São Paulo, v. 43, n. 46, p. 13-29, 2016.

³⁸⁷ Idem, p. 57. Apenas 4% dos longas-metragens nacionais de ficção lançados entre 1984 e 2015 tiveram mulheres na direção de fotografia.

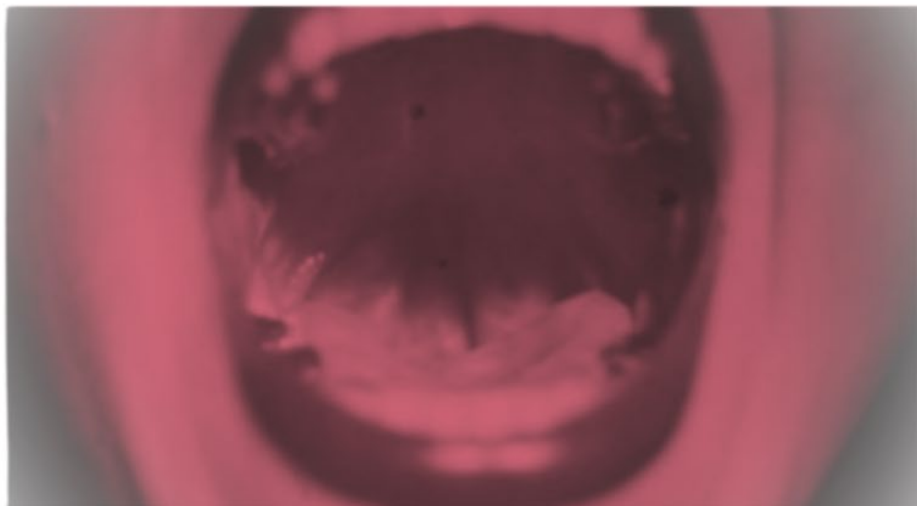
³⁸⁸ A relação entre maternidade e cinema também aparece no documentário *À Luz Delas* (2019), que explora a trajetória de diretoras de fotografia no Brasil e os desafios que enfrentam no audiovisual. Dirigido por Luana Farias e Nina Tedesco, o filme aborda a conciliação entre carreira e maternidade, além das barreiras estruturais da indústria. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rAd2ngU1RI0>. Acesso em: 10 jun. 2023.

experimentais passaram a ganhar espaço, incluindo o uso de cartas, observações de grupos e análises da corporeidade na tela. Além disso, a perspectiva do feminismo negro emergiu como um importante eixo analítico, introduzindo o cotidiano e a experiência vivida como elementos centrais na subversão das narrativas dominantes. Essas mudanças enriqueceram a historiografia feminista do cinema ao passo que desafiaram os limites tradicionais da pesquisa acadêmica, promovendo diálogos interdisciplinares e estratégias metodológicas inovadoras.

Em síntese, a historiografia feminista do cinema tem se desenvolvido de forma rizomática, expandindo suas fronteiras geográficas, incorporando múltiplas perspectivas culturais e metodológicas, e acompanhando as transformações tecnológicas e sociais do campo cinematográfico. Essa constante renovação evidencia a capacidade do campo não apenas de dialogar com as mudanças do cenário audiovisual, mas também de tensionar e reconfigurar os debates feministas contemporâneos com impacto tanto na pesquisa acadêmica quanto na produção cinematográfica. Assim, ao compreender o cinema como um espaço de disputa, negociação e reconstrução da memória, a historiografia feminista amplia seu alcance e questiona hierarquias de conhecimento ao propor novas formas de análise e representação. Dando continuidade a essa discussão, o próximo capítulo examinará a interação entre a pesquisa acadêmica e os filmes realizados por mulheres sobre a história do cinema feito por mulheres, analisando como esses diálogos se traduzem na produção de imagens e na construção de narrativas que revisitam e ressignificam a presença feminina na história do cinema.

CAPÍTULO 3

Trajetos historiográficos encontram seus filmes



Cena do filme *Deus Lhe Pague*,
Maria Leticia (1982)

Ato 3

Cena 8³⁸⁹

2.EXT. SET DE FILMAGEM - DIA

Em meio a mata uma mulher grávida ajoelhada faz o sinal da cruz diante de um altar com velas, enquanto Gertrudes grávida observa sentada.

GERTRUDES

Não me diga que você está esperando um sinal do céu?

MULHER

Com muita fé.

GERTRUDES

Tá esperado que ele volte, isso sim.

MULHER

Te esconjuro Gertrudes, Deus me livre!

GERTRUDES

Te conheço cumadre, é muito dia lado a lado pensando numa coisa só. Tua fé é que ele volte e te leve daqui. Fez o estrago e se afundou nas profundezas.

Gertrudes se levanta, resmungando.

GERTRUDES

Eu não aguento mais.

ANA CAROLINA

Corta.

A diretora Ana Carolina e a equipe de produção, predominantemente formada por mulheres, entram no set de filmagem.

ANA MARIA MAGALHÃES (V.O)

No cinema brasileiro atual, as atrizes continuam a desvendar para o público a condição feminina. Mas agora, a mulher circula livremente pela estrutura do filme, participa em todas as etapas, do roteiro à montagem, da fotografia à direção de produção. Contemplando-se até hoje num quadro de um cinema eminentemente masculino, ela começa a revelar sua face oculta. Curiosa de ver o mundo a sua maneira, descobre no cinema a capacidade de refletir. Nas imagens nascidas de sua visão interior, a mulher se advinha, se discute e se libera. E mais uma vez recomeça.

³⁸⁹ Transcrição da cena final do documentário *Mulheres de Cinema*, de Ana Maria Magalhães (1976).

Cena 9

A equipe de mulheres nos bastidores da filmagem observa a cena recém-gravada.

Imagem 5: Ana Carolina e sua equipe no filme *Mulheres de Cinema*



Fonte: MULHERES de Cinema. Direção: Ana Maria Magalhães. Produção: Ana Maria Magalhães. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1976. 1 filme (38 min), 16 mm.

Após declarar que está cansada da vida, a personagem Gertrudes encara diretamente a câmera no desfecho da cena, em uma interpretação e enquadramento que lembram as representações das atrizes na mídia.

Imagem 6: Personagem Gertrudes no filme *Mulheres de Cinema*



Fonte: Fonte: MULHERES de Cinema. Direção: Ana Maria Magalhães. Produção: Ana Maria Magalhães. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1976. 1 filme (38 min), 16 mm.

Nessa cena fictícia e alegórica sobre o futuro do cinema de mulheres que encerra o documentário *Mulheres de Cinema*, de 1976, a diretora Ana Carolina lidera a produção de um filme com uma equipe majoritariamente de mulheres. A filmagem destaca a cena protagonizada pelas atrizes Dina Sfat e Isabel Ribeiro, que interpretam a adaptação do trecho da peça *O filho do cão* (1964), de Gianfrancesco Guarnieri. Esse momento, que retrata a representatividade e participação das mulheres na indústria cinematográfica, demonstra a sensibilidade da diretora Ana Maria Guimarães em relação às questões feministas da época e sua confiança no futuro das mulheres no cinema.

Pode-se observar também o encontro de importantes figuras do cinema. Gianfrancesco Guarnieri, renomado ator de TV e autor influente no teatro brasileiro, é reconhecido como um símbolo do artista engajado. Sua peça, *O Filho do Cão*, abordava temas como o misticismo religioso e a reforma agrária em meio a um contexto político da ditadura. Dina Sfat, Isabel Ribeiro, Cristina Aché, Beatriz Moura Costa são atrizes premiadas e respeitadas no teatro, na TV e no cinema. Ana Carolina, destacada no cenário cinematográfico e nos estudos de cinema feminista, já havia dirigido o documentário *Getúlio Vargas* (1974) e estava prestes a dirigir seu próximo longa-metragem, *Mar de Rosas*, no momento do lançamento de *Mulheres de Cinema*.

É nessa toada que *Mulheres de Cinema*, ao abordar a história do cinema realizado por mulheres brasileiras, coloca em foco a importância e a vitalidade do cinema de mulheres nas décadas de 1970 e 1980 e traduz a efervescência e os debates que marcaram esse período. Essa obra, juntamente com o recente documentário de 2020, *O Cinema das Mulheres*, dirigido por Vanessa de Araújo Souza, são objetos de estudo neste capítulo. Almeja-se que tais análises contribuam para ampliar a compreensão do papel das mulheres no cenário cinematográfico, ao observar como as próprias realizadoras apropriam-se e reinventam a história do cinema.

Como vimos, o interesse pela participação das mulheres trabalhadoras na cadeia audiovisual brasileira, em diferentes épocas e áreas, tem apresentado desafios políticos e epistemológicos à historiografia. Em busca de novas perspectivas, pesquisadores têm revisitado arquivos, produzido materiais e contribuído para a construção e preservação da memória. O cinema, por sua vez, tem se engajado nesse debate, gerando conhecimento histórico sob a ótica de gênero. Essas produções cinematográficas têm se movimentado em direção aos arquivos para evidenciar a participação das mulheres desde o início do cinema brasileiro. Para tanto, reposicionam arquivos e questionam concepções historicamente estabelecidas.

Produzidos por cineastas reconhecidas no cenário nacional e em contextos bastante distintos, essas obras compartilham inquietações comuns a respeito da história do cinema tal como foi construída. Dessa forma, essas realizadoras se apresentam como contadoras de histórias e da memória do processo social que buscam retratar. Nesse sentido, busco explorar de que forma as obras *Mulheres de Cinema* e *O Cinema das Mulheres* reposicionaram e interpretaram os documentos para contar a história das mulheres no cinema brasileiro, bem como seu impacto na construção da memória e do conhecimento histórico.

3.1 Contexto, barulho e redes no cinema de mulheres

O documentário *Mulheres de Cinema*, dirigido por Ana Maria Magalhães, destaca-se por traduzir de forma visual e sonora a crescente mobilização das mulheres na década de 1970 em busca de maior participação na indústria cinematográfica. Além de abordar a história do cinema sob uma ótica feminista, o documentário também contribui ativamente para esse movimento. Situado em um contexto marcado pela criação da Associação Brasileira das Mulheres, em 1979,³⁹⁰ e do Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo, em 1985,³⁹¹ que visavam ir além das celebrações e promover ações políticas concretas, o documentário e a formação da associação podem ser vistos como ações interligadas.³⁹² Ambos buscaram afirmar o valor artístico e cultural das produções cinematográficas realizadas por mulheres, ao mesmo tempo em que desempenhavam um papel crucial na condução do debate político e na influência das discussões públicas sobre o cinema.

Ana Maria Magalhães desempenhou um papel ativo nesse movimento, tendo assinado o Manifesto das Cineastas, em 1985, durante a reunião plenária das comissões designadas pela Embrafilme para apresentar sugestões ao novo ministro da cultura. Esse manifesto defendia a produção de filmes de longa e curta metragem para cinema e televisão, a inserção do cinema feito por mulheres nos mercados tradicional e alternativo, a distribuição dos filmes já realizados e a serem realizados, a exibição em cinemas e televisão, a capacitação de profissionais femininas em diversas áreas técnicas do cinema, a publicação de análises e

³⁹⁰ Fizeram parte da associação Maria do Rosário, Rose La Creta, Tessy Callado, Leylane Fernandes e Tereza Trauman.

³⁹¹ SARMET; TEDESCO, Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980..., p.122.

³⁹² MELO, Luís Alberto Rocha. O discurso historiográfico em mulheres de cinema. In HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017, p. 110.

pesquisas sobre o cinema realizado por mulheres, e a promoção do cinema feminino brasileiro por meio de festivais, mostras e eventos nacionais e internacionais.³⁹³

Além disso, Magalhães também marcou presença em mostras desse período, como na Mostra de Mulheres de Cinema e Vídeo, na qual lançou seu terceiro curta, *Assaltaram a Gramática*.³⁹⁴ Em entrevista para o jornal, ela contou: “Com esse filme ganhei o prêmio de melhor direção em Caxambu e de melhor filme na 13ª Jornada de Curta Metragem em Salvador. Com meus trabalhos tenho tentado provar aos homens que a gente consegue segurar qualquer barra”.³⁹⁵ Foi dentro desse contexto de expansão das iniciativas políticas e teóricas lideradas por mulheres, com o lema central *o pessoal é político*, que Ana Maria Magalhães roteirizou, produziu e dirigiu o filme *Mulheres de Cinema*, em 1976. O projeto recebeu financiamento por meio do edital do Programa de Ação Cultural,³⁹⁶ que visava premiar 14 filmes de até 15 minutos, mas a diretora ampliou a duração para 38 minutos com recursos próprios. A Embrafilme contribuiu na fase de finalização ao fornecer equipamentos e adquirir os direitos de exibição.³⁹⁷

Ana Maria Magalhães iniciou sua trajetória como atriz aos 14 anos e logo se destacou no teatro e televisão ao receber vários prêmios por sua atuação. Com o tempo, ela expandiu seu envolvimento na indústria cinematográfica, passando da atuação para a montagem e, por fim, para a direção. Em *Mulheres de Cinema*, ela aborda exatamente a trajetória das atrizes e explora os desafios que enfrentam em suas carreiras. A questão central que a diretora levanta é: “Como as atrizes viviam de cinema no Brasil?”. Essa reflexão é reiterada por Magalhães no documentário *O Cinema das Mulheres*, ao relembra a entrevista com Gilda de Abreu em seu filme de estreia dentro do processo de transição da carreira de atriz para diretora:

Foi muito bom filmar a Gilda, pela tranquilidade dela, porque ela também era atriz. Ela não era uma diretora, só uma diretora que começou como diretora e impõe mais respeito. Ela era atriz primeiro, então ela como eu, ela conhecia o processo dos dois lados e o desenvolver desse processo da frente para traz das câmeras. Quando ela diz que a calça cumprida que ela usava para impor respeito, eu

³⁹³ SARMET; TEDESCO. As cineastas em luta contra a discriminação, 1985, p.1. In: SARMET; TEDESCO, *Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980...*, p.123.

³⁹⁴ A filmografia de Ana Maria Guimarães inclui os seguintes filmes: *Lara* (2022), *Mangueira em Dois Tempos* (2021), *O Brasil de Darcy Ribeiro* (2014), *Reidy, a construção da utopia* (2009), *Lembranças do futuro* (2005), *Lara* (2002), o episódio *Final Call* do filme *Erotique* (1994), *Mangueira do Amanhã* (1992), *O Bebê* (1987), *O mergulhador* (1985), *Spray Jet* (1985), *Assaltaram a Gramática* (1984), *Já Que Ninguém Me Tira pra Dançar* (1982) e o média-metragem *Mulheres de Cinema* (1976).

³⁹⁵ GROPILO, Ciléa. Mostra de Mulheres de Cinema e Vídeo. Uma presença bem-marcada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 6, 1985, p. 6.

³⁹⁶ Lançado pelo Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura em julho de 1975.

³⁹⁷ MELO, O discurso historiográfico em mulheres de cinema..., p. 109

sentia que isso era uma coisa necessária para a mulher no *set*. Porque só no dizer que ia dirigir já tinha um negócio de deboche.³⁹⁸

Posicionado entre o cinema autoral e o cinema educativo-cultural, *Mulheres de Cinema* combinou apoio estatal com produção independente. O filme estreou no 5º Festival JB/Shell em novembro de 1977 e posteriormente foi exibido na TV Educativa do Rio de Janeiro, sendo apresentado nos programas semanais “Cinemateca” e “Coisas Nossas”, ambos mantidos pela Embrafilme, como evidenciado:

Imagem 7: Propaganda da exibição do filme *Mulheres de Cinema* em canais de televisão



Fonte: JORNAL DO BRASIL, Caderno B, Rio de Janeiro, 5 dez.1976, p. 8.

Nos primeiros anos da Embrafilme, o financiamento para filmes dirigidos por mulheres era extremamente limitado, com foco na reputação da produtora e no potencial comercial, o que resultou em pouco apoio para produções de mulheres. Nesse contexto, Lenita Perroy foi a única a receber suporte para seu segundo longa entre 1970 e 1974, bem como os investimentos em curtas-metragens foram limitados, representando menos de 13% do total.³⁹⁹ Com a gestão de Roberto Farias⁴⁰⁰ durante a redemocratização e a implementação de leis como o Concine e a Lei do Curta houve uma mudança significativa que facilitou a entrada de novos agentes no cenário. Essas medidas promoveram a inclusão e o apoio às mulheres na produção, resultando em um aumento de sua presença e representatividade. A distribuição de

³⁹⁸ Depoimento no filme *O Cinema das Mulheres*, de Vanessa de Araújo Souza.

³⁹⁹ NONATO, Lara. *Embrafilme: Uma porta para as mulheres no cinema? Relações mulher, cinema e Estado no período da maior empresa estatal cinematográfica*. 2018. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018, p. 15.

⁴⁰⁰ Diretor, produtor e distribuidor, responsável pela aclamada obra *O Assalto ao Trem Pagador* (1962), ocupou os cargos de diretor-presidente da Academia Brasileira de Cinema e foi o primeiro cineasta a assumir a posição de diretor geral da Embrafilme, de 1974 a 1979. Sua gestão na Embrafilme coincidiu com o auge de público do cinema nacional em comparação com as produções estrangeiras.

curtas dirigidos por mulheres pela Embrafilme e o papel da Filмотeca dentro da instituição foram essenciais para ampliar a circulação de filmes, como o caso de *Mulheres de Cinema*.

Todo esse respaldo público foi essencial para a inclusão do documentário, inclusive nesta pesquisa. Durante minha investigação sobre cineclubismo, fui surpreendida pelo título *Mulheres de Cinema* na lista de acervo da Dinafilmes. Diferentemente de muitas obras, este filme se revelou prontamente disponível. Com um simples clique, adentrei à página do Centro Técnico Audiovisual (CTAv), que abriga coleção de mais de 8.600 títulos, constituídos por curtas-metragens, cinema independente, documentários, animações e cinema experimental. Pude assistir, assim, repetidas vezes o filme na tela da minha televisão, com o logotipo do CTAv no canto inferior direito e os pequenos pontos cintilantes da película 16mm, que trouxeram à tona uma aura nostálgica, que me fez lembrar a importância das políticas públicas para a produção, sobretudo para a memória e preservação do cinema. O formato quadrado da tela despertou uma sensação de intimidade, direcionando minha atenção para cada detalhe da composição visual. Por outro lado, o som ligeiramente abafado me levou a retroceder várias vezes para captar cada nuance e registrar minhas reflexões ao longo do percurso.

Enquanto *Mulheres de Cinema* alcançou as telas da televisão e dos festivais, *O Cinema das Mulheres* adotou um formato televisivo e uma abordagem emotiva. O filme foi lançado exclusivamente em plataformas digitais, como Cineeduca, Portacurtas e Curta!On, com o valor do aluguel sendo de 20 reais, em que a realizadora desempenha o papel de coordenadora de projetos culturais. Além disso, Vanessa de Araújo Souza⁴⁰¹ está vinculada ao Instituto Tamanduá Synapse Cultural e atua como gerente de conteúdos brasileiros na Synapse Produções, agência do mesmo grupo do instituto, especializada na distribuição de conteúdos audiovisuais para televisão e outras mídias.

O Cinema das Mulheres busca abertamente expandir a perspectiva histórica iniciada em *Mulheres de Cinema*, inclusive citando-o. Assim como seu antecessor, o filme também contou com apoio financeiro público, por meio da Agência Nacional de Cinema (Ancine), do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e do Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE). O filme inicia com imagens de arquivo que retratam mulheres e crianças em espaços públicos, para em seguida introduzir a produtora Lascene Produções Artísticas,⁴⁰² cuja identidade é marcada pela frase *Mulheres de luta*.

⁴⁰¹ Vanessa de Araújo Souza também dirigiu os filmes: *O Pessoal é Político* (2017), *Carolina Maria de Jesus* (2018), *Maria Firmina dos Reis* (2021), *Narcisa Amália* (2021), *Bertha Lutz* (2021), *Alzira Soriano* (2021), *Julia Lopes de Almeida* (2021); todos para plataformas digitais.

⁴⁰² Disponível em: < <https://lascene.com.br/blog-right-sidebar/>>. Acesso em: 10 jun. 2023.

Importante ressaltar que ambos os documentários foram lançados em contextos distintos, porém permeados por governos autoritários que exerceram forte influência no campo artístico. Em 1976, *Mulheres de Cinema* surgiu durante o regime militar sob o governo de Ernesto Geisel, caracterizado pela repressão e censura, principais ferramentas utilizadas pelo governo para controlar a circulação de informações e silenciar a oposição, resultando em perseguições frequentes a artistas e intelectuais que desafiavam o *status quo*. Por outro lado, em 2020, em meio a uma crise no setor cinematográfico agravada pela pandemia de covid-19 e pela gestão conservadora do governo Bolsonaro em relação à cultura, *O Cinema das Mulheres* foi lançado.

Nesse contexto, a Ancine, apesar de ter alcançado resultados positivos anteriormente, foi duramente atacada. Com discurso liberal e conservador que visava reduzir a intervenção do Estado na economia cultural, esse governo chegou ao extremo de extinguir o Ministério da Cultura e subordiná-lo ao Ministério do Turismo. Adicionalmente, houve tentativas de restringir a diversidade e a expressão plural na cultura, especialmente em projetos ligados a questões identitárias, impactando diretamente a produção e a variedade no cinema brasileiro. A Cinemateca Brasileira também enfrentou desafios durante esse período, com restrições dos recursos e um desmantelamento intencional, que levou até mesmo à remoção de parte de seu acervo *on-line*. Ambos os períodos evidenciam a intrincada interação entre o contexto político e social no qual as obras cinematográficas são concebidas e compartilhadas, sublinhando os significativos impactos da censura e da repressão na produção cinematográfica e na liberdade de expressão dos artistas.

Dessa forma, destaca-se o papel importante desempenhado pela produtora Lascene Produções Artísticas, que se dedica à criação e divulgação de uma ampla gama de obras audiovisuais com o propósito de promover a inclusão e o protagonismo de mulheres, indígenas, negros, LGBTQIA+ e pessoas com deficiência. A empresa busca valorizar a diversidade a partir de produções que estabeleçam conexões significativas com o público. Além disso, a Lascene Produções Artísticas é responsável pelo canal *Mulheres de Luta*, que regularmente compartilha entrevistas com mulheres e filmes como *O Cinema das Mulheres*, evidenciando novo contexto histórico das produções fílmicas.

A crítica ao processo de modernização no Brasil evidencia a persistente influência da colonialidade do poder⁴⁰³ em diversas esferas, como linguística, meios de produção, relações

⁴⁰³ QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais - perspectivas latino-americanas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 107-130.

sociais e educação. Esse cenário opressivo foi agravado com o avanço tecnológico e a transição para o período neoliberal. Nessa ótica de controle, a modernidade é vista como um projeto que busca impor uma única forma de existência, enraizada na lógica eurocêntrica da modernidade capitalista. Diante desse cenário, busca-se abrir caminhos dentro da lógica eurocêntrica com o intento de promover a diversidade e as múltiplas trajetórias, inclusive no âmbito do cinema.

Nesse sentido, nas últimas décadas, observa-se um crescimento expressivo de coletivos engajados em combater a elitização do cinema, reestruturar o cenário audiovisual e inovar nas práticas de produção. Uma variedade de fatores econômicos, políticos e tecnológicos tem impulsionado e facilitado esse movimento, favorecendo a interação entre grupos tanto de forma presencial quanto virtual. Essas redes estão empenhadas em tornar as produções mais acessíveis, fomentar a troca de conhecimento e desenvolver alternativas para a exibição de filmes. O resultado são “filmes feitos com intenção cinematográfica, porém fora de esquemas especializados e institucionais [...] o novo cenário tecnológico inaugura um movimento de autoformação do olhar e de aprendizado técnico”.⁴⁰⁴

É esse cenário que sustenta a produção de *O Cinema das Mulheres*, conduzido pela voz *off* de Zezé Motta, que não apenas relata eventos históricos e biográficos, mas também interage com depoimentos e análises de pesquisadores. Essa voz ainda se entrelaça com as lembranças de duas figuras entrevistadas: Alice Gonzaga, reconhecida por sua contribuição à preservação da memória do cinema brasileiro, e a atriz Ruth de Souza, primeira mulher negra a se destacar na dramaturgia nacional.

Ao analisar o impacto desses filmes na construção da memória e na produção do conhecimento histórico, é fundamental ressaltar a originalidade de *Mulheres de Cinema*, um documentário de 1976 que precedeu as pesquisas iniciadas na década de 1980 e que foram ampliadas nos anos seguintes. Esse filme, inserido no contexto da organização feminista de cinema, foi inovador ao antecipar tais reflexões e desempenhou um papel crucial no debate da época, mantendo sua relevância até os dias atuais. Assim, é notável o privilégio que *O Cinema das Mulheres* desfrutou, uma vez que foi produzido em um contexto de significativo aumento das pesquisas na área. Esse cenário contribuiu para consolidar o pioneirismo de *Mulheres de Cinema* como fonte e registro basilar desse movimento cinematográfico. Portanto, ambos os documentários testemunham as transformações teóricas e políticas do

⁴⁰⁴ LEROUX, Liliane. Táticas do cinema de guerrilha da baixada para transitar entre o popular e o artístico. *Revista Polêmica*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, p. 1-23, 2017, p. 5.

campo e estabelecem uma conexão significativa com a teoria e crítica cinematográfica feminista ao contribuírem para o reconhecimento do cinema de e feito por mulheres.

3.2 *Mulheres de Cinema* (1976): uma voz sociológica

Para investigar as complexas interações entre mulheres atrizes e diretoras, tanto no âmbito do agenciamento da imagem e da visibilidade pública quanto nas negociações políticas e sociais por trás das câmeras, *Mulheres de Cinema* adota uma abordagem narrativa cronológica e sociológica, que percorre o período de 1898 até a década de 1970. Essa perspectiva é apresentada a partir da narração em *off* alternada entre as vozes de Hugo Carvana e da própria realizadora. Essas vozes não apenas contextualizam os eventos políticos e sociais que moldaram as trajetórias das mulheres retratadas nos diferentes períodos da história do cinema brasileiro, mas também apresentam recortes biográficos acompanhados por imagens de revistas, jornais, trechos de filmes, cartas e registros oficiais.

Esses documentos são habilmente mobilizados para estabelecer contrapontos em relação às trajetórias das mulheres no cinema, aos discursos que as cercam e à autorrepresentação dessas mulheres em diferentes períodos históricos. O documentário *Mulheres de Cinema* nos apresenta, assim, figuras como Aurélia Cocaneanu, mais conhecida no Brasil como Aurora Fúlgida, Eva Nil, Carmem Santos, Gilda de Abreu, Carmen Miranda, Eliana Macedo, Norma Bengell, Helena Ignez, Leila Diniz e Ana Carolina. Para tanto, o filme apresenta reviravoltas narrativas distintas, delineadas pela movimentação de uma ampla gama de documentos e memórias.

De acordo com Munerato e Oliveira,⁴⁰⁵ a partir de 1970, influenciadas pelo Cinema Novo, as realizadoras passaram a incorporar em suas obras abordagens topográfica e etnográfica. As autoras também argumentaram que há uma tendência nos filmes, principalmente os ficcionais, de trazer as protagonistas envoltas aos universos masculinos. Além disso, observa uma inclinação para o uso da narração em *off* como uma forma de reorientar o cinema, seguindo as diversas correntes de realismo que surgiram na Europa durante a década de 1940.

Em *Mulheres de Cinema*, as tendências mencionadas são evidentes na escolha da narração em *off* compartilhada entre a voz autoral de Ana Maria Magalhães e de Hugo Carvana. Essas vozes se sobrepõem a paisagens panorâmicas que remetem a eventos políticos

⁴⁰⁵ MUNERATO; OLIVEIRA, *As musas da matinê...*, p. 80-81.

e cinematográficos, enquanto decifram discursos da imprensa e respostas das atrizes, evidenciando assim contradições significativas. Essa abordagem feminista ressalta a tensão entre a representação pública e a experiência privada das mulheres no cinema, denunciando como essas narrativas são moldadas e percebidas pela sociedade, ao mesmo tempo em que naturalizam os papéis normativos do feminino e do masculino.

A escolha de Carvana como co-narrador não é apenas simbólica: ela adiciona complexidade à construção narrativa. Sua trajetória no cinema brasileiro, que percorre chanchadas, Cinema Novo, Teatro de Arena e televisão, destaca sua presença em espaços hegemonicamente masculinos. Associado à figura do malandro carioca, Carvana amplia as tensões entre representação, hegemonia masculina e a invisibilização das mulheres nos movimentos cinematográficos em que atuou. Sua participação na narração evidencia tanto a persistência da mediação masculina na legitimação das histórias das mulheres no cinema quanto o tensionamento entre reconhecimento e dependência de um olhar ainda centrado na perspectiva dos homens, mesmo em obras que buscam reposicionar essas trajetórias.

Essa escolha ao longo da narrativa tensiona as relações de poder entre o âmbito público e privado, pois em alguns momentos essas vozes se alternam entre desafiar e reforçar os papéis tradicionais de gênero, o que complexifica ainda mais a divisão narrativa entre voz feminina e masculina. A abertura do documentário também é permeada por ambiguidades:

Imagem 8: Abertura do documentário *Mulheres de Cinema*



Fonte: MULHERES de Cinema. Direção: Ana Maria Magalhães. Produção: Ana Maria Magalhães. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1976. 1 filme (38 min), 16 mm.

Em closes detalhados de bocas, unhas pintadas, bustos e perfis, somos envolvidos pela música que anuncia: *Dizem que a mulher é a parte fraca / Nisto é que eu não posso acreditar*. Essa sequência de abertura e encerramento de *Mulheres de Cinema* foi concebida por Zequinha Mauro, filho de Humberto Mauro, e apresenta fragmentos eróticos do corpo feminino, sobreposta pela voz de Mário Reis que interpreta parte da música *Gosto que me enroscô*. Essa escolha estética, que transita entre essencialismo e provocação, pode ser interpretada de diversas maneiras, sobretudo sob a ótica da crítica feminista da época, que sinaliza uma imagem permeada pelo prazer visual masculino. A ironia na letra da música, que procura subverter a ideia de *mulher* como “parte fraca”, destaca o contraste entre o que é ouvido e o que é visto ao enaltecer a força das mulheres enquanto o visual fetichiza seus corpos, expondo, assim, as diretrizes normativas em torno da feminilidade. Esse contraste ganha ainda mais relevância ao considerar que o filme posteriormente explorará a trajetória das atrizes no cinema.

Ainda que *Mulheres de Cinema* seja uma crítica feminista à história do cinema, as escolhas estéticas analisadas até o momento não propõem a desconstrução da narrativa clássica nem a inovação na forma de contar histórias. A representação fragmentada e fetichizada da personagem na introdução do filme expressa a continuidade da persistência do poder, enquanto as decisões narrativas tendem a simplificar a história das mulheres no cinema, espelhando os desafios enfrentados pelo cinema feminista e os debates contemporâneos sobre a feminilidade. No entanto, é na acomodação dos documentos e da memória que o documentário traz contribuições significativas.

Conforme mencionado, *Mulheres de Cinema* segue uma narrativa cronológica com o propósito de desmistificar os estereótipos ligados às atrizes, intercalada pelas vozes daquelas que se tornaram diretoras. Por um lado, o documentário explora de forma abrangente a presença das atrizes no cinema e as versões estereotipadas que a mídia perpetua. Por outro lado, ele as retrata em uma variedade de papéis por meio de imagens de arquivo e entrevistas, com o propósito de desafiar a concepção histórica de passividade que frequentemente lhes é atribuída.

De início, assiste-se imagens de arquivo da Baía de Guanabara e de Affonso Segreto, que, por meio de fotografias em preto e branco, exhibe as novas tecnologias introduzidas no Brasil. A voz da notícia publicada pelo jornal *Gazeta de Notícias*, em 20 de junho de 1898, é de Carvana. Logo após, são exibidas diversas imagens dos passeios públicos e dos cinemas do Rio de Janeiro, enquanto Ana Maria Magalhães informa que nesses locais ocorreu a popularização do cinematógrafo, seguida pelos primeiros filmes de grande sucesso de

público,⁴⁰⁶ que, inspirados na sátira política e em crimes “reais”, inauguravam elementos fundamentais do cinema nacional, como a comédia popular, o realismo e a adaptação literária.

Essa abordagem, fundamentada na narrativa tradicional que associa o início do cinema brasileiro à filmagem da vista da Baía de Guanabara por Affonso Segreto, busca explorar como as mulheres de cinema participaram ativamente desse processo de modernização⁴⁰⁷ e mapear suas trajetórias diante das apropriações tecnológicas e culturais que ocorreram no Brasil a partir deste evento. Além disso, também serve como introdução às primeiras personagens do filme: a bailarina romena Aurora Fúlgida, que no filme *Lucíola* protagonizou uma cena de nudez chocando o público da época, e Eva Nil, cujo estrelato foi promovido pelas revistas *Cinearte* e *A Scena Muda*.

Nesse intervalo, sobressai-se no discurso fílmico o período de grande atividade cinematográfica no Brasil de 1907 a 1911, fenômeno que ficou conhecido como *Belle Époque*. Esse momento foi marcado pelo notável aumento de salas de exibição fixas e pela produção de filmes, marcando o surgimento do primeiro ciclo significativo da produção cinematográfica nacional. Segundo Emílio Salles Gomes:

Uma maneira de comentar o mundanismo de divas que vieram ao Brasil e aqui ficaram prolongando sua carreira no teatro, com incursões no cinema que mistura às vezes com o mundanismo elegante e boêmio da *belle époque*.⁴⁰⁸

Uma análise do período mais otimista para as atrizes também foi apresentada por Tatiana Trad Netto,⁴⁰⁹ que investigou a interação entre as “divas” estrangeiras e as mulheres brasileiras e sua relação com as mudanças nos costumes locais que impactaram a representação feminina no cinema e na sociedade da época. É o crítico da revista *Cinearte*, Pedro Lima, quem relembra esse cenário em depoimento no filme. Ele recorda que, em uma época sem classificação indicativa para os filmes, durante a cena em que Aurora dançava e ficava nua, “como hoje as atrizes fazem”, todas as mulheres da plateia se retiraram. Enquanto isso, a voz da diretora contrapõe esse depoimento ao ler o relato de Aurora Fúlgida:

⁴⁰⁶ Os filmes citados são: *Paz e Amor*, de Alberto Moreira (1910), *Os Estranguladores*, de Francisco Marzullo (1908) e *Lucíola*, de Franco Magliani (1916).

⁴⁰⁷ De acordo com Bernardet, em 1989, no contexto do cinema, observa-se uma forma de modernização em que a sociedade adota tecnologias provenientes de países industrializados, sem promover transformações significativas, tornando-se dependente dessas tecnologias. BERNARDET, Jean Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995. p. 23.

⁴⁰⁸ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p.34.

⁴⁰⁹ NETTO, Tatiana Trad. *Helena Ignez: Descolonizando Olhares...*, p. 30.

Poderia contar-lhes os sucessos que alcancei e as lutas que tive para não fracassar. Eu, somente eu, uma mulher a enfrentar a preamar da sorte. Seria contar-lhes um romance cheio de risos e lágrimas, com todos os romances, onde a cada triunfo artístico viriam se juntar propostas menos lícitas, imposições às quais não poderia me sujeitar.

Em seguida, a revista *Cinearte* é habilmente utilizada como plataforma para introduzir Eva Nil ao público. Recortes de imagens do seu rosto, olhos e lábios dominam a tela, enquanto a voz de Carvana ressoa os “elogios” das páginas da revista, descreve assim Eva como um *camafeu e bibelô de Sèvres*, que personifica suavidade, modéstia, beleza e arte. A escolha de Carvana para essa tarefa não é aleatória; ao adotar entonações típica das chanchadas, ele acrescenta uma camada metacinematográfica à sua performance. Essa interpretação busca estabelecer uma conexão entre imagem e som com o intuito de aprofundar a crítica sobre a superficialidade e fetichização da mídia na representação das atrizes. A entonação malandra, atua como um recurso que subverte a narrativa ao expor camadas mais profundas sobre a indústria cinematográfica da época.

Nesse sentido, a narrativa acompanha a trajetória de Eva Nil, desde sua introdução ao cinema por seu pai, Pedro Comello, e Humberto Mauro até sua decisão de abandonar a carreira devido às decepções com a indústria cinematográfica. A tensão da trilha sonora, que surge no exato momento da entrada de Eva no mundo do cinema, estabelece um tom dramático que destaca as dificuldades e conflitos que permearam sua jornada, ao mesmo tempo em que aponta para o drama presente na história do cinema: a constante associação das mulheres a figuras como pais e maridos, um aspecto reforçado pelo filme. Após o desentendimento com Humberto Mauro, Eva e seu pai decidem fundar sua própria companhia, produzindo filmes como *Os Mistérios de São Mateus* e *Senhorita Agora Mesmo*, exibidos apenas em Cataguases, momento em que se faz uma crítica ao monopólio das salas de cinema que limitavam a produção nacional. Eva também realiza o filme *Barro Humano*, mas “não cede às insistências de Adhemar Gonzaga para continuar atuando”, salientando sua autonomia no contexto do cinema.

O desfecho dessa sequência é assinalado pela entrega de uma carta a Pedro Lima que marca a despedida de Eva Nil do universo cinematográfico. A leitura da carta no filme apresenta sua crítica contundente ao monopólio da indústria do cinema. O gesto de solicitar a devolução das fotografias por parte de Eva Nil representa uma afirmação poderosa de sua autonomia que recusa a exploração midiática e reivindica o controle de sua própria imagem e identidade, rompendo definitivamente com a objetificação imposta pelo cinema da época.

Nessa etapa da cronologia, expõe-se as contradições enfrentadas pelas atrizes da época entre a imagem pública de divas com a realidade de rejeição e desafios morais. A perspectiva de Aurora e Eva Nil destaca a discordância e a habilidade de agir diante desse ambiente sexista do cinema. Por outro lado, Ana Maria Magalhães subverte a narrativa tradicional ao transformar a objetificação em expressão artística e atuação política, construindo, assim, nova abordagem sobre o papel das atrizes no cinema. Além disso, destaca-se que a escolha da carta de Eva aborda um tema significativo que tem sido cada vez mais explorado nos estudos contemporâneos: a participação das mulheres no debate acerca da construção e consolidação da indústria cinematográfica brasileira. Não à toa adentramos ao universo de Carmen Santos e Gilda Abreu.

Segundo Cabrera, uma narrativa histórica rara projeta em Carmen uma figura culta e batalhadora, obstinada em fazer cinema e que, com seu próprio capital, construiu um estúdio de primeira linha e objetivava consolidar uma indústria de padrão *hollywoodiano*, visto que em sua maioria a referência à Carmen na história oficial

é de uma “animadora”, incentivadora do cinema nacional, imagem que a afasta do papel de trabalhadora e ativista. Por outro lado, a imprensa do período e, conseqüentemente, os historiadores, destacam seus erros, os abandonos de projetos, os fracassos de bilheteria. Carmen, assim como outros realizadores do período, não eram entendidos como empresários pela historiografia, mas aficionados, apaixonados, que a duras penas conseguiam produzir alguns filmes e que, às vezes, eram bem-sucedidos.⁴¹⁰

Tanto Carmen Santos quanto Gilda Abreu são figuras pioneiras reconhecidas pela historiografia feminista por sua participação ativa e contribuição significativa no desenvolvimento do cinema nacional nas décadas de 1930 a 1950. Também são destacadas pela versatilidade em diferentes funções na produção cinematográfica, atuando como atrizes, roteiristas, produtoras e diretoras. Carmen ainda é notabilizada por subverter o *star system* para impulsionar seus projetos, demonstrando habilidades empresariais e uma postura autônoma. Por sua vez, Gilda de Abreu é conhecida por sua capacidade de contar histórias envolventes que arrebatavam o público, com destaque para o sucesso do musical *O Ébrio*.

No filme, há uma abordagem inicial que inverte a narrativa tradicional ao explorar a jornada de Carmen no cinema, pois somente ao final descobrimos que ela se tornou atriz ainda jovem, enquanto trabalhava como costureira e balconista. Esse detalhe é contrastado pela

⁴¹⁰ CABRERA, Livia Maria Gonçalves. “O Maior Drama Nacionalista do Brasil”: produção, recepção e circulação de *Inconfidência Mineira* (Carmen Santos, 1936-1948). 2020. 344 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020. p. 52.

entrada repentina de imagens de arquivo, nas quais Humberto Mauro⁴¹¹ sublinha a relevância de Carmen e do “estúdio modelo” Brasil Vita Filmes na indústria cinematográfica brasileira dos anos 1930, posicionando-os como pilares essenciais de nossa cinematografia nacional. A partir desse ponto, o filme passa a confrontar as declarações do diretor com as próprias palavras e imagens de Carmen Santos.

A estratégia narrativa de inverter o começo e o fim do ciclo da vida se torna relevante ao focar a trajetória de Carmen a partir de seu trabalho. Essa abordagem se torna ainda mais significativa ao considerar seu relacionamento com Antônio Seabra e o suporte financeiro que ele ofereceu. Ao não mencionar explicitamente o nome de Seabra e ao enfatizar sua atuação na indústria cinematográfica por meio da importância da produtora Vita Filmes, o filme escolhe evidenciar a autonomia de Carmen e evita que suas realizações sejam interpretadas à luz do apoio do marido, ainda que exista certa legitimidade concebida pela voz de Humberto Mauro.

A trajetória de Carmen Santos no cinema brasileiro é marcada não apenas por sua atuação como atriz, produtora e líder política, mas também pelo seu desejo de dirigir seus próprios filmes. No entanto, interpretações simplistas de sua dedicação ressaltam a importância de uma análise crítica das narrativas que a envolvem, a fim de reconhecer sua relevância e complexidade como pioneira. Nesse sentido, o filme escolhe enfatizar o anseio de Carmen em realizar um filme e sua parceria com Humberto Mauro, evidenciando sua iniciativa e habilidade de liderança. Em uma carta dirigida ao diretor, ela expressa:

Quero realizar um filme à minha maneira, retratando a vida como a sinto [...] Mas de todo coração eu preferia consigo, que tenho plena confiança no seu trabalho. Confesso que fui injusta, não esperava nada de ti, nem a terça parte que o senhor revelou. *Inconfidência Mineira* vai criar nome para a indústria nacional.

Para explorar as controvérsias que marcaram a jornada de Carmen Santos até a realização de seu filme, Carvana contextualiza a década de 1930, ressaltando a participação da artista como atriz em *Limite*, de Mario Peixoto, além de seu papel como produtora e atriz em filmes como *Lábios Sem Beijos*, *Favela dos Meus Amores*, *Cidade Mulher* e *Argila*, todos dirigidos por Humberto Mauro. Por sua vez, Ana Maria explica que, doze anos após o início do projeto, a pioneira concretiza *Inconfidência Mineira*, que “pelas obsessões de Carmen

⁴¹¹ Segundo as autoras, trata-se de trechos do filme *Humberto Mauro: coração do bom* (1979), realizado pelo produtor e jornalista Alex Viany. TEDESCO, Marina Cavalcanti; CABRERA, Livia. Carmen Santos em audiovisuais sobre mulheres no cinema brasileiro: perspectivas de diretoras mulheres. *Revista Humanities*, Curitiba, n. 4, p. 20-39, 2021, p. 29.

como diretora será concluído sete anos depois”, tendo sido lançado estrategicamente em 22 de abril de 1948, durante as comemorações do Dia de Tiradentes.

Neste contexto, é importante observar que, embora *Mulheres de Cinema* reconheça Carmen como uma figura central do cinema brasileiro, ao utilizar o termo “obsessões” para descrever seu trabalho, acaba por perpetuar uma visão simplificada de sua trajetória, desconsiderando as dificuldades enfrentadas na incipiente indústria cinematográfica brasileira. Essa tendência de minimizar sua atuação como diretora e produtora dialoga também com a forma como sua imagem foi construída na imprensa da época. As representações de Carmen nas revistas, enfatizando atributos como “beleza suave” e “olhar moreno” e associando-a a “versos populares”, surgem após a consolidação de sua carreira, sugerindo uma tentativa de enquadrá-la nos moldes tradicionais da feminilidade, em detrimento de sua autoridade artística. Ao criar e protagonizar seus próprios projetos, Carmen não apenas rompeu com o star system vigente, como também afirmou uma postura profissional que tensionava as expectativas sobre o lugar das mulheres no cinema.

A seção dedicada a Carmen Santos encerra-se com a leitura de uma declaração emocionante de Carmen sobre sua dedicação ao cinema, na qual ela compartilha que aprendeu, por meio dessa arte, que a vida não se resume apenas a trabalho e sofrimento, mas também inclui amor. Essa intervenção a humaniza na narrativa, contudo, reforça o estereótipo de seu ativismo. As imagens panorâmicas da rua e dos comércios enfatizam a trajetória de sucesso de Carmen, uma mulher simples que deixou sua marca na história do cinema, contrastando com as experiências das mulheres de classe média alta na indústria cinematográfica.

Gilda de Abreu é apresentada por meio de sua experiência como cantora lírica e atriz de operetas. A narrativa se sobressai ao trazer a primeira entrevista conduzida pela diretora, o que cria uma *mise en scène* próxima aos programas jornalísticos. Essa abordagem permite que Gilda compartilhe sua trajetória e vivências em primeira pessoa, enquanto o documentário insere imagens de sua atuação no cinema. Gilda narra a alegria e a determinação que a impulsionaram a ingressar no mundo do cinema, desde sua estreia em *Bonequinha de Seda*, de Oduvaldo Viana. Sua transição para o cinema é marcada pela direção de *O Ébrio*, dessa forma, é o ponto-chave do documentário.

Imagem 9: Entrevista com Gilda Abreu no filme *Mulheres de Cinema*



Fonte: MULHERES de Cinema. Direção: Ana Maria Magalhães. Produção: Ana Maria Magalhães. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1976. 1 filme (38 min), 16 mm.

Durante a entrevista, Gilda conta que enfrentou o desafio de produzir um filme de época, mesmo avaliando sua falta de conhecimento técnico em cinema naquele momento, confiando plenamente em sua intuição. O documentário ilustra esse momento com diversas imagens da atuação de Celestino no filme, evidenciando uma subversão da tradicional dinâmica de gênero, uma vez que é Gilda quem dirige seu marido como estrela de cinema. Também pode-se observar que a inclusão da declaração sobre seu trabalho intuitivo no filme é ambígua, pois, por um lado, sugere a valorização da sensibilidade pessoal dentro do contexto das expectativas sobre o processo criativo das mulheres, por outro, reforça o estereótipo de que as mulheres são mais emocionais e menos racionais, o que historicamente tem sido utilizado para justificar a exclusão delas de papéis criativos e de liderança na indústria cinematográfica.

Segundo Pizoquero,⁴¹² *O Ébrio* teve um papel significativo na história do cinema brasileiro. O filme se destacou pelo seu sucesso comercial, sendo amplamente distribuído em todo o país e conquistando uma audiência expressiva em um período em que as produções nacionais tinham pouca visibilidade nas telas. A direção popular de Gilda de Abreu evidenciou sua preocupação com a fluidez narrativa, contribuindo para a apreciação do público.

⁴¹² PIZOQUERO, *Cinema e gênero...*, p. 106.

Reconhecido como um melodrama, o filme explorou de forma eficaz a relação entre música popular, ídolos e espectadores, diversificando o cenário cinematográfico nacional em meio à predominância de filmes carnavalescos e chanchadas.

Nesse sentido, Gilda faz uma avaliação importante sobre como o filme quebrou o monopólio do mercado cinematográfico brasileiro. Primeiramente, fala sobre competição com o filme norte-americano *Farrapo Humano*, de Billy Wilder, lançado em 1945 com o intuito de derrubar *O Ébrio*. Apesar disso, o filme obteve um enorme sucesso popular, devido à habilidade de Gilda em criar obras que ressoam profundamente no público brasileiro. Ana Maria Magalhães encerra nos contando que, embora o sucesso de *O Ébrio* não tenha se repetido em *Pinguinho de Gente* (1949) e *Coração Materno* (1951), a contribuição de Gilda de Abreu reside no conjunto de sua trajetória, visto que seu trabalho eliminou o “caráter excepcional da presença feminina na criação cinematográfica”. Sugere, assim, que Gilda estabeleceu um precedente para a legitimação das mulheres no cinema, especialmente em produções comerciais.

De acordo com o filme, a entrada das mulheres na direção, a exemplo de Carmen e Gilda, foi viabilizada pelas transformações ocorridas durante o governo de Getúlio Vargas, que criaram um ambiente favorável para que as mulheres assumissem funções de liderança. Essa transição é visualmente representada por imagens do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), e está alinhada com o movimento de industrialização que impactou o setor cinematográfico com o estabelecimento dos estúdios Cinédia. Como destacado pela voz de Hugo Carvana, “O cinema brasileiro inaugura sua fase sonora”. Nesse contexto, surgem a “Pequena Notável” Carmen Miranda e Eliana Macedo, que marcam essa nova fase do cinema nacional.

A narrativa sobre Carmen Miranda, retratada no filme como o “maior mito feminino brasileiro”, entrelaça sua trajetória com eventos políticos internos e externos, por meio da inclusão de cenas de filmes, performances musicais e imagens do governo de Getúlio Vargas. Segundo Kárita Bernardo de Macedo,⁴¹³ a mídia brasileira transformou Carmen Miranda em ícone do Brasil Moderno em um momento marcado pela construção de uma identidade nacional positiva no contexto de modernização liderado pelo governo de Vargas. Esse processo tinha como objetivo integrar manifestações culturais populares, como o samba, adaptando-as para serem aceitas pela sociedade. O samba passou, assim, por rearranjos e ganhou popularidade nas vozes de artistas brancos, acentuando as tensões sociais.

⁴¹³ MACEDO, Kárita Bernardo de. Carmen Miranda, uma expressão da modernidade. *Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)*, São Paulo, v. 3, n. 1, 2014, p. 146.

O documentário segue essa trilha e percorre as diferentes etapas da carreira de Carmen Miranda, desde seus primeiros passos como cantora de sambas brasileiros e ícone do cinema nacional nos anos 1930, até atingir o ápice com sua exportação para os Estados Unidos na década de 1940, como parte da “Política da Boa Vizinhança”, quando sua imagem de “baiana” foi caricaturalmente construída. Segundo a narrativa fílmica, essa excessiva exposição e apropriação cobra seu preço. A interpretação da música *O que é que a baiana tem* é acompanhada por imagens marcantes de Carmen Miranda em sua última aparição no Brasil. Nesse momento, a voz de Ana Maria ressoa com uma reflexão contundente sobre o preço do sucesso no contexto do *star system*: “O segredo do sucesso seria pago com um preço mais caro, a generosa vitalidade, e nos seus últimos momentos, Carmen torna-se o fantasma de um mito”.

Nesse bloco do filme, ainda são abordadas as chanchadas, filmes de comédias musicais que surgiram da influência dos programas de rádio. Desta vez, o contexto é moldado por um acontecimento interno ao cinema. A entrada de Luiz Severino Ribeiro Junior na Atlântida Cinematográfica é destacada por unir a produção cinematográfica à cadeia de exibição, contribuindo significativamente para o sucesso das chanchadas. Durante esse período, a grande estrela é Eliana Macedo, que personifica a visão da época da “mocinha brasileira”. No entanto, como mencionado por Carvana, essa representação emblemática logo perde espaço devido ao avanço da televisão, às transformações nos padrões sociais impulsionadas pela sociedade de consumo e às novas influências estrangeiras, que permitiram às mulheres conquistarem uma maior independência econômica.

O último segmento do filme retrata o início do cinema moderno brasileiro, trazendo à tona uma transição significativa no cenário cinematográfico nacional. Norma Bengell é apresentada como a primeira atriz a se destacar nesse contexto, posicionando-se dessa forma entre o cinema tradicional e o emergente das décadas de 1960 e início de 1970. Essa posição intermediária é simbolizada por uma ruptura radical na narrativa visual: Norma surge em meio a uma mata, tornando-se um símbolo que contextualiza as transformações na representação das mulheres no cinema brasileiro da época.

Imagem 10: Relato de Norma Bengell no filme *Mulheres de Cinema*



Fonte: MULHERES de Cinema. Direção: Ana Maria Magalhães. Produção: Ana Maria Magalhães. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1976. 1 filme (38 min), 16 mm.

A escolha de situar Norma Bengell em meio à natureza carrega consigo uma profunda carga simbólica com múltiplas camadas de leitura. Sob a perspectiva das lutas por igualdade de gênero no cinema, essa imagem pode ser interpretada como uma ruptura com os espaços controlados dos estúdios — historicamente dominados por olhares masculinos — e um gesto de reivindicação por uma representação mais autêntica, livre e alinhada ao protagonismo emergente das mulheres no cinema moderno. Trata-se de um deslocamento que insinua resistência aos estereótipos e aos papéis rigidamente codificados impostos às mulheres na indústria cinematográfica.

Por outro lado, a cena também pode ser lida a partir de uma chave simbólica mais ambígua: a associação tradicional entre mulher e natureza, enraizada em discursos essencialistas. Nesse sentido, a imagem tanto pode reforçar uma ideia de força interior intrínseca e de capacidade de adaptação em ambientes desafiadores, competitivos e excludentes — como o da indústria cinematográfica — quanto tensionar a própria noção de “essência feminina”. Ao situar a mulher em um espaço não domesticado, indomável, a imagem desafia os códigos civilizatórios que historicamente buscaram enquadrá-la, questionando as tentativas de domá-la, silenciá-la ou reduzi-la a um papel naturalizado.

Norma compartilha sua jornada rumo à consagração como atriz, uma trajetória que se entrelaça com influências *hollywoodianas* e culmina em sua transformação em uma atriz dramática. Seu papel em *Os Cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, no qual protagonizou uma cena de nudez de quatro minutos, é destacado como marco tanto em sua carreira quanto na

história do cinema nacional. Embora a cena de nudez em *Os Cafajestes* (1962) tenha sido frequentemente citada como marco de transgressão e quebra de tabus no cinema brasileiro, é preciso problematizar os sentidos dessa transgressão. A exposição do corpo de Norma Bengell, por quatro minutos, pode ser lida tanto como uma ruptura com a moral conservadora da época quanto como uma inscrição do corpo feminino na lógica do espetáculo e do desejo masculino. A questão que emerge — e que permanece atual — é: quem detém o controle sobre essa imagem? A atriz? O diretor? O público? A cena, ao mesmo tempo que consagrou Norma como figura icônica, também a vinculou a um regime de visibilidade que historicamente objetifica as mulheres no cinema. Essa ambivalência, no entanto, não impediu que sua carreira ultrapassasse fronteiras. Assim como Carmen Miranda, Norma Bengell alcançou projeção internacional, sendo reconhecida especialmente na Europa por sua atuação em filmes independentes. A internacionalização de sua trajetória não apenas atesta seu talento e versatilidade, mas também evidencia o papel crescente do cinema brasileiro no cenário global, especialmente no que diz respeito à presença e à agência de suas atrizes.

Sua experiência no exterior trouxe consigo novas perspectivas e ambições ao retornar ao Brasil, especialmente seu desejo de dirigir filmes com foco nas vivências e desafios das mulheres. É notável a declaração sobre suas inspirações: “Eu mulher, Norma, que trabalhei esse tempo todo, não diferencio o cangaço lá no Nordeste, no sertão, desse cangaço aí de cimento armado que está em volta”. Bengell consolidou sua carreira na direção de filmes como *Maria Gladys, uma atriz brasileira* (1979), *Eternamente Pagu* (1987), *Infinitivamente Guiomar Novaes* (2003) e *Antonietta Rudge, o êxtase em movimento* (2003). Além disso, ela também se envolveu com o ativismo político em busca por preservar a história de diversas mulheres.

A transição da mata para uma vista panorâmica do Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro — construído sobre aterros na Baía de Guanabara — oferece uma metáfora impactante do “cangaço de cimento”. Ao contemplar as ondas do mar, emerge a discussão sobre o papel das mulheres no Cinema Novo e no cinema marginal. Nesse contexto, o filme sugere que a liberdade vivenciada durante o governo de Juscelino Kubitschek foi um terreno fértil para o florescimento cultural e a renovação cinematográfica. Helena Ignez é a atriz que personifica de forma definitiva o cinema moderno.

Ignez é reconhecida na historiografia feminista por suas atuações desafiadoras, que contribuem significativamente para a desconstrução de olhares objetificadores. Sua presença promove uma representação autêntica e diversificada das mulheres, especialmente em suas interpretações no Cinema Marginal brasileiro. Suas personagens são exemplos de mulheres

complexas, independentes e questionadoras das normas de gênero, representando a ruptura com visões coloniais e romantizadas.⁴¹⁴ Essa representação marca uma postura vanguardista e provocadora, em sintonia com os princípios do cinema moderno, evidenciada pelo compromisso com a inovação e a reflexão crítica sobre as representações de gênero na sociedade.

Essa análise é refirmada em *Mulheres de Cinema*, pela qual somos conduzidos por meio de trechos dos filmes que retratam a jornada de Ignez por diversas correntes cinematográficas, como o cinema baiano, o Cinema Novo e o movimento *underground* tropical. Segundo Ana Maria, testemunhamos sua transformação desde a interpretação de mulheres grã-finas entediadas e atraídas pela marginalidade até a sua completa imersão na estética da vulgaridade presente no cinema *underground*. Essa mudança representa uma abordagem oposta à representação tradicional da mulher nas chanchadas, apresentando Ignez como uma intérprete “sexy, irreverente e agressiva”, que desafia e subverte os estereótipos de gênero estabelecidos, contribuindo para uma narrativa cinematográfica mais ousada e provocativa.

No desfecho do filme, Leila Diniz encerra a narrativa de maneira emocionante, com imagens que contrastam suas atuações no palco e na tela com sua entrada no avião, anunciando sua morte trágica e prematura. Ao longo do filme, Leila personifica a originalidade ao desafiar qualquer convenção cultural e midiática, recusando-se a se adequar a interpretações preestabelecidas sobre as mulheres brasileiras. Sua atuação inovadora e lúdica vai além de qualquer rótulo “culturalista”, levando-a a explorar novos horizontes no teatro de revista, mesmo diante de críticas e represálias por suas entrevistas provocativas, como a concedida ao *Pasquim*. Nesse sentido, interessante é o artigo *A Linguagem de Leila*, da diretora Ana Maria Magalhães, publicado na revista acadêmica *Estudos Feministas*, em 1994.

Esse artigo funciona como um texto-síntese-complemento à narrativa do filme e explora a habilidade de Leila em estabelecer uma linguagem dialógica com as mulheres, enfatizando as semelhanças em vez das diferenças. Através do conceito do jogo da cumplicidade, a abordagem de Leila promove uma convivência harmoniosa e estimula a comunicação inclusiva e unificadora. Além disso, a autora-diretora discute como o corpo de Leila se torna uma linguagem em si, desde sua atuação como vedete até a exposição de sua gravidez. Leila utiliza seu corpo de maneira provocativa para desafiar conceitos estabelecidos e explorar novas formas de expressão artística. O texto conclui que a autenticidade da

⁴¹⁴ NETTO, Tatiana Trad. *Helena Ignez: Descolonizando Olhares...*, p. 133.

performance da atriz redefiniu o mito da gestação, desmistificou a separação entre arte e vida, inspirando mudanças na percepção das mulheres como ícones, quebrando padrões tradicionais e abrindo caminho para uma visão mais inclusiva e abrangente. Em resumo:

A linguagem que Leila usou para se comunicar com o público não estava em conformidade com o sistema de referência de que este dispunha para interpretá-la. A escolha de estabelecer novas regras de linguagem com a plateia, através da imprensa escrita e falada, traz a ideia de transformação não apenas da forma, mas do conteúdo da linguagem. Esta proposição renovadora, porém, não é promíscua e nem leva a atos de violência, mas a um novo acordo que pode ser estabelecido entre o artista e o público e, sobretudo, entre as pessoas de modo geral.⁴¹⁵

Essas reflexões são claramente evidenciadas na passagem do filme sobre Leila. Nas palavras de Guimarães, a voz de Leila ressoa com uma mistura de incerteza e determinação: “Não sei se fui louca ou corajosa, mas sempre me expus intensamente. Talvez seja essa exposição que dá sustento a essa curiosa entidade que é o mito”. Por fim, o filme desmistifica a imagem das mulheres atrizes como figuras míticas, além disso, se posiciona na desconstrução da concepção preestabelecida sobre o trabalho artístico. Norma emerge como a voz que busca redefinir a atuação como um trabalho legítimo:

Poxa, nós pensávamos que ator tinha uma vida mole. Que acordava, trabalhava, ficava lindo maravilhoso, que ia a festa. E eles ficaram surpresos de ver o sacrifício da gente. Quer dizer a imagem que nós temos é que somos uns grandes folgados. E não somos não, somos uns grandes batalhadores.

Como mencionado anteriormente, *Mulheres de Cinema* encerra com uma alegoria otimista sobre o futuro das mulheres no cinema. Sem dúvida, a década de 1970 marcou um ponto de inflexão para as mulheres, que passaram a assumir papéis cada vez mais relevantes no cinema, embora ainda de forma desigual até os dias atuais. Nesse sentido, percebe-se a visão conciliadora que busca acomodar feminino e masculino dentro do cenário cinematográfico brasileiro. Essa perspectiva é evidenciada não apenas pela alternância na narração entre a diretora e Hugo Carvana, mas também pela composição da equipe, como na montagem, realizada por Ana Maria Magalhães e Gustavo Dahl, e na escolha da trilha sonora, que inclui a música de abertura de Mario Reis e o dueto de encerramento de Elis Regina e Tom Jobim.

⁴¹⁵ MAGALHÃES, Ana Maria. A Linguagem de Leila. *Revista Estudos Feministas*, Rio de Janeiro, v. 2, n.2, p. 470, 1994, p. 472.

Para contar essa história, Ana Maria Magalhães adotada uma abordagem sociológica que se entrelaça de maneira significativa com a corrente da História das Mulheres. Ao aprofundar a contextualização das questões históricas, sociais e culturais que influenciaram a participação das mulheres no cinema, a narrativa se destaca pela alternância entre eventos políticos e sociais e as narrativas pessoais. Embora haja uma interessante combinação das vozes, pode-se observar que, em geral, Carvana aborda os eventos públicos e as versões da imprensa e Magalhães traz as declarações pessoais. Por outro lado, embora o filme não explore de forma abrangente a diversidade das mulheres, a inclusão de narrativas pessoais, tanto por meio da narração quanto pelos relatos diretos como de Gilda Abreu e Norma Bengell, tensiona e complexifica a perspectiva sociológica apresentada no filme.

Nesse contexto, a escolha de figuras como Aurora Fúlgida, Eva Nil, Carmen Santos, Gilda de Abreu, Carmen Miranda, Eliana Macedo, Norma Bengell, Helena Ignez e Leila Diniz não é aleatória; é um recorte que destaca atrizes e diretoras que alcançaram o estrelato e suas nuances, estabelecendo diálogo, em certa medida, com a historiografia clássica do cinema, especialmente com as abordagens de Paulo Emílio e Alex Viany e com a proposta de renovação da industrial cinematográfica delineada por essa historiografia.

Melo, por exemplo, observa que *Mulheres de Cinema* dialoga com as interpretações masculinas do estrelato, ao mesmo tempo em que analisa criticamente essa dinâmica a partir das duras realidades do trabalho das atrizes.⁴¹⁶ No entanto, considero que esse diálogo crítico sobre o estrelato ocorre por meio do reposicionamento dos documentos e das memórias, em vez de uma simples análise. Há um movimento dialético entre a política do *star system* e a agência das atrizes e diretoras, evidenciado nas cartas, declarações na imprensa ou entrevistas, nas quais essas vozes questionam o discurso e a história oficial não apenas pelas “duras realidades do trabalho”, mas principalmente pela atuação dessas personagens na produção, distribuição e interferência política, cultural e criativa no cinema brasileiro.

Esse pressuposto ganha ainda mais relevância ao considerar as observações de Tedesco e Cabrera⁴¹⁷ sobre a metodologia das primeiras pesquisas no campo, que se fundamentaram em fontes de história oral, como depoimentos de técnicos, jornalistas da época e periódicos. Essas fontes, ao traduzirem as mentalidades da época, foram amplamente exploradas de forma pouco crítica pela historiografia, resultando em visões preconceituosas, machistas e limitadas. Além disso, muito influenciadas pelos textos de revistas de fãs, tais análises tendiam a focar principalmente na aparência física, beleza e atuação das mulheres diante da câmera.

⁴¹⁶ MELO, O discurso historiográfico em mulheres de cinema..., p. 107.

⁴¹⁷ TEDESCO; CABRERA, *Carmem Santos em audiovisuais sobre mulheres no cinema brasileiro...*

Pode-se concluir que, ao contrastar as vozes das mulheres apresentadas no documentário com documentos da época, *Mulheres de Cinema* ganha relevância, especialmente considerando que em 1976 os estudos sobre a relação entre mulheres e cinema eram iniciais. Trata-se, portanto, de uma obra autoral feminista fortemente influenciada pelo Cinema Novo e marcada por uma abordagem inovadora no âmbito historiográfico. Ao explorar as ambiguidades e complexidades das mulheres e ressaltar o papel ativo das atrizes e diretoras na história do cinema brasileiro, o documentário não apenas antecipa tendências na historiografia, mas também oferece indícios valiosos para pesquisas futuras.

3.3 *O Cinema das Mulheres* (2020): uma voz localizada

Imagem 11: Alice Gonzaga no arquivo da Cinédia no filme *O Cinema das Mulheres*



Fonte: O CINEMA das Mulheres. Direção: Vanessa de Araújo Souza. Produção: Diana Monteiro, Lia Silva, Mayra Vaz. Rio de Janeiro: Lascene Produções, 2020. 1 filme (85 min), documentário.

O universo do documentário *O Cinema das Mulheres* inicia-se pelo arquivo. Imagens da Cinédia em preto e branco e efeito de *zoom* são utilizados para introduzir o cotidiano de trabalho de Alice Gonzaga. Zezé Mota empresta sua voz para guiar toda a narrativa do filme e inicia com a apresentação de Alice e seu contexto em uma perspectiva feminista da divisão sexual do trabalho na indústria cinematográfica:

O arquivo é o mundo de Alice Gonzaga. Em um casarão tombado na cidade do Rio de Janeiro, ela caminha entre prateleiras, abre gavetas e desarquiva tesouros do cinema nacional. Cleo de Verberena, a primeira mulher a assinar a direção de um longa-metragem no Brasil,

tem uma pasta dedicada a ela. Lia Torá, na mesma época, vive em Hollywood atuando e dirigindo para o cinema mudo americano, também tem a sua. Os recortes da época revelam que ambas as mulheres só alcançaram uma posição de poder na cadeia cinematográfica com o apoio moral e financeiro dos maridos; não poderia ser diferente, até meados do século XX, os espaços políticos eram ocupados unicamente por homens adultos e letrados, e as mulheres pertencentes ao lar, cabendo a elas os papéis de dona de casa, esposa e mãe. Alice é filha do jornalista, produtor e cineasta Adhemar Gonzaga. Sua mãe é a atriz Didi Viana.

É nessa toada que o documentário se desenvolve a partir de uma narrativa fluida e uma montagem que busca diálogo direto com o público. O objetivo é interpelar a história do cinema a partir da diversidade de experiências das mulheres em diversas funções e áreas do cinema. Para isso, o filme se concentra em duas memórias: a de Alice Gonzaga e de Ruth de Souza por meio de uma abordagem interseccional, ou seja, combina a perspectiva de uma arquivista branca que testemunhou os primórdios da indústria cinematográfica com a de uma atriz negra pioneira que deixou sua marca nessa mesma indústria. À medida que essas mulheres compartilham suas memórias, apresenta-se documentos e entrevistas que narram e analisam a história do cinema das mulheres a partir de aspectos que vão além da direção.

O filme também escolhe revelar a equipe de filmagem durante as entrevistas, além de criar uma *mise en scène* para as fotografias dispostas em quadros, frequentemente coloridas e com tratamento especial. Além disso, incorpora entrevistas com especialistas em cinema que aprofundam as questões abordadas pelos depoimentos e documentos. Destacam-se as pesquisadoras Karla Holanda e Ana Pessoa, especialistas na história das mulheres no cinema e bastante citadas neste trabalho, assim como Hernani Heffner e Rafael Luna, representantes da área de restauração e preservação cinematográfica.

O documentário está estruturado em três partes distintas. Na primeira, a memória de Alice Gonzaga nos leva de volta aos primórdios do cinema e à história da Cinédia, relembrando a trajetória de pioneiras como Cleo de Verberena, Lia de Torá, Didi Viana, Carmen Santos, Carmen Miranda, Gilda Abreu e Ana Maria Guimarães. Ao abordar Ruth de Souza, somos imersos no contexto da empreitada industrial da Atlântida e nas trajetórias de Eliana Macedo, Diva Assis, Carla Civelli e da própria Ruth. Em seguida, o documentário adota uma perspectiva diferente para explorar o cinema moderno e contemporâneo por meio de entrevistas com personalidades como Lucy Barreto, Tereza Trautman, Helena Solberg e Carla Camurati.

Pode-se dizer que *O Cinema das Mulheres* não se limita a retratar as mulheres no cinema, mas se concentra em uma narrativa que explora as complexas relações de gênero na indústria cinematográfica, incluindo dinâmicas de poder e interações nos bastidores. Os documentos apresentados desempenham um papel duplo: atuam tanto como testemunho quanto fazem emergir as memórias coletivas. Dentro desse cenário cinematográfico, Zezé Mota atua como intérprete dos documentos, expondo as restrições sociais que impediam as mulheres de acessar recursos, educação e oportunidades nos primórdios do cinema. Alice Gonzaga, em colaboração com pesquisadoras e pesquisadores, aprofunda essas questões ao destacar que tais barreiras eram tão significativas que algumas mulheres escolhiam não ter seus nomes nos créditos. Essa situação evidencia os desafios intrínsecos à análise dessas fontes na pesquisa e as dificuldades de reconstruir a tradição do cinema realizado por mulheres. Segundo Alice

muito pouca gente se arriscava a ser atriz porque era feio, é como se fosse uma prostituta; você trabalhar no cinema era muito malvisto [...] Elas tinham medo de falar que tinham feito pontas nos filmes, era muito velado, todas estão com nomes diferentes. Era muita vergonha você trabalhar em um filme.

Segundo Carla Miucci, a transformação cultural das mulheres a partir da década de 1920 fez emergir a “nova mulher” urbana e de classe média, que adotou novos comportamentos e estilos. Nesse cenário, o cinema desempenhou um papel crucial ao promover a imagem das *flappers*, que desafiavam as convenções das heroínas tradicionais e eram vistas como uma ameaça pela sociedade e pela imprensa conservadora. No entanto, essa nova subjetividade da mulher independente não resultou em sua libertação das normas de gênero, mas sim na definição de novos padrões sociais, nos quais “o gênero continuava a ser a prisão do sujeito e, ao mesmo tempo, o único meio pelo qual ele poderia encontrar significado em um mundo binário e conservador que persistia na modernidade”.⁴¹⁸

Nesse cenário, a memória de Alice Gonzaga é acionada para refletir sobre a influência das dinâmicas familiares sobre diversas mulheres no contexto do cinema brasileiro. Ela compartilha, por exemplo, que sua mãe, Didi Viana, teve uma breve carreira como atriz antes de ser obrigada pela família a abandonar as telas, levando-a aos bastidores do cinema como cozinheira. Alice Gonzaga, por sua vez, transformou essas limitações em uma força motriz de seu engajamento na preservação, percebendo isso não apenas como uma escolha pessoal, mas

⁴¹⁸ BARROS, Carla Miucci Ferraresi de. *Das heroínas às flappers: o cinema hollywoodiano e a construção das feminilidades (1920)*. *Fato & Versões*, Uberlândia, v. 8, p. 56-69, 2016, p. 67.

como uma reação às expectativas sociais que desencorajavam a participação profissional das mulheres. Assim, a experiência de Alice Gonzaga ao assumir a direção da Cinédia em 1966 é significativa, pois faz frente aos desafios enfrentados pelas mulheres em cargos de liderança. O fato de ela necessitar da assinatura do marido para ocupar o cargo⁴¹⁹ é um exemplo marcante das barreiras legais e sociais que restringiam a autonomia das mulheres. Esse episódio evidencia a persistência do patriarcado nas estruturas institucionais e legais do Brasil, mesmo durante o período de modernização do cinema nacional.

No documentário, Zezé Mota retrata Alice como a “matriarca do cinema brasileiro”, uma denominação que, à primeira vista, pode parecer contraditória no contexto das perspectivas feministas. Enquanto o patriarcado refere-se a uma estrutura social em que os homens detêm o poder, o matriarcado sugere que as mulheres-mães ocupem uma posição dominante na comunidade. Essa dinâmica de poder ainda influencia a concepção *mulher*, associada a atributos normativos como cuidado, sensibilidade e trabalho não remunerado, entre outros. No entanto, ao considerarmos a importância dos arquivos na formação do conhecimento ao longo do tempo, e nas dinâmicas de poder associadas à sua seleção e preservação, a designação “matriarca” adquire uma conotação metafórica compreensível.

Segundo Esperança e Hamburger, os arquivos são símbolos de poder institucional, responsável por nomear, classificar e discriminar de acordo com normas historicamente estabelecidas, ao mesmo tempo em que preservam a diversidade presente nos espaços entre as tentativas de apagá-la. No século XXI, a criação de arquivos em regiões ao Sul do Equador é crucial devido à negligência por parte de poderes autoritários ou à falta de acesso à memória. Essa iniciativa é considerada um exercício de imaginação do futuro, fundamentado no passado e no presente, e tem o propósito de estimular reflexões e promover o compartilhamento de memórias relacionadas a experiências frequentemente omitidas.⁴²⁰

Assim, a representação da “voz” do arquivo e da preservação do cinema por meio de Alice é afirmativa, destacando a importância da preservação, produção, formação e circulação cinematográfica. Além disso, ela lança questionamentos sobre a história e a invisibilidade das contribuições das mulheres nos arquivos, especialmente quando se consideram as influências de recortes raciais, geográficos e étnicos. A participação de Alice no filme, ao compartilhar suas memórias enquanto explora os arquivos da Cinédia, resultou em uma narrativa singular

⁴¹⁹ No contexto brasileiro, o Código Civil de 1916 estabelecia a incapacidade delas em tomar decisões independentes, sendo os pais e, mais tarde, os maridos, responsáveis por suas ações.

⁴²⁰ ESPERANÇA; HAMBURGER, *Sandra Albuquerque e o coletivo Lilith Vídeo...*, p. 27.

sobre o legado das cineastas, atrizes e produtoras, desafiando simbolicamente a narrativa tradicional de sucesso e progresso na indústria do cinema.

Conforme Araujo, um dos passos essenciais para reunir a documentação necessária à pesquisa sobre Cleo de Verberena foi o

contato com Alice Gonzaga [...] conseguimos rico material proveniente do Acervo Cinédia, principalmente relacionado à fase de produção e exibição de *O Mistério do Dominó Preto* (1931). Embora o filme não exista mais, imagens da época para divulgação e um resumo publicado na Cinearte pouco antes da estreia, permitem que tenhamos uma ideia do formato e narrativa, bem como uma crítica nunca publicada, mas localizada no Acervo Cinédia, com detalhes da produção.⁴²¹

Nesse contexto de reflexão, ao mencionar Carmen Santos como uma figura proeminente na história do cinema brasileiro, Alice destaca não apenas suas realizações como atriz, produtora e diretora, mas também enfatiza seu engajamento político em reuniões sindicais e na Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros (ACPB). A pesquisadora Ana Pessoa continua a narrativa sobre Carmen nesse cenário. Assim como em *Mulheres de Cinema*, é compartilhada uma citação de Carmen que descreve sua infância simples e menciona que o primeiro filme que assistiu foi aquele em que atuou, *Urutau*, dirigido por William H. Jansen em 1919. O mesmo arquivo de vídeo é utilizado, no qual Humberto Mauro reitera a importância de Carmen Santos na história do cinema brasileiro, agora como parte integrante do diálogo entre documentos, Alice, Ana Pessoa e Zezé Mota.

Adentra-se à fase do cinema sonoro e das chanchadas. Para tratar sobre a trajetória de Gilda de Abreu, o documentário utiliza imagens de Carmem Miranda e o filme *Mulheres de Cinema* como fontes históricas. Carmem Miranda é brevemente apresentada como um ícone das chanchadas durante o governo de Getúlio Vargas. Assim, o documentário estabelece uma sutil conexão entre Vargas, Carmem Miranda e as sufragistas para discutir a representação conservadora da mulher no cinema, apesar dos avanços políticos da época.

O contraponto é *Bonequinha de Seda*, de Oduvaldo Vianna (1936), que segundo Alice Gonzaga teve interferência de Gilda de Abreu na direção do filme. A narrativa, assim, busca ressaltar o papel de Gilda como diretora e seu esforço em lançar seu marido como ator do musical *O Ébrio*, cujo sucesso de público foi resultado da estratégia de parcerias com formas populares de cultura, como circo, teatro e igreja, o que ampliou a distribuição dos filmes para cidades do interior e trouxe uma nova perspectiva para a indústria cinematográfica da época.

⁴²¹ ARAUJO, Cleo de Verberena..., p. 14.

A voz da pesquisa aparece para contextualizar esse cenário. Ana Pessoa e Karla Holanda examinam, assim, a inserção das mulheres na indústria cinematográfica, seja como profissionais atuantes ou como objetos de desejo, o que se materializa em números restritos: apenas oito longas-metragens foram dirigidos por mulheres entre as décadas de 1930 e 1950. Por outro lado, o documentário *Mulheres de Cinema* é legitimado no filme como uma fonte importante para a análise do cinema, ao se escolher intercalar cenas do filme em que Gilda é entrevistada por Ana Maria Magalhães e o depoimento atual da própria diretora. Essa abordagem possibilita uma reflexão profunda não apenas sobre a natureza pioneira de *Mulheres de Cinema*, mas também sobre as experiências de atrizes que se tornaram diretoras, estabelecendo uma conexão entre a produção de conhecimento acadêmico e a prática cinematográfica.

Alice Gonzaga sai de cena, Ruth de Souza assume o direcionamento do segundo bloco do filme e introduz uma nova perspectiva que abrange a transição da preservação para a exibição cinematográfica.

Imagem 12: Ruth de Souza no filme *O Cinema das Mulheres*



Fonte: O CINEMA das Mulheres. Direção: Vanessa de Araújo Souza. Produção: Diana Monteiro, Lia Silva, Mayra Vaz. Rio de Janeiro: Lascene Produções, 2020. 1 filme (85 min), documentário.

Enquanto assiste a seus próprios filmes na sala de cinema, Ruth de Souza rememora sua infância até sua trajetória no estúdio da Atlântida, intercalando imagens de arquivo de entrevistas da atriz daquela época. Esse processo revela o surgimento de um novo paradigma de estrelato, no qual os atores e atrizes originados exclusivamente do cinema se tornavam figuras de extrema popularidade. Para exemplificar essa notoriedade, são exibidas cenas dos filmes estrelados por Ruth de Souza e posteriormente por Eliana Macedo. Nesse contexto, o

reconhecimento da carreira de Ruth de Souza ressalta o protagonismo das mulheres no cinema brasileiro da época, especialmente com o êxito de Ruth em *Sinhá Moça*, de Tom Payne e Oswaldo Sampaio (1953), no Festival de Veneza. A narração de Zezé Mota complementa esse momento significativo:

Ao ser internacionalmente reconhecida como intérprete maior, Ruth de Souza faz com que seu trabalho ganhe um simbolismo extraordinário para além de suas qualidades como profissional e atriz. Tal simbolismo se dá por ela assumir um protagonismo que é fundamental para a sociedade e a cultura brasileira daquele momento.

Enquanto o debate sobre Eliana Macedo aborda o papel da típica “mocinha romântica e ingênua”, uma representação que influenciou a moda da época e é frequentemente discutida em pesquisas, o filme levanta questões para problematizar a natureza simplista dessa perspectiva. Um exemplo apontado por Rafael Luna é o filme *Maria 38*, dirigido por Watson Macedo (1959), no qual Eliana interpreta uma personagem malandra, repleta de gírias e envolvida em golpes. No entanto, é importante lembrar que a crítica feminista tem evidenciado como a representação da mulher má é mais um dos estereótipos clássicos da mulher no cinema.⁴²²

Adicionalmente, o documentário ressalta que, durante esse mesmo período, houve um notável aumento na participação das mulheres em diversas funções na indústria cinematográfica, abrangendo áreas como maquiagem, assistência de produção e de fotografia, cenografia e figurino. Essa maior presença das mulheres, segundo Hernani Heffner, promoveu mudanças significativas na concepção e produção dos filmes. Contudo, foi a companhia cinematográfica Vera Cruz que começou a contratar parte de sua equipe técnica composta por mulheres estrangeiras, como a italiana Carla Civelli, representando um pequeno avanço em direção à igualdade de gênero na indústria do cinema.

A referência à falência da Vera Cruz devido a problemas na distribuição de filmes funciona como um ponto de transição para a abordagem do papel ativo de Lucy Barreto como produtora. Além disso, essa passagem introduz uma decupagem de estilo jornalístico que demarca de maneira evidente o início da terceira e última parte do documentário, dedicada à análise do cinema moderno. Nesse segmento, o filme combina exclusivamente trechos de filmes com entrevistas, destacando a relevância da contribuição de mulheres na indústria cinematográfica e nos movimentos independentes. Lucy Barreto representa as mulheres cujos feitos muitas vezes foram ofuscados pelo reconhecimento artístico e social dos homens, como

⁴²² MUNERATO; OLIVEIRA, *As musas da matinê...*, p. 23.

seu marido, Luiz Carlos Barreto, uma figura proeminente no Cinema Novo. Sob essa perspectiva, o documentário ressalta como o movimento do Cinema Novo, contemporâneo e porta-voz de contestação, permaneceu predominantemente masculino, com poucos avanços na igualdade de gênero, tanto em termos de temas de filmes quanto na composição das equipes.

A busca pela presença de mulheres no Cinema Novo remonta à década de 1980, quando se centrou na participação das atrizes como forma de reconhecimento. Dessa forma, o documentário traz uma abordagem inovadora ao destacar o papel das produtoras, especialmente diante dos desafios históricos enfrentados na distribuição do cinema nacional, colocando-as como protagonistas essenciais na cadeia cinematográfica. Essa nova perspectiva oferece uma visão mais abrangente e equitativa da história do cinema e valoriza o papel das mulheres de forma a descentralizar o olhar que se volta constantemente para a direção.

No filme, é explicado como Lucy Barreto rompe com a junção da figura do autor e produtor do Cinema Novo, tornando-se uma produtora que estabelece novas formas de trabalhar com a operacionalidade da produção até a chegada do filme ao público. Um exemplo dessa habilidade é o filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, dirigido por Bruno Barreto em 1976, e *O Quatrilho*, dirigido por Fábio Barreto em 1995. Zezé Mota conclui que Lucy demonstra uma profunda consciência do processo de produção e se torna efetivamente a primeira produtora do cinema brasileiro.

Em consonância com as pesquisas contemporâneas, Helena Solberg se destaca como a única diretora no movimento do Cinema Novo, abordando questões feministas e adotando um discurso cinematográfico coeso e politicamente engajado. Durante esse período, ela levantava a questão crucial: “E a figura da mulher nisso tudo?”. Segundo Karla de Holanda,⁴²³ no filme *Entrevista* (1966) Helena desafia as concepções feministas estabelecidas, explorando as contradições presentes em seus filmes e se contrapondo às tendências dominantes do discurso único do Cinema Novo. A própria diretora relata no filme que, naquela época, as mulheres demonstravam receio de se expor, o que a motivou a criar imagens que desafiavam as narrativas tradicionais de suas personagens, enriquecendo, assim, o processo criativo do filme:

As perguntas que eu faço para as mulheres e como interajo com elas durante as entrevistas? É que na verdade eu era parecida com elas ou eu tinha tido uma formação como elas. Não era assim, agora eu vou

⁴²³ HOLANDA, *Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina...*, p. 347.

examinar uma mulher porque ela é de uma outra classe social, e eu quero saber...não, era minha classe social.

O cinema de Helena marca o início do cinema de mulheres ou do cinema *acontecimento* no Brasil. Nesse contexto, as imagens de mulheres participando da Marcha da Família com Deus pela Liberdade, extraídas do filme de Helena, servem como introdução à figura da diretora Tereza Trautman, representante significativa das mulheres no cinema que desafiaram a censura e a estrutura patriarcal durante a Ditadura Militar. Aos 22 anos, ela dirigiu *Os Homens que Eu Tive* (1973) e enfrentou diversas dificuldades, incluindo a proibição do filme após apenas seis semanas em cartaz, devido à abordagem sobre sexualidade e o amor livre. Ela nos conta ter enfrentado uma batalha pessoal pela liberação do filme, que só foi concretizada em 1980, acarretando atrasos em sua carreira e impedindo que outras diretoras prosseguissem com as questões feministas apresentadas pela obra a partir dessa primeira provocação:

Os críticos achavam quando o filme foi lançado, primeiro que eu era uma senhora. Aí depois que me conheciam, aí achavam que o meu companheiro estava me explorando. Olha quanta coisa se podia se discutir [...] em seguida viam que não, que quem era fonte daquelas ideias todas era eu mesma. Ficavam sem entender, não sabiam se levavam a sério.

Segundo o documentário, a partir de Tereza Trautman dá-se a inserção por definitivo da mulher realizadora no cinema brasileiro. Nesse contexto, Carla Camurati entra em cena para falar sobre seu papel na retomada do cinema brasileiro com *Carlota Joaquina: Princesa do Brasil* (1995), filme que gerou debates acalorados sobre a interpretação histórica da realizadora. O filme obteve um enorme sucesso junto ao público e, do ponto de vista do mercado cinematográfico, destacou-se pela participação das mulheres, especialmente no contexto do cinema comercial. Carla Camurati, assim como Gilda Abreu antes dela, desafiou o estigma de que as mulheres não eram capazes de dirigir filmes de qualquer gênero, incluindo os comerciais.

O desfecho do documentário é marcado por um trajeto visual pelas fotografias das mulheres retratadas. Zezé Mota faz uma análise sobre este ciclo de quase um século e destaca as dificuldades superadas pelas mulheres. O tom é dramático e se concentra em Ruth de Souza, que em close compartilha suas experiências e desafios como mulher negra:

Eu acho que realizei meu sonho de ser atriz de cinema. Eu tive oportunidades ótimas no cinema. Quando você pega um bom papel você faz o papel com todo amor e carinho. Então quer dizer, qualquer

papel que me der amanhã eu quero fazer o melhor possível. Que toda vida eu quis ganhar dez, sabe por quê? Quando eu era menina na escola, o primeiro livro de leitura explicava as raças. A negra, a branca e a amarela. O negro era uma figura com a cabeça pontudo horrível. Então ele dizia que o branco era inteligente e o negro tinha cérebro atrofiada. A minha professora viu que comecei a chorar e mandou que todo mundo parece de ler. Então sempre queria ganhar dez.

Segue-se a estratégia de quebrar a transparência fílmica com a diretora solicitando uma salva de palmas em homenagem à atriz. O documentário foi dedicado a Ruth de Souza, que faleceu em 28 de julho de 2019, pouco antes de seu lançamento nas plataformas digitais.

3.4 Mulheres de Cinema e O Cinema das Mulheres

Propôs-se, neste capítulo, analisar como os documentários *Mulheres de Cinema* e *O Cinema das Mulheres* utilizaram os recursos cinematográficos para narrar a história do cinema sob uma ótica crítica feminista, levando em consideração o contexto histórico e discursivo de cada obra. Além disso, foi investigado como esses documentários movimentaram os documentos para explorar questões de gênero e redefinir o papel das mulheres na história do cinema, questionaram normas e representações tradicionais, e ampliaram o reconhecimento dos diversos papéis desempenhados por mulheres na indústria cinematográfica.

Ambos os filmes desempenharam papéis fundamentais ao incorporar e propor formas de revisão histórica. Enquanto *Mulheres de Cinema* enfatizou a contribuição das atrizes como criadoras e criticou as normativas das representações femininas, *O Cinema das Mulheres* ampliou o reconhecimento de outras funções-chaves do cinema, abordando também questões de raça e classe social. Este último também explorou a preservação como uma ferramenta problematizadora da relação cinema e gênero. De maneira geral, esses documentários estabeleceram um diálogo com as transformações ocorridas nos estudos sobre mulheres, de gênero e feministas, e ao questionar perspectivas eurocêtricas e reconhecer a diversidade de experiências das mulheres, ampliaram e anteciparam discussões e abordagens.

Contudo, também encontramos lacunas significativas nos filmes. Em *Mulheres de Cinema* nota-se a ausência de Cleo de Verberena, primeira diretora brasileira e frequentemente mencionada na revista *Cinearte*, mas importa ressaltar que seu nome só veio à tona no circuito de mulheres com a publicação do livro *As Musas da Matinê*, em 1982. Por sua vez, *O Cinema das Mulheres* falhou em não incluir Adélia Sampaio, conhecida por sua abordagem autoral e interseccional, sendo a primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem no Brasil. Por

outro lado, esses documentários ofereceram um tratamento cuidadoso da biografia de Carmen Santos. *O Cinema das Mulheres*, em particular, proporcionou uma compreensão mais profunda da vida e carreira de Carmen Santos, muito devido à participação da pesquisadora Ana Pessoa no filme. O documentário destacou, assim, não apenas seu papel como atriz e produtora, mas sobretudo sua atuação como agente política do cinema, um tema frequentemente esquecido.

A participação ativa de pesquisadoras e pesquisadores especializados em *O Cinema das Mulheres* desempenha um papel crucial ao conectar a pesquisa acadêmica com a prática cinematográfica. Ao unir os relatos das trabalhadoras do cinema com a pesquisa, o filme se beneficia de uma narrativa abrangente e aprofundada. A presença dos pesquisadores nesse contexto evidencia a ampliação dos estudos sobre o cinema feito por mulheres para outros públicos e ajuda a superar a fragmentação em áreas específicas.

Outro elemento importante desses documentários são as vozes que anunciam contradições e balizas do próprio movimento feminista. Por exemplo, em *Cinema de Mulheres*, a interação entre uma voz masculina, responsável pela leitura de notícias políticas, e uma voz feminina, focada em relatos pessoais, suscita reflexões sobre o contexto histórico do filme. Nesse período, uma das principais reivindicações do feminismo era a inclusão das mulheres nos espaços públicos, o que levanta questões sobre poder e representatividade. Já em *O Cinema das Mulheres*, a inclusão das vozes de duas atrizes negras e uma especialista em preservação cinematográfica destaca a diversidade de perspectivas e experiências apresentadas no documentário, enriquecendo a narrativa com diferentes pontos de vista.

Entretanto, é fundamental ressaltar que as análises realizadas em *Mulheres de Cinema* e *O Cinema das Mulheres* foram inovadoras ao quebrar com os estereótipos convencionais ao investigar o papel da mulher na história do cinema brasileiro, trazendo contribuições significativas para a contínua revisão historiográfica do cinema. Os próprios títulos dos documentários serviram como fontes impulsionadoras desse processo de revisão, evidenciando como esses filmes exploraram documentos e representaram o contexto de suas respectivas obras. Enquanto o primeiro destaca a autoria feminina com a preposição “de”, frequentemente associada à genialidade ou ao cinema autoral, o segundo inverte a perspectiva para ressaltar o longo percurso realizado e a legitimidade da participação “das” mulheres no cinema. Ao utilizarem o plural “mulheres”, ambos os documentários questionam a noção universal desse conceito, apesar de apresentarem algumas contradições narrativas.

Vale ressaltar que, desde os anos 1970, a produção de documentário tem sido reconhecida como uma ferramenta essencial no cinema feminista, possibilitando a criação de

autobiografias e a subversão da narrativa oficial sobre as mulheres. Ao empregar a teoria de Rich⁴²⁴ na análise dos filmes, fica evidente que a busca pela validação e legitimação da cultura e das vivências femininas desempenha um papel fundamental na construção da narrativa. Além disso, sob uma ótica autoral, tanto Ana Maria quanto Vanessa empregam a autorreflexão, uma vez que suas experiências e identidades pessoais como atrizes, diretoras e produtoras estão estreitamente entrelaçadas com a narrativa cinematográfica, o que, de certa forma, também implica na autorrepresentação.

Assim, *Mulheres de Cinema* não apenas dialoga com uma perspectiva sociológica, mas também amplia o relato observacional ao assumir uma voz autoral que se insere no próprio processo histórico e social que busca narrar. O filme articula diferentes camadas narrativas, combinando entrevistas estilizadas e cenas ficcionalizadas que enriquecem sua estrutura. Exemplos dessa abordagem incluem as sequências protagonizadas por Norma Bengell e a cena final, ambas cuidadosamente construídas para reafirmar a presença definitiva das mulheres no cinema brasileiro. Por outro lado, *O Cinema das Mulheres*, embora voltado para um público mais amplo, experimenta performances que tornam visível a colaboração coletiva na construção do filme. Esse aspecto destaca a participação ativa da equipe no processo criativo, transformando-os em agentes discursivos e reforçando a noção de que a realização cinematográfica é um espaço de disputa e negociação.

Dessa forma, ambos os documentários representam marcos na filmografia feminista e na revisão histórica do cinema brasileiro. Produzidos por mulheres inseridas no campo cinematográfico, essas obras articulam a subjetividade feminista ao entrelaçar autodeterminação das mulheres no cinema e práticas narrativas inovadoras. A integração entre texto, linguagem e público-alvo evidencia a complexidade dessas produções e, assim, reafirma o cinema como um território de construção e reescrita da história das mulheres na indústria cinematográfica.

Para dar continuidade à investigação sobre a historiografia do cinema feito por mulheres, o próximo capítulo abordará como esse debate se manifesta na produção seriada. A análise das séries *Mulheres no Cinema*, de Lúcia Murat (1993), *As Mulheres no Cinema Brasileiro*, de Sonia Nercessian (2000), e *As Protagonistas*, de Tata Amaral (2021), permitirá compreender de que maneira o formato episódico amplia as discussões sobre a trajetória das mulheres no audiovisual. Essas produções exploram períodos distintos da história do cinema brasileiro e empregam diferentes estratégias narrativas e metodológicas, evidenciando as

⁴²⁴ RICH, *Chick Flicks...*, p. 74.

transformações na maneira como as experiências e contribuições das mulheres no cinema vêm sendo reconstruídas ao longo do tempo. Assim, destaca-se o papel dessas obras na formulação de narrativas históricas que impactam diretamente a representação e a valorização das mulheres no cinema brasileiro.

CAPÍTULO 4

Trajetos historiográficos encontram suas séries



Abertura do filme *Folguedos no firmamento* (1984), de Regina Rheda.

Ato 4

Eu estudei cinema durante quatro anos, tive aula de história do cinema durante dois, e nunca haviam mencionado Alice [Guy Blaché] para mim. Espero que, nas próximas aulas de história do cinema, ela e muitas outras cineastas que ainda não foram incorporadas nesses livros reapareçam, que suas importâncias sejam reconhecidas e que as temáticas que abordam em seus filmes também sejam discutidas e lembradas.⁴²⁵

A fala de Lillah Halla na série *As Protagonistas*, de Tata Amaral (2021), poderia ser facilmente identificada em qualquer década anterior, o que evidencia que, apesar de avanços, a presença das mulheres na historiografia oficial do cinema ainda não foi plenamente integrada. Esse cenário reforça a importância de iniciativas que revisitam e reinscrevem as contribuições das mulheres no cinema. Nesse sentido, este capítulo analisa como as séries televisivas e as produções distribuídas em plataformas digitais têm se consolidado como espaços de revisão crítica da historiografia do cinema brasileiro. A partir do estudo de *As Mulheres no Cinema Brasileiro*, de Sonia Nercessian (2000), e *As Protagonistas*, de Tata Amaral (2021), investiga-se como essas produções ressignificam a história das cineastas e tensionam os mecanismos que levaram ao seu apagamento ou não.

Essas produções destacam-se por explorar diferentes perspectivas sobre a história das mulheres no cinema, utilizando o formato episódico para construir uma abordagem mais ampla e multifacetada. Desde *Mulheres no Cinema*, outras cineastas têm se dedicado a contar essa história por meio do documentário. Esse movimento se insere em uma tradição de esforços contínuos por reconhecimento da produção cinematográfica das mulheres, iniciados em 1975 com o Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro e a publicação de *Quase Catálogo 1*, por Heloisa Buarque de Hollanda, que reuniu nomes e filmografias de mulheres que, até então, permaneciam ausentes dos registros oficiais. Essas iniciativas históricas, assim como as séries analisadas neste capítulo, reivindicam um espaço para as cineastas no cânone cinematográfico ao passo que propõem uma revisão crítica dos critérios que determinam quais memórias são preservadas e quais são silenciadas.

As séries televisivas consolidaram-se como uma das formas narrativas mais influentes da contemporaneidade, seja no campo do entretenimento ou no debate cultural e social. Elas

⁴²⁵ Lillah Halla, cineasta e integrante do coletivo Vermelha, em entrevista para a série *As Protagonistas*, de Tata Amaral (2021).

redefinem dinâmicas de produção, recepção e engajamento do público, por formar comunidades de espectadores e ampliar discussões críticas sobre os temas abordados. Segundo Marcel Vieira Barreto Silva,⁴²⁶ três fatores principais caracterizam a “cultura das séries”: a sofisticação das formas narrativas, o impacto das tecnologias digitais e o papel ativo do público na construção de significados e discussões em torno das produções.

Do ponto de vista formal, as séries contemporâneas reconfiguram gêneros clássicos – como o melodrama, a *sitcom* e o policial – ao aprofundar as trajetórias dos personagens e explorar estruturas narrativas mais complexas ao longo de múltiplos episódios e temporadas. Paralelamente, a digitalização e o avanço da internet permitiram que esses conteúdos ultrapassassem os meios tradicionais que transformaram os modos de consumo e criaram novas formas de interação entre público e produção. Plataformas de *streaming* viabilizaram a distribuição global das séries e romperam as barreiras geográficas e temporais que antes limitavam a circulação de conteúdo. A interatividade das redes sociais e a criação de fóruns especializados fortaleceram a participação do público, que não apenas consome, mas também analisa, comenta e até influencia o desenvolvimento das produções.

As séries documentais acompanharam essa transformação e consolidaram-se como um formato que alia entretenimento e investigação crítica. Com a ampliação do acesso a plataformas digitais, documentários seriados passaram a alcançar um público mais diversificado e permitiram que temas políticos, históricos e sociais ganhassem maior visibilidade. O acesso facilitado a acervos audiovisuais, entrevistas e materiais de diferentes fontes ampliou as possibilidades narrativas, tornando as séries documentais mais híbridas e inovadoras em suas abordagens. Nesse contexto, a circulação das séries documentais sobre mulheres no cinema brasileiro demonstra um movimento de revisão histórica que se fortalece com as novas tecnologias. O uso de arquivos e materiais de época impulsiona a ressignificação de eventos e personagens esquecidos, enquanto a interatividade digital permite que espectadores participem ativamente dos debates suscitados por essas produções. Esse fenômeno amplia a memória coletiva e contribui para a construção de discursos críticos sobre o presente e o passado do cinema.

A primeira série que analisaremos é *Mulheres no Cinema*, dirigida e apresentada por Lúcia Murat, composta por dez episódios de aproximadamente dezesseis minutos cada, transmitida pela extinta TV Manchete em 1993. A série foi elaborada a partir de fontes

⁴²⁶ SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galaxia*, São Paulo, v. 27, p. 241-252, jun. 2014.

fundamentais, como o *Quase Catálogo 1*, estabelecendo um diálogo direto com o movimento de mulheres no cinema. A busca por essa série, no entanto, mostrou-se um desafio. Apesar de sua importância histórica, seu acesso é limitado, e após diversas indicações em artigos acadêmicos e buscas na internet, nenhum arquivo digital ou cópia acessível estava disponível. O processo de localização exigiu uma série de tentativas – inúmeros e-mails enviados a produtoras, pesquisadores e sites especializados – até que, finalmente, a série foi encontrada no Centro de Memória da Escola Técnica Estadual Adolpho Bloch (CEMEAB).

A visita ao CEMEAB foi uma experiência rica sobre o papel dos arquivos na preservação do audiovisual brasileiro. Ao chegar ao local, fui recebida calorosamente pela funcionária Andréa Amanda de Andrade e Silva, que me acompanhou na consulta ao material. No centro de uma sala cercada por estantes repletas de fitas VHS e *betacam*, uma televisão estava disposta para a exibição do conteúdo. Ali, pude assistir aos episódios da série, retroceder cenas repetidamente e fazer anotações detalhadas – um processo que ressaltou a importância da materialidade dos arquivos e a necessidade de políticas contínuas de digitalização.

O CEMEAB desempenha um papel essencial na preservação e difusão do audiovisual brasileiro, atuando como um espaço de guarda, pesquisa e ações pedagógicas voltadas ao patrimônio cultural. Parte de seu acervo inclui materiais raros da televisão brasileira, como as fitas da TV Manchete, conhecida por sua programação cultural e educativa. Foi no Banco de Imagens Darcy Ribeiro, um dos principais acervos sob a tutela do CEMEAB, que a série *Mulheres no Cinema* foi localizada, demonstrando a importância dos centros de memória na salvaguarda de produções audiovisuais que, de outra forma, poderiam se perder. A recuperação dessa série também evidencia os desafios da preservação do cinema feito por mulheres. Além da escassez de cópias digitais, a ausência de políticas públicas eficazes para a conservação de acervos audiovisuais compromete a acessibilidade dessas obras e a transmissão dessas narrativas às futuras gerações. O fato de que a série permaneceu inacessível por anos demonstra um problema estrutural: a negligência histórica de produções dirigidas por mulheres em arquivos tradicionais. Nesse contexto, os centros de memória tornam-se territórios de disputa, nos quais a construção e a valorização do cinema feito por mulheres dependem diretamente de iniciativas que assegurem sua continuidade e visibilidade.

A experiência de assistir à série no CEMEAB e interagir fisicamente com um material raro e de difícil acesso resalta a urgência de investimentos na digitalização e difusão dessas produções. A impossibilidade de revisitar as cenas posteriormente tornou a pesquisa ainda mais desafiadora, pois todo o processo analítico precisou ocorrer no instante da exibição, sem

a possibilidade de retorno às imagens. A pesquisa se tornou, assim, uma experiência profundamente sensorial, aproximando-se da materialidade descrita por Arlette Farge.⁴²⁷ Para a autora, os arquivos não são apenas depósitos de informações, mas espaços vivos de interpretação e ressignificação, capazes de reescrever histórias apagadas ou negligenciadas dentro da materialidade disponível nos acervos. No entanto, enquanto Farge enfatizou o contato tátil com os documentos históricos, aqui, a relação com o material arquivístico se deu na efemeridade das imagens em movimento, exigindo que a análise fosse realizada simultaneamente à projeção, sem a possibilidade de retomada. Essa condição alterou a forma de apreensão do conteúdo, além da própria metodologia da pesquisa, tornando a escrita um exercício de reconstrução a partir das anotações feitas durante a exibição em uma pequena televisão.

A complexidade da preservação audiovisual no Brasil também se manifesta na segunda série analisada neste capítulo. *As Mulheres no Cinema Brasileiro*, exibida pelo Canal Brasil em 2001, foi idealizada por Norma Bengell, que também atuou como narradora, e dirigida por Sonia Nercessian. Com quatro episódios de aproximadamente 40 minutos cada, a produção foi viabilizada por meio da Lei Rouanet, em co-produção com a TV Brasil. Curiosamente, sua realização ocorreu em um período no qual havia poucas discussões e mobilizações sobre a participação das mulheres no audiovisual. Apesar de sua relevância histórica e potencial para contribuir com a historiografia feminista do cinema brasileiro, a série não estava disponível em plataformas digitais ou acervos públicos, o que também tornou sua localização um grande desafio.

A dificuldade de acesso evidenciou os obstáculos recorrentes na preservação de obras realizadas por mulheres. Após diversas tentativas de rastreamento em bases de dados e acervos institucionais, entrei em contato com a produtora Raccord, responsável pela série. Com a colaboração de Isabela Costa, da Equipe Executiva Criativa, iniciei uma busca pela localização do material e pela possibilidade de acesso. Sem respostas imediatas, recebi um primeiro retorno semanas depois, informando que a equipe ainda verificava a disponibilidade do conteúdo. Apenas em abril de 2024 foi confirmada sua existência no acervo da produtora, armazenada em fitas DVCAM sem versão digitalizada.

Diante desse cenário, propus a digitalização da série, inicialmente buscando uma empresa especializada no Rio de Janeiro para realizar o processo. A produtora demonstrou interesse, mas informou não dispor de recursos para viabilizar a conversão. Após negociações

⁴²⁷ FARGE, Arlette. *O Sabor do Arquivo...*, p. 58.

com estúdios privados, cujos custos eram elevados, recorremos ao Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro,⁴²⁸ instituição pública dedicada à preservação do patrimônio audiovisual brasileiro. O Museu da Imagem e do Som (MIS), em parceria com a produtora Raccord, concordou em converter as fitas para formato digital, assegurando o acesso à série para esta pesquisa. Além disso, ambas as instituições consentiram na posterior inclusão do material nos acervos físico e digital do MIS. Dessa forma, o processo de digitalização não apenas possibilitou a análise da série, mas assegurou sua preservação e acessibilidade para futuras pesquisas. Esse percurso evidenciou os desafios da recuperação de materiais audiovisuais no Brasil e ressaltou a importância da colaboração entre pesquisadores, produtores e instituições de preservação.

A última série analisada nesta pesquisa segue percurso oposto às anteriores, mas demonstra igualmente as dificuldades de acesso a essas produções, mesmo quando se trata de uma obra contemporânea. *As Protagonistas*, dirigida e apresentada por Tata Amaral, é composta por 13 episódios de aproximadamente 20 minutos cada. Originalmente planejada para estrear em 2020, sua exibição foi adiada para 2021 devido à pandemia, levando à apresentação de uma versão em formato de longa-metragem durante a 43ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. A série, produzida pela Tangerina Entretenimento, foi realizada com recursos do Fundo Setorial do Audiovisual/BRDE/ANCINE e apoio do CineBrasil TV, canal responsável por sua exibição. Embora tenha sido disponibilizada *on-line* nas plataformas Divertenet e Oi Play, a série já não estava acessível no momento da pesquisa. Essa limitação reforça os desafios da circulação, mesmo em um cenário digital que, teoricamente, facilitaria o acesso ao público.

Diante dessa restrição, a obtenção da série tornou-se possível apenas por meio de contato direto com a diretora Tata Amaral. Após insistentes tentativas de comunicação via *Instagram*, a cineasta gentilmente disponibilizou o material para visualização por tempo determinado. Esse processo destacou a potência da colaboração em rede entre cineastas, pesquisadoras e demais agentes do audiovisual. A disponibilidade de Tata Amaral em compartilhar o material exemplifica um movimento mais amplo de solidariedade e preservação coletiva da memória cinematográfica, na qual o intercâmbio direto entre

⁴²⁸ É fundamental destacar a relevância da bolsa de estudos da Capes, que viabilizou esta pesquisa. Por meio desse financiamento foi possível custear os HDs necessários para o serviço de digitalização realizado pelo MIS, fortalecendo essa força-tarefa conjunta. O apoio da Capes possibilitou o acesso e a preservação da série, além disso, reafirmou a importância de investimentos contínuos na pesquisa acadêmica e na salvaguarda do patrimônio audiovisual brasileiro.

realizadoras e estudiosas se torna um elemento essencial para a construção e difusão da historiografia audiovisual das mulheres.

Ao longo da análise das três séries – *Mulheres no Cinema* (1993), *As Mulheres no Cinema Brasileiro* (2001) e *As Protagonistas* (2021) – foi perceptível que, apesar de abordarem diferentes momentos históricos da presença das mulheres no cinema, todas enfrentam desafios semelhantes no que diz respeito à preservação, circulação e acesso. A experiência de pesquisar e assistir a cada uma dessas produções demonstrou as dificuldades de localizar e obter cópias acessíveis, além da fragilidade dos mecanismos de preservação do cinema feito por mulheres no Brasil. A necessidade de recorrer a diferentes estratégias para acessar cada série – seja por meio de arquivos institucionais, como no caso do CEMEAB, da intermediação de produtoras, como a Raccord, ou do contato direto com as realizadoras, como ocorreu com *As Protagonistas* – ilustra como a memória audiovisual ainda depende de esforços individuais e de iniciativas isoladas.

Essa variedade de experiências expõe como a história do cinema feito por mulheres permanece fragmentada e de difícil acesso, reforçando a necessidade urgente de políticas públicas voltadas à preservação, digitalização e circulação de acervos audiovisuais. Cada série, à sua maneira, contribui para a historiografia feminista do cinema brasileiro e demonstra o papel central que a televisão, as plataformas *on-line* e os formatos seriados desempenharam e desempenham na construção dessas narrativas. A partir dessa reflexão sobre os desafios de acesso e preservação dessas obras, passo agora à análise de cada uma das séries para explorar suas estruturas narrativas, os temas abordados e seus impactos na revisão da história do cinema brasileiro sob a perspectiva das mulheres.

4.1 *Mulheres no Cinema* (1993): narrativas televisivas e historiografia feminista

A primeira série analisada neste capítulo é *Mulheres no Cinema*, dirigida e apresentada por Lúcia Murat e transmitida pela TV Manchete em 1993. Com oito episódios de aproximadamente dezesseis minutos cada, a série se baseia em fontes fundamentais, como o *Quase Catálogo 1: Realizadoras de Cinema no Brasil (1930 – 1988)* e outras pesquisas citadas nesta tese. Esse material de apoio evidencia o diálogo com o movimento de cineastas mulheres no Brasil, assim como com pesquisadoras feministas que, nos anos 1980 e 1990, buscavam construir uma historiografia crítica para o cinema feito por mulheres. É relevante destacar que a quantidade de episódios da série apresenta uma discrepância entre diferentes referências bibliográficas. Trabalhos como *Carmen Santos em audiovisuais sobre as mulheres no cinema*

brasileiro: perspectivas de diretoras mulheres, de Marina Cavalcanti Tedesco e Livia Cabrera, indicam a existência de dez episódios. No entanto, no acervo consultado nesta pesquisa, foram localizados apenas oito, com os seguintes títulos: “Carmen Santos”, “Gilda Abreu”, “A Entrevista”, “Uma Vez Flamengo”, “A Matemática e o Futebol”, “Semana de 22”, “A Paixão Segundo Aleijadinho” e “Pantanal”.

A estrutura narrativa da série articula a apresentação de Murat com fragmentos de filmes, fotografias e imagens de arquivo, incluindo registros familiares. A narração da cineasta é intercalada com cartelas que trazem declarações das realizadoras e trechos de entrevistas, cuja decupagem remete ao formato dinâmico das entrevistas televisivas ao vivo, criando uma ponte entre a linguagem do documentário e a estética televisiva. A organização dos episódios percorre diferentes períodos e diretoras, destacando suas contribuições para a história do cinema brasileiro. Essa estrutura, ao mesmo tempo em que facilita a aproximação do público com a trajetória dessas cineastas, também levanta questões sobre o papel da televisão na construção de discursos historiográficos e na legitimação de determinadas memórias.

A escolha por um formato televisivo tradicional – com apresentação direta, entrevistas e uma narrativa linear e descritiva – aproxima *Mulheres no Cinema* de um modelo convencional de historiografia do cinema. Se, por um lado, a série cumpre o papel essencial ao registrar a trajetória de cineastas e seus filmes em um meio de grande alcance, por outro, sua abordagem reforça uma estrutura narrativa que pouco problematiza as ausências e os mecanismos de apagamento que marcaram a presença das mulheres no cinema brasileiro. A preservação da série foi viabilizada por sua conversão para DVD, garantindo seu acesso para estudo e pesquisa. No entanto, durante esse processo, foram identificadas limitações técnicas, especialmente na qualidade do áudio, com ruídos perceptíveis, principalmente no último episódio. Como já dito, a pesquisa foi realizada no CEMEAB, onde a série pôde ser consultada, mas, devido a restrições de captação de imagens, a análise precisou ser conduzida exclusivamente a partir da experiência de exibição, sem possibilidade de revisão detalhada de trechos específicos e, por isso, sem apresentação de imagens para melhor entendimento.

O primeiro episódio de *Mulheres no Cinema* é dedicado à trajetória de Carmen Santos, figura central na história do cinema brasileiro. Sob o título “As Precursoras”, o episódio a posiciona como pioneira da cinematografia nacional, ressaltando sua atuação multifacetada como atriz, produtora e empresária. Embora Murat mencione brevemente Cleo de Verberena nos primeiros minutos, a narrativa é inteiramente centrada em Carmen Santos, consolidando sua imagem como a principal representante da primeira geração de mulheres no cinema brasileiro. O episódio segue uma linha cronológica, sobrepondo fragmentos de filmes,

fotografias, imagens de arquivo e registros de cunho mais íntimo e familiar. A combinação desses elementos reconstrói a trajetória de Carmen Santos enquanto reforça uma construção heroica de sua figura, enfatizando sua obstinação e pioneirismo em um ambiente predominantemente masculino. As cartelas com declarações extraídas da imprensa ao longo de sua vida pontuam a narrativa para demonstrar tanto sua autopercepção enquanto mulher de cinema quanto as dificuldades que enfrentou para consolidar sua carreira em um setor que tradicionalmente excluía mulheres de cargos de poder.

A série também evidencia a visão de Carmen Santos sobre o cinema como arte e indústria, abordando sua decisão de fundar a Brasil Vita Filmes e seu envolvimento político com outros intelectuais e cineastas da época. Em entrevistas e declarações selecionadas pela série, a cineasta denuncia as barreiras impostas ao seu trabalho, atribuindo suas dificuldades à discriminação de gênero. Em 1925, ao não conseguir finalizar seus filmes, ela afirmou: “Se fosse homem, eu não seria sempre ludibriada como tenho sido e, por certo, já teria conseguido ver coroado meus esforços”. Essa citação demonstra sua consciência crítica sobre a desigualdade de oportunidades na indústria cinematográfica.

Outro aspecto relevante do episódio é a ênfase na habilidade de Carmen Santos em utilizar a mídia a seu favor, como destacado pelas pesquisas analisadas neste estudo. Revistas da época publicavam frequentemente suas fotos e anúncios de projetos, conferindo-lhe *status* de estrela antes mesmo da estreia de seus filmes, nos conta a narradora. Esse domínio das estratégias de autopromoção foi crucial para sua consolidação como figura pública e para a construção de sua imagem de modernidade e vanguarda. Álvaro Moreira, um dos principais críticos da época, a descreve como símbolo da modernidade nos anos 1920, mas também escorrega nas palavras: “Existe outra palavra que a define de cima a baixo: teimosa. Entendeu de fazer a cinematografia brasileira. E é bem capaz de fazê-la”. A escolha do termo *teimosa* traz um olhar ambíguo da crítica, que por vezes minimizava a visão estratégica, qualidades fundamentais para sua trajetória pioneira no cinema brasileiro.

Esse destaque midiático, no entanto, também reforçou estereótipos que historicamente marcaram a cobertura de mulheres no cinema. Enquanto Carmen Santos era celebrada como um ícone de modernidade, sua competência profissional muitas vezes era reduzida ao arquétipo da estrela, ofuscando suas habilidades como produtora e empresária. A imprensa desempenhou um papel ambivalente nesse processo: ao mesmo tempo em que ampliava sua notoriedade, também a enquadrava em padrões de gênero que limitavam a percepção de sua contribuição para o cinema brasileiro. O episódio da série confirma essa contradição e mostra,

por meio do confronto entre autodeclarações e citações das mídias, como o reconhecimento público não garantia uma legitimação plena de seu protagonismo na indústria.

Na série, a produção de *Sangue Mineiro* (1929) marca um ponto de virada na carreira de Carmen, sendo seu primeiro longa-metragem concluído. No entanto, seu envolvimento em *Limite* (1931), de Mário Peixoto, aponta para um paradoxo: ao mesmo tempo em que desempenhava papéis centrais na produção cinematográfica, sua presença muitas vezes ficava à sombra das narrativas canônicas. Seu interesse em produzir um segundo filme de Peixoto, por exemplo, não se concretizou, e o episódio menciona sua resistência diante das adversidades, evidenciada em episódios como sua participação em uma cena de *Limite*, na qual suportou agressões físicas durante uma sequência intensa, como relatado pelo próprio diretor, Mário Peixoto: “Lembro de uma cena em que ela era esbofeteada. No auge da cena, o rapaz se descontrolava e tome tapa... Ela era das tais que aguentava firme. E eu ia rodando... ficou inchada e foi parar na cama naquela noite com febre”.

O episódio também enfatiza o papel de Carmen Santos na luta pela regulamentação da indústria cinematográfica brasileira. Como integrante da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, ela esteve entre os produtores que pressionaram Getúlio Vargas pela criação de políticas públicas voltadas ao setor, o que resultou no Decreto nº 24.373, de 7 de junho de 1934, que tornou obrigatória a exibição de complementos nacionais nas sessões de cinema. Essa medida foi fundamental para a valorização da produção nacional em um cenário dominado pelo cinema estrangeiro. Além de atuar ativamente nas articulações políticas, Carmen também manifestava uma visão crítica sobre a precariedade do cinema nacional e sua dependência da distribuição estrangeira. Em uma de suas declarações reproduzidas no episódio, ela questionou a falta de incentivo ao setor: “Fala-se por aí muita bobagem quando se pretende discutir cinema brasileiro. Se estas criaturas soubessem que há filmes que rendem só no Brasil de mil a dez mil contos de réis... O que diriam? Que o Brasil precisa de cinema, como de agricultura e fábrica de alfinetes”.

A incursão de Carmen Santos na produção cinematográfica da década de 1930 é abordada na série, com destaque para *Favela dos Meus Amores* (1935) e *Cidade-Mulher* (1936), ambos dirigidos por Humberto Mauro e produzidos por Santos através da Brasil Vita Filmes. Essas produções incorporaram trilhas sonoras compostas por grandes nomes da música brasileira, como Noel Rosa, e marcaram um momento importante na consolidação do cinema sonoro no Brasil.

Favela dos Meus Amores foi pioneiro ao abordar questões sociais das favelas cariocas, diferenciando-se das representações convencionais da época. Seu roteiro, assinado por

Henrique Pongetti, buscava capturar a complexidade da vida nessas comunidades. O filme foi amplamente elogiado pela crítica. O *Jornal do Brasil*, em 6 de outubro de 1935, destacou que a obra era “uma prova insofismável de uma grande capacidade, uma afirmativa de sucesso brilhante para o cinema brasileiro”. Também a revista *A Cena Muda*, em outubro de 1936, ressaltou seu impacto técnico, afirmando que *Favela dos Meus Amores* foi o primeiro filme sonoro nacional a apresentar uma narrativa estruturada. O crítico Alex Viany, que teve acesso à obra décadas depois, enfatizou seu valor estético e sua relevância para o cinema popular brasileiro. No entanto, a única cópia conhecida foi perdida em um incêndio na década de 1960, tornando impossível sua reavaliação.⁴²⁹

Já *Cidade-Mulher* (1936) seguiu uma proposta semelhante, contando com seis composições originais de Noel Rosa. A produção reforçava o projeto de Carmen Santos de consolidar uma indústria cinematográfica nacional com identidade própria. No entanto, assim como *Favela dos Meus Amores*, o filme foi destruído em um incêndio, o que impede sua análise detalhada. A destruição dessas obras exemplifica a fragilidade da preservação audiovisual no Brasil e os desafios para reconstruir integralmente a trajetória de cineastas pioneiras. *Mulheres no Cinema* aborda essas lacunas e critica a precariedade dos mecanismos de conservação, evidenciada pela ausência de imagens dessas produções. A narrativa se encerra com uma reflexão sobre a breve, porém marcante, trajetória de Carmen Santos, que faleceu aos 45 anos. Sua posição de liderança é ressaltada pela citação de uma revista da década de 1930: “O que destaca em Carmen é a sua forte personalidade, o que me faz pensar que, quando Deus a fez, tinha realmente nas mãos a mais bela forma de mulher, mas, no momento, estava pensando em um homem”.

A inclusão dessa cartela levanta questões sobre as escolhas narrativas da série e suas estratégias ao lidar com a historiografia do cinema feito por mulheres. A citação reforça um discurso problemático que associa a atuação de Carmen Santos a um paradoxo entre beleza e força, como se sua relevância precisasse ser justificada por atributos tradicionalmente associados ao universo masculino. Esse enquadramento perpetua um padrão recorrente na história do cinema, no qual as conquistas femininas são mediadas por marcadores de gênero, destacando-as como exceções em um campo historicamente masculino. É possível questionar se a série incluiu essa citação como uma provocação para evidenciar a maneira reducionista com que Carmen Santos foi retratada pela imprensa da época. No entanto, a ausência de um comentário crítico ou contraponto dentro da narrativa torna essa intenção ambígua. Caso o

⁴²⁹ NAPOLITANO, Marcos. O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de *Favela dos Meus Amores* (H. Mauro, 1935). *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 36, n. 32, p. 137-157, 2009.

objetivo fosse problematizar esse estereótipo, a série poderia ter ampliado o debate sobre as dificuldades enfrentadas por mulheres no setor cinematográfico, evidenciando que Carmen Santos não foi um caso isolado, mas parte de um movimento mais amplo de cineastas que buscaram afirmar sua presença na indústria. Ao enfatizar sua “forte personalidade” e sua “mais bela forma de mulher”, a série reforça uma tendência histórica de enquadrar mulheres do cinema em molduras de excepcionalidade e feminilidade, em detrimento de suas contribuições técnicas e artísticas.

O segundo episódio da série *Mulheres no Cinema*, intitulado “Gilda Abreu: As Percursoras”, é dedicado à trajetória de Gilda Abreu, cineasta conhecida como responsável pelo maior sucesso de público do cinema brasileiro dos anos 1940 e uma das principais representantes do melodrama nacional. A série apresenta sua formação conservadora, distante do universo popular que mais tarde marcaria sua produção cinematográfica. Inicialmente, Gilda seguiu carreira como cantora lírica e atriz de teatro, até se consolidar como diretora de cinema. A construção da trajetória de Gilda Abreu no episódio enfatiza sua determinação em se consolidar artisticamente, enfrentando as barreiras impostas às mulheres no meio teatral e cinematográfico. A série destaca uma citação de Oduvaldo Viana (1944), que reforça essa narrativa:

Gilda, naquele tempo, era uma “furiosa”, denominação que, em gíria teatral, se dá a quem representa por amorismo. Ela me disse que, apesar de todos os preconceitos em torno do teatro, era no palco, como atriz, que haveria de aparecer em breve. E daí data o meu respeito por Gilda: ela quis ser atriz e se tornar atriz.

A produção de *O Ébrio* (1946), seu maior sucesso, ocupa parte central do episódio. A série reconstrói o processo de realização do filme, apresentando uma sequência de cartelas que evidenciam a trajetória de Gilda como roteirista e diretora. A própria cineasta relembra, em um dos letreiros exibidos no episódio, como foi incentivada a escrever o roteiro: “Um dia, Gonzaga me perguntou: por que você não escreve o roteiro de *O Ébrio*? O Vicente é tão popular... Eu disse que não sabia escrever para cinema. Ele disse: tente. Então, eu me atirei com garra. E como rasguei papel”.

Ao incluir esse relato, a série reforça a importância de Gilda Abreu na construção de uma linguagem cinematográfica própria e sua atuação como uma das poucas mulheres a dirigir no cinema brasileiro da época. *O Ébrio* foi um grande sucesso de bilheteria e garantiu a recuperação financeira da Cinédia, consolidando-se como um marco do melodrama nacional. No entanto, a série mostra que Gilda não ficou plenamente satisfeita com a versão final do

filme, pois desejava um desfecho que promovesse um questionamento mais crítico sobre as ações do protagonista, no entanto, relata que “Vicente foi firme. Disse que a história acabaria com o perdão, mas não com a reconciliação”. Essa passagem sugere um tensionamento entre a visão da diretora e as convenções do melodrama, que tradicionalmente reforçavam papéis das mulheres subordinados à moralidade e à resignação. A série menciona essa importante divergência, mas não aprofunda a problematização sobre os limites e possibilidades do melodrama enquanto espaço de negociação das representações das mulheres no cinema.

Outro ponto relevante abordado no episódio é a recepção de Gilda Abreu como diretora. A série apresenta opiniões contrastantes: enquanto atores como Anselmo Duarte questionavam sua habilidade na direção, atrizes como Isabel Barros, de *Pinguinho de Gente*, destacavam seu dinamismo e sensibilidade ao trabalhar com o elenco feminino: “Ela descia e subia, um dinamismo...”. Esse contraste indica que Gilda possuía uma abordagem diferenciada ao dirigir mulheres e um método próprio que dialogava com as especificidades do melodrama e do *set* de filmagem.

Nos anos 1950, com a crise da Cinédia e a transferência do polo cinematográfico para São Paulo, Gilda tentou se manter ativa na indústria, fundando sua própria produtora, a Proarte, e dirigindo *Coração Materno* (1951). O filme, novamente protagonizado por Vicente Celestino, reafirmava sua estética melodramática em um período de mudanças no cenário cinematográfico brasileiro. Apesar do declínio da Cinédia, a série menciona que sua obra permaneceu no imaginário cultural, evidenciado pela regravação da canção *Coração Materno* por Caetano Veloso, décadas depois, dentro do contexto do tropicalismo.

Os episódios dedicados a Carmen Santos e Gilda Abreu em *Mulheres no Cinema* resgatam suas trajetórias e consolidam a importância delas na história do cinema brasileiro, mas adotam uma abordagem biográfica que reforça a noção de excepcionalidade. Ao privilegiar um recorte centrado em figuras individuais, a série deixa de contextualizar de maneira mais ampla as barreiras estruturais que impediram a consolidação de uma presença mais significativa de cineastas mulheres no período. A relação de Gilda Abreu com o melodrama e a disputa sobre o desfecho de *O Ébrio*, por exemplo, poderia ter sido explorada de forma mais crítica, ampliando a reflexão sobre os papéis das mulheres na narrativa cinematográfica. Da mesma forma, a construção midiática de Carmen Santos como símbolo da modernidade escapa a uma análise mais detalhada das contradições desse enquadramento. Por outro lado, a série mobiliza bem as entrevistas, imagens de arquivo e registros de filmes perdidos para aproximar o espectador da materialidade histórica do cinema brasileiro. Esse recurso amplia a dimensão documental da obra e reforça a importância da preservação

audiovisual, especialmente no caso de cineastas cujas produções foram parcial ou completamente perdidas. No entanto, a ausência de um olhar mais analítico impede que a série avance para uma revisão historiográfica mais contundente, restringindo-se a uma reconstrução memorialista.

O terceiro episódio da série, intitulado “*A Entrevista – Helena Solberg e os Anos 1960*”, revisita o curta-metragem *A Entrevista* (1966), dirigido por Helena Solberg. O filme examina as percepções das mulheres da elite carioca sobre casamento, sexualidade e aspirações profissionais, antecipando debates que se tornariam centrais para o feminismo nas décadas seguintes. A série adota uma abordagem discursiva que contrapõe os depoimentos das entrevistadas no passado com suas reflexões atuais para analisar as mudanças significativas na percepção sobre o papel da mulher na sociedade. Lúcia Murat, em seu depoimento, observa que os temas abordados no curta podem parecer ingênuos sob a ótica contemporânea, mas reforçam a necessidade de compreender a trajetória das lutas femininas e suas transformações ao longo do tempo.

No entanto, embora o curta de Solberg apresente uma abordagem estética e narrativa singular, o episódio da série opta por não explorar esses aspectos em profundidade, priorizando a discussão sobre a representação das mulheres. A pesquisadora Julia Kratje⁴³⁰ argumentou que o cinema de Solberg desafia categorizações tradicionais, ampliando a presença das mulheres na cinematografia não apenas ao dar visibilidade a figuras de destaque, mas também ao abordar experiências coletivas e anônimas de mulheres submetidas a diferentes formas de opressão e silenciamento. Em *A Entrevista*, essa abordagem se manifesta na maneira como a diretora captura as contradições vividas pelas entrevistadas, expondo as restrições impostas a elas mesmo dentro de um contexto de privilégios. O curta denuncia as normas rígidas de gênero e evidencia os posicionamentos classistas dessas mulheres que, apesar de ocuparem um lugar de vantagem social, ainda são condicionadas por expectativas patriarcais.

Além disso, Kratje⁴³¹ sugeriu que a genealogia feminista no cinema deve considerar descontinuidades e intermitências, evitando uma visão linear e progressiva da história. Essa perspectiva é essencial para analisar o episódio, que demonstra como os debates levantados por Solberg foram ressignificados ao longo das décadas. Ao construir um diálogo entre passado e presente, a série sugere que a história das mulheres no cinema não pode ser

⁴³⁰ KRATJE, Julia. Tiempo encandilado: Insistencias, intermitencias y afinidades feministas entre el cine argentino y el cine brasileño. *A Barca*, v. 1, n. 1, p. 19-39, 25 ago. 2023, p. 21.

⁴³¹ Idem, p. 26.

compreendida como uma trajetória de avanços constantes, mas como um processo dinâmico, atravessado por disputas de significado. Portanto, a análise crítica feminista do episódio ressalta a relevância de *A Entrevista* como um marco na cinematografia brasileira, especialmente por sua abordagem das questões de gênero e classe. No entanto, ao priorizar a discussão sobre a representação das mulheres sem aprofundar outros aspectos centrais da obra de Solberg, o episódio deixa em segundo plano a inovação estética e narrativa do curta. Ainda assim, a reflexão proposta pela série reforça a atualidade do filme ao estimular debates sobre as transformações e permanências nas dinâmicas de gênero e evidencia o cinema como um espaço de questionamento das estruturas sociais.

No quarto episódio da série, “*Uma vez Flamengo: Valquíria Salvá*”, é explorada a trajetória da cineasta Valquíria Salvá e sua participação no Grupo Câmara, coletivo que, em 1968, buscava trabalhar a comédia popular brasileira como forma de comunicação direta com o público. Diferentemente do Cinema Novo, que priorizava uma abordagem política e intelectualizada da realidade nacional, o Grupo Câmara propunha um retorno à tradição da comédia brasileira, utilizando o humor como ferramenta de crítica social. Contudo, como o episódio demonstra, essa tentativa de reconectar-se com as massas ocorreu em um contexto político de repressão crescente, que acabou por inviabilizar a continuidade do grupo.

A série conta que o Grupo Câmara se organizava de maneira coletiva, adotando um modelo de produção em que os roteiros eram desenvolvidos em assembleias abertas e, posteriormente, retornavam ao grupo para ajustes. Esse método buscava descentralizar as decisões criativas e promover uma maior democratização da autoria no cinema para romper com a estrutura hierárquica tradicional. Contudo, apesar da proposta inovadora, a viabilidade do Grupo Câmara foi diretamente impactada pelo cenário político da época. Em sua entrevista na série, Valquíria Salvá explica que a repressão da ditadura militar, intensificada com o Ato Institucional nº 5 (AI-5) em 1968, impôs restrições severas à organização do grupo. A proibição de reuniões com mais de cinco pessoas inviabilizou a continuidade do grupo, cujos encontros reuniam dezenas de participantes. A perseguição a artistas e intelectuais levou ao seu desmantelamento, impedindo a consolidação da proposta a longo prazo. Apesar de sua breve existência, devido às circunstâncias políticas adversas, o Grupo Câmara deixou uma marca significativa na história do cinema brasileiro com sua abordagem inovadora de produção coletiva e valorização da comédia popular.

Nesse contexto, Valquíria Salvá dirigiu *Uma Vez Flamengo, Sempre Flamengo*, um curta que integra o longa coletivo *Como Vai, Vai Bem?* (1968). O filme foi exibido no Festival

de Brasília do Cinema Brasileiro⁴³² e aborda temas como comportamento social, esporte, sexualidade, televisão, futebol, crime, Igreja Católica e transformismo. No curta, Salvá retrata a história de dois torcedores fanáticos do Flamengo que, após a derrota do time, saem para beber e, em um ato de frustração e violência, decidem agredir suas esposas.⁴³³ A narrativa baseia-se em uma notícia real publicada em jornais da época, e a escolha de Salvá por transformar esse episódio em uma comédia levanta discussões sobre a representação da violência contra as mulheres no cinema. Em entrevista conduzida por Lúcia Murat, Salvá comenta sobre os personagens do filme:

Era uma população tão degradada e alguém ser tão apaixonado pelo futebol, é fantástico. Acho que a violência tão grande hoje, porque na medida que a valorização de um projeto de país foi cortada, vai-se acumulando uma raiva.

Essa declaração sugere uma empatia complexa ao reconhecer a precariedade socioeconômica dos personagens e a intensidade de suas paixões, como o futebol. No entanto, do ponto de vista feminista, essa abordagem merece um olhar mais crítico. A comédia pode tanto evidenciar a banalização da violência doméstica quanto, inadvertidamente, reforçar essa normalização ao não oferecer um contraponto contundente. A opção estética do filme, que insere a cena da violência dentro do universo do humor, gera uma tensão entre denúncia e

⁴³² FESTIVAL DE BRASÍLIA do Cinema Brasileiro, 4., 1968. *Catálogo oficial*. Brasília, 25 nov. a 02 dez. 1968, p. 8.

⁴³³ O longa *Como Vai, Vai Bem?* (1968) é composto por oito episódios dirigidos por diferentes cineastas. Além de *Uma Vez Flamengo*, *Sempre Flamengo*, inclui *Em Mulher à Vista*, de Alberto Salvá, um voyeur tenta espiar sua vizinha nua com binóculos e elabora um plano inusitado: provocar um acidente de carro para atraí-la até a janela. No dia seguinte, o acidente ocorre conforme o esperado, mas o desfecho toma um rumo inesperado. *Dez Anos de Casado*, de Carlos Alberto Canuyrano, acompanha um operário suburbano que prefere sua galinha de estimação à esposa, até que ela decide cozinhar o animal, desencadeando uma reação vingativa do marido. *A Santinha do Encantado*, de Daniel Chutorianscy, mostra uma garota que atrai multidões ao afirmar ter visões de Nossa Senhora, enquanto seu pai ganancioso explora financeiramente os fiéis, sem perceber que a filha apenas brinca com sua ingenuidade. *O Apartamento*, de Alberto Salvá, retrata um casal de namorados que, impedido de se hospedar em hotéis, aceita um apartamento emprestado. No entanto, o local revela-se um ponto de encontros amorosos, e a situação se complica ainda mais com a chegada inesperada da tia do amigo que cedeu o espaço. *Os Meninos do Padre Bentinho*, de Paulo Veríssimo, acompanha um padre que, utilizando um coral e o telhado da igreja, arrecada doações para levar os meninos da favela a se apresentar em um grande teatro. *Hei de Vencer*, de Alberto Salvá, narra a história de um homem desempregado que, para sustentar a esposa e o filho, se apresenta como travesti em um teste para uma boate. *O Grande Dia*, de Carlos Alberto Abreu, segue Seu Zé, um homem pobre da favela que se torna um ídolo local ao se preparar para cantar no programa do Chacrinha. Contudo, ao subir no palco, o nervosismo toma conta e ele não consegue se apresentar. O Grupo Câmara também realizou *A Cama ao Alcance de Todos* (1969), comédia dividida em dois episódios. No primeiro, Agildo (Agildo Ribeiro), um homem obcecado por mulheres, é flagrado pela esposa na cama com a empregada e, para evitar a separação, tenta manter-se em jejum sexual, buscando formas de trair sem ferir suas crenças religiosas. No segundo episódio, um homem sem dinheiro conquista uma mulher deslumbrante, mas precisa contar com a ajuda dos amigos para proporcionar um encontro romântico. Já *As Quatro Chaves Mágicas* (1971) é uma aventura infantojuvenil que acompanha João e Maria, dois amigos que viajam pelo Brasil em um jipe e, após encontrarem um sábio japonês que lhes ensina segredos orientais, acabam se perdendo e caindo nas garras de Astarte, uma bruxa disfarçada com intenções malignas.

reprodução da lógica machista. Se, por um lado, a ironia pode ser lida como uma forma de expor a brutalidade da cultura patriarcal, por outro, a ausência de uma problematização explícita levanta questionamentos sobre a recepção da obra. Essa ambiguidade retrata um dilema recorrente na comédia brasileira: a dificuldade de estabelecer um equilíbrio entre a crítica e a perpetuação dos discursos que se pretende questionar.

Outro ponto a se observar é que, embora a série discuta a inserção de Valquíria Salvá no Grupo Câmara e os desafios da produção coletiva durante a ditadura, ela não se aprofunda sobre o papel das mulheres dentro desse modelo de organização. A proposta do grupo era romper com a estrutura autoral tradicional e descentralizar o processo criativo, mas isso significava, necessariamente, um espaço mais igualitário para as mulheres? O episódio não investiga se Salvá enfrentou dificuldades para assumir a direção dentro de um coletivo predominantemente masculino, nem questiona até que ponto as decisões narrativas eram compartilhadas de forma equitativa. Essa ausência de um contraponto na representação e na produção do curta reforça um aspecto problemático: ainda que Salvá tenha ocupado um espaço de direção, seu filme não escapa completamente da lógica androcêntrica que dominava o cinema da época. Além disso, é importante destacar que este episódio da série *Mulheres no Cinema* é a primeira produção audiovisual que aborda a trajetória de Valquíria Salvá. A ausência de referências à diretora em revistas de festivais e pesquisas acadêmicas indica uma lacuna na historiografia do cinema brasileiro.

A cena final do episódio reforça o impacto da repressão política na trajetória do Grupo Câmara e, conseqüentemente, na de Salvá. A imagem de uma bota, símbolo do autoritarismo e da repressão militar, sobrepõe-se a um jornal estático. Em seguida, o filme emerge dentro da notícia, criando um efeito visual que integra realidade e ficção. Essa montagem enfatiza a relação entre o cinema e o contexto político da época e sugere que as produções audiovisuais daquele período eram atravessadas por um ambiente de repressão e resistência. Ao mesmo tempo, a fusão entre jornal e imagem em movimento pode ser lida como uma metáfora para o apagamento de cineastas como Salvá na história oficial do cinema brasileiro. A narrativa indica que a repressão não apenas encerrou o grupo, mas também contribuiu para a falta de registro sobre essas produções, dificultando o reconhecimento de suas contribuições.

De qualquer forma, o episódio dedicado a Valquíria Salvá⁴³⁴ traz um cinema que escapa tanto do engajamento político direto do Cinema Novo quanto da fórmula comercial

⁴³⁴ É importante destacar que a pesquisa não encontrou informações adicionais sobre Valquíria Salvá além de sua participação no Grupo Câmara. Essa escassez de registros evidencia a invisibilização de cineastas mulheres

tradicional. *Uma Vez Flamengo* insere-se nessa tensão entre crítica social e linguagem popular, utilizando a comédia para expor a brutalidade da cultura machista, mas sem deixar claro se a ironia reforça ou subverte essa lógica. A série inova ao trazer Salvá para o centro do debate e ao explorar o contexto político que inviabilizou a continuidade do Grupo Câmara. No entanto, a falta de uma reflexão mais profunda sobre o espaço das mulheres dentro desse coletivo e a maneira como a violência de gênero é representada no curta deixam questões em aberto. De qualquer forma, revisitar *Uma Vez Flamengo* sob uma lente feminista permite analisar como a violência era representada nos anos 1960 e refletir sobre as permanências e transformações dessas representações no cinema contemporâneo.

A série *Mulheres no Cinema* também dedica dois episódios a Lygia Pape e Suzana Amaral, com o intuito de construir um breve panorama sobre a inserção das mulheres no cinema experimental brasileiro dos anos 1970. Ao destacar suas trajetórias, a série sugere as diferentes possibilidades de atuação para as cineastas da época. Enquanto o episódio sobre Pape enfatiza sua relação com a arte e a pedagogia e destaca seu uso do audiovisual como meio de experimentação e ensino, o episódio sobre Amaral a insere em um movimento de curta-metragistas que, posteriormente, migraram para o longa-metragem. Nesse contexto, o quinto episódio examina a obra de Lygia Pape, artista plástica e cineasta experimental, destacando sua contribuição para o *boom* das curtas-metragens nos anos 1970. A série se concentra especialmente no curta *A Matemática e o Futebol* (1970), que associa conceitos matemáticos ao universo esportivo por meio da teoria dos conjuntos. Essa abordagem traz para o centro da discussão a interseção entre arte e educação, aspecto fundamental na produção cinematográfica de Pape, além de situá-la dentro das experimentações visuais do período.

A incursão de Pape no cinema está diretamente vinculada à sua trajetória no movimento neoconcreto, no qual explorou novas formas de participação sensorial na arte. Sua experimentação com o audiovisual começou na década de 1960, quando passou a trabalhar com diferentes formatos, como 35 mm, 16 mm e super 8, expandindo sua pesquisa visual para o campo do cinema experimental. Paralelamente, contribuiu com o Cinema Novo ao criar cartazes icônicos e sequências de abertura para filmes como *Mandacaru Vermelho* (1961) e *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, além do célebre cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. Seu envolvimento com o cinema foi além da construção da identidade visual do movimento, integrando-se à sua pesquisa estética interdisciplinar e expandindo suas explorações no audiovisual.

na historiografia do cinema brasileiro, reforçando a necessidade de iniciativas que recuperem e valorizem suas trajetórias.

O episódio tem como foco a popularização dos formatos super 8 e 16mm e seu papel na ampliação do acesso à produção cinematográfica que permitiu maior diversidade de expressões estéticas. No entanto, enquanto muitos realizadores utilizaram esses formatos para narrativas políticas ou abstrações formais, Pape explora a materialidade da imagem com um viés educativo. Essa escolha a posiciona de maneira singular dentro do cinema experimental brasileiro, aproximando-se das pesquisas interdisciplinares da arte concreta e neoconcreta, o que a diferencia das correntes dominantes do cinema da época. O curta se destaca pelo uso inovador da montagem rítmica, sobreposições de imagens e uma interação entre abstração e narrativa. Essa construção visual não apenas torna o filme acessível ao público infantojuvenil, mas também desafia a concepção tradicional do ensino como algo exclusivamente teórico.

A entrevista de Lygia Pape na série destaca um dos principais desafios enfrentados por cineastas mulheres: a falta de financiamento. Questionada por Lúcia Murat sobre sua interrupção na produção cinematográfica, Pape responde categoricamente: “Cinema se faz quando se tem dinheiro”. Sua declaração sintetiza um problema estrutural do audiovisual brasileiro, no qual a seletividade no acesso a recursos limitou a continuidade de diversas trajetórias, especialmente no cinema experimental. Esse cenário impactou diretamente realizadoras da época, precarizando e invisibilizando suas obras. Nesse contexto, a presença de Pape na série, ao focar no cinema experimental e educativo, se torna ainda mais significativa, pois além de historicamente excludentes para mulheres, esses espaços também sofreram com a falta de reconhecimento e investimento. O curta *A Matemática e o Futebol* (1970) insere Pape nesse cenário, mas sua obra, assim como a de Valquíria Salvá, permanece ausente na historiografia do cinema feminista.

A presença de Lygia Pape no cinema experimental, contudo, não deve ser vista de forma isolada. O sexto episódio da série revisita a trajetória de Suzana Amaral e destaca como o cinema experimental também serviu como espaço inicial para sua formação cinematográfica. Diferente de Pape, cuja obra se manteve restrita ao experimentalismo e à interseção com as artes visuais, Amaral trilhou um percurso que a levou ao reconhecimento no longa-metragem. A série situa esse período como uma fase de intensa produção de curtas-metragens, em que diversas cineastas começaram a consolidar suas linguagens e a ocupar um espaço ainda restrito para as mulheres no meio cinematográfico.

Suzana Amaral, que se tornaria internacionalmente reconhecida por *A Hora da Estrela* (1985), iniciou sua carreira cinematográfica aos 40 anos, após criar nove filhos, quando também ingressou no curso de cinema da USP. A série destaca esse dado biográfico, mas sem problematizar as barreiras estruturais que dificultam a conciliação entre maternidade e carreira

artística. Ainda assim, ao escolher *A Semana de 22* como foco, o episódio ressalta a importância de seu primeiro curta-metragem, tanto por marcar sua estreia no cinema quanto por evidenciar seu envolvimento com o cinema experimental. A abordagem visual inovadora do filme e sua ruptura com narrativas convencionais são valorizadas, e ao reconhecer o cinema experimental como um espaço formativo essencial para cineastas como Pape e Amaral, a série contribui para dar visibilidade às suas produções.

O sétimo episódio da série *Mulheres no Cinema* volta trazer a relação entre cinema e educação, dessa vez com foco na trajetória de Rachel Sisson e sua contribuição para o cinema documental didático, uma tendência fortalecida nos anos 1970 com o apoio do Instituto Nacional de Cinema e Educação. A abordagem da série se concentra no curta-metragem *A Paixão Segundo Aleijadinho* (1971), documentário que explora a obra do escultor e arquiteto barroco Antônio Francisco Lisboa, combinando registros visuais de suas esculturas com textos narrativos e uma montagem dramatizada de sua vida e legado artístico.

Rachel Sisson foi uma cineasta e arquiteta brasileira cuja produção esteve profundamente ligada à preservação e interpretação do patrimônio histórico e cultural do Brasil. Sua trajetória acadêmica inclui estudos em História da Arte na Universidade de Berkeley nos anos 1940, onde aprofundou seu conhecimento sobre patrimônio e urbanismo. Nos anos 1970, passou a atuar no cinema, dirigindo e produzindo curtas-metragens documentais voltados para a preservação da memória artística e arquitetônica do país. Sua filmografia inclui títulos como *Debret: Aquarelas do Rio* (1972) e *Fazenda de Café: Memórias* (1974),⁴³⁵ que demonstram sua preocupação com o registro visual e sua visão interdisciplinar do cinema como ferramenta de conhecimento.⁴³⁶

A escolha de incluir Rachel Sisson na série também é significativa porque evidencia o papel das cineastas no cinema educativo, um segmento frequentemente desvalorizado dentro da historiografia do cinema. Ao longo do século XX, o documentário didático consolidou-se

⁴³⁵ Os dois curtas foram premiados com o Troféu Humberto Mauro pelo Instituto Nacional de Cinema (INC).

⁴³⁶ Seus principais trabalhos incluem: *Glória do Outeiro* (1970), curta-metragem documental com pesquisa, roteiro e texto de Rachel Sisson, direção de Rachel Sisson e Renato Neumann; *Roberto Burle Marx* (1970), curta-metragem documental com pesquisa, roteiro e texto de Rachel Sisson, direção de Rachel Sisson e Renato Neumann; *Nossa Senhora da Penha* (1970), curta-metragem documental com pesquisa, roteiro e texto de Rachel Sisson, direção de Renato Neumann e Rachel Sisson; *Poluição* (1971), curta-metragem documental com pesquisa, roteiro e texto de Rachel Sisson, direção de Rachel Sisson e Renato Neumann; *Volpi* (1972), curta-metragem documental com direção de Renato Neumann e produção de Rachel Sisson; *Conventos Franciscanos I: Santo Antônio, João Pessoa* (1973), curta-metragem documental com pesquisa, argumento e roteiro de Rachel Sisson, direção de Rachel Sisson e Renato Neumann; *A Idade do Ouro* (1973), curta-metragem documental com direção e argumento de Rachel Sisson; *Fogo Morto* (1976), longa-metragem de ficção dirigido por Marcos Farias, com cenografia de Rachel Sisson. Além de sua atuação como diretora e roteirista, Rachel Sisson também contribuiu para o cinema brasileiro como cenógrafa e figurinista, destacando-se em produções como *Sangue Quente em Tarde Fria* (1970).

como uma ferramenta de difusão do conhecimento, mas também como um espaço onde as mulheres permaneceram, muitas vezes, restritas. O curta de Sisson, ao focar no patrimônio cultural e na importância da memória artística brasileira, dialoga com uma tradição documental que associa o cinema à educação patrimonial.

O episódio apresenta cenas de *A Paixão Segundo Aleijadinho*, destacando sua estrutura narrativa, que combina filmagens das esculturas, descrições textuais e uma montagem dramatizada. Essa construção reforça a proposta didática do filme, tornando-o um material acessível para salas de aula. Como a própria diretora aponta na entrevista concedida à série, o documentário foi concebido para facilitar a fruição das informações pelo público, reafirmando seu compromisso com a preservação da cultura nacional. Além disso, ao enfatizar a montagem dramatizada como elemento central, o episódio sugere que o documentário ultrapassa a função meramente informativa, explorando novas formas narrativas e ressignificando o discurso didático. Esse aspecto é fundamental para compreender as inovações estéticas do cinema feito por mulheres, especialmente no campo documental.

Outro ponto relevante é a entrevista com Rachel Sisson, que menciona sua atuação em diversos documentários sobre arte brasileira como roteirista e pesquisadora. No entanto, a série apenas reconhece sua presença nesse universo, sem aprofundar sua contribuição específica. Considerando sua trajetória interdisciplinar, que transita entre arquitetura e audiovisual, essa lacuna limita a compreensão da complexidade de sua obra. Seu cinema vai além do registro técnico do patrimônio, operando como um espaço de convergência entre arte, história e urbanismo, ampliando as possibilidades narrativas do documentário educativo. Assim, mesmo sem explorar plenamente as camadas que tornam sua produção singular, o episódio contribui para dar visibilidade ao cinema didático e à presença das mulheres nesse segmento.

O oitavo e último episódio da série *Mulheres no Cinema* revisita a obra da cineasta Ana Carolina e destaca *Pantanal* (1971), um curta-metragem pouco abordado dentro de sua filmografia. Ao contrário dos episódios anteriores, que se concentraram em documentários com forte caráter didático ou histórico, este episódio explora a abordagem estética experimental, enfatizando a força visual e sonora do filme. Essa escolha se destaca por reconhecer a diversidade dentro do documentário realizado por mulheres nos anos 1970 e evidenciar como diferentes cineastas exploraram formas inovadoras de linguagem cinematográfica. Ao apresentar *Pantanal*, a série desloca o olhar do cinema documental convencional para um registro que opera no limite entre realidade e ficção. A ausência de diálogos e a montagem marcada por cortes rápidos e closes aproximam o curta de uma

narrativa sensorial, na qual a tensão dramática emerge do próprio ritmo das imagens e da trilha sonora ritmada. O episódio exhibe a cena para destacar que a caça de uma vaca e de uma onça se torna o eixo central da construção dramática do filme.

A abordagem de *Pantanal* é particularmente relevante, pois retrata uma fase inicial e menos conhecida da trajetória de Ana Carolina, anterior à sua consagrada trilogia sobre a condição feminina, composta por *Mar de Rosas* (1977), *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987). Ao trazer à tona esse curta-metragem, o episódio amplia a compreensão sobre a diversidade temática e estilística da diretora, ao mesmo tempo em que traz obras menos difundidas, mas fundamentais para a história do cinema documental brasileiro e para a construção de uma estética sensorial no audiovisual.

No entanto, a série não investiga as motivações que levaram Ana Carolina a explorar esse registro documental, nem estabelece conexões entre *Pantanal* e sua produção posterior. Ao longo de sua carreira, a cineasta desenvolveu uma linguagem cinematográfica que tensiona realismo e teatralidade, aspecto que poderia ter sido analisado à luz da experiência sensorial proporcionada pelo curta. A ausência de narração ou explicações discursivas permite que imagem e som conduzam a narrativa, abrindo espaço para múltiplas leituras, especialmente sob a perspectiva da ética documental e das formas como o cinema articula discursos políticos sem recorrer à verbalização explícita. Esse uso do cinema como experiência sensorial, recorrente na filmografia da diretora, poderia ter sido explorado com maior profundidade na análise do episódio. Ainda assim, ao destacar *Pantanal*, a série evidencia a habilidade de Ana Carolina em construir narrativas visuais potentes, que transcendem a mera documentação e expandem os horizontes do cinema documental brasileiro.

Assim, a série *Mulheres no Cinema* (1993) assume um papel fundamental ao ser lançada durante uma profunda crise no cinema brasileiro. Após o dinamismo das décadas de 1970 e 1980, os anos 1990 foram marcados pelo desmonte das políticas de fomento, incluindo a extinção da Embrafilme e a desarticulação de mecanismos estatais de apoio à produção audiovisual. Esse cenário, impulsionado por um contexto sociopolítico neoliberal, reduziu significativamente as oportunidades para cineastas, afetando especialmente as mulheres, que já enfrentavam maiores dificuldades de financiamento e inserção no setor. Nesse contexto, *Mulheres no Cinema* se destaca ao reconstruir trajetórias de diretoras pouco conhecidas e filmes raramente discutidos, contribuindo para a preservação da memória cinematográfica das mulheres em um período de transição para o cinema nacional. Seu formato televisivo, com uma estrutura narrativa descritiva e linear, ampliou o acesso do público a essas histórias,

embora tenha reforçado um modelo convencional de representação histórica que pouco problematiza as ausências e os desafios enfrentados pelas realizadoras.

Os episódios dedicados às primeiras cineastas brasileiras, como Carmen Santos e Gilda Abreu, abordam a relação entre autorrepresentação e a mediação da imprensa, mostrando tanto as estratégias dessas realizadoras para construir suas imagens públicas quanto as restrições impostas pelos discursos midiáticos da época. Carmen Santos utilizou a visibilidade na imprensa para legitimar sua atuação no setor, articulando um discurso sobre a indústria cinematográfica e as desigualdades de gênero que enfrentava. Já Gilda Abreu, apesar do enorme sucesso comercial de *O Ébrio* (1946), teve sua trajetória frequentemente reduzida à parceria com Vicente Celestino. Na série, ela relata que não conseguiu realizar o desfecho que idealizava para o filme, precisando adequá-lo às convenções melodramáticas vigentes. Dessa forma, *Mulheres no Cinema* destaca como essas cineastas percebiam e enfrentavam as barreiras da época, ainda que sem aprofundar as dinâmicas de poder que restringiram suas possibilidades criativas e a consolidação de suas carreiras.

Já o episódio sobre *A Entrevista* (1966), de Helena Solberg, reforça uma tendência recorrente na historiografia do cinema brasileiro: a análise das obras dirigidas por mulheres a partir de seus temas, em detrimento de uma reflexão sobre suas escolhas estéticas e sua interferência nos movimentos cinematográficos da época. A série enfatiza o impacto do curta na antecipação de debates feministas sobre representação e papéis sociais, mas não aprofunda suas inovações estéticas. Essa abordagem reproduz uma limitação frequente nos estudos sobre cinema feito por mulheres, nos quais a dimensão política de suas produções recebe mais atenção do que sua contribuição para a renovação da linguagem cinematográfica. Embora o foco em gênero seja essencial para a valorização dessas obras, a ausência de uma análise mais ampla sobre a cineasta e seu contexto restringe a amplitude da discussão proposta pela série.

Além de seu papel na preservação da memória de cineastas brasileiras, a série inova ao explorar aspectos como cinema e educação, narrativas experimentais e a construção de estéticas sensoriais. Episódios dedicados a cineastas como Rachel Sisson e Suzana Amaral evidenciam como o cinema pode ser um espaço de experimentação pedagógica que aproxima o audiovisual da construção do conhecimento histórico e artístico. Da mesma forma, ao abordar o cinema experimental e coletivo, a série destaca a importância de formatos não hegemônicos na trajetória das mulheres no cinema e o quanto o curta-metragem foi um espaço fundamental para a inserção de realizadoras e para a criação de novas linguagens cinematográficas.

O foco em cineastas como Lygia Pape e Ana Carolina reforça a presença das mulheres no cinema experimental e na construção de estéticas sensoriais, mostrando que suas produções extrapolam a narrativa tradicional e exploram novas formas de linguagem visual e sonora. e sonora. Nesses episódios, a série consegue reconhecer as inovações técnicas e estéticas propostas por essas cineastas, ampliando a compreensão de seu papel não apenas como realizadoras em um contexto de exclusão, mas como agentes criativas que desafiaram os modelos convencionais de produção e narrativa cinematográfica. Esse destaque contrasta com outras abordagens da série, nas quais predomina uma visão mais centrada na atuação ou nos desafios institucionais, deixando em segundo plano as contribuições estéticas das cineastas. Assim, embora a série em alguns momentos reforce limites na análise, nesses episódios específicos ela mostra como muitas dessas mulheres tensionaram as fronteiras entre arte, documentário e ficção, contribuindo de maneira significativa para a renovação da linguagem cinematográfica no Brasil.

Paralelamente, *Mulheres no Cinema* também discute o papel do cinema coletivo e popular, abordando as estratégias e desafios de cineastas que buscaram democratizar o acesso à autoria no audiovisual. O episódio sobre Valquíria Salvá e o Grupo Câmara reforça a importância dessas iniciativas para a democratização da autoria no cinema, assim como os desafios políticos que impediram sua continuidade. Embora reconheça Salvá como uma cineasta que desafiou as hierarquias do setor, a série não aprofunda o impacto da estrutura coletiva na participação das mulheres dentro do grupo. A comédia popular surge como uma alternativa ao cinema de viés intelectualizado do Cinema Novo, mas sem uma reflexão mais crítica sobre suas contradições narrativas, especialmente na representação da violência de gênero. O curta *Uma Vez Flamengo, Sempre Flamengo* (1968), por exemplo, oscila entre a denúncia e a reprodução da lógica machista, sem que a série apresente um contraponto analítico mais incisivo sobre essa ambiguidade narrativa.

A estrutura narrativa da série, portanto, traduz algumas limitações de seu próprio tempo, ao privilegiar determinados nomes e perspectivas em detrimento de outras, sem aprofundar questões estruturais sobre os processos de exclusão que marcaram a participação das mulheres no cinema brasileiro. A ausência de figuras como Cleo de Verberena e Adélia Sampaio reforça a necessidade de revisitar essa história sob perspectivas mais amplas e interseccionais. Ainda assim, ao registrar e difundir essas trajetórias no formato televisivo, a série estabelece um ponto de partida para pesquisas e produções audiovisuais que possam expandir e reconfigurar o papel das mulheres na história do cinema brasileiro.

Por fim, *Mulheres no Cinema*, embora se constitua como registro memorialista, desempenha um papel importante ao reconstruir trajetórias frequentemente muitas vezes negligenciadas e ao destacar a diversidade das formas de atuação das mulheres no cinema brasileiro. No entanto, seu recorte seletivo e a falta de problematização mais consistente sobre os desafios estruturais enfrentados por essas cineastas limitam sua capacidade de oferecer uma revisão historiográfica mais abrangente. Ainda assim, a obra se estabelece como um ponto de partida para investigações que ultrapassam a preservação da memória e estimula novas pesquisas sobre a interseção entre gênero, autoria e modos de produção no audiovisual.

É necessário considerar, porém, que as próprias condições históricas de sua realização impuseram limites ao projeto. Como já foi dito anteriormente, a série foi produzida em parceria entre a TV Manchete e a Taiga Filmes e Vídeo, de Lúcia Murat, ou seja, em um momento de graves dificuldades financeiras da emissora, no início dos anos 1990⁴³⁷. Com recursos restritos e um formato voltado à televisão comercial, muito provavelmente as escolhas narrativas e temáticas de *Mulheres no Cinema* foram moldadas não apenas por decisões criativas, mas também pelas exigências institucionais que definiam a duração dos episódios, os enfoques possíveis e o grau de crítica admitido. A busca da Manchete por diversificar sua programação, aliada às parcerias com produtoras independentes, permitiu que projetos como este chegassem ao público, ainda que em condições limitadas. Assim, a importância de *Mulheres no Cinema* não se restringe apenas à visibilidade conferida às cineastas brasileiras, mas também à abertura de um caminho para o fortalecimento de estudos que articulam práticas audiovisuais, gênero e política, mesmo diante das restrições impostas pelo meio televisivo da época.

Reconhecer a historicidade da série é fundamental para compreender seus alcances e limitações. Realizada em um contexto de instabilidade econômica e política, *Mulheres no Cinema* enfrentou barreiras estruturais que atravessaram sua concepção, produção e recepção, mas ainda assim contribuiu para afirmar a necessidade de revisitar e reconstruir a história do cinema a partir de novas perspectivas.

4.2 As Mulheres no Cinema Brasileiro (2001): memória e representação

Em 2001, em um contexto de pouca mobilização das mulheres no audiovisual, foi lançada a série *As Mulheres no Cinema Brasileiro* no Canal Brasil. Idealizada e narrada por

⁴³⁷ MORGADO, Fernando. *No Ar: A História Secreta da Manchete*. Rio de Janeiro: Matrix Editora, 2014.

Norma Bengell, a produção contou com roteiro de Júlia de Abreu e direção de Sonia Nercessian, além de uma equipe técnica composta por nomes como Carlos Manuel Diegues (assistente de direção), Dib Lufti (direção de fotografia), Fernando Moura (trilha sonora) e Paulo José (narração adicional). Com produção executiva de Luís Vidal e Clélia Bessa, a série foi viabilizada por meio da Lei Rouanet e co-produzida pelo Canal Brasil e a TV Brasil. Composta por quatro episódios de aproximadamente 40 minutos cada, a produção buscava registrar e destacar a participação das mulheres no cinema nacional.

Diferentemente da série *Mulheres no Cinema* (1993), produzida em parceria com a TV Manchete em um contexto de forte dependência comercial, *As Mulheres no Cinema Brasileiro* foi desenvolvida com o suporte de uma política pública de incentivo cultural. O financiamento por meio da Lei Rouanet, instituída pela Lei nº 8.313/1991, conferiu maior autonomia criativa ao projeto o que de certa forma permitiu que seus realizadores priorizassem objetivos culturais, como a preservação da memória e a valorização da trajetória de mulheres no cinema, sem as pressões imediatas de mercado. Essa condição favoreceu a construção de uma narrativa mais voltada à documentação e ao reconhecimento histórico, ainda que também sujeita às limitações de seus recortes e escolhas narrativas.

Esse compromisso de Norma Bengell com a preservação da memória do cinema realizado por mulheres não surge apenas na série de 2001. Já no documentário *Mulheres de Cinema* (1976), Bengell expressava o desejo de registrar a trajetória de mulheres no audiovisual. Essa intenção se manifesta de maneira expressiva na abertura de *As Mulheres no Cinema Brasileiro*, em que sua voz, intercalada por imagens de filmes e rostos das mulheres retratadas na série, introduz a questão central que guiará toda a narrativa:

O cinema brasileiro já completou 100 anos. Quem faz cinema sabe que faz parte de uma tribo, aqui ou em qualquer parte do mundo. Nessa grande tribo universal, nós, mulheres, somos uma tribo à parte: atrizes, produtoras, diretoras, figurinistas, maquiadoras, continuístas, roteiristas e câmeras. Cinema é ofício, negócio, aventura e arte. Na frente ou atrás das câmeras, nós fazemos parte do sonho e da grande ambição de fazer cinema no Brasil. E o que ele nos dá em troca? Sucesso?

A abertura da série estabelece um posicionamento forte: ao mesmo tempo em que reafirma o pertencimento das mulheres ao campo cinematográfico, Bengell aponta para a

exclusão sistemática ao caracterizá-las como uma “tribo à parte”.⁴³⁸ A metáfora do cinema como “tribo à parte” sugere um espaço de identidade compartilhada, mas também aponta para a desigualdade de reconhecimento. A mensagem é evidente, embora mulheres estejam em diversas funções — da atuação à direção, da roteirização à produção —, sua presença segue pouco reconhecida nos registros historiográficos da indústria.

Além disso, a enumeração de funções desempenhadas por mulheres no cinema destaca uma ampla diversidade de atuação, indo além da presença tradicional das atrizes e diretoras para incluir roteiristas, produtoras, entre outras funções. No entanto, o questionamento final, “E o que ele nos dá em troca? Sucesso?”, introduz uma ambiguidade essencial: Se o cinema é arte e ofício, a quem esse trabalho beneficia? A indagação não sugere apenas uma reflexão sobre reconhecimento, mas sobre os desafios estruturais enfrentados pelas mulheres na indústria audiovisual brasileira. Esse raciocínio se desenvolve na sequência, quando Bengell aparece em cena e afirma:

Muito mais que isso, nenhuma arte conseguiu registrar tão profundamente a transformação da mulher neste século. Então, vamos seguir a trilha dessas visionárias estrelas, que formam um rico painel da mulher nesses mais de cem anos do cinema brasileiro.

Imagem 13: Montagem da transição entre imagens de mulheres no cinema e a entrada de Norma Bengell em *As Mulheres no Cinema Brasileiro*



Fonte: MULHERES no Cinema Brasileiro. Direção: Sonia Nercessian. Produção: Norma Bengell. Brasil: Let it be, Raccord, NB Produções Ltda., 2000. 4 episódios, 50 min por episódio, série documental.

Bengell sugere que o cinema documenta as mudanças nos papéis femininos ao longo do século XX. No entanto, se registra essas transformações, também perpetua discursos que reforçam ideologias dominantes. A escolha da expressão “visionárias estrelas” acentua o tom

⁴³⁸ Cabe um adendo sobre o uso do termo *tribo*, que pode ser problematizado no contexto da época. Amplamente empregado para designar grupos com interesses e culturas comuns, o termo tem um histórico de apropriação que pode carregar conotações excludentes ou estereotipadas, especialmente em relação a povos originários. Atualmente, essas questões têm sido revisadas em debates sobre linguagem e representatividade.

celebratório da série, que busca dar visibilidade a cineastas e profissionais do cinema, mas também reforça a ideia de excepcionalidade. Esse tipo de construção, recorrente em discursos midiáticos, associa as mulheres a figuras icônicas, muitas vezes mais reconhecidas como musas do que como trabalhadoras do setor cinematográfico.

Esse enfoque individualiza suas trajetórias, minimizando a coletividade e as barreiras estruturais que atravessam sua atuação. Assim, *As Mulheres no Cinema Brasileiro* se apresenta como um esforço para documentar e valorizar a participação feminina no cinema nacional, mas também carrega tensões na forma como constrói essa historiografia. A série se propõe a trazer a memória do cinema brasileiro sob uma perspectiva das mulheres, mas cabe questionar: quais critérios orientam a escolha das cineastas e profissionais destacadas? De que maneira as omissões indicam os limites dessa narrativa? Até que ponto essa abordagem amplia o entendimento sobre a presença das mulheres no cinema ou reforça um recorte seletivo, especialmente em um período de refluxo do debate feminista no audiovisual?

O primeiro episódio da série *As Mulheres no Cinema Brasileiro* percorre a trajetória das atrizes no cinema nacional, relacionando suas histórias ao desenvolvimento do audiovisual até a década de 1940. Embora busque reconhecer a presença das mulheres nesse período, a narrativa se concentra principalmente em Carmen Santos e, de maneira mais breve, em Gilda de Abreu.

A abertura do episódio apresenta imagens dos primeiros registros cinematográficos no Brasil, com destaque para a filmagem da Baía de Guanabara por Afonso Segreto. No entanto, em vez de utilizar esse marco como referência para o início da produção cinematográfica nacional, a série enfatiza a ausência de mulheres nesse período. De 1898 a 1908, conforme apontado pela narrativa, o cinema no Brasil era dominado por registros tanto de profissionais quanto de amadores, voltados para cenas cotidianas, solenidades e festividades públicas. Esses registros visuais, embora limitados, desempenharam um papel fundamental na construção de um acervo significativo sobre a representação das mulheres nesse período. Diante desse contexto, a série adota um tom reflexivo ao questionar: “Pena que não se saiba quem teria tido o privilégio de entrar para a história como a primeira atriz brasileira”, e insinua, assim, uma possível investigação sobre essa figura inaugural no cinema.

A partir dessa provocação, a narrativa se volta para *Meu Anastácio Chegou de Viagem* (1908), uma comédia exibida no Rio de Janeiro e dirigida por Julio Ferrez. O filme, protagonizado por José Gonçalves Leonardo, acompanhava as desventuras de um caipira na cidade e incluía duas personagens femininas: uma cantora, por quem o protagonista se apaixonava, e sua esposa, que surgia no desfecho para frustrar seus planos. A série sugere que

a cantora, por aparecer primeiro em cena, poderia ser considerada a primeira atriz do cinema brasileiro. No entanto, esse dado não recebe um aprofundamento investigativo, sendo utilizado mais para evidenciar como as mulheres foram inseridas nas narrativas iniciais do cinema nacional, geralmente em papéis secundários e sem grande desenvolvimento dramático.

A discussão avança para o impacto das atrizes estrangeiras no imaginário cinematográfico brasileiro, no contexto em que produções internacionais dominavam o mercado. O culto às divas hollywoodianas e europeias não apenas moldou padrões estéticos e narrativos, mas também influenciou a forma como as atrizes brasileiras foram representadas e promovidas. Esse fenômeno se manifestou especialmente em gêneros como filmes eróticos, operetas e adaptações literárias, nos quais a idealização da figura feminina seguia modelos importados. A influência da mídia nesse processo é destacada pela narração ao citar publicações como *Palcos e Telas*, *Cena Muda*, *Para Todos* e *Cinearte*, que tiveram um papel fundamental na consolidação da cultura do estrelato no país. Para ilustrar essa construção, a série incorpora uma citação da atriz norte-americana Marlene Dietrich: “A verdade é que tudo que foi escrito sobre mim jamais foi verdadeiro”. Esse trecho reforça como a imagem das atrizes foi moldada não apenas por seu talento, mas também por discursos midiáticos que frequentemente distorciam ou romantizavam suas trajetórias.

Nesse contexto, a série introduz o conceito de fotogenia como critério essencial para a ascensão das atrizes no período silencioso do cinema brasileiro, muitas vezes superando a experiência teatral. São mencionadas Aurora Fúlgida (*Lucíola*, 1917), Miss Ray (*Le Film du Diable*, 1916) e Otília Morin (*Alma Sertaneja*, 1919), cujas carreiras estiveram associadas ao crescimento dos chamados filmes eróticos. A presença dessas atrizes era, em grande parte, condicionada à exploração da sensualidade como atrativo principal. Embora registre essa participação feminina, a série evidencia que a lógica de mercado impôs estereótipos que limitaram sua atuação criativa e seu reconhecimento na construção da linguagem cinematográfica.

Imagem 14: Representação da nudez feminina na primeira fase do cinema brasileiro, conforme abordado na série *As Mulheres no Cinema Brasileiro*



Fonte: MULHERES no Cinema Brasileiro. Direção: Sonia Nercessian. Produção: Norma Bengell. Brasil: Let it be, Raccord, NB Produções Ltda., 2000. 4 episódios, 50 min por episódio, série documental.

O episódio destaca que, somente nos anos 1920, as atrizes brasileiras começaram a consolidar seu nome nos créditos dos filmes, em um cenário ainda marcado pelo imprevisto dos estúdios em cidades como Cataguases, Recife e Campinas. Para reforçar essa crescente visibilidade, são exibidas cenas de *Brasa Dormida* (1928), de Humberto Mauro, com Anita Silva no papel principal. Além disso, a série menciona atrizes como Maria de Almeida Mauro, que atuou sob o nome artístico de Lola Liz em *Thesouro Perdido* (1917), e Almerly Steves, protagonista de *Aitaré da Praia* (1927), de Ari Severo. Muitas dessas mulheres enfrentaram oposição familiar para seguir carreira no cinema e, frequentemente, extrapolaram sua atuação na tela, assumindo funções nos bastidores. Almerly Steves, por exemplo, era sócia da Aurora Filmes ao lado do marido. A invisibilidade das mulheres na produção cinematográfica da época é enfatizada por um depoimento presente na série:

Por trás da produção, cenários e figurinos, sempre houve invisíveis mãos femininas, das quais temos notícias mais por relatos biográficos de diretores do que por créditos nos filmes, na sua maioria desaparecidos. As próprias mulheres omitiam seus nomes para que não fossem associadas a um *métier* de reputação duvidosa.

Essa declaração ressalta como o trabalho feminino no cinema era sistematicamente desvalorizado e como a presença das mulheres, quando reconhecida, limitava-se ao estrelato, enquanto suas contribuições técnicas e criativas permaneciam à margem. Além disso, a menção ao temor de ter o nome associado a um meio de “reputação duvidosa” expõe as barreiras sociais e morais que restringiam a participação das mulheres no setor para reforçar a estrutura excludente que impactou a preservação da memória de suas trajetórias.

Para dar continuidade a essa reflexão, a montagem do episódio alterna imagens de atrizes brasileiras em cenas de atuação e capas de revistas, enquanto insere uma entrevista com o pesquisador Lécio Ramos sobre o conceito de estrelismo nos anos 1920 e o papel da

revista *Cinearte*. Ramos destaca que, ao contrário do sistema hollywoodiano, no Brasil a promoção das atrizes seguia uma lógica diferente: “Diferente dos Estados Unidos, aqui muitas atrizes tornavam-se populares mesmo em filmes que sequer haviam sido lançados”. Esse fenômeno evidencia como, no cinema brasileiro, a construção da imagem das estrelas dependia mais da imprensa especializada do que da circulação efetiva de suas obras.

A ideia no episódio, é enfatizar a distinção entre o estrelismo no Brasil e nos Estados Unidos, e ressaltar as particularidades do contexto nacional. Enquanto em Hollywood o *star system* emergiu como um mecanismo estruturado dentro de uma indústria consolidada e lucrativa, no Brasil o estrelismo foi mais instável, marcado por improvisação e pela influência da mídia. Ainda assim, as atrizes brasileiras foram alçadas ao imaginário popular e promovidas pela imprensa em moldes semelhantes às divas hollywoodianas — associadas a *sex appeal*, sofisticação, mistério e carisma. Essa idealização reforçou estereótipos amplamente difundidos pelo cinema e pela mídia, enquadrando as atrizes em arquétipos rígidos, como a *flapper* (a mulher moderna e independente), a *vamp* (a sedutora destruidora de lares) e a mocinha ingênua (submissa aos padrões morais da família).

Para aprofundar essa análise, a série incorpora a leitura de trechos da revista *Cinearte*, realizada pelo ator Paulo José, figura de destaque no Cinema Novo e na televisão. Os textos, assinados por Chrysantème, em 1929, exemplificam como a imprensa moldava o imaginário das atrizes:

Gracia Moreira, a flor de fogo do Brasil, um poema de amor, pecado e tentação. Lilita Rosa, a Greta Garbo nacional, o ar frio de uma noite de mistério, sonho de cor místico, cocaína, a derrota do bem e a vitória do mal. Carmem Violeta, a mulher culta de hoje, personalidade diferente, temperamento de gênio e corpo de fogo, a mulher colosso.

A construção midiática do estrelato, fundamentada no culto ao glamour e ao heroísmo, impunha um modelo rígido de perfeição às atrizes, exigindo delas juventude, beleza e carisma magnético. Essa idealização restringia suas oportunidades na indústria cinematográfica, reduzindo-as a estereótipos que reforçavam convenções de gênero. O episódio evidencia que, na primeira fase do cinema brasileiro, a representação feminina seguia padrões fixos, sustentados tanto pela imprensa quanto pela própria indústria, o que limitava a diversidade de trajetórias e dificultava a autonomia profissional das atrizes.

Por fim, a narrativa avança para destacar como a transição do cinema mudo para o falado consolidou a presença das atrizes brasileiras no cenário cinematográfico, uma vez que a barreira linguística excluiu muitas artistas estrangeiras dos estúdios nacionais. Nesse

contexto, o episódio destaca Lia Torá como uma das grandes estrelas do período e ressalta o papel da imprensa na construção da mitologia das atrizes. O impacto dessa transformação é exemplificado por *Barro Humano* (1929), de Adhemar Gonzaga, que, além de reunir um elenco predominantemente feminino, insere essas mulheres em cenários que simbolizam as mudanças culturais da época. As cenas ambientadas à beira da piscina e embaladas pelo som da vitrola não apenas atualizam o imaginário feminino, mas associam a imagem da mulher ao ideal de modernidade urbana, liberdade corporal e novos hábitos sociais. Assim, *Barro Humano* demonstra como o cinema do período incorporou e difundiu novas representações da mulher no contexto da modernização do Brasil.

Nesse percurso, Carmen Santos é apresentada como uma figura central do episódio, retratada com reverência como símbolo da modernidade no cinema brasileiro. No entanto, as falas sobre sua trajetória revelam abordagens contrastantes. Daniel Filho a descreve como “uma portuguesa que veio cá muito cedo [...] essa então é um arrasa-quarteirão”, uma expressão que reforça um olhar espetacularizado e exotizante, mais alinhado à construção midiática do estrelismo do que a um reconhecimento efetivo de sua importância histórica. Em oposição, Norma Bengell destaca sua independência e domínio sobre todas as etapas da produção cinematográfica, com destaque para seu pioneirismo em um setor predominantemente masculino.

O episódio também menciona sua relação com a política. O pesquisador Jurandir Noronha interpreta *Inconfidência Mineira* como um “grito de alerta contra a dominação portuguesa” e sugere que a cineasta possuía um posicionamento intelectual de esquerda. Além disso, Noronha destaca a competência técnica de Carmen, enfatizando seu olhar apurado para montagem e angulação das cenas, evidenciando seu envolvimento criativo na construção de seus filmes. Outro ponto brevemente abordado no episódio é o encontro entre Carmen Santos e Cléo de Verberena, a primeira mulher a dirigir um longa-metragem no Brasil (*O Mistério do Dominó Preto*, 1931). No entanto, a menção a Cléo ocorre de forma superficial, sem aprofundar sua relevância dentro da historiografia do cinema nacional, evidenciando a tendência da série em centralizar narrativas na figura de Carmen.

No contexto do cinema popular da Cinédia, a série menciona brevemente Corita Cunha, destacando sua participação em cinco filmes, especialmente *O Caçador de Diamantes* (1933), dirigido por Vittorio Capellaro. Embora reconhecida por sua beleza, sua trajetória foi interrompida por sua relação com Assis Chateaubriand, ilustrando como o casamento e a maternidade frequentemente impunham limites às atrizes da época. Em entrevista, Corita relembra que, no início do relacionamento, Chateaubriand a via como “digna de Hollywood”,

mas, após a maternidade, nunca mais incentivou seu retorno ao cinema. O caso de Corita exemplifica como o matrimônio, frequentemente idealizado como uma conquista para as mulheres, funcionava como um mecanismo de exclusão dentro do setor cinematográfico.

A série então direciona maior atenção a Carmen Miranda, apresentando imagens de sua filmografia e destacando seu sucesso de bilheteria. No entanto, a narrativa permanece superficial ao não problematizar a construção de sua imagem dentro da lógica da indústria cultural nem os estereótipos que marcaram sua trajetória, especialmente em Hollywood, onde foi frequentemente enquadrada em papéis caricaturais da mulher latina. Por fim, Gilda Abreu é introduzida como a segunda grande profissional do cinema brasileiro após Carmen Santos. Sua transição de atriz para diretora e produtora é reconhecida, mas sem aprofundar os desafios específicos que enfrentou. A abordagem, assim como no caso de outras cineastas mencionadas, limita-se a um tom celebratório, sem analisar as dificuldades estruturais que restringiram a atuação das mulheres na direção e no cinema popular.

O segundo episódio da série *As Mulheres no Cinema Brasileiro* desloca seu foco para as atrizes que atuaram no cinema de entretenimento nas décadas de 1940 e 1950. Norma Bengell introduz a narrativa destacando a dualidade entre dois projetos cinematográficos da época: o modelo industrial da Atlântida Cinematográfica, voltado para a produção de chanchadas, e o projeto elitizado da Vera Cruz, que buscava consolidar um cinema de estúdio no Brasil. A oposição entre essas abordagens expõe não apenas diferentes concepções sobre a identidade do cinema nacional, mas também as tensões entre cultura popular e prestígio artístico. No contexto das chanchadas, a série recupera a fala da atriz Fada Santoro, que evidencia o desprezo da crítica pelo gênero: “Os intelectuais nem tomavam conhecimento do que acontecia na Atlântida. Tudo isso levou um certo jornalista a dizer certa vez com muita propriedade que ninguém gostava das chanchadas da Atlântida, a não ser o público”. Essa declaração busca pontuar como a historiografia do cinema brasileiro frequentemente negligenciou esse cinema popular, minimizando, conseqüentemente, a relevância das mulheres que protagonizaram essas produções.

A série então lista as atrizes que desempenharam um papel central na sustentação da indústria cinematográfica da Atlântida, destacando nomes como Eliana Macedo, Adelaide Chiozzo, Fada Santoro, Violeta Ferraz e Zezé Macedo. No entanto, há uma ambiguidade na forma como essas artistas são representadas: ao mesmo tempo que suas carreiras são reconhecidas, a narrativa ressalta como muitas delas ficaram limitadas a estereótipos cômicos e caricaturais. Isso é especialmente evidente nos casos de Violeta Ferraz e Dercy Gonçalves, cujas atuações são mencionadas de forma oscilante entre o reconhecimento e um olhar

depreciativo sobre a comicidade dessas mulheres. Essa abordagem sugere um tensionamento na maneira como a presença dessas atrizes é historicizada: se, por um lado, a série registra sua importância na consolidação do cinema popular, por outro, reforça a ideia de que sua participação esteve restrita a personagens pouco valorizados pela crítica e pela historiografia.

Por outro lado, o episódio também apresenta perspectivas que ressignificam essa produção e seu impacto. Marieta Severo, em entrevista, compartilha sua admiração pelas personagens das chanchadas para demonstrar como essas figuras influenciaram novas gerações de atrizes. Esse reconhecimento se conecta à fala de Norma Bengell, que expressa sobre sua própria relação com o cinema e menciona suas tentativas de imitar expressões de Brigitte Bardot – uma referência internacional associada ao protagonismo no cinema europeu. Dentro desse contexto, a série destaca Eliana Macedo como a atriz mais popular desse período, com uma filmografia que soma 23 filmes ao longo de 25 anos de carreira. A narrativa sugere que Macedo personificava a idealização de um Brasil romântico e ingênuo que a Atlântida ajudou a construir, consolidando-se como um dos maiores símbolos do sucesso popular da produtora. Esse diálogo entre relatos e referências intenta fazer um panorama de como a imagem das atrizes populares foi, ao longo do tempo, reavaliada e integrada a novas leituras sobre a representatividade feminina no cinema.

Se a Atlântida representava um cinema de apelo popular, a Vera Cruz, surgida em São Paulo, buscava estabelecer um modelo industrial voltado à sofisticação técnica e ao prestígio artístico. A série destaca esse período ao evidenciar como a produtora, ao lado da Companhia Cinematográfica Maristela, da Multifilmes (responsável pelo lançamento dos primeiros filmes coloridos no Brasil) e da Kino Filmes, consolidou São Paulo como o principal polo cinematográfico do país nos anos 1950. Para tratar sobre esse período, o episódio incorpora depoimentos de atrizes como Tônia Carrero, que relembra o empenho de Franco Zampari na estruturação do estúdio, e de Ruth de Souza, que enfatiza a qualidade técnica das produções e o investimento na importação de equipamentos e profissionais europeus. Ao incluir essas perspectivas, a narrativa busca nitidamente inserir a visão das mulheres na construção da indústria cinematográfica no Brasil. Dessa forma, a série amplia o olhar sobre esse processo ao apresentar as experiências das atrizes que acompanharam de perto os desafios e transformações do setor.

Norma Bengell complementa essa discussão ao apontar que o envolvimento da elite paulista no projeto da Vera Cruz possivelmente abriu espaço para a participação das mulheres em funções técnicas, um aspecto pouco explorado na historiografia do cinema brasileiro. O episódio menciona Carla Civelli, que iniciou sua trajetória como montadora e posteriormente

dirigiu *É um Caso de Polícia* (1959), consolidando-se como um dos poucos nomes femininos na direção naquele período. Além disso, a série se diferencia ao dar visibilidade a funções frequentemente negligenciadas, como as de continuístas, montadoras e figurinistas, ressaltando o papel fundamental dessas profissionais na construção do cinema nacional.

No entanto, essa tentativa de reconhecimento das mulheres nos bastidores, mais uma vez, é atravessada por discursos que reforçam estereótipos de gênero. Em entrevista, o diretor Luiz Carlos Lacerda estabelece uma comparação reducionista ao afirmar que “elas tecem como as nordestinas que fazem renda”, associando o trabalho das montadoras a uma prática manual meticulosa. Essa analogia reforça a divisão entre trabalhos tradicionalmente atribuídos a homens e a mulheres, sustentando a ideia de que certas funções exigem uma suposta delicadeza feminina, enquanto outras são reservadas à expertise masculina. Ainda mais problemático é seu comentário sobre a relação das mulheres com o cinema, descrita como “edipiana”, um amor obsessivo e maternal, equiparando sua dedicação à de uma mãe zelando por seus filhos. Essa visão não apenas reduz sua participação a uma lógica afetiva e emocional, como também invisibiliza suas competências técnicas e criativas. A insistência em metáforas de cuidado e devoção reforça barreiras simbólicas que historicamente restringiram o acesso das mulheres a posições de maior protagonismo na indústria cinematográfica brasileira.

No que diz respeito às atrizes, a série menciona nomes como Marisa Prado, que iniciou sua trajetória como assistente de montagem antes de se tornar atriz, Vanja Eurico, Cacilda Becker e Tônia Carrero, além de Eliana Lage, destacada como uma presença incomum dentro da Vera Cruz por sua atuação expressiva. Ruth de Souza, em seu relato, compartilha detalhes de sua trajetória na companhia, ressaltando as barreiras enfrentadas por mulheres negras no cinema brasileiro. Embora a questão racial seja abordada de forma breve, sua inclusão no episódio aponta para desigualdades estruturais que marcaram a indústria cinematográfica da época e que permanecem relevantes nas discussões sobre representatividade no audiovisual.

A forma como este episódio articula essas trajetórias demonstra um esforço para ampliar a compreensão da participação das mulheres no cinema além do estrelato. Ao destacar a atuação feminina em funções técnicas, como montagem e continuidade, o episódio desafia narrativas que historicamente restringiram seu papel à frente das câmeras. Essa abordagem reforça um discurso historiográfico mais alinhado aos debates contemporâneos, ao reconhecer a contribuição dessas profissionais para a consolidação do cinema nacional.

O terceiro episódio da série *As Mulheres no Cinema Brasileiro* aborda as décadas de 1960 e 1970, período marcado por uma busca intensa por renovação estética e política no cinema nacional. Essa transformação se articulava com a ideia de romper com o

“subdesenvolvimento”, termo amplamente utilizado na época para descrever a necessidade de um audiovisual mais sofisticado e crítico. A narrativa estabelece um contraponto entre o cinema de viés popular e a produção independente, para defender a ideia do Cinema Novo como um movimento que introduziu personagens femininas mais complexas, afastando-se dos modelos estereotipados predominantes em produções anteriores. Essa mudança é enfatizada na montagem do episódio, que intercala cenas de personagens do Cinema Novo com uma trilha sonora moderna, reforçando visual e sonoramente a ruptura com as representações convencionais das mulheres no cinema brasileiro.

O episódio destaca *Os Cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, como um marco na renovação da linguagem cinematográfica, reconhecendo seu uso inovador de planos-sequência e a construção de personagens sem idealização. No entanto, a análise se concentra na polêmica em torno da cena de nudez de Norma Bengell e demonstra como a exposição do corpo das mulheres tornou-se central no debate sobre o filme. Além de narrar o episódio, Bengell também concede entrevista, lembrando suas preocupações na época, sobretudo o temor de ser reduzida a essa cena e ver sua carreira prejudicada, especialmente por ser arrimo de família. A atriz relata ainda que, naquele momento, compreendeu o impacto do movimento de câmera na construção do significado da cena e como precisou se defender da forma agressiva com que a câmera avançava sobre ela. Sua reflexão evidencia as contradições enfrentadas por atrizes que lidavam com a exposição do corpo: enquanto a nudez podia ser interpretada como um gesto de transgressão estética e política, também se tornava um fator de estigmatização e limitação profissional.

Após exibir trechos de *A Idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha, no qual Bengell interpreta uma de suas personagens icônicas, a série retoma sua entrevista, destacando a afirmação: “Parecia que havíamos finalmente rompido com o ideário feminino calcado em tipos definidos, para lidar com uma nova complexidade social”. Esse momento direciona a narrativa para a consolidação de novas representações das mulheres no cinema brasileiro, divididas em duas perspectivas: as mulheres da classe média e as “mulheres do povo”.

As personagens da classe média são retratadas como figuras dilaceradas por dilemas intelectuais e existenciais, um aspecto introduzido pela pergunta: “A crise de consciência era prerrogativa masculina? Quase sempre?”. A análise de *Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, destaca Ada como uma das poucas protagonistas da época cuja angústia intelectual foi abordada com profundidade. Em contraste, as “mulheres do povo” aparecem como figuras de grande resistência, enfrentando a precariedade social com determinação. A série sugere que o cinema autoral foi responsável por essa mudança ao romper com o modelo imposto pelo

star system e conferir maior complexidade às personagens femininas. Para ilustrar essa transição, o episódio exhibe cenas de *O Pagador de Promessas* (1962), *Os Fuzis* (1964) e *Desafio* (1965), reforçando o protagonismo de mulheres em narrativas mais densas e politizadas. O episódio também ressalta a importância de atrizes que marcaram esse período, como Maria Ribeiro, Luiza Maranhão, Glória Menezes, Maria Gladys, Odete Lara, Lillian Lemmertz, Anecy Rocha, Isabel Ribeiro, Darlene Glória e Dina Sfat. Ao destacar suas trajetórias, a série busca não apenas evidenciar sua relevância para a renovação do cinema nacional, mas também a ampliação das possibilidades de representação das mulheres nesse momento.

Glauber Rocha é apresentado como um dos cineastas que melhor captaram o inconsciente popular ao articular uma linguagem cinematográfica enraizada na cultura nacional. Para reforçar essa visão, a série insere um momento simbólico em que Lúcia Rocha, mãe do cineasta, desce as escadas de sua casa para narrar o surgimento do Cinema Novo em sua própria residência. Em seguida, ela caminha pelas ruas acompanhada do poeta Wally Salomão, que, em meio a versos improvisados, a define como “mãe sertaneja da coragem e mãe dos malucos”, em nítida referência a sua influência sobre os cineastas desse movimento. A partir dessa introdução, Paulo José retoma sua leitura de textos, desta vez declamando escritos de Glauber Rocha sobre as atrizes. Em um deles, dirigido a Yoná Magalhães, Glauber descreve sua abordagem de direção:

Eu quero gente sem vícios, sem compromissos de caras e bocas, gente que entenda minha sinalização. Eu dirijo por sinais e sei que você entenderá todos. Faça o seguinte, comece a olhar as pessoas sofridas com uma lente mais poderosa, você verá que a dureza da vida é rumores, a defesa da reação. Dores muitas e movimentos frouxos.

A inclusão dessa citação na série serve como introdução para uma entrevista com a atriz e cineasta Ana Maria Magalhães, diretora do documentário *Mulheres de Cinema*, previamente discutido. Magalhães compartilha sua experiência com Glauber Rocha e aponta sua abordagem diferenciada em relação às mulheres no cinema. Ela reforça que o cineasta não as subestimava intelectualmente:

Encontrei diretores que tinham essa atenção com as mulheres, de não desconsiderar, de não achar que uma mulher é menos dotada no cérebro, menos dotada de razão, menos dotada de inteligência. Mulher é apenas mais intuitiva, é diferente. É um tipo de *approach*, de captação do mundo, de percepção do mundo, muito diferente do homem, mas ela não é menos e nem mais que o homem, se equivalem. Talvez tenham visões complementares. Então Glauber, por exemplo,

me deu muita voz, perguntava: “O que você acha?”. Ninguém pergunta para uma moça, ainda mais para uma atriz, o que ela acha. Ninguém! Imagina, é uma idiota, não sabe de nada! Mas o Glauber perguntava: “O que você acha?”. Ele me tirava daquela timidez, daquela coisa. E eu ousava falar o que achava, discutia e conversava com eles. Aquilo foi muito importante pra mim.

A fala de Magalhães busca trazer uma avaliação sobre avanços em relação ao reconhecimento das mulheres no cinema, mas também deixa escapar a persistência de uma visão essencialista. A ideia de que homens e mulheres possuem percepções complementares ainda reforça estereótipos de gênero e a dicotomia entre a racionalidade masculina e a intuição feminina. Assim, Magalhães apresenta uma perspectiva que se inscreve em um discurso que mantém papéis de gênero pré-determinados, o que indica as limitações da época. Essa questão se torna ainda mais significativa diante das discussões sobre a ausência de mulheres no Cinema Novo, evidenciando como, apesar de avanços na representação, sua participação nos bastidores e na direção seguiu sendo restrita.

Ainda dentro dessa abordagem, a série destaca Helena Ignez como uma figura de transição fundamental entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal — uma análise já consolidada nas pesquisas sobre o período. O movimento rompeu com o engajamento ideológico característico da geração anterior e assumiu uma liberdade estética mais anárquica, o que elevou as personagens a um lirismo acentuado. Em entrevista, Ignez avalia sua trajetória e o impacto de suas personagens:

Essa atitude de que meus personagens tenham mudado a mulher no cinema... Se dizem isso, bem, acho que foi isso que aconteceu. *A Mulher de Todos*, segundo Jorge Cunha Lima, foi a primeira vez que um personagem feminino encarava a câmera de cinema. Então, acho que isso foi definitivo. A partir de *A Mulher de Todos*, a mulher deixou de ser um apêndice masculino e sexual dos homens. Ela passa a interferir com sua liberdade, criatividade e sua loucura. Ela passa a interferir ativamente na narrativa cinematográfica.

Assim, a série presta uma homenagem a Fernanda Montenegro, Marília Pêra e Leila Diniz, figuras centrais do cinema e do teatro brasileiro. No entanto, a narrativa perde parte de sua coerência ao incluir um depoimento de Hugo Carvana, que declara:

Geralmente, eu tenho – não sei se um defeito ou uma virtude – de me apaixonar pelas atrizes que trabalham nos filmes que dirijo ou nas histórias que escrevo. E pelos atores também. Cada atriz é um tipo de paixão. Marília Pêra era uma paixão vulcão e eu tinha que me controlar. Eu tinha que dirigir o filme [...] Eu fazia o personagem principal e era casado com ela. Eu confesso que muitas vezes não

conseguia esquecer que estava representando o marido dela e ficava vendo a Marília Pêra, vendo como ela oferecia e trazia coisas para o personagem que eu nem tinha pensado.

A inclusão desse depoimento reforça um viés patriarcal na forma como a trajetória das atrizes é apresentada, reduzindo-as, em parte, ao impacto afetivo e subjetivo que causavam em seus diretores, em vez de valorizar plenamente sua contribuição artística e profissional. Essa abordagem contrasta com o esforço da série em destacar a autonomia dessas mulheres na construção do cinema nacional e gera uma contradição na narrativa: ao mesmo tempo que busca reconhecer a importância das atrizes, a série acaba por reproduzir discursos que as enquadram dentro de uma lógica masculina de admiração e fetichização.

Essa ambiguidade se intensifica na abordagem da pornochanchada, gênero que emergiu como resposta dos exibidores à obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais e que, embora tenha reforçado estereótipos femininos ancorados no desejo masculino, também expôs tensões e transformações nos padrões de moralidade e comportamento no Brasil daquela época. O episódio ressalta como esses filmes estavam inseridos em um contexto social marcado pelo machismo estrutural, no qual a câmera frequentemente sugeria mais do que mostrava, e a sexualidade era retratada de maneira simplista e grosseira, contrastando com a crescente liberdade conquistada pela juventude no período. Paralelamente, a pornochanchada impulsionou a indústria cinematográfica e ampliou o mercado de trabalho para muitas atrizes.

A diretora Tania Lamarca traz uma análise mais ampla ao reconhecer o impacto dessas produções na consolidação do cinema nacional e sua forte conexão com o público. A série acompanha essa perspectiva ao destacar algumas das principais atrizes associadas ao gênero, como Helena Ramos, Rossana Ghessa, Helena Gloria, Vera Fischer, Sônia Braga, Zezé Motta e Betty Faria, explorando tanto os desafios quanto as oportunidades que moldaram suas trajetórias. Entre essas intérpretes, Zezé Motta apresenta uma reflexão essencial sobre as dificuldades enfrentadas por mulheres negras no audiovisual e as restrições impostas aos papéis destinados a elas:

Quando estava estudando teatro, encontrei uma vizinha que perguntou por que eu estava sumida. Aí eu falei: “É que estou estudando, fazendo contabilidade, trabalho de manhã em um laboratório farmacêutico e ainda faço um curso de arte dramática no Tablado”. E minha vizinha falou “eu não sabia que para fazer papel de empregada precisava fazer curso”. Na hora, pensei: “Que mulher ignorante!” [risos]. Mas quando me formei e tornei uma profissional eu percebi que ela estava falando do que ela testemunhava, do que ela via quando ligava a TV ou quando ia ao cinema... que é aquela coisa do negro fazer papéis secundários.

Mas os tempos estão mudando, percebo uma preocupação da mídia, principalmente na publicidade, de dar mais espaço pro negro.

O depoimento de Zezé Motta sintetiza de forma contundente as barreiras impostas às mulheres negras no audiovisual brasileiro, mostrando como o racismo estrutural limitou suas oportunidades e restringiu seus papéis a figuras secundárias. Seu relato não apenas expõe a recorrência desses estereótipos, mas também destaca a maneira como a indústria e o público naturalizaram essa exclusão ao longo do tempo. Ao recordar a reação de sua vizinha, que associava a presença de atrizes negras exclusivamente a papéis subalternos, Zezé aponta como essa percepção foi consolidada pela cultura cinematográfica e televisiva, dificultando a ascensão de mulheres negras a personagens mais complexos e protagonistas. Seu depoimento indica que essa estagnação não se dava apenas por escolhas individuais de cineastas e produtores, mas fazia parte de um sistema mais amplo que perpetuava a invisibilização de corpos negros nas telas. Ainda assim, sua fala sinaliza mudanças graduais, apontando para um movimento de transformação dentro da indústria, especialmente na publicidade, que passou a ampliar a representatividade negra. Essa observação reforça a necessidade de questionar padrões estabelecidos e expandir as narrativas no cinema brasileiro, garantindo mais espaço para mulheres negras, tanto em frente às câmeras quanto nos bastidores.

O quarto e último episódio da série se distingue dos anteriores ao adotar um tom mais crítico e politizado, concentrando-se na trajetória das mulheres na direção cinematográfica. Enquanto os episódios anteriores enfatizavam a presença feminina majoritariamente à frente das câmeras, este se volta para as cineastas e suas dificuldades em um setor historicamente hegemônico. Logo na abertura, Paulo José sintetiza essa mudança ao afirmar que, até então, “o que teve no cinema foi a mulher mitificada pelo homem, mas quando a mulher passa para trás da câmera, tem-se o ponto de vista das mulheres”. Essa declaração introduz a reflexão sobre como a autoria das mulheres alteram as representações tradicionais.

O episódio apresenta a consolidação de uma geração de cineastas na década de 1970 como ponto de inflexão no cinema brasileiro, marcando a transição de presenças isoladas para a consolidação de uma geração de realizadoras que passou a ocupar um espaço significativo na indústria. Vindas das escolas de cinema, das equipes técnicas e do circuito de curtas-metragens, essas diretoras romperam com a estrutura hegemonicamente masculina do setor e desafiaram as barreiras impostas à sua atuação. O episódio contrapõe esse avanço à forte presença do erotismo nas produções da época e destaca como as cineastas, ao assumirem o controle da narrativa, ampliaram a representação das mulheres, tensionaram padrões estéticos e consolidaram um novo imaginário cinematográfico no Brasil. Nesse contexto, *Os Homens*

Que Eu Tive (1973), de Teresa Trautman, é apresentado como um ato de insubordinação estética e política. O longa, que teve uma recepção inicial positiva e garantiu retorno financeiro em três semanas de exibição, foi rapidamente censurado sob a justificativa de “difamar a imagem das mulheres”. A proibição e sua liberação apenas uma década depois demonstram o temor institucional diante de narrativas que subvertiam os modelos tradicionais de feminilidade.

Ao longo do episódio, diversas cineastas compartilham suas experiências, entre elas Vera Figueiredo, Maria do Rosário, Ana Carolina, Tizuka Yamazaki, Lúcia Murat, Norma Bengell, Susana de Moraes, Tania Lamarca, Ana Maria Magalhães, Rosane Svartman, Suzana Amaral, Carla Camurati e Tata Amaral. Seus depoimentos abordam desde escolhas estéticas e políticas até os desafios enfrentados para ingressar e se consolidar na indústria. Vera Figueiredo, por exemplo, descreve as barreiras estruturais e culturais que restringiam a presença das mulheres no cinema:

As mulheres no cinema brasileiro são como as mulheres no Brasil: grandes mulheres que, há 20 anos, achavam que esse era um país de machos. Mas acho que agora elas estão chegando. Na nossa geração, nós éramos segregadas mesmo, era difícil, muito difícil pular essas barreiras. Era tão triste e solitário que as próprias mulheres não estavam acordadas.

Se nos episódios anteriores a série enfatizou a construção da mitologia das estrelas, aqui a abordagem desloca o foco para as desigualdades de gênero e os desafios enfrentados pelas mulheres para ocupar espaços de criação e decisão no cinema. No entanto, a discussão não se restringe às questões feministas. A série também mostra como as cineastas desse período se engajaram em temas mais amplos, especialmente no contexto da ditadura militar. Lúcia Murat, por exemplo, relembra como *Que Bom Te Ver Viva* (1989) buscou romper com a narrativa heroica da resistência política, ao enfatizar os traumas psicológicos e a subjetividade das mulheres sobreviventes. Em vez de construir um discurso épico ou triunfalista, o filme dá visibilidade à dor, à solidão e à complexidade emocional da experiência da tortura, propondo uma nova forma de pensar a memória política e a resistência no cinema brasileiro.

Outro aspecto relevante abordado no episódio é a transição das cineastas do curta para o longa-metragem, um percurso que exigia não apenas domínio técnico e artístico, mas também articulação política com as instituições de financiamento e habilidade para estruturar a produção em um ambiente amplamente masculino. O episódio enfatiza as dificuldades impostas a essas mulheres, que precisavam navegar por um espaço público historicamente

vedado a elas. Teresa Trautman traz uma reflexão fundamental sobre como essa estrutura burocrática da indústria afastava muitos realizadores da criação artística:

Os cineastas ficaram confinados à atividade meio e acabaram abandonando a atividade fim. Por quê? Porque o cineasta fica preocupado em captar recursos, fazer prestação de contas, lidar com o mercado, e a discussão acaba sendo sobre dinheiro, e não sobre os filmes. O cinema saiu do campo das ideias e da estética e ficou na parte administrativa. E isso precisa mudar, porque incentivo fiscal não é política cultural, e nós precisamos de política cultural.

Esse depoimento indica um problema central da indústria cinematográfica brasileira: a crescente dependência de mecanismos burocráticos, que passaram a ditar as condições de produção, muitas vezes em detrimento da liberdade criativa. Essa reflexão se conecta diretamente à participação das mulheres no setor, uma vez que, além de lidarem com a precariedade do financiamento, enfrentavam a exclusão de redes de distribuição. A questão da relação entre cineastas e produtores, cujas funções se misturavam no cinema autoral, surge como um desdobramento desse debate. A série aborda a entrada de mulheres na produção cinematográfica, trazendo depoimentos de figuras como Sara Silveira, Lucy Barreto e Mariza Leão. Mariza Leão, por exemplo, relata como transitou entre a direção de curtas e a produção de longas, mas optou por se consolidar como produtora para garantir que projetos de cinema fossem concretizados. A série encerra com um discurso de Norma Bengell, que adota um tom otimista ao avaliar a trajetória das mulheres no cinema brasileiro:

Entrando no século XXI, nós, mulheres, podemos afirmar que conquistamos o lugar que merecemos. Atrizes premiadas, diretoras consagradas pelo público, roteiristas inspiradas, técnicas habilidosas e produtoras de êxito. A presença feminina não é mais um caso de paixão, ousadia e entusiasmo como em tempos remotos. Hoje, passados cem anos, nós somos um caso de amor eterno, nós e o cinema brasileiro.

A série *As Mulheres no Cinema Brasileiro* foi lançada em um momento de baixa mobilização das mulheres no audiovisual, ocupando um papel relevante na construção de uma memória sobre sua presença na indústria cinematográfica nacional. Seu financiamento via Lei Rouanet evidencia a importância dos incentivos estatais para a produção de registros históricos que ampliem a visibilidade dessas trajetórias. A abordagem historiográfica adotada na série possibilita um panorama abrangente da participação das mulheres no cinema nacional, desde as pioneiras do período silencioso até as cineastas contemporâneas. No entanto, a

narrativa prioriza a atuação das atrizes, sem aprofundar as demais funções ocupadas por mulheres no setor.

A principal contribuição da série está em analisar criticamente a participação das atrizes no cinema brasileiro, explorando as dinâmicas que moldaram sua inserção na indústria. A série demonstra como a construção da imagem dessas mulheres foi amplamente influenciada pelos padrões estéticos e narrativos de *Hollywood*, que estabeleceram a fotogenia como um critério essencial para o estrelato e perpetuaram arquétipos como a *vamp*, a ingênua e a mulher moderna. Além disso, uma das contribuições mais marcantes ressalta o papel fundamental dessas atuações para o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira. No entanto, algumas análises carecem de maior aprofundamento. O episódio sobre a pornochanchada, por exemplo, reconhece que o gênero ampliou as oportunidades para atrizes no cinema nacional, mas não problematiza as contradições desse espaço, especialmente a objetificação e fetichização dos corpos dessas mulheres.

Outra contradição da série está na forma como oscila entre reconhecer a presença das mulheres em diversas funções do cinema e, ao mesmo tempo, reproduzir discursos que reforçam estereótipos de gênero. A série oscila entre reconhecer a presença das mulheres em diversas funções no cinema e, ao mesmo tempo, reproduzir discursos que reforçam estereótipos de gênero. Depoimentos como o de Hugo Carvana, que enfatiza a relação emocional entre diretores e atrizes, demonstram como, em certos momentos, a produção reforça uma visão patriarcal do cinema, ainda que tenha como proposta evidenciar o protagonismo das mulheres. Essa contradição também se manifesta na abordagem do Cinema Novo: enquanto a série destaca a complexidade das personagens femininas desse período, pouco questiona a ausência de mulheres na autoria e na estruturação do movimento, limitando a discussão sobre seu papel além da representação em cena.

O episódio que trata da entrada das mulheres na direção cinematográfica e as dificuldades burocráticas do setor traz contribuições relevantes para a compreensão dos desafios enfrentados pelas cineastas. O depoimento de Teresa Trautman, ao relatar as dificuldades em equilibrar a criação artística com a captação de recursos, evidencia um entrave persistente para mulheres no audiovisual. No entanto, a série não amplia essa reflexão para uma análise mais abrangente sobre as barreiras institucionais que dificultaram a permanência dessas profissionais no setor, nem discute a desigualdade de oportunidades entre cineastas homens e mulheres ao longo das décadas.

A questão racial, embora mencionada, recebe um tratamento superficial. O depoimento de Zezé Motta denuncia a exclusão de atrizes negras e a limitação de seus papéis a funções

subalternas, mas a série não expande esse debate para a ausência de mulheres negras em funções criativas e técnicas, como a cineasta Adélia Sampaio, que permanece pouco citada e estudada dentro desse recorte cinematográfico. Da mesma forma, a fetichização do corpo negro na pornochanchada e as barreiras enfrentadas por atrizes como Ruth de Souza são mencionadas, mas sem uma análise mais aprofundada que as relacione às desigualdades estruturais da indústria cinematográfica brasileira.

A conclusão da série, marcada pelo discurso otimista de Norma Bengell, sugere que as mulheres conquistaram seu espaço no cinema brasileiro. No entanto, essa afirmação contrasta com os desafios estruturais apresentados ao longo dos episódios, evidenciando um certo apagamento das dificuldades que ainda persistem na indústria. Apesar dessas contradições, *As Mulheres no Cinema Brasileiro* representa um esforço significativo na valorização das trajetórias de mulheres no audiovisual. A série se destaca por oferecer um panorama amplo da participação feminina no cinema, dando visibilidade a cineastas e atrizes que foram historicamente subestimadas. Ao mesmo tempo, sua abordagem narrativa, em alguns momentos celebratória e pouco crítica, minimiza as barreiras estruturais enfrentadas por essas mulheres, restringindo-se a destacar suas conquistas individuais sem aprofundar os mecanismos de exclusão que marcaram suas trajetórias. Assim, a série cumpre um papel fundamental na preservação da memória do cinema feito por mulheres, mas reforça a necessidade de novas pesquisas e produções que avancem na problematização das desigualdades de gênero, raça e hierarquias de poder dentro da indústria cinematográfica brasileira.

4.3 *As Protagonistas* (2020): uma revisão historiográfica do audiovisual realizados por mulheres no Brasil

A série *As Protagonistas*, dirigida e apresentada por Tata Amaral, consiste em 13 episódios⁴³⁹ de aproximadamente 20 minutos cada. Diferente de outras produções documentais ou seriadas sobre mulheres no cinema, a série adota uma abordagem analítica e interseccional, incorporando a presença ativa da realizadora em cena como parte do discurso crítico. Originalmente prevista para estrear em 2020, sua exibição foi adiada para 2021 devido à pandemia, com uma versão em longa-metragem exibida na 43ª Mostra Internacional de

⁴³⁹ Os episódios que compõem a série são: “Pioneiras!”, “Onde estão as mulheres?”, “As autoras”, “Elas viram o jogo”, “As pioneiras da videoarte”, “Uma atriz autora”, “Uma cineasta na Boca do Lixo”, “Feminismos”, “Elas entram em cartaz e fazem o maior sucesso!”, “Elas mostram a cara do Brasil”, “A primavera do curta”, “Elas promovem a retomada”, “Elas ocupam todas as mídias”, “Elas chegam chegando” e “Todas as tribos”.

Cinema de São Paulo. Essa produção se insere em um contexto de retomada das discussões feministas no Brasil e da crescente mobilização das mulheres no audiovisual. Logo em seu início, *As Protagonistas* deixa claro seu propósito: contar a história do audiovisual brasileiro a partir das produções realizadas por mulheres. A opção pelo termo *audiovisual*, em vez de *cinema*, já evidencia uma mudança de perspectiva e uma ampliação do escopo da narrativa.

A série rompe com a tradição das demais obras analisadas ao iniciar sua abordagem a partir dos primeiros registros do cinema. A narrativa começa com *A Chegada do Trem à Estação* (1896), dos irmãos Lumière, e traz a conhecida anedota de que os espectadores teriam fugido ao ver a locomotiva na tela, momento em que estaria presente a primeira cineasta da história do cinema. Em seguida, Amaral reivindica o pioneirismo de Alice Guy-Blaché, destacando seu curta *A Fada das Couves* (1896) como o primeiro filme de ficção a contar uma história. A escolha de iniciar a série por esse caso não é apenas uma curiosidade histórica, mas um gesto de reescrita da história do cinema, inserindo as mulheres no lugar de protagonismo que lhes foi negado ao longo dos anos.

No primeiro episódio, *As Protagonistas* questiona quem teria sido a primeira mulher a dirigir um filme no Brasil. A resposta é construída a partir da leitura de uma nota de jornal de 1930, que anunciava: “Uma senhora convidada a assumir a direção de um filme em São Paulo, onde as dificuldades nesse campo chegam a desanimar muitos homens, é sem dúvida uma novidade palpitante”. A cineasta em questão é Cléo de Verberena, que se consolidou como a única mulher latino-americana a dirigir um longa-metragem no período do cinema silencioso. A série destaca não apenas o pioneirismo de Cléo, mas também a forma como sua trajetória foi estruturada em parceria com o marido, com quem manteve uma sociedade em que ele era responsável pelos negócios e ela pela parte artística. A pesquisadora Marcella Grecco, entrevistada no episódio e já abordada nesta pesquisa, relata sua busca pelo roteiro perdido de *O Mistério do Dominó Preto* (1931), que, segundo registros, trazia uma protagonista autônoma em suas decisões afetivas, diferenciando-se dos padrões femininos limitados à dicotomia santa/prostituta, comum na época.

Carmen Santos, por sua vez, recebe um tempo de tela significativamente maior, cerca de 12 minutos do episódio, nos quais são abordadas sua trajetória como atriz, produtora e empresária, além de sua atuação política e seu papel na defesa do cinema brasileiro. A série utiliza fotografias, trechos de filmes e entrevistas concedidas pela cineasta à imprensa, lidas por Tata Amaral, que se coloca na imagem como mediadora da narrativa, assim como fizeram Norma Bengell e Lúcia Murat em suas respectivas produções.

Um dos pontos centrais abordados é o financiamento de Carmen Santos, frequentemente associado à sua relação com Antônio Seabra, seu marido e investidor. *As Protagonistas* revisa essa perspectiva, que tende a reduzir sua trajetória ao suporte econômico recebido, desconsiderando sua capacidade de articulação e os desafios que enfrentou para consolidar sua produtora. A pesquisadora Ana Pessoa problematiza essa leitura, destacando como a ênfase no financiamento masculino obscurece a complexidade de sua atuação como produtora e diretora, além das barreiras estruturais impostas às mulheres no cinema. Embora o suporte financeiro de Seabra tenha sido um fator relevante, isso não diminui o trabalho de Carmen para tornar sua companhia produtora autossuficiente. A insistência em associar seu sucesso a privilégios pessoais desconsidera as dificuldades enfrentadas por outras mulheres que, sem acesso a recursos, foram excluídas da indústria. Ao discutir essa questão, a série contribui para um olhar mais amplo sobre as estratégias de inserção feminina no cinema brasileiro, ressignificando a trajetória de Carmen Santos para além da narrativa convencional que a coloca como exceção sustentada por um homem.

A terceira cineasta abordada no episódio é Gilda de Abreu, introduzida por meio de sua própria declaração: “O meu amor ao cinema é quase uma doença”. A série destaca o sucesso de *O Ébrio* (1946), mas um dos momentos mais reveladores é a menção ao roteiro não realizado de *Mestiça, a Escrava Indomável*, escrito por Gilda para ser protagonizado por Sônia Braga. Ao longo do episódio, Tata Amaral constrói a narrativa de Cléo de Verberena, Carmen Santos e Gilda de Abreu como grandes empreendedoras que abriram caminhos para novas gerações de cineastas.

Seguindo a estrutura das demais séries analisadas, *As Protagonistas* avança para discutir o período de consolidação do cinema industrial brasileiro, marcado pela ascensão dos grandes estúdios nos moldes de Hollywood, como Cinédia, Atlântida e Vera Cruz. Com a introdução do cinema sonoro e a popularização da chanchada, o setor passou por um intenso processo de especialização técnica. No entanto, essa profissionalização não ampliou significativamente as oportunidades para as mulheres, que continuaram restritas a funções de suporte nos sets de filmagem.

Para abordar essa exclusão, a série recorre ao depoimento de Máximo Barro, que descreve como a divisão do trabalho no cinema era estruturada por uma lógica de gênero. Ele relata que, em um ambiente de aproximadamente 40 profissionais, apenas duas mulheres ocupavam funções específicas: a *script girl* – cargo tradicionalmente atribuído a mulheres, responsável por garantir a continuidade dos figurinos e penteados das atrizes – e as guarda-roupas, encarregadas da organização das vestimentas. Essas colocações reforçam que,

enquanto os homens dominavam os espaços técnicos e criativos, as mulheres eram direcionadas a funções secundárias, alinhadas a trabalhos de cuidado e manutenção.

Para materializar essa segregação profissional, *As Protagonistas* insere uma sequência de animações que ilustram a distribuição desigual das funções no *set* de filmagem. Em uma das imagens, o ambiente é predominantemente masculino, com os homens operando os equipamentos técnicos. Outra ilustração destaca um homem segurando uma claquete com o termo *script girl*, evidenciando como essa função era rotulada de maneira distinta dentro da hierarquia do set. Já uma terceira animação apresenta uma mulher rodeada por homens, encarregada dos figurinos, reforçando visualmente o vínculo das mulheres com tarefas associadas ao vestuário e à organização.

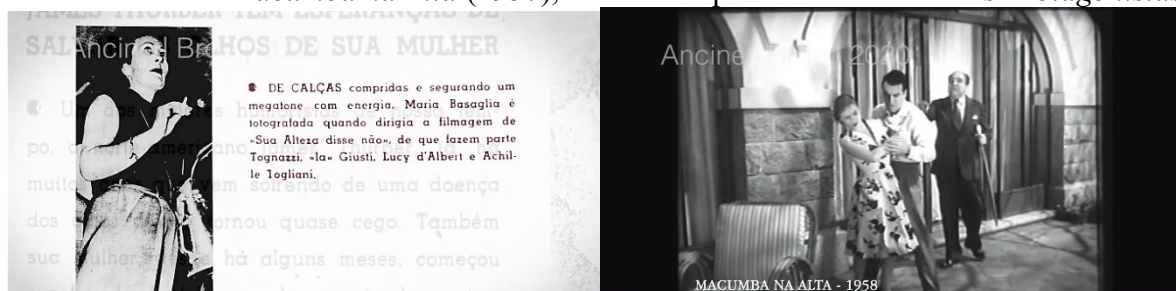
Imagem 15: Animação que representa a presença das mulheres nos bastidores do cinema na década de 1950, na série *As Protagonistas*



Fonte: AS PROTAGONISTAS. Direção: Tata Amaral. Produção: Tata Amaral. Rio de Janeiro: Tangerina Entretenimento, 2021. 13 episódios, 30 min por episódio, série de TV documental.

Essa decupagem visual e o depoimento sustentam a crítica à divisão sexual do trabalho no cinema – a mesma categoria teórica desenvolvida pelo feminismo nos anos 1970 para denunciar a exclusão profissional por gênero. Esse recurso reforça a crítica ao apagamento histórico das profissionais do audiovisual, tornando mais acessível ao público a percepção sobre como essa exclusão era naturalizada dentro da indústria. Dessa forma, a animação não funciona apenas como um complemento ilustrativo, mas como um instrumento que evidencia essa estrutura e convida o público a refletir sobre a persistência dessas dinâmicas ao longo do tempo. Na sequência, o episódio amplia essa discussão ao introduzir a trajetória da italiana Maria Basaglia, destacada por Máximo Barro como a primeira mulher a dirigir dois filmes na Itália entre 1954 e 1955. Segundo o pesquisador, no início de sua carreira, os *sets* de filmagem ficavam lotados de homens curiosos para observar “como uma mulher dirigia um filme”. Esse relato sugere que a presença das mulheres na direção era encarada com desconfiança e *voyeurismo*, o que coloca em destaque as barreiras simbólicas enfrentadas por cineastas mulheres.

Imagem 16: Nota da imprensa que destaca a presença de Maria Basaglia no *set* de filmagem e cenas do filme *Macumba na Alta* (1957), conforme apresentado na série *As Protagonistas*



Fonte: AS PROTAGONISTAS. Direção: Tata Amaral. Produção: Tata Amaral. Rio de Janeiro: Tangerina Entretenimento, 2021. 13 episódios, 30 min por episódio, série de TV documental.

No Brasil, Basaglia dirigiu *O Pão Que o Diabo Amassou* (1956) e *Macumba na Alta* (1957), filmes cujas cenas inéditas são resgatadas na série. O fracasso comercial do primeiro levou à aposta em uma comédia de erros no segundo, ilustrando como a pressão do mercado podia determinar a trajetória das cineastas, limitando suas possibilidades criativas e de permanência na indústria. Além de seu trabalho como diretora, Basaglia e seu marido, Marcelo Albane, fundaram a empresa de dublagem Odilfo e tentaram realizar um documentário sobre a Amazônia, *Aconteceu no Brasil*, que nunca foi concluído devido à falta de financiamento. A série sugere que Albane possuía ligações ideológicas com a direita, mas não aprofunda essa questão, deixando lacunas sobre as possíveis implicações políticas na trajetória de Basaglia. Tata Amaral menciona que a cineasta ainda é uma figura envolta em mistério e que sua história precisa ser melhor investigada.

Na sequência, Sonia Shou, uma coreógrafa norte-americana que trabalhou no Brasil, é mencionada como diretora de *Samba Sexy* – um filme sobre o qual há poucos registros em textos, sem fotogramas disponíveis ou notas detalhadas da imprensa. A ausência de informações reforça a fragilidade da preservação histórica de cineastas mulheres, cujas obras frequentemente são esquecidas ou apagadas dos registros oficiais. Por fim, a trajetória de Aurora Duarte ganha destaque. A pernambucana iniciou sua carreira no cinema aos 14 anos e, mais tarde, transitou da atuação para a roteirização e direção. Seu filme *A Morte Comanda o Cangaço* (1961) consolidou seu nome como produtora e alcançou grande sucesso de público. Ao comentar sua trajetória, Tata Amaral sublinha a descentralização regional e ressalta que a prática de mulheres escreverem e produzirem seus próprios projetos não é uma novidade, mas parte de uma tradição que remonta às pioneiras do cinema brasileiro. Esse ponto é essencial para desconstruir a noção de que a presença das mulheres na autoria

cinematográfica é um fenômeno recente, evidenciando que, desde os primórdios do cinema nacional, mulheres já ocupavam esses espaços, apesar das barreiras impostas pela indústria.

De forma didática, a série avança para os anos 1960, período marcado por intensas manifestações político-culturais que transformaram profundamente o Brasil. O desejo de revolução era impulsionado por movimentos como a contracultura, o movimento *hippie* e a Revolução Cubana, que abriram caminho para a busca por uma autoria própria no cinema. É nesse contexto que surge o Cinema Novo, liderado por cineastas como Glauber Rocha, que defendia uma dramaturgia nacional autêntica, livre da influência estrangeira. Entretanto, ao abordar esse período, a série questiona novamente: onde estavam as mulheres nesse cenário?

Esse questionamento percorre os seis episódios dedicados ao contexto da ditadura militar, período de repressão e censura no qual muitas mulheres ingressaram no cinema, mas quase sempre em funções invisibilizadas. Em entrevista, algumas mulheres relatam suas experiências nesse contexto. A série reúne depoimentos de algumas dessas mulheres, que compartilham suas experiências nesse cenário. A primeira a relatar sua trajetória é a cineasta Adélia Sampaio, que relembra o impacto de Eliana Cobbett, revisora de filmes que a levou ao cinema pela primeira vez e a inspirou a ingressar na indústria cinematográfica. Sem acesso direto à direção, Sampaio iniciou sua carreira como telefonista na produtora Difilm – um caminho comum a muitas mulheres da época, que desempenhavam papéis essenciais nos bastidores.

Imagem 17: Adélia Sampaio e Eliana Cobbett em atividade na produtora Difilm, tal como retratado na série *As Protagonistas*



Fonte: AS PROTAGONISTAS. Direção: Tata Amaral. Produção: Tata Amaral. Rio de Janeiro: Tangerina Entretenimento, 2021. 13 episódios, 30 min por episódio, série de TV documental.

Outro nome mencionado é Lygia Pape, que se destacou no Cinema Novo ao criar diversos *designs* para filmes do movimento, incluindo *Maracatu Vermelho* (1961), de Nelson Pereira dos Santos, entre outros. A narradora Tata Amaral então destaca essas funções ao listar os cargos historicamente ocupados por mulheres no contexto do Cinema Novo: telefonistas,

assistentes, continuístas, produtoras, *designers*, montadoras e atrizes. A ausência do termo “cineasta” ilustra o apagamento sistemático da presença das mulheres na autoria cinematográfica.

A narrativa avança para a experiência de Helena Ignez, que, em entrevista, compartilha seu envolvimento no curta-metragem *O Pátio* (1959), de Glauber Rocha. Ela relembra sua participação ativa enquanto atriz na construção da coreografia das atuações e no processo de obtenção de recursos, no qual ela e a mãe de Glauber tiveram papel central. Seu depoimento reforça a necessidade de reconhecer a coautoria das atrizes em um meio que tradicionalmente privilegia uma visão mitificada das atrizes. Helena Solberg aborda a concepção e produção de *A Entrevista* (1964), um documentário que rompe com os formatos tradicionais ao adotar uma estrutura inovadora. Em vez de seguir uma abordagem convencional, o filme articula uma montagem feminista, costurando depoimentos de mulheres da década de 1950 sobre temas como casamento, virgindade e comportamento. Segundo a diretora, o desconforto e o pânico gerados por essas discussões foram determinantes para a estética disruptiva da obra, afastando-a das narrativas documentais convencionais e antecipando estratégias discursivas que se tornariam centrais no cinema feminista posterior. A série apresenta um debate essencial promovido por Heloísa Buarque de Hollanda, que discute a relação entre o filme e o Cinema Novo – um tema raramente abordado por pesquisas e produções audiovisuais. Hollanda desafia a tendência de associar o filme à estética e aos princípios desse movimento e ressalta sua autonomia criativa e sua conexão com outras abordagens cinematográficas.

Imagem 18: Versão revisada do roteiro do média-metragem *A Entrevista* (1964) e a reportagem *As verdades de Helena e Glória*, que vinculam o filme ao Cinema Novo, apresentadas na série *As Protagonistas*



Fonte: AS PROTAGONISTAS. Direção: Tata Amaral. Produção: Tata Amaral. Rio de Janeiro: Tangerina Entretenimento, 2021. 13 episódios, 30 min por episódio, série de TV documental.

A inclusão dessa imagem reforça a recorrente tentativa de vincular *A Entrevista* ao Cinema Novo, apesar de o filme não ter sido plenamente integrado ao movimento. Embora tenha sido produzido no auge dessa corrente cinematográfica e adotado recursos como

gravações externas e captação direta de som, sua abordagem diferenciada o distanciava da estética dominante. Para Heloísa Buarque de Hollanda, o Cinema Novo era um espaço predominantemente masculino e resistente às narrativas das mulheres, o que levou cineastas como Helena Solberg a se apropriarem de suas técnicas, mas para criar novas linguagens e perspectivas. Essa resignificação não apenas questionava os limites impostos às mulheres no cinema da época, mas também ampliava as possibilidades estéticas dentro do próprio documentário. A série reforça essa perspectiva ao incluir a análise do cineasta e teórico Jean-Claude Bernardet sobre o trabalho de Helena Solberg. Segundo ele:

Helena Solberg é precursora de um tipo de abordagem do documentário que associa a opressão da mulher à opressão de classe. Ou seja, as mulheres pobres da América Latina são duplamente oprimidas: compartilham com os homens a opressão de classe e, ao mesmo tempo, sofrem a opressão por parte dos homens. Helena também, em *The Double Day* (1976), entrevistou pela primeira vez o “outro popular”, ou seja, o outro de classe.

O impacto dessa perspectiva “outro popular” se faz presente no Brasil no trabalho de Olga Futemma, que, em *Trabalhadoras Metalúrgicas* (1978), co-dirigido com Renato Tapajós, abordou a disparidade salarial entre as trabalhadoras e trabalhadores da indústria metalúrgica. O documentário é um marco por ter sido o primeiro a retratar o movimento sindical na abertura política brasileira e evidenciar como a luta de classe e a luta feminista se cruzavam na realidade das operárias. Nesse mesmo período, Ana Carolina realiza *Lavra-dor* (1968), assumindo o argumento, roteiro, trilha sonora e produção. A diretora destaca que aprendeu, na prática, que um documentário não deve apenas falar sobre algo, mas questionar as condições de poder que envolvem a construção da narrativa e o olhar da câmera. Segundo ela, todos os seus filmes têm como eixo central a discussão sobre o poder e os mecanismos que garantem sua manutenção.

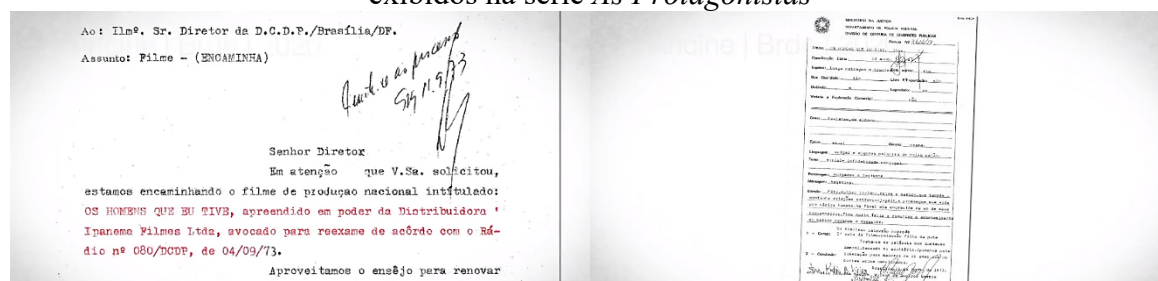
Tata Amaral, ao narrar esse contexto, destaca como, mesmo sob o endurecimento da repressão com o AI-5, várias mulheres ousaram se tornar autoras de curtas-metragens, desafiando a censura e ampliando a presença das mulheres no cinema de resistência. Essa produção, embora muitas vezes esquecidas nos registros oficiais da historiografia cinematográfica, evidencia não só a atuação política dessas cineastas, que utilizavam a linguagem documental como ferramenta de denúncia e enfrentamento, mas também uma articulação mais ampla delas, que, mesmo diante da repressão, encontraram formas de narrar suas próprias histórias.

A série então passa a discutir o aumento expressivo da produção cinematográfica feita por mulheres nos anos 1970, contabilizando quase 200 títulos entre curtas, vídeos experimentais e longas-metragens. Esse dado contrasta com a década de 1960, em que os curtas realizados por mulheres circulavam majoritariamente em cineclubes e festivais, sem grande inserção comercial. No entanto, nos anos 1970, algumas dessas produções passaram a alcançar as salas de cinema, ainda que enfrentassem diversos obstáculos impostos pelo regime. Um exemplo central é *Os Homens Que Eu Tive* (1973), de Teresa Trautman, destacado na série como uma expressão da resistência cinematográfica durante a ditadura militar. A partir dessa obra, o episódio aprofunda a discussão sobre a censura imposta a filmes dirigidos por mulheres, evidenciando os desafios enfrentados por cineastas que ousavam subverter representações tradicionais da feminilidade e da sexualidade. É apresentada a análise de Ana Maria Veiga, que faz uma leitura crítica do contexto de sua exibição:

Num momento em que o cinema brasileiro estava pleno de pornochanchadas, muitas delas financiadas pela Embrafilmes, *Os Homens Que Eu Tive*, por trazer uma protagonista que tem diversos relacionamentos e exerce sua autonomia, acabou chamando muita atenção. Então, quando o filme vai para cartaz, ele vai com lotação, com bilheteria alta, que dava indícios que seria um sucesso.

O sucesso inicial da obra, entretanto, não impediu que ela fosse alvo da censura. A série exhibe documentos oficiais que comprovam a interdição do filme, destacando como a repressão do regime se manifestava não apenas contra discursos políticos explícitos, mas também contra narrativas que desafiavam normas sociais e comportamentais.

Imagem 19: Documentos oficiais de censura do filme *Os Homens Que Eu Tive* (1976), exibidos na série *As Protagonistas*



Fonte: AS PROTAGONISTAS. Direção: Tata Amaral. Produção: Tata Amaral. Rio de Janeiro: Tangerina Entretenimento, 2021. 13 episódios, 30 min por episódio, série de TV documental.

A repercussão do filme fica ainda mais evidente quando a série apresenta uma reportagem da época, lida pela própria Trautman, que ironiza a inversão de papéis promovida na narrativa. A crítica estabelece uma comparação entre *Os Homens Que Eu Tive* e *Toda Nudez*

Será Castigada (1973), enfatizando que, enquanto no filme de Arnaldo Jabor a punição recai sobre o corpo das mulheres, na obra de Trautman são os homens que precisam lidar com a autonomia da protagonista.

Imagem 20: Reportagem que, de forma irônica, compara *Os Homens Que Eu Tive* (1976) a *Toda Nudez Será Castigada* (1973), exibida na série *As Protagonistas*



Fonte: AS PROTAGONISTAS. Direção: Tata Amaral. Produção: Tata Amaral. Rio de Janeiro: Tangerina Entretenimento, 2021. 13 episódios, 30 min por episódio, série de TV documental.

A comparação entre os dois filmes é particularmente significativa, pois evidencia a forma como a censura e a crítica cinematográfica da época, em alguns casos, reagiam de maneira diferente a narrativas sobre a sexualidade das mulheres. A série também expõe o caráter contraditório da censura, destacando que, apesar da ampla circulação de pornochanchadas, muitas delas explicitamente eróticas e misóginas, *Os Homens Que Eu Tive* foi interditado em São Paulo justamente no Dia da Pátria. Essa ação reforça a tese de que a interdição não se deu pelo conteúdo erótico em si, mas pelo moralismo relacionado à representação da mulher e à subversão dos papéis tradicionais de gênero. Essa repressão seletiva deixa evidente como a ditadura não apenas buscava controlar o conteúdo político das produções, mas também regulava a sexualidade e o comportamento das mulheres nas telas.

A série dedica um momento essencial à discussão sobre os coletivos de mulheres no cinema, ressaltando como essas iniciativas foram fundamentais para a construção de uma rede de apoio, visibilidade e reivindicação de direitos. Um dos primeiros movimentos desse tipo foi a realização da Mostra de 1975, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que reuniu 55 filmes dirigidos por mulheres, tema abordado no primeiro capítulo desta pesquisa. Esse evento marca um ponto de virada, pois insere a questão da presença feminina no cinema como um debate público e político. Em seguida, a série destaca o Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro, cujas pautas, segundo Tata Amaral, iam além da reivindicação por maior espaço na indústria, incluindo questões como maternidade, condições específicas de trabalho e a ampliação da criatividade nas telas. Essa ampliação do escopo das discussões

evidencia que a luta das cineastas não se restringia a uma busca por inserção na estrutura vigente, mas também por transformações na forma de se produzir cinema.

Heloísa Buarque de Hollanda problematiza a questão ao pontuar que a pergunta “havia feministas cineastas nos anos 1960?” para ela, é uma “pista falsa”, pois o que realmente importa é o impacto que o feminismo teve no trabalho das mulheres no cinema naquele momento – um impacto real e que alterou a forma de se produzir filmes, além dos temas abordados e da maneira como essas cineastas passaram a se articular.

Imagem 21: Rose La Creta, atriz, cineasta, diretora, roteirista, autora, editora e produtora brasileira, em seu depoimento sobre os coletivos de mulheres e reportagem que divulga as ações do Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio, destacada na série *As Protagonistas*



Fonte: AS PROTAGONISTAS. Direção: Tata Amaral. Produção: Tata Amaral. Rio de Janeiro: Tangerina Entretenimento, 2021. 13 episódios, 30 min por episódio, série de TV documental.

A participação dos coletivos de mulheres é retomada na fala de Rose La Creta, que relata suas ações na organização dessas redes de cineastas. Entre os marcos desse período, ela menciona a Mostra de Cinema em Nova Orleans, evento que possibilitou a internacionalização de algumas dessas produções. La Creta narra como buscou apoio junto à Embrafilmes e conseguiu, por meio de Roberto Farias, finalizar seu filme *Reencarnação* (1976), garantindo que algumas cineastas brasileiras fossem selecionadas para a mostra. Assim, a narrativa construída pela série leva à conclusão de que o movimento feminista foi determinante para a ampliação da presença das mulheres no cinema brasileiro. O fortalecimento dos coletivos impulsionou a produção e fomentou discussões sobre os papéis das mulheres na indústria, a necessidade de financiamento e a importância da preservação das obras. Essas iniciativas, apesar das dificuldades impostas pelo regime militar, demonstram que as cineastas passaram a se organizar e a defender pautas comuns para garantir a continuidade de suas produções.

A utopia do filme de Ana Maria Magalhães em *Mulheres de Cinema* reaparece em *As Protagonistas* para reafirmar que a inserção das mulheres como produtoras criativas deixou

de ser um ideal distante e passou a ser uma realidade consolidada. Esse argumento é incorporado no sexto episódio da série, que destaca o filme como a primeira produção a construir uma historiografia das mulheres no cinema brasileiro. A obra de Magalhães, portanto, se torna um ponto de referência para a construção de uma nova abordagem sobre a participação feminina no audiovisual. A relevância desse processo fica evidente na forma como *The Emerging Woman* (1974), dirigido por Helena Solberg nos Estados Unidos, é tratado na série. O filme abre com uma narração potente da diretora e é destacado na série:

Até onde teremos que voltar ao passado para descobrir por onde começar? Procuramos nos livros de história e não há sinal de nós. Do que nos lembramos? Temos apenas nossas memórias e as histórias que contamos entre nós. Foi sempre assim? Há quanto tempo vivemos como reflexos, imagens sem conteúdo, para vermos nossas filhas repetirem as mesmas vidas, mais uma vez. Nossas mães e avós, como elas se sentiam? Dona-de-casa. Humanidade. Palavras. O que isso realmente significa? Família. *Famulus*: escravo doméstico. O número de escravos pertencentes a um homem.

Essa reflexão traduz a premissa da série: recuperar a trajetória das mulheres no cinema a partir de suas próprias vozes e perspectivas. O filme de Solberg se tornou um clássico e preencheu uma lacuna ao percorrer 170 anos de história do movimento feminista, vendendo centenas de cópias e sendo amplamente utilizado para a formação de debates sobre feminismo nos Estados Unidos. Além disso, o documentário enfatiza que não existe um único feminismo, mas feminismos diversos, que se manifestam de maneira diversa e atravessam diferentes experiências de mulheres ao longo da história. No Brasil, Tata Amaral aponta que o único filme a abordar essa interseccionalidade foi *Feminino Plural* (1976), de Vera Figueiredo, que foi rapidamente retirado de cartaz após sua estreia, apesar de ter sido selecionado para o Festival de Cannes. Essa repressão à obra de Figueiredo reforça o argumento de que a censura à produção cinematográfica feita por mulheres não era apenas uma questão de controle político, mas também uma tentativa de barrar discursos que rompiam com as representações tradicionais da feminilidade.

Passa-se então a listar as cineastas que alcançaram reconhecimento de público, como *Mar de Rosas* (1971), de Ana Carolina; *Gaijin - Os Caminhos da Liberdade* (1980), de Tizuka Yamasaki; *A Hora da Estrela* (1985), de Suzana Amaral; e *Que Bom Te Ver Viva* (1989), de Lúcia Murat. Esta última detalha sua estratégia narrativa ao incorporar sua própria experiência pessoal e afetiva para construir uma montagem circular das entrevistas, evidenciando o uso do cinema como espaço de memória e resistência. Dentre as cineastas destacadas, Adélia

comenta que a intenção do festival era mapear essa produção emergente e utilizar o vídeo como um meio mais barato e acessível de criação cinematográfica. A série sintetiza essa revolução ao destacar como essas produções trouxeram imagens inéditas para o debate público e contribuíram para uma nova forma de representação audiovisual da realidade brasileira.

Entre as cineastas lembradas, *Terra para Rose* (1987), de Tetê Moraes, aborda a luta pela reforma agrária e denuncia a violência contra trabalhadoras rurais. Já *Parabolic People* (1991), de Sandra Kogut, explora experimentações com a linguagem do vídeo ao criar cabines interativas espalhadas pelo mundo, onde diferentes pessoas podiam se expressar livremente diante da câmera. A obra registra a pluralidade de vivências e linguagens, evidenciando como a comunicação visual se transformava na era da transição do analógico para o digital.

Imagem 23: *Parabolic People* (1991), de Sandra Kogut, destacado na série *As Protagonistas* como um vídeo emblemático para compreender a transição do analógico para o digital



Fonte: AS PROTAGONISTAS. Direção: Tata Amaral. Produção: Tata Amaral. Rio de Janeiro: Tangerina Entretenimento, 2021. 13 episódios, 30 min por episódio, série de TV documental.

Outro exemplo significativo é *Folguedos no Firmamento* (1984), de Regina Rheda, que retrata a trajetória de Ada Rogato, primeira aviadora do Brasil. Através de cenários coloridos e figurinos artificiais, montagem com fotos de arquivo e uma trilha sonora de tons infantis, a realizadora constrói uma crítica humorada aos padrões de beleza e comportamento impostos às mulheres. Ainda na perspectiva do documentário social, *Mulheres da Boca* (1982), de Inês Castilho, aborda a prostituição no centro urbano. Em entrevista, a diretora afirma que o filme busca retratar as mulheres na base da pirâmide social, conferindo-lhes visibilidade para além dos índices e estatísticas e apresentá-las como indivíduos com rostos e histórias próprias.

Após a discussão sobre a produção de vídeos, a série parte para um momento crucial da relação entre o cinema brasileiro e mulheres: o *boom* dos curtas-metragens nos anos 1980. Essa ascensão ocorreu, em parte, graças à obrigatoriedade da exibição de curtas antes dos

longas-metragens estrangeiros,⁴⁴⁰ o que possibilitou um diálogo inédito entre cineastas e o público. A narrativa da série enfatiza a relevância desse formato ao inseri-lo dentro de uma mudança estrutural no audiovisual brasileiro.

Tata Amaral introduz sua própria trajetória nesse contexto, relatando que foi nesse período que realizou seus primeiros curtas-metragens, *Poema: Cidade e Queremos as Ondas do Ar!* (ambos de 1986), em parceria com Francisco César Filho. Esse testemunho serve como ponto de partida para destacar uma de suas maiores influências: a cineasta Regina Rheda. A apresentação da cineasta na série reforça outro aspecto essencial para a compreensão da produção cinematográfica feminina: a importância da universidade, no caso, a ECA-USP, como espaço de formação e experimentação para cineastas mulheres.

A curadora e diretora do Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, Zita Carvalhosa, aprofunda essa discussão ao relatar o impacto do formato. Seu depoimento valoriza as cineastas como realizadoras, sem deixar de destacar o trabalho de mulheres em funções de curadoria e difusão cinematográfica. A série mostra, por exemplo, que na época havia uma coluna na *Folha de S. Paulo* que informava ao público sobre quais curtas-metragens estavam sendo exibidos nos cinemas. Essa prática jornalística revela aspectos importantes da circulação e da recepção dos curtas no período, ainda pouco mapeados na historiografia do cinema brasileiro⁴⁴¹. Carvalhosa também descreve o crescimento exponencial da produção: no início, cerca de 100 curtas eram exibidos anualmente; já no período retratado pela série, esse número saltou para 600. Embora não haja dados específicos sobre a autoria desses filmes, esse aumento indica uma ampliação dos espaços de circulação e experimentação, contexto no qual cineastas mulheres também buscaram afirmar suas produções. Segundo a série, o humor e a paródia foram marcas centrais dessa produção, exemplificadas por filmes como *Frankenstein Punk* (1986), co-dirigido por Eliana Fonseca e Cao Hamburger. Essa abordagem contrastava com os longas-metragens do período, fortemente influenciados pelo modelo de produção imposto pela ditadura militar, que mantinha a Embrafilme e a Boca do Lixo - polo cinematográfico independente de São Paulo conhecido pela produção de filmes de baixo orçamento - como os principais eixos do cinema nacional.

⁴⁴⁰ A chamada "Lei do Curta" tem sua base no artigo 13 da Lei Federal nº 6.281, de 9 de dezembro de 1975, e foi posteriormente regulamentada pelo Concine. O texto da lei estabelece: "Art. 13. Nos programas que incluírem filmes estrangeiros de longa-metragem, será obrigatória a exibição de um filme nacional de curta-metragem de natureza cultural, técnica, científica ou informativa, além da apresentação de um jornal cinematográfico, conforme normas a serem expedidas pelo órgão".

⁴⁴¹ Observa-se que esse tipo de registro na imprensa permanece como uma fonte ainda pouco explorada para estudos sobre a recepção e a circulação de curtas-metragens no Brasil, especialmente nos anos 1970 e 1980.

A série também aponta a desqualificação sistemática do cinema brasileiro durante esse período. Nesse contexto, a consagração de três curtas-metragens no Festival de Gramado foi interpretada como um marco, demonstrando que a inovação estética no cinema nacional estava concentrada nesse formato. Outro ponto relevante é a descentralização da produção, impulsionada por iniciativas como a Casa de Cinema de Porto Alegre, fundada em 1987. Essa produtora teve um papel fundamental na ampliação do cinema feito fora dos eixos Rio-São Paulo, destacando-se com filmes como *Barbosa* (1988), dirigido por Ana Luiza Azevedo e Jorge Furtado. O filme, que mescla ficção e entrevistas, apresenta um enredo instigante: um homem, atormentado pela derrota da Seleção Brasileira de Futebol na Copa do Mundo de 1950, volta no tempo para tentar impedir o gol do Uruguai.

Ana Luiza Azevedo relata que, durante anos, trabalhou como assistente de produção e enfrentou desafios significativos ao dirigir um filme com um cineasta renomado. Segundo ela, o maior obstáculo não vinha da direção em si, mas da equipe e dos jornalistas, que sempre se reportavam ao colega homem, desconsiderando sua posição de liderança. Esse depoimento abre espaço para uma reflexão da narradora sobre a coautoria entre homens e mulheres no cinema brasileiro. A “primavera dos curtas-metragens” foi marcada, em sua maioria, por co-direções entre realizadoras e realizadores, o que pudesse ser interpretado como um caminho mais tranquilo para as mulheres conseguirem espaço no audiovisual.

Apesar desse cenário de expansão criativa, a produção e distribuição desses filmes ainda enfrentava desafios. A chamada *Lei do Curta* ampliou o circuito de exibição, mas não foi suficiente para garantir a circulação ampla dessas produções. O impacto dessas políticas de incentivo também é analisado na série por cineastas como Anna Muylaert e Laís Bodanzky. Muylaert destaca a importância da *Lei de Estímulo*, que fortaleceu a conexão entre cineastas mulheres e possibilitou a realização de novos projetos. Já Bodanzky, diretora e presidente da Spcine, reforça o papel do *Prêmio Estímulo*, um dos poucos mecanismos de fomento disponíveis, cuja continuidade dependia de intensa mobilização política de coletivos e instituições de cinema. Com esse financiamento, Bodanzky realizou o curta *Cartão Vermelho* (1994).

A análise da diretora sobre esse contexto também chama atenção para um contraste fundamental: o auge dos curtas-metragens ocorreu simultaneamente ao desmonte do cinema nacional durante o governo Collor. A extinção da Embrafilme e a abertura do mercado ao neoliberalismo resultaram na drástica redução da produção de longas-metragens; entre 1990 e 1993, foram realizados apenas quatro filmes no Brasil. Essa contradição reforça a importância do curta-metragem nesse período, pois, mesmo diante da crise, a produção desse

formato se manteve ativa, garantindo a renovação estética e política do cinema brasileiro. A partir desse cenário, a série destaca o papel das mostras e festivais como espaços essenciais para a circulação dessas produções. Muitas dessas iniciativas foram criadas e organizadas por mulheres, consolidando o curta-metragem como um formato de resistência e experimentação no audiovisual nacional.

Nesse contexto de desqualificação do cinema brasileiro – marcado por discursos que tachavam as produções nacionais como “ruins”, “pornográficas” ou de “som precário” – uma das poucas exceções foi *Lua de Cristal* (1990), de Tizuka Yamasaki, que atraiu mais de quatro milhões de espectadores e garantiu a única grande bilheteria dos primeiros anos da década. No entanto, o filme que efetivamente marcou uma virada foi *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati. A diretora relata que a produção foi um grande desafio financeiro, sendo realizada aos poucos: filmavam por dez dias, interrompiam, buscavam novos recursos e, ao retomar, refaziam toda a organização da equipe. A escolha pela comédia foi uma forma de tensionar a visão tradicional da história do Brasil ou de que era possível saber o que realmente aconteceu em uma época, adotando um olhar irônico e satírico sobre o passado. O filme foi feito com um orçamento modesto de 500 mil reais, mas permaneceu 11 meses em cartaz e se tornou o primeiro grande sucesso de público do cinema nacional na década de 1990, conquistando cerca de 1,5 milhão de espectadores por meio de uma distribuição independente liderada pela própria diretora. Assim, *Carlota Joaquina* marcou o início da Retomada do cinema brasileiro.

Esse momento abriu espaço para uma nova geração de cineastas, que começaram a produzir longas-metragens em meio às transformações do setor audiovisual. A série menciona experiências de produção desse período, como *Bicho de Sete Cabeças* (2000), dirigido por Laís Bodanzky, e destaca que, segundo Tata Amaral, 162 mulheres estrearam com longas-metragens na década de 2000. Uma das características dessa geração foi a multiplicidade de formatos e narrativas, com projetos que se desdobravam em mais de uma obra, incluindo videoclipes, filmes e séries. Um exemplo emblemático é o videoclipe *Minha Alma*, dirigido por Kátia Lund e Breno Silveira, que causou estranhamento por sua proximidade estética com o curta-metragem. O impacto da obra se deu não apenas por sua originalidade formal, mas principalmente por apresentar a violência urbana a partir da perspectiva de uma criança moradora de um morro carioca, oferecendo um ponto de vista que raramente era retratado na mídia da época.

Outra tendência destacada pela série é o crescimento do cinema documental feito por mulheres, com um viés fortemente autobiográfico. *Diário de uma Busca* (2011), de Flávia

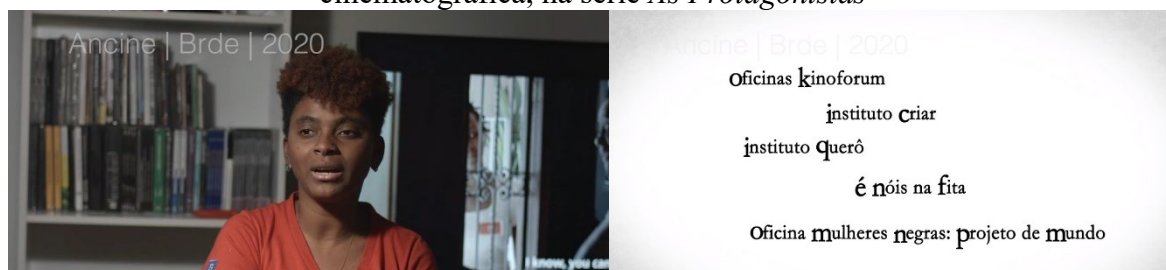
Castro, é um exemplo dessa abordagem, reconstruindo a história de vida e morte de seu pai, Celso Castro, um jornalista de esquerda encontrado morto no apartamento de um ex-oficial nazista. Para a diretora, o filme busca compreender como o cotidiano se entrelaça com a “grande história”, uma característica que Jean-Claude Bernardet denominou *Cinema de busca* – uma tradição que se consolidou no cinema de mulheres. A série projeta vários nomes dessa vertente documental, destacando, entre eles, Maria Augusta Ramos e seu filme *Justiça* (2004), que se consolidou como um marco de seu estilo. Trabalhando com planos fixos e um olhar meticuloso sobre a arquitetura e a burocracia do sistema judiciário, Ramos revela a desigualdade social brasileira por meio do que chama de “teatro da justiça”.

A série também problematiza a permanência das barreiras para cineastas que produzem fora dos eixos Rio-São Paulo. Amaral questiona como é possível romper com essas dificuldades, abrindo espaço para discutir o cinema feito por mulheres em Pernambuco. O primeiro filme a ser abordado nesse segmento é *Amor, Plástico e Barulho* (2015), de Renata Pinheiro. Em seguida, a série reconstrói a tradição de mulheres que marcaram a produção cinematográfica da região, como Eva Nill nos anos 1920, Aurora Duarte nos anos 1950, Katia Mesel nos anos 1970, Micheline Bondi nos anos 1980 e Helena Godoy nos anos 2010. Enquanto esses nomes aparecem na tela, Amaral narra que, ao longo das décadas, cada vez mais mulheres passaram a produzir cinema em diferentes estados do Brasil. Esse crescimento foi impulsionado por iniciativas individuais e por políticas públicas conquistadas ao longo dos anos, como a abertura das universidades para a formação em audiovisual e a criação da Ancine, que contribuiu para a descentralização do setor, inclusive nas pesquisas, como já abordado. A série encerra essa trajetória destacando como essas mudanças estruturais permitiram a formação de uma nova geração de cineastas, agora com maior acesso à universidade e às políticas de fomento. Esse avanço é sintetizado simbolicamente na personagem Jéssica, do filme *Que Horas Ela Volta?* (2015), de Anna Muylaert, que representa as transformações no perfil das cineastas brasileiras e a entrada de novas vozes no cinema nacional.

A transição para a discussão sobre o cinema negro e as mulheres negras no audiovisual é conduzida por Viviane Ferreira, cineasta e presidente da Associação Profissionais do Audiovisual Negro (A.P.A.N). Ela destaca que o levante do cinema negro, a partir de 2014, não foi um fenômeno isolado, mas resultado de ações coletivas organizadas em um curto período, como o Encontro de Cinema Negro no Rio de Janeiro. Esses encontros foram fundamentais para afirmar a produção cinematográfica realizada por pessoas negras, rompendo com a ideia de que apenas quem saía das universidades fazia cinema. A série

ressalta que um dos principais impulsionadores dessa nova geração de realizadores foram as oficinas audiovisuais organizadas por diversas instituições, que funcionaram como ferramentas de democratização do cinema e de formação de um novo exército de cineastas negros e negras.

Imagem 24: Viviane Ferreira analisa o impacto das oficinas audiovisuais como ferramentas de democratização do cinema, destacando seu papel na ampliação do acesso à produção cinematográfica, na série *As Protagonistas*



Fonte: AS PROTAGONISTAS. Direção: Tata Amaral. Produção: Tata Amaral. Rio de Janeiro: Tangerina Entretenimento, 2021. 13 episódios, 30 min por episódio, série de TV documental.

A série destaca a produção de *O Dia de Jerusa* (2018), de Viviane Ferreira, que aborda a solidão das mulheres negras de forma complexa a partir de uma perspectiva não restrita ao matrimônio. A obra evidencia como o cinema pode ser um espaço para narrativas que ampliam a representação das experiências negras. Dentro da ideia de que todo filme carrega um ponto de vista político, *Kbela* (2015), de Yasmin Thayná, é outro exemplo ressaltado pela série. Além da inovação na montagem, o curta se tornou um fenômeno de público ao inaugurar uma nova dinâmica de circulação por meio das redes sociais, expandindo o alcance da produção cinematográfica negra. Entretanto, a série também critica a estrutura dos grandes festivais, que mantêm a prática de não selecionar esses filmes para suas programações principais, mas convidam mulheres negras para mesas de debate sobre subjetividade no cinema. Essa discrepância acaba fortalecendo festivais específicos voltados ao cinema negro, alguns com recorte exclusivo para mulheres, como a Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio. Essa segmentação levanta um questionamento crucial sobre a inclusão real dessas cineastas no circuito audiovisual tradicional e os desafios para disputar espaço no mercado cinematográfico. Viviane Ferreira sintetiza esse debate ao afirmar:

Hoje, o cinema no mundo recebe um xeque-mate dos cinemas identitários: ou se avalia, ou deixa de existir. Porque a única coisa que garante que o cinema racista, machista e misógino continue a existir é o poderio econômico, e o cinema identitário está disputando esse poderio econômico.

O episódio também discute a presença de cineastas trans no cinema brasileiro. Quem ganha destaque é Julia Katharine, cineasta, roteirista e atriz, que se tornou a primeira cineasta transexual do Brasil a entrar no circuito comercial como diretora, com o curta-metragem *Tea for Two* (2019). A obra lhe garantiu o Prêmio Helena Ignez na Mostra de Cinema de Tiradentes, consolidando seu nome como uma das vozes mais importantes dessa nova geração. Em seu depoimento, Julia Katharine discute a ausência de representatividade trans nas telas e como sua trajetória foi marcada pela frustração de não se reconhecer nos filmes que assistia. Para ela, as poucas referências disponíveis eram personagens trans interpretadas por atores e atrizes cisgêneros, o que reforçava estereótipos e apagava a presença real de pessoas trans no cinema. Seu desejo era ver imagens de mulheres trans ocupando diferentes espaços sociais, como donas de casa, médicas e professoras, sem que suas existências estivessem sempre associadas a narrativas trágicas ou hipersexualizadas.

A série, portanto, articula um panorama crítico sobre como diferentes grupos historicamente excluídos do audiovisual – mulheres brancas, negras, cis, trans e indígenas – têm disputado espaços de produção e circulação de suas obras. Ao evidenciar as estratégias e desafios enfrentados por essas cineastas, *As Protagonistas* constrói um retrato abrangente das lutas e conquistas que redefinem a paisagem do cinema brasileiro contemporâneo. No episódio dedicado à década de 2010, a série destaca a inserção crescente de mulheres em diferentes frentes do setor audiovisual, como a televisão, as plataformas de vídeo sob demanda, o cinema de mercado e o cinema indígena. Um dos exemplos abordados é o da diretora Julia Rezende, que relata como a televisão permitiu sua entrada precoce na indústria audiovisual. Aos 22 anos, ela dirigiu episódios televisivos que abriram caminho para filmes de grande bilheteria, como *Meu Passado Me Condena* (2013) e *De Pernas para o Ar 3* (2019).

O episódio então amplia o debate para os desafios da distribuição no cinema brasileiro, utilizando *De Pernas para o Ar 3* como um estudo de caso. O filme, que vinha obtendo grande sucesso de bilheteria, foi abruptamente retirado de 770 salas de exibição devido à estreia de *Vingadores: Ultimato* (2019), dirigido pelos irmãos Anthony e Joe Russo, que ocupou 92% das salas de cinema do país. Esse cenário revela um problema estrutural da distribuição cinematográfica no Brasil: a falta de regulamentação e políticas de proteção ao cinema nacional. Para aprofundar a discussão, a série reúne depoimentos de produtoras como Mariza Leão, que critica a ausência de regulação e denuncia a omissão do governo. Ela aponta que, em 2018, o então Ministro da Cultura, Sérgio Sá Leitão, deixou o cargo sem assinar a renovação da cota de tela, fragilizando ainda mais a proteção ao cinema brasileiro. Leão afirma:

A vivência em sociedade, seja em um grupo de três ou em uma população de bilhões, depende de regras. Quando os órgãos responsáveis pela regulação deixam de atuar, criam o que se chama de anomia, a ausência de normas. E quando não há normas, o que se estimula é a selvageria.

Débora Ivanov complementa essa análise ao comparar a situação do Brasil com a dos Estados Unidos, onde *Vingadores: Ultimato* ocupou apenas 13% das salas, enquanto no Brasil chegou a 92%. Ela questiona como o país pode atrair investimentos privados para o setor cinematográfico quando há um mercado sem regras e sem segurança jurídica, revelando uma falta de planejamento para a indústria nacional. Diante dessas dificuldades, o setor audiovisual se organizou para buscar maior proteção por meio de leis e regulações estabelecidas pela Ancine. Uma dessas medidas foi a Lei nº 12.485/2011, que não apenas estabeleceu a cota de tela para produções nacionais, mas também garantiu que 40% das produções fossem realizadas fora do eixo Rio-São Paulo, ampliando a diversidade do cinema brasileiro.

A narrativa então expande para o cinema indígena, destacando *Tempo Circular* (2018), de Graci Guarani. Em entrevista, a cineasta relata sua experiência na Aldeia Jaguapiru, localizada em Dourados, Mato Grosso do Sul, e comenta que seu primeiro contato com o audiovisual ocorreu por meio da fotografia. Ela também discute *Mãos de Barro* (2018), filme que co-dirigiu com Alexandre Pankararu, que foi um marco por ser o primeiro filme indígena a circular fora dos circuitos tradicionais de exibição indígena. Graci ressalta que sua participação nesses espaços trouxe um impacto significativo, pois foi a primeira vez que ela e sua equipe foram reconhecidos como especialistas no debate sobre suas próprias narrativas. A diretora também tensiona sobre o protagonismo das mulheres indígenas, enfatizando que ele sempre existiu, ainda que não fosse nomeado. Ao ser questionada sobre a existência do feminismo dentro das comunidades indígenas, Graci responde que há uma grande diversidade de experiências entre os povos originários e diferentes vivências das mulheres nesses espaços, o que indica múltiplas formas de resistência e protagonismo.

Estabelece-se, então, uma relação entre as narrativas indígenas e outras formas de cinema colaborativo voltado para movimentos sociais. Nesse contexto, destaca-se a luta por moradia na cidade de São Paulo e, dentro dela, um dos exemplos mais importantes de experiência cinematográfica colaborativa: *Era o Hotel Cambridge* (2016), de Eliane Caffé. O filme, construído a partir de oficinas com moradores de ocupações urbanas, mistura ficção e documentário para contar histórias reais, capturando a urgência e a complexidade dessa luta. Em depoimento, Caffé afirma: “A maneira de fazer o filme pode ser mais transformadora do que assistir ao filme”.

A questão da regulação do audiovisual é retomada, agora para tratar sobre a importância do levantamento de dados para embasar políticas públicas. Tata Amaral ressalta que a coleta e análise de dados sobre o setor são fundamentais para orientar marcos regulatórios e corrigir injustiças estruturais na indústria cinematográfica. Débora Ivanov reforça essa perspectiva, destacando que essa é uma questão global, mas que no Brasil os primeiros passos já foram dados, especialmente com a inclusão da diversidade de gênero e raça no planejamento estratégico da Ancine. Nesse sentido, a consultora Vera Zaverucha explica a criação do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), iniciativa essencial para manter e garantir o acesso a informações sobre o setor, sobretudo após os diversos desmontes das políticas públicas voltadas para a cultura ocorridas ao longo do tempo.

A série *As Protagonistas* (2020), dirigida por Tata Amaral, constrói uma análise rigorosa do cinema brasileiro a partir da produção das mulheres, articulando narração, entrevistas, imagens de arquivo, animações e trechos de filmes para não apenas expor trajetórias, mas intervir na maneira como essa história é contada. A série não trata a participação das mulheres como uma presença marginal ou episódica, mas como um eixo fundamental do audiovisual nacional. Em vez de simplesmente recuperar nomes ou exaltar pioneirismos, Amaral confronta a estrutura que historicamente invisibilizou cineastas e organizou a memória do cinema de forma excludente. *As Protagonistas* desafia narrativas convencionais, questiona os marcos estabelecidos e expõe os mecanismos que determinaram quais histórias foram preservadas e quais foram silenciadas.

A abordagem da série se diferencia por não tratar o avanço das mulheres no cinema como um processo linear ou inevitável, mas como resultado de disputas políticas, apagamentos deliberados e tentativas constantes de reinserção na história. Ao longo dos treze episódios, a narrativa rompe com a lógica individualizante de outras produções sobre o tema, enfatizando redes de colaboração, coletivos e as estratégias que garantiram a permanência de mulheres no audiovisual, mesmo diante de barreiras impostas pela indústria, pela crítica e pelas políticas públicas.

A revisão historiográfica proposta pela série evidencia as contradições dos movimentos cinematográficos consagrados. O Cinema Novo, por exemplo, é problematizado a partir da ausência de mulheres na autoria e da exclusão de suas contribuições estéticas e narrativas. *A Entrevista* (1964), de Helena Solberg, é inserido nesse contexto como um documentário que rompe com a estética do movimento e propõe novas formas de representação da experiência feminina. Esse deslocamento no olhar sobre os marcos do

cinema brasileiro se repete ao longo da série, que desmonta leituras cristalizadas e propõe novas conexões entre obras, contextos históricos e processos de criação.

Enquanto outras séries analisadas concentram-se no eixo Rio-São Paulo e na trajetória de cineastas brancas, *As Protagonistas* amplia a investigação, incorporando mulheres negras, indígenas e trans na linha do tempo do cinema brasileiro. Ao incluir obras como *O Dia de Jerusa* (2018), de Viviane Ferreira, e *Tea for Two* (2019), de Julia Katharine, a série desloca o olhar da tradição hegemônica e evidencia que a disputa por espaços de criação e circulação continua sendo um dos principais desafios para as cineastas. O racismo estrutural e a concentração de recursos são abordados de forma crítica, questionando a maneira como grandes festivais ainda operam esquemas de exclusão e desigualdade dentro do audiovisual.

Outro aspecto essencial levantado pela série é a relação entre políticas públicas e a permanência das cineastas no mercado. O desmonte da Ancine e a falta de regulamentação na distribuição são apontados como fatores que comprometem a continuidade da produção nacional. A retirada de *De Pernas para o Ar 3* (2019) de centenas de salas de cinema para dar lugar a uma superprodução norte-americana ilustra como a ausência de regulação do setor favorece a concentração e restringe o alcance dos filmes brasileiros. Assim, ao invés de apenas documentar a presença feminina no cinema, *As Protagonistas* questiona os critérios que estabeleceram quais filmes se tornaram referências e quais foram apagados dos registros históricos.

Importante notar que ao longo de toda a série, Tata Amaral assume um papel central ao questionar a historiografia oficial do cinema brasileiro. A indagação que se repete – *por que sabemos tão pouco sobre essas cineastas?* – funciona como uma crítica ao apagamento sistemático das mulheres na história do audiovisual. Esse questionamento não apenas mobiliza uma diversidade de arquivos inéditos, mas também propõe uma revisão crítica dos critérios que determinam quais memórias são preservadas e quais são silenciadas. O compromisso de Amaral com essa revisão historiográfica se manifesta tanto na escolha dos temas abordados quanto em sua própria presença na série. Em diferentes momentos, a diretora compartilha seu processo criativo e dialoga com outras cineastas, estabelecendo uma ponte entre gerações e reforçando a importância de pensar o cinema como um espaço de troca e continuidade. No segundo episódio, sua indignação diante da ausência das mulheres nos cânones do cinema brasileiro se torna explícita em seu discurso:

Manter sua presença na memória e na história do audiovisual brasileiro é um desafio nada fácil, mas empolgante. As pesquisas e esforços de estudiosos e familiares são fundamentais para que isso

aconteça. Porém, essa presença é também uma tarefa para o poder público, criar programas para digitalizar as obras e promover sua exibição e distribuição, criar um acervo que possa ser constantemente acessado e ativado, criar prêmios e programas que permitam que seus nomes e suas obras sejam permanentemente lembrados são algumas ações fundamentais. É inaceitável, aliás de fato incorreto, que listas de melhores filmes brasileiros continuem com uma porcentagem tão ínfima de filmes dirigidos por mulheres [...] Para compreender nossa cultura é preciso considerá-la em sua totalidade, e é por isso que nossos filmes devem estar nas escolas e universidades e nossa linguagem deve ser estudada, porque a nossa existência enquanto artista, deve estar presente no imaginário de todos os brasileiros.

Essa fala sintetiza um dos principais méritos da série: ao mesmo tempo em que resgata a memória das cineastas brasileiras, a produção aponta para os desafios ainda presentes na consolidação de uma historiografia mais inclusiva. A crítica à exclusão das mulheres nos registros oficiais e na difusão do cinema nacional se articula a uma defesa da necessidade de políticas públicas para garantir o acesso, a preservação e a valorização dessas obras. Dessa forma, a série vai além de um simples levantamento de trajetórias individuais, propondo uma reflexão sobre a forma como a memória do cinema brasileiro é construída e perpetuada. Ao reivindicar que os filmes dirigidos por mulheres sejam integrados ao ensino e ao debate cultural, Amaral sugere que a mudança não se dá apenas pelo reconhecimento tardio dessas cineastas, mas pela transformação estrutural do olhar sobre o cinema. Assim, *As Protagonistas* denuncia a invisibilização histórica dessas realizadoras, mas também propõe caminhos concretos para ampliar sua presença na história do audiovisual.

A análise comparativa das séries *Mulheres no Cinema* (1993), *As Mulheres no Cinema Brasileiro* (2001) e *As Protagonistas* (2020) permite compreender diferentes modos de representação da presença das mulheres no audiovisual brasileiro, como também os tensionamentos historiográficos em torno de quem narra essa história, com que objetivos e sob quais condições políticas e culturais.

A primeira série, *Mulheres no Cinema*, exibida em 1993 na TV Manchete, foi pioneira ao trazer para o grande público a discussão sobre a participação das mulheres no cinema nacional. Como produto televisivo, a série ampliou o alcance do tema e introduziu nomes e trajetórias fundamentais, contribuindo para uma visibilidade inicial em um momento de escassa mobilização institucional em torno do feminismo no audiovisual. No entanto, sua abordagem ainda está fortemente ancorada em uma lógica de reconhecimento individual, centrada majoritariamente nas atrizes, com ênfase em características como

beleza, carisma e talento — traços que se alinham à construção tradicional da estrela. A ausência de uma análise crítica das estruturas de exclusão, somada à pouca atenção dada às funções técnicas e autorais ocupadas por mulheres, indica os limites de um projeto que, embora pioneiro, permaneceu preso à lógica do excepcionalismo e evitou discutir as condições materiais e políticas da criação cinematográfica.

Já *As Mulheres no Cinema Brasileiro* (2001) representa um passo significativo nesse percurso. Viabilizada por meio da Lei Rouanet e exibida no Canal Brasil, a série amplia o escopo da discussão ao construir uma narrativa mais ancorada na preservação da memória e na valorização histórica de trajetórias femininas. Seu caráter documental, sustentado por entrevistas, imagens de arquivo e narrações poéticas, oferece um mapeamento sensível das pioneiras e dos bastidores da produção cinematográfica brasileira. A série reconhece a pluralidade de atuações das mulheres no cinema — da atuação à produção, da direção à montagem — e dá espaço para nomes pouco visibilizados na historiografia tradicional. No entanto, a série ainda se mostra atravessada por ambivalências: oscila entre o tom celebratório e o reforço de discursos patriarcais, como nos depoimentos que fetichizam as atrizes ou reduzem a técnica feminina a metáforas do cuidado. Além disso, a crítica à ausência das mulheres na historiografia é feita sem confrontar diretamente os mecanismos de exclusão que estruturaram o campo.

As Protagonistas (2020), por sua vez, inaugura uma inflexão epistemológica na forma de se construir uma história do cinema feita por mulheres. Dirigida e apresentada por Tata Amaral, a série assume um ponto de vista feminista, interseccional e propositivo. Ao longo dos 13 episódios, Amaral articula imagens de arquivo, animações, trechos de filmes, documentos de época e entrevistas com cineastas, pesquisadoras e produtoras, construindo uma narrativa que não se limita à recuperação de nomes, mas questiona ativamente os critérios e os silêncios da historiografia dominante. A série desloca o eixo da exceção para o coletivo, das musas para as autoras, da visibilidade para a disputa de memória. Além de incluir nomes e experiências que permanecem fora dos cânones — como mulheres negras, indígenas, trans e do interior do país — *As Protagonistas* propõe uma revisão crítica dos marcos históricos e questiona os lugares institucionais de legitimação do cinema brasileiro.

Em termos comparativos, o arco entre as três produções demonstra uma importante transformação de método e de linguagem. Se *Mulheres no Cinema* (1993) inaugura o debate em tom ainda moderado, buscando inserção via mídia de massa, *As Mulheres no Cinema Brasileiro* (2001) consolida um mapeamento mais robusto. *As Protagonistas*, por sua vez, tensiona a própria estrutura do documentário biográfico e propõe uma nova cartografia da

autoria no cinema nacional — uma cartografia atravessada por raça, classe, território, sexualidade e políticas públicas. Nesse percurso, observa-se também o deslocamento de uma história contada sobre as mulheres para uma história contada com e por elas. A presença de Tata Amaral como narradora, entrevistadora e figura em cena marca esse gesto metodológico: trata-se de construir uma memória viva, situada, afetiva e coletiva, em que o passado é continuamente rearticulado pelas lutas do presente. Diferente das produções anteriores, *As Protagonistas* não naturaliza o apagamento — denuncia, documenta e propõe estratégias para sua revisão.

Por fim, a comparação entre essas três séries confirma que a disputa pela memória das mulheres no cinema não se dá apenas no campo da representação, mas principalmente no campo da narrativa histórica. Ao trazer diferentes respostas à pergunta “onde estavam as mulheres no cinema brasileiro?”, essas obras revelam que escrever a história do audiovisual a partir das mulheres não é apenas preencher lacunas, mas reconfigurar os contornos do próprio campo historiográfico. Nesse sentido, a luta das cineastas por reconhecimento, permanência e legitimidade continua sendo, também, uma luta pelo direito de contar — e de recontar — a história do cinema brasileiro.

CONCLUSÃO

Ao longo desta pesquisa, tornou-se evidente que a historiografia do cinema feito por mulheres no Brasil é um campo em disputa, atravessado por debates conceituais e desafios metodológicos que se manifestam também na fragmentação dos estudos sobre a história do cinema. O percurso traçado por esta tese demonstrou que as mulheres, embora tenham desempenhado papéis fundamentais na indústria cinematográfica desde suas origens, tiveram suas contribuições sistematicamente desvalorizadas ou excluídas dos registros oficiais. Esse apagamento, sustentado por estruturas de poder que definem o que deve ser reconhecido como parte da história do cinema, impulsionou a criação de iniciativas voltadas à valorização e preservação da produção cinematográfica realizada por mulheres.

Ao investigar três grandes eixos – mostras e periódicos, pesquisas acadêmicas e produções audiovisuais sobre a história do cinema –, esta pesquisa demonstrou que a consolidação do campo se deu paralelamente nos espaços institucionais e nas redes autônomas que desafiaram o cânone historiográfico. Mostras de cinema, coletivos de mulheres, a imprensa engajada – como o jornal *Mulherio* – e as próprias produções audiovisuais desempenharam um papel fundamental na criação de espaços de debate e visibilidade para as cineastas. Essas iniciativas ampliaram o reconhecimento de suas obras e estimularam a formulação de uma crítica especializada sobre o cinema feito por mulheres, impactando sua recepção e interpretação ao longo do tempo. O exame de mostras, periódicos, teses, documentários e séries televisivas permitiu compreender como a historiografia feminista tem reconfigurado a escrita da história do cinema brasileiro, tensionando as narrativas tradicionais e promovendo novas leituras. Assim, a atuação de cineastas, pesquisadoras e críticas expandiu os referenciais teóricos e historiográficos sobre o campo, além disso, desafiou os mecanismos que historicamente condicionaram a presença das mulheres no cinema à margem da memória oficial.

A análise das pesquisas acadêmicas permitiu compreender como os estudos sobre o cinema feito por mulheres dialogam com diferentes correntes teóricas, incluindo a historiografia, a teoria da representação, os estudos de gênero e a crítica cultural. Um dos principais pontos de tensão nesses debates diz respeito à relação entre autoria, gênero e criação cinematográfica, especialmente nas distinções entre cinema de mulheres e cinema feito por mulheres. Desde os anos 1970, a crítica especializada tem questionado a noção tradicional de autoria no cinema, propondo abordagens que consideram a produção cinematográfica como um processo coletivo, que vai além da figura da diretora.

Dentro dessa discussão, a multiplicidade de termos utilizados para definir o cinema feito por mulheres evidencia disputas conceituais que trazem diferentes abordagens teóricas e

políticas. O *cinema feito por mulheres* é um termo abrangente e descritivo, referindo-se a qualquer filme dirigido, produzido, roteirizado ou realizado tecnicamente por mulheres, independentemente do conteúdo, da linguagem cinematográfica ou do posicionamento político da obra. O foco está na participação das mulheres na cadeia produtiva do cinema, sem necessariamente atribuir um viés temático ou estético às produções. Já o *cinema de mulheres* tem conotação política e crítica, sendo frequentemente associado a produções que exploram questões de gênero, representação das mulheres e suas experiências na sociedade. Essa expressão está vinculada a um cinema engajado, que busca desconstruir representações tradicionais e romper com convenções estéticas e narrativas. Essa pluralidade demonstra que essas categorias não são fixas, mas construções dinâmicas, influenciadas por contextos históricos, debates acadêmicos e movimentos políticos. A escolha do termo impacta diretamente a forma como essas produções são analisadas, preservadas e inseridas na historiografia do cinema.

Embora o conceito *cinema de mulheres* estar bastante consolidado dentro do campo feminista, Carla Ludmila Maia Martins⁴⁴² problematiza seu uso e aponta diversas limitações. Um dos principais riscos dessa designação, segundo a autora, é a generalização, que pode induzir à falsa ideia de que todas as produções dirigidas por mulheres compartilham uma perspectiva homogênea, desconsiderando as intersecções de raça, classe e sexualidade. Além disso, ela alerta para o perigo da essencialização das experiências das cineastas, que reforça uma visão fixa e universalizada da figura da mulher, ignorando a multiplicidade de realidades vividas por realizadoras de diferentes contextos sociais.

Outro ponto levantado por Martins é a hierarquia de representação, na qual cineastas brancas, de classe média ou alta, frequentemente recebem maior visibilidade em detrimento de cineastas negras, indígenas e outros grupos dissidentes - dado também evidenciado por esta pesquisa. A autora observa, ainda, que a categorização pode, inadvertidamente, reforçar normas patriarcais ao pressupor um modelo específico de representação para os filmes feitos por mulheres, limitando a liberdade criativa e a diversidade formal dessas obras. Nessa perspectiva, analisar essas produções a partir de um rótulo fixo tende a reduzir sua complexidade e a negligenciar discussões mais amplas sobre as estruturas de poder que permeiam o campo cinematográfico, especialmente nas relações entre gênero, classe e raça.

Diante dessas questões, compreender as disputas em torno desses termos é fundamental para ampliar os estudos sobre a presença e a atuação das mulheres no cinema.

⁴⁴² MAIA, *Sob o risco do gênero...*

Mais do que uma questão de nomenclatura, essas definições demonstram diferentes perspectivas sobre autoria, processos produtivos e as dinâmicas de poder que moldam a participação das mulheres na indústria audiovisual. O desafio é garantir que essas produções sejam analisadas não como manifestações isoladas, mas como parte integrante da história do cinema, reconhecendo suas complexidades, contradições e a necessidade de um olhar crítico que vá além das categorias fixas e dos enquadramentos historiográficos tradicionais.

A pesquisa demonstrou que a presença das mulheres no cinema não pode ser analisada apenas a partir das imagens projetadas na tela. É essencial considerar as condições de produção, as redes de circulação e os desafios de preservação, que impactam diretamente sua visibilidade e reconhecimento. A exclusão das mulheres na história do cinema não decorre da falta de registros, mas do discurso historiográfico que estruturou a narrativa dominante, priorizando determinadas produções e apagando outras. Esse silenciamento restringe o acesso às suas trajetórias e limita as referências disponíveis para novas gerações de realizadoras e pesquisadoras, perpetuando a falsa impressão de uma participação reduzida. Assim, esta tese dialoga com os conceitos de contra-arquivo e narrativa insurgente, argumentando que a memória do cinema feito por mulheres deve ser compreendida a partir de dinâmicas coletivas e não apenas por meio de trajetórias individuais.

A falta de políticas de preservação e a dispersão dos registros dificultam a reconstituição dessa história. A contradição entre a invisibilidade das cineastas e a grande quantidade de arquivos encontrados ao longo da investigação evidencia que o problema não está na ausência de realizadoras, mas na exclusão sistemática de suas produções dos circuitos de difusão e dos registros oficiais. O vasto conjunto de materiais dispersos – entrevistas, reportagens, catálogos de festivais e documentos institucionais – demonstra que a historiografia tradicional privilegiou determinados discursos e silenciou outros. Por exemplo, obras clássicas como *História do Cinema Brasileiro*, de Fernão Pessoa Ramos⁴⁴³, e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, de Paulo Emílio Salles Gomes⁴⁴⁴, são frequentemente citadas como referências fundamentais na historiografia do cinema nacional. No entanto, essas obras tendem a focar em diretores e movimentos majoritariamente masculinos, como o Cinema Novo e o Cinema Marginal, deixando de lado a contribuição significativa de cineastas mulheres. Esse cenário reforça a necessidade de revisitar as fontes e ampliar os critérios de inclusão na memória do cinema brasileiro, assegurando que a diversidade das contribuições das mulheres seja reconhecida e valorizada. Essa análise também permite compreender que a

⁴⁴³ RAMOS, Fernão Pessoa. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990.

⁴⁴⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

historiografia do cinema feito por mulheres não é apenas um campo voltado ao passado, mas um espaço de disputa sobre as narrativas do presente e do futuro.

Em se tratando das produções audiovisuais, a análise sobre *Mulheres de Cinema* (1976), *Mulheres no Cinema* (1993), *O Cinema das Mulheres* (2020), *As Mulheres no Cinema Brasileiro* (2001) e *As Protagonistas* (2021) demonstrou como diferentes abordagens historiográficas moldam a compreensão sobre a participação das mulheres no cinema. Essas obras desempenham um papel central na preservação dessa memória, ao mesmo tempo em que evidenciam as limitações das narrativas que frequentemente negligenciam interseccionalidades. Entre elas, *Mulheres de Cinema* (1976) se destaca como uma produção precursora do debate sobre a presença das mulheres na história do cinema, tornando-se uma referência tanto para futuras produções audiovisuais quanto para pesquisas acadêmicas. Sua abordagem inicial antecipa questões que continuam a ser discutidas, demonstrando como o próprio campo historiográfico tem sido tensionado ao longo do tempo para incorporar perspectivas mais críticas e inclusivas.

Dentre essas produções, *As Protagonistas* (2021) se diferencia ao questionar os processos de apagamento e os critérios que determinam quais cineastas e produções recebem reconhecimento. Enquanto as demais obras analisadas, em sua maioria, adotam um tom memorialista ou celebratório, essa série propõe uma abordagem mais crítica, que vai além do reconhecimento individual e problematiza os desafios estruturais que marcaram a inserção das mulheres no audiovisual. Ao articular as disputas por visibilidade e os mecanismos de exclusão histórica, *As Protagonistas* amplia o debate sobre os limites e possibilidades da historiografia do cinema feito por mulheres, tensionando os modelos tradicionais de registro e legitimação.

Por fim, a pesquisa também examinou o impacto das políticas públicas e da crítica feminista na consolidação de um campo de estudos voltado ao cinema feito por mulheres. O crescimento das pesquisas acadêmicas, a ampliação de mostras e festivais específicos e a mobilização de redes de cineastas e pesquisadoras demonstram uma resistência ativa no audiovisual. No entanto, desigualdades de gênero e raça ainda persistem como barreiras estruturais, reforçando a necessidade de políticas afirmativas e da contínua problematização dos mecanismos que restringem o acesso das mulheres a recursos, espaços de criação e reconhecimento na indústria cinematográfica.

Nesse sentido, é preciso reconhecer que um dos desafios desta tese foi a amplitude do recorte escolhido, que abrangeu um longo período histórico e múltiplas abordagens sobre o cinema feito por mulheres. Essa escolha permitiu mapear a formação e a consolidação desse

campo, mas também impôs limitações no aprofundamento de análises mais detalhadas sobre cineastas, filmes, pesquisas ou períodos específicos. Em vez de uma investigação exaustiva sobre um conjunto restrito de obras, optou-se por um panorama amplo, o que tornou o trabalho uma fonte de referência para futuras pesquisas, mas exigiu que algumas questões fossem tratadas de forma mais panorâmica do que minuciosa. Além disso, a diversidade de materiais examinados – desde produções audiovisuais e pesquisas acadêmicas até mostras de cinema e periódicos – trouxe complexidade ao estudo, demandando constantes escolhas metodológicas para equilibrar a abrangência do levantamento com a necessidade de consistência analítica. Assim, embora esta tese tenha consolidado um referencial fundamental sobre a historiografia do cinema feito por mulheres, ela também abre caminho para estudos mais específicos que possam aprofundar aspectos pontuais dessa história.

Dessa forma, o trabalho também deixa como contribuição um anexo com o levantamento detalhado das pesquisas realizadas sobre o cinema feito por mulheres, proporcionando um material de referência para futuras investigações. Esses dados organizados permitem mapear a transformação dos estudos na área, bem como identificar lacunas e novas possibilidades de pesquisa. Por fim, a pesquisa abre caminho para novos estudos sobre o impacto das tecnologias digitais na produção e circulação do cinema feito por mulheres, a relação entre os feminismos interseccionais e a crítica cinematográfica, e a expansão dos circuitos de exibição alternativos. O fortalecimento de redes feministas de produção e curadoria continua a ser uma estratégia fundamental para desafiar a hegemonia da historiografia tradicional e garantir que a diversidade de vozes, olhares e experiências seja incorporada ao pensamento sobre o cinema. A história do cinema feito por mulheres, longe de ser um apêndice da história do cinema brasileiro, é parte essencial de sua construção, e compreender seus percursos é também uma forma de refletir sobre as disputas mais amplas em torno das imagens, da memória e da produção do conhecimento histórico.

Diante do exposto, esta tese reafirma a importância de revisitar e expandir as narrativas sobre a participação das mulheres no cinema brasileiro. O compromisso com um olhar crítico e histórico não apenas permite mapear lacunas e invisibilizações, mas também fortalece a construção de um campo de estudo que valorize a diversidade de experiências e discursos das mulheres na produção audiovisual. O cinema feito por mulheres, longe de ser um campo homogêneo ou estático, é um espaço dinâmico de disputas e ressignificações. Ao longo das últimas décadas, testemunhamos um crescimento expressivo das produções e um esforço contínuo de crítica e revisão histórica. O desafio que se impõe é garantir que essa memória seja preservada e que o conhecimento produzido sobre esse cinema possa influenciar futuras

gerações de realizadoras, espectadoras e pesquisadoras, garantindo que a história do cinema brasileiro contemple de forma mais justa e abrangente as trajetórias das mulheres que o construíram.

REFERÊNCIAS

Filmografia

AS PROTAGONISTAS. Direção: Tata Amaral. Produção: Tata Amaral. Rio de Janeiro: Tangerina Entretenimento, 2021. 13 episódios, 30 min por episódio, série de TV documental.

MULHERES de Cinema. Direção: Ana Maria Magalhães. Produção: Ana Maria Magalhães. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1976. 1 filme (38 min), 16 mm.

MULHERES no Cinema Brasileiro. Direção: Sonia Nercessian. Produção: Norma Bengell. Brasil: Let it be, Raccord, NB Produções Ltda., 2000. 4 episódios, 50 min por episódio, série documental.

MULHERES no Cinema. Direção: Lúcia Murat. Co-produção: Taiga. Brasil: TV Manchete, 1993. 10 episódios, série documental.

O CINEMA das Mulheres. Direção: Vanessa de Araújo Souza. Produção: Diana Monteiro, Lia Silva, Mayra Vaz. Rio de Janeiro: Lascene Produções, 2020. 1 filme (85 min), documentário.

Artigos em Periódicos

ALMEIDA, Mendes Márcia. Cabra marcado: nas telas a história dos vencidos. *Mulherio*, São Paulo, ano 5, n. 20, jan./fev. 1985.

A PRODUÇÃO feminina no cinema brasileiro. *Mulherio*, São Paulo, ano 7, n. 28, mar./abr. 1987.

ARAÚJO, Inácio. Requite destrói seu objeto. *Folha de São Paulo Ilustrada*. São Paulo, 21 jan. 1994.

BACH, Leda. Mulher Objeto, com prazer. *Mulherio*, São Paulo, ano 1, n. 4, nov./dez. 1981.

BORGES, Adélia A. Inovando na forma e na força. *Mulherio*, São Paulo, ano 2, n. 7, jul./ago. 1982.

BORGES, Adélia; CASTILHO, Inês. Dacia Mariani um Olhar feminino no mundo. *Mulherio*, São Paulo, ano 3, n. 13, mai./jun. 1983.

CASTILHO, Inês. Na câmera o olhar de Tizuka Yamazaki. *Mulherio*, São Paulo, ano 3, n. 14, jul./ago. 1983.

CHAIM, Célia. As câmeras de Tetê registram o parto de uma nova nação. *Mulherio*, São Paulo, ano 2, n. 7, mai./jun. 1982.

CINEMA Debate: a mulher em São Paulo. *Nós Mulheres*. São Paulo, n. 7, mar. 1978.

CUNHA, Maria Carneiro da. Saindo do Limbo. *Mulherio*, ano 2, n. 9, set./out. 1982.

EDITORIAL. *Filme Cultura*, Brasília, n. 63, p. 3, jan./jun. 2018.

FESTIVAIS. *Mulherio*, São Paulo, ano 6, n. 26, set./nov. 1986.

GONZÁLEZ, Lélia. *E a trabalhadora negra, cumé que fica?*. *Mulherio*, São Paulo, ano 2, n. 7, mai./jun. 1982.

GROPILLO, Ciléa. Mostra de Mulheres de Cinema e Vídeo. Uma presença bem-marcada. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 5 ago. 1985.

JORNAL DO BRASIL, Caderno B, Rio de Janeiro, 5 dez.1976.

JORNAL DO BRASIL, Caderno B, Rio de Janeiro, 11 nov. 1985.

KEHL, Maria Rita. Sem fantasia. *Mulherio*, São Paulo, ano 2, n. 7, nov./dez. 1981.

MELO, Jacira. As mulheres através da objetiva. *Mulherio*, São Paulo, ano 7, n. 35, dez. 1987.

MOSTRA de filmes na SBPC. *Mulherio*. São Paulo, ano 1, n. 2, jul./ago. 1981.

MULHERES, câmara, ação. *Mulherio*, São Paulo, ano 1, n. 4, nov./dez. 1981.

NÚCLEOS. *Mulherio*, São Paulo, ano 6, n. 26, ano 6, set./nov. 1986.

OS SENTIMENTOS.....e a vulgaridade. *Nós Mulheres*. São Paulo, n. 8, jun./jul. 1978.

O INTERESSE em estudar a mulher. *Nós mulheres*, jun./jul. 1978.

O INTERESSE pelo sussurro: Entrevista com Suzana Amaral. *Revista Filme Cultura*, [S.l.], n. 48, p. 64, nov. 1988.

PROGRAME estes filmes. *Mulherio*. São Paulo, ano 2, n. 7, jul./ago. 1982.

ROCHA, Helena da. Uma cineasta francesa em ritmo de Brasil. *Mulherio*, São Paulo, ano 8, n. 37, fev. 1988.

SCHILD, Susana. O que as mulheres vão mostrar. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 28 out. 1985.

SOUZA, José Inácio de Melo. Leila: ainda o mito. *Mulherio*. São Paulo, ano 7, n. 35, dez., 1987, p. 6.

SOUZA, José Inácio de Melo. *A rosa Rosa de Luxemburgo*. *Mulherio*. São Paulo, ano 7, n. 27, dez./fev., 1987, p. 5.

STECZ, Straube Solange. *Elizabeth Teixeira: uma mulher marcada pela esperança*. *Mulherio*, São Paulo, ano 5, n. 20, jan./fev. 1985.

VAMOS assistir. *Mulherio*, São Paulo, ano 2, n. 9, set/out. 1982.

XEXÉO, Artur. Dez dias de loucura. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 18 nov. 1985.

Bibliografia

AGOUVEIA, Maria Alice Lucena de. *A Construção do Protagonismo Feminino no Cinema Pernambucano na Contemporaneidade*. Uma análise sobre o Édipo, a perversão e a prostituição na construção do imaginário sobre a mulher pernambucana. 125 f. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz de. *O tecelão dos tempos: novos ensaios de teoria da História*. São Paulo: Intermeios, 2019.

ALBUQUERQUE, Sandra Maria Craveiro de. *Coletivo Lilith Vídeo: novas imagens da mulher*. 1988. 284 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 1988.

ALMEIDA, Rutileia Lima. *Do Desenvolvimento Regional ao Cinema: Representações da Mulher Nordestina no Cinema Brasileiro Contemporâneo*. 2022. 303 f. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Regional) - Centro de Ciências Humanas e da Comunicação, Universidade Regional de Blumenau, Blumenau, 2022.

ALVAREZ, Sonia E. Feminismos Latinoamericanos. *Revista Estudos Feministas*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 265, 1998.

ALVES, Paula. *O Cinema Brasileiro de 1961 a 2010 sob a Perspectiva de Gênero*. 2011. 223 f. Dissertação (Mestrado) - Escola Nacional de Ciências Estatísticas, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2011.

ALVES, Paula. *Cinedemografia, população que filma e população filmada: hierarquias de gênero e raciais na produção cinematográfica brasileira contemporânea*. 2019. 217 f. Tese (Doutorado em População, Território e Estatísticas Públicas) - Escola Nacional de Ciências Estatísticas, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2019.

ANCINE. *Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016*. Brasília: Agência Nacional de Cinema, 2016.

ANDRADE, Regina. *A Cena Iluminada: (Psicanálise e Cinema)*. 1988. 212f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1988.

ANDRADE, Regina; BRASIL, Jose Francisco Serafim; COELHO, Sandra Straccialano. *Fragmentos da autoria feminina no cinema brasileiro: considerações sobre o cinema de Gilda de Abreu (1904-1979)*. In: AVANCA CINEMA CONFERÊNCIA INTERNACIONAL ARTE, Tecnologia, Comunicação, 2020. p. 458-465.

ANDRADE, Regina. *Pioneiras brasileiras do cinema de mulher*. Fundação Carlos Chagas, 1991.

Disponível

em:

www.portcom.intercom.org.br/pdfs/45fabecf4d87294005d0b653fd7dd09c.pdf. Acesso em: 21 mar. 2025.

APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da Globalização*. Lisboa: Editorial Teorema, 2004.

AQUINO, Talita Iasmin Soares. *Figuras (não) binárias: construções de gênero em personagens trans-mulheres no cinema do início do século XXI*. 2015. 84 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

AQUINO, Fernanda Ribeiro de. *A construção das personagens em Amor, plástico e barulho: uma análise a partir da teoria decolonial*. 2021. 65 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2021.

ARAUJO, Marcella Grecco. *Cleo de Verberena: cineasta brasileira*. 2021. 291 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

ASSUNÇÃO, Daniel Augusto de Matos. *Elas são todas iguais: a figuração da empregada doméstica no cinema brasileiro*. 2020. 91 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

AUAD, Pedro Henrique Trindade Kalil. *Teoria da literatura e teoria do cinema: a crise e o fantasma*. 2014. 252 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) –, [Literatura, outras Artes Mídias (LAM), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte], 2014.

AZARIAS, Emily Almeida. *Debaixo d'água era mais bonito, mas tinha que respirar: um olhar sobre (auto)cuidado entre mulheres negras em Café com Canela*. 2022. 121 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

BALTAZAR, Pâmela Eurídice da Silva Beleza. *Mulheres na produção cinematográfica amazonense*. 2023. 162 f. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Universidade Federal do Amazonas, Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais, Manaus, 2023.

BARLETTTO, Marisa; PEDRO, Joana Maria. Movimentos feministas e academia: tensões e alianças. *Revista Feminismos*, Florianópolis, v. 7, n.1, p. 3-16, jan./abr. 2019.

BARROS, Carla Miucci Ferraresi de. Das heroínas às *flappers*: o cinema hollywoodiano e a construção das feminilidades (1920). *Fato & Versões*, Uberlândia, v. 8, p. 56-69, 2016.

BHABHA, Homi. BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2018.

BIANCHI, Naiade Seixas. *Construções de lesbianidades no cinema brasileiro pós retomada, 1995-2018*. 2020. 162 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

BILINSKI, Deise. *Eternamente Pagú, Leila Diniz, Olga e Zuzu Angel: a mulher como protagonista*. 2008. 109 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2008.

BESSA, Karla. Um teto por si mesma: multidimensões da imagem-som sob uma perspectiva feminista-queer. 2015. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 17, n. 30, p. 67-85, jan./jun. 2015.

BRASILIENSE, Maria Bernadete. *A representação do corpo feminino na Nouvelle Vague e no Cinema Novo, 1962 -1972*. 2017. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

BERNARDET, Jean Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

BIANCHI, Sérgio; BANHO, Denise. Geração 68... cinema paulista de 68 a 79. *SESC*. São Paulo, 1979, p. 47. In: Base de dados Filmografia da Cinemateca Brasileira: Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=028967&format=detailed.pft>. Acesso em: 21 mar. 2025.

BRUSCHINI, Cristina; UNBEHAUM, Sandra G. Os programas de pesquisa da Fundação Carlos Chagas e sua contribuição para os estudos de gênero no Brasil. In: BRUSCHINI, Cristina; UNBEHAUM, Sandra G. (org.). *Gênero, democracia e sociedade brasileira*. São Paulo: Editora 34: Fundação Carlos Chagas, 2002.

BUENO, Murilo Gabriel Berardo. *Cinema e arquétipos femininos: representação das relações de gênero na filmografia de Tata Amaral*. 2012. 169 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

BUTLER, Judith. *Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade* Cidade: Editora, 1990.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001.

CABRERA, Livia Maria Gonçalves. “O Maior Drama Nacionalista do Brasil”: produção, recepção e circulação de *Inconfidência Mineira* (Carmen Santos, 1936-1948). 2020. 344 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

CANDIDO, Marcia Rangel. *Invisibilidade de narrativas e visibilidade de estereótipos: o problema da representatividade das mulheres negras no cinema nacional*. 2016. 107 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) - Centro de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

CARDOSO, Mauricio. *Nem todas as mulheres do mundo: uma análise das personagens femininas nos filmes do Cinema Novo (1959-1969)*. 2020. 269 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

CARUSO, Gabriela de Brito. A institucionalização dos estudos de mulheres, gênero e feminismo em tempos de ditadura militar. *Revista Novos rumos sociológicos*, Pelotas, v. 7, n. 11, p. 361-395, 2019.

CARVALHO, Ângela Julita Leitão de. *Dramas íntimos e dramas sociais: uma releitura dos papéis feminino e masculino no cinema novo*. 2006. 256 f. Tese (Doutorado em Sociologia)

– Universidade Federal do Ceará, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-graduação em Sociologia, Fortaleza, 2006.

CASTRO, Tatiana de Carvalho. *Carmen Santos: Autorrepresentações e Representações no Cinema e nas Revistas Ilustradas*. 2021. 157 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.

CATTONI, Bruno. As cineastas em luta contra a discriminação. *O Globo*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 29 maio 1985, p.1. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Feminista, eu? Literatura, Cinema Novo e MPB*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022. p. 93.

CLOVER, Carol. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. London: British Film Institute Publishing, 1992. COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, p. 99–127, jan./abr. 2016.

COELHO, Lúcia Aparecida Martins Campos. *Nas telas de cinema e nas salas de dança de salão: a vez e a voz das idosas*. 2017. 123 f. Tese (Doutorado) - Centro de Educação e Humanidades, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

COOK, Pam. Masculinity in crisis? Tragedy and identification in *Raging Bull*. *Screen*, v. 23, n. 3–4, p. 39–46, set./out. 1982.

COSTA, Sandra Santana da. *Luz, Câmera, Ação: As Mulheres e os seus Festivais de Cinema*. 2017. 95 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

COUTINHO, Angélica Marques. A experiência da inclusão: o primeiro edital de longametragem com cotas de gênero e raça na Agência Nacional do Cinema do Brasil. *Avança Cinema*, n. 13, p. 20–27, 2022.

CRUZ, Viviane Ferreira da. *Cinemas Negros: modelos de negócios viáveis às mulheres negras*. 363 f. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

DANTAS, Daiany Ferreira. *Corpos visíveis: matéria e performance no cinema de mulheres*. 2016. 225 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa. Buarque. de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DINIZ, Debora; FOLTRAN, Paula. Gênero e feminismo no Brasil: uma análise da Revista Estudos Feministas. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 12, n. 2., p. 245-253, 2004.

DOANE, Mary Ann. Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator. *Femmes Fatales: feminism, film theory, psychoanalysis*. New York: London: Routledge, 1991.

DONINI, Bárbara Brognoli. *O cinema interseccional de Adelia Sampaio*. 247 f. 2021. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

ESPERANÇA, Hanna; HAMBURGER, Esther. Sandra Albuquerque e o coletivo Lilith Vídeo: juntando os cacos do espelho. In: TEDESCO, Cavalcanti Marina (org.). *Mulheres, cinema e vídeo no Brasil: (mais de) 40 anos de pesquisa*. Rio de Janeiro: Ed. dos Autores, 2022.

ESTEVES, Flávia Cópio. “Sob” sentidos do político: história, gênero e poder no cinema de Ana Carolina (Mar de rosas, Das tripas coração e Sonho de valsa, 1977-1986). 2007. 167 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

ESTEVES, Flávia Cópio. *Reinventando o político nas telas: gênero, memória e poder no cinema brasileiro (décadas de 1970 e 1980)*. 2013. 338 f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013, p. 13.

FARGE, Arlette. *O Sabor do Arquivo*. Trad. Fátima Murad. São Paulo: Edusp, 2009.

FARIA, Marina Sartório. *A participação feminina na direção do cinema documentário brasileiro*. 2013. 127 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

FEBBRARO, Jennifer Joan. *Fracturing White Feminism: Race, Nation, and Representation at the National Film Board’s New Initiatives in Film Program at Studio D*. Doctoral thesis, Institute for Studies in Education, University of Toronto, 2023.

FERREIRA, Ceíça. Lacunas nos estudos de comunicação e cinema no Brasil: feminismo (e a intersecção de gênero e raça) e recepção filmica. *Revista de Comunicação e Cinema*, v. 11, n. 3, p. 169-195, set./dez. 2017.

FERNANDES, Edja Lemos. *A mulher negra e o cinema brasileiro: representações, gênero e identidade*. 2018. 144 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais e Humanas) - Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais e Humanas, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Mossoró, 2018.

FERNANDES, Wânia Ribeiro. *O cinema como prática discursiva: ouvindo mulheres idosas*. 2004. Dissertação (Mestrado em Educação em Ciências e Saúde) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica: curso no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRANÇA, Ana Claudia Camila Veiga de. *Mulheres no circuito de cinema em Curitiba entre 1976 e 1989*. 2021. 286 f. Tese (Doutorado em Tecnologia e Sociedade) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

FRANÇA, Luana Araújo de. *Mulheres à frente e atrás das câmeras: uma leitura do protagonismo feminino em A árvore de Marcação, de Jussara Queiroz*. 2017. 109 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

FREITAS, Viviane Gonçalves. O jornal *Mulherio* e sua agenda feminista: primeiras reflexões à luz da teoria política feminista. *História, Histórias*, Brasília, v. 2, n. 4, p. 103–122, 2014.

FULLAN, Danielle Cristine. *Narrativas de sobrevivência: a (re)construção da identidade no documentário “Que bom te ver viva.”* 2019. 173 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. GAINES, Jane. White privilege and looking relations: race and gender in feminist film theory. *Screen*, v. 29, n. 4, p. 12–27, out. 1988.

GALVÃO, Yanara Cavalcanti. *Cinema com mulheres em Pernambuco: trajetórias, políticas, Estética*. 2018. 155 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2018.

GERSTNER, David A.; STAIGER, Janet. *Authorship and Film*. Londres: Routledge, 2002.

GIRARDI, Luísa Reami Vieira. *Cinema sob mulheres*. Experiência feminina no cinema brasileiro durante a ditadura militar. 2018. 220 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

GOLDENBERG, Mirian. Leila Diniz: a arte de ser sem esconder o ser. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 2, n. 2., p. 444-453, 1994.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GREINER, Christine. Os novos estudos do corpo para repensar metodologias de pesquisa. *Do Corpo: Ciências e Artes*, v. 1, n. 1, p. 1-11, jul./dez. 2011.

GUBERNIKOFF, Giselle. *Cinema, identidade e feminismo*. São Paulo: Pontocom, 2016.

GUERRA, Nayla Tavares. Entre a redação e o set de filmagem: a circulação do pensamento feminista na ditadura civil-militar (1970/1980). *Epígrafe*, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 78-110, 2021.

GUERRA, Nayla Tavares. *Entre apagamentos e resistências: curtas-metragens feitos por diretoras brasileiras (1966-1985)*. São Paulo: Alameda, 2024.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HEILBORN, Maria de Fátima; ARRUDA, Maria de Fátima. *O feminismo em questão: Teoria e Prática*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.

HEILBORN, Maria Luiza; SORJ, Bila. Estudos de gênero no Brasil. In: MICELI, Sérgio (Org.). *O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)*. São Paulo: Editora Sumaré; Brasília: ANPOCS; CAPES, 1999. v. 2, p. 183–221.

HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; DOARÉ, Hélène Le; SENOTIER, Danièle (org.). *Dicionário Crítico do Feminismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. de (org). *Quase Catálogo 1: realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*. Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ; MIS/Secretaria do Estado de Cultura; Funarj, 1989.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Feminista, eu?* Literatura, Cinema Novo e MPB. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

HOLANDA, Karla. Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. *Significação: revista de cultura audiovisual*, São Paulo, v. 42, n. 44, jul./dez., p. 339-358, 2015.

HOLANDA, Karla. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. *Revista Fomecos: mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, v. 24, n. 1., jan./abr, 2017.

HOLANDA, Karla (org). *Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro: NUMA, 2019.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papirus, 2017.

HOLANDA, Karla. *Cinema brasileiro feito por mulheres: um campo de pesquisa*, 2016. Disponível em: www.comciencia.br/dossies-73-184/web/handler2ca7.html?section=8&edicao=128&id=1551. Acesso em: 25 mar. 2025.

hooks, bell. O olhar opositivo: a espectadora negra. *Fora de Quadro*, 26 maio 2017. Disponível em: <https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/>. Acesso em: 15 abr. 2025.

HUTCHEON, Linda. A incredulidade a respeito das metanarrativas: articulando pós-modernismo e feminismos. Tradução de Margareth Rago. *Labrys – Estudos Feministas*, n. 1-2, jul./dez. 2002. Disponível em: https://www.labrys.net.br/labrys1_2/linda1.html. Acesso em: 15 abr. 2025.

IGLESIAS, Edyala. La participación de la mujer en el cine brasileño. In: VIII FESTIVAL INTERNACIONAL DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO. La mujer en los medios audiovisuales. *Memoria*, México: Coordinación de Difusión Cultural, 1987. p. 39-40.

IGLESIAS, Edyala. O Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro: a história anda. *Revista O Olho da História*, n. 26, p. 5–18, mar. 2018.

KRATJE, Julia. Tiempo encandilado: Insistencias, intermitencias y afinidades feministas entre el cine argentino y el cine brasileño. *A Barca*, v. 1, n. 1, p. 19-39, 25 ago. 2023.

JOHNSTON, Claire. Women's cinema as counter-cinema. In: JOHNSTON, Claire (Ed.). *Notes on Women's Cinema*. London: Society for Education in Film and Television, 1973. p. 24–31.

JOHNSTON, Claire. *Femininity and the Masquerade: Anne of the Indies*. Edinburgh: Jacques Tourneur, 1975.

KAPLAN, Elizabeth Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Trad. Helen Márcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LAGNY, Michelle. *De l'histoire du cinema: méthodes historique et história du cinema*. Paris: Armand Colin, 1992.

LEROUX, Liliane. Táticas do cinema de guerrilha da baixada para transitar entre o popular e o artístico. *Revista Polêmica*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, p. 1-23, 2017.

LIMA, Sumaya Machado. *As filhas do vento e o céu de Suely*: sujeitos femininos no cinema da retomada. 2010. 275 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

LOBO, Karol. UM FAZER – desfazer -Refazer. *barba azul Decapitado*. Guaratinguetá, SP: Penalux, 2023.

LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado*: pedagogias da sexualidade. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set./dez. 2014.

LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da. *Mulheres atrás das câmeras*: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

MACEDO, Kárita Bernardo de. Carmen Miranda, uma expressão da modernidade. *Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 145–160, 2014.

MACHADO, Clara Bastos Marcondes. *A ressignificação no cinema de found footage feito por mulheres*. 2020. 174 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

MAGALHÃES, Ana Maria. A linguagem de Leila. *Revista Estudos Feministas*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 470–475, 1994.

MAIA, Carla. *Sob o risco do gênero*: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres. 285 f. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

MARSON, Melina. Para entender a retomada: cinema e Estado no Brasil nos anos 1990. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 10, p. 20–27, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *La educación desde la comunicación*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003.

MARTINS, Andrea França; MACHADO, Patricia. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. *Galaxia*, São Paulo, Online, n. 28, p. 70-82, dez. 2014.

MARTINS, Carla Ludmila Maia. *Sob o risco do gênero*: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres. 2015. 285 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2015.

MATTO, Tetê. Festivais de cinema no Brasil: uma abordagem feminina. In: TEDESCO, Marina Cavalcanti. *Trabalhadoras do cinema brasileiro*: muito além da direção. Rio de Janeiro, NAU Editora, 2021. p. 179–188.

MAYNE, Judith. *Women at the keyhole: feminism and women's cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

MAYNE, Judith. *Framed: lesbians, feminists, and media culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

MAZIERO, Ellen Karin Dainese. *Mundo às Avessas: mulheres carnavalescas na ótica dos filmes de chanchada e da imprensa na década de 1950*. 2011. 282 f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2011.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. “*Cinema é mais do que filme*”: uma história do cinema baiano através das Jornadas de Cinema da Bahia. 2009. 119f. Dissertação (Mestrado em História Social do Brasil) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia, Salvador, 2009.

MELO, Jacira Vieira de. *Trabalho de formiga em terra de tamanduá: a experiência feminista com vídeo*. 1993. 248 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

MELO, Luís Alberto Rocha. O discurso historiográfico em mulheres de cinema. Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro. Campinas: Papirus, 2017. p. 107–116.

MENDONÇA, Ana Rita; PESSOA, Ana. Por trás das câmeras. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Realizadoras de cinema no Brasil: Quase catálogo* (1). Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos, 1989.

MIRANDA, Karolliny Joally das Neves; CORDÃO, Michelly Pereira de Sousa. Filantropia corporativa a serviço do capital: uma visão histórico-crítica do fomento da Fundação Ford à produção feminista acadêmica brasileira (1978-1998). *Revista Angelus Novus*, São Paulo, v. 12, n. 17, p. 189-590, 2021.

MIRZOEFF, Nicholas. On visuality. *Journal of Visual Culture*, v. 5, n. 1, p. 53-79, 2006.

MOHANTY, Chandra Talpade. Under Western Eyes Revisited: Feminist Solidarity through Anticapitalist Struggle. In: Mohanty, C. T.; Russo, A.; Torres, L. (org.). *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham: Duke University Press, 2003.

MONTICELLI, Thays Almeida. Feministas e patroas: revisitando o debate sobre trabalho doméstico remunerado. *Revista Antropolítica*, Niterói, n. 53, v. 3, p. 371-396, set.-dez. 2021. MORGADO, Fernando. *No Ar: A História Secreta da Manchete*. Rio de Janeiro: Matrix Editora, 2014.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6–27, 1975.

MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. Quando as mulheres filmam. *Encontros com a Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 26, p. 127-143, 1980a.

MUNERATO, Elice. As musas da matinê. In: BRUSCHINI, Cristina; ROSEMBERG, Fulvia. (org.). *Vivência: história, sexualidade e imagens femininas*. São Paulo: Brasiliense: Fundação Carlos Chagas, 1980b. p. 59-91

MUNERATO, Elice. *As musas da matinê*. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de *Favela dos Meus Amores* (H. Mauro, 1935). *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 36, n. 32, p. 137-157, 2009.

NASCIMENTO, Renata Melo Barbosa do. *Racismo, sexismo e interseccionalidades: representações de mulheres negras nas adaptações cinematográficas da literatura de Jorge Amado por Nelson Pereira dos Santos (1977-1987)*. 2021. 205 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

NASCIMENTO, Renata Melo Barbosa do. *Rio, 40 graus: representações das mulheres negras no filme de Nelson Pereira dos Santos (1955)*. 2014. 98 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

NETTO, Tatiana Trad. *Helena Ignez: Descolonizando Olhares: Estratégias de Invenção na Representação da Mulher no Cinema Marginal Brasileiro*. 2016. 122 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists. In: JONES, Amelia (org.). *The feminism and visual culture reader*. Nova Iorque: Routledge, 2003.

NONATO, Lara. *Embrafilme: Uma porta para as mulheres no cinema? Relações mulher, cinema e Estado no período da maior empresa estatal cinematográfica*. 2018. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Cinema e Audiovisual) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018.

OLIVEIRA, Leticia Marotta Pedersoli de. *Formas cinematográficas de rememoração da ditadura militar pelas mulheres: uma análise do filme Retratos de identificação*. 2019. 180 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

OLIVEIRA, Samantha Ribeiro de. *Helena Ignez - guerreira nômade hipersensível. Um ensaio teórico biográfico sobre a dissolução identitária como arma na máquina de guerra*. 2019. 147 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

PADOVAN, Carlos José. *Audácia e diversidade: curta-metragem e Prêmio Estímulo (1968-84)*. 2001. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2001, p. 140-141.

PEDRO, Joana Maria. Relações de gênero como categoria transversal na historiografia contemporânea. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 22, p. 270-283, 2011.

PEREIRA, Ana Catarina. *A mulher-cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação*. Covilhã: LabCom: IFP, 2016.

PEREIRA, Dieison Marconi. *Documentário queer no Sul do Brasil (2000 a 2014): narrativas contrassexuais e contradisciplinares nas representações das personagens LGBT*. 2015. 232 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Centro de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2015.

PEREIRA, Evelyn Magalde. *A Representação das Mulheres no Cinema Marginal*. 2022. 133 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2022.

PEREIRA, Renata Felisatti Gonçalves. *Elas, outras, algumas*. 2021. 143 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

PESSOA, Ana Maria. *Sob a luz das estrelas: Carmen Santos e o cinema brasileiro silencioso (1919-1934)*. 1992. 243f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Rio de Janeiro, 1992

PESSOA, Ana Maria. *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

PINHEIRO, Sophia Ferreira. *A imagem como arma: a trajetória da cineasta indígena Patrícia Ferreira Pará Yxapy*. 2017. 283 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

PIZOQUERO, Lucilene Margarete. *Cinema e gênero: a trajetória de Gilda de Abreu (1904-1979)*. 2006. 166 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

POLLOCK, Griselda. *Vision and difference: feminism, femininity and histories of art*. Londres: Routledge, 2003.

PORTO, Beatriz de Mattos. *As flores e o esquecimento: discursos sobre as lesbianidades no cinema brasileiro*. 2020. 137 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2020.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais - perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 227–278.

RANZI, Ana Paula; SALVAGNI, Julice; VERONESE, Maria; ARGILES, Ana. A agenda política da ONU para as mulheres: uma análise crítica a partir do Sul Global. *Revista Agenda Política*, v. 10, n. 2, p. 205-232, mai.-ago. 2022.

REIS, Gabbiana Clamer Fonseca Falavigna dos. *Histórias que nosso cinema contava sobre “Homem que vira mulher”, “Mulheres que gostam de outras mulheres” e “Viadinhos”*: a dissidência sexual e de gênero nas pornochanchadas (1976-1981). 2022. 302 f. Tese (Doutorado em História) - Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

RICH, B. Ruby. *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement*. Durhan: Duke University Press, 1998.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROSÁRIO, Lílian Valéria Cunha do. *Kbela: o cabelo e a mulher negra no cinema contemporâneo brasileiro*. 2019. 93 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019.

ROSEMBERG, Fulvia. Estudos sobre a mulher e relações de gênero. In: MICELI, Sergio. (org.). *A Fundação Ford no Brasil*. São Paulo: Sumaré, 1993. p. 39–54.

RUBIM, Lindinalva Silva Oliveira. *O feminino no cinema de Glauber Rocha*. 1999. 329 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo*. São Paulo: Ubu, 2017.

RUIZ, Coraci Bartman. *Documentário autobiográfico de mulheres: tecnologias, gestos e estéticas de resistência*. 2020. 256 f. Tese (Doutorado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

SAFFIOTI, Heleieth I. B.; MUÑOZ-VARGAS, Marcia (org.). *Gênero e Feminismo: Teoria e Prática*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SANTANA, Léa Menezes de. “– *Tem Pornô Para Mulher?*”: uma abordagem crítica da pornografia feminista. 2014. 92 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SANTOS, Júlio César dos. “... *se eu fosse uma flor...*”: o cinema como dispositivo tecnopoético produzindo simbólicos identitários de uma mulher negra. 2014. 160 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

SARMET, Érica; TEDESCO, Marina Cavalcanti. Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papirus, 2017. p. 117–126.

SAYAD, Cecilia. *Performing Authorship: Self inscription and corporeality in the cinema*. Londres: Nova York: I.B. Tauris, 2013.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 5-22, jul./dez. 1990.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter. (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 63–93.

SELEM, Maria Célia Orlato. *Políticas e poéticas feministas: imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas*. 2017. 320 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

SENTA, Clarissa Raquel Motter Dala. *Envelhecimentos e velhices: novos olhares sobre a representação do feminino em filmes brasileiros contemporâneos*. 2012. 177 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

SILVA, Alberto da. *Arcaísmos e modernidade: as contradições dos modelos femininos e masculinos no cinema brasileiro da ditadura. Um olhar sobre os filmes de Ana Carolina e Arnaldo Jabor*. Tese (Doutorado) - Paris 4, Paris, 2010.

SILVA, Carolinne Mendes da. *Nem todas as mulheres do mundo: uma análise das personagens femininas nos filmes do Cinema Novo (1959-1969)*. 2020. 269 f. Tese (Doutorado em História Social). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2020.

SILVA, Cleonice Elias da. *A cinematografia de Lucia Murat: entre suas experiências e os embates em torno da memória da ditadura civil-militar no Brasil*. 2020. 272 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020.

SILVA, Conceição de Maria Ferreira. *Mulheres negras e (in)visibilidade: imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009)*. 2016. 297 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

SILVA, Geisa Rodrigues Leite da. *Cinema e sentido: A mulher, o olhar e a janela*. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galaxia*, São Paulo, v. 27, p. 241-252, jun. 2014.

SILVA, Maysa Santos da. *Mulheres no cinema de Alagoas: Mostra Sururu de Cinema Alagoano (2009 - 2018)*. 2020. 196 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2020.

SMELIK, Anneke. *And the mirror cracked: feminist cinema and film theory*. New York: Palgrave, 1998.

SMELIK, Anneke. Teoria do cinema feminista – Parte I. *Revista Usina*, 15 mar. 2015. Disponível em: <https://revistausina.com/2015/03/15/teoria-do-cinema-feminista-parte-i/>. Acesso em: 15 abr. 2025.

SMELIK, Anneke. Teoria do cinema feminista – Parte II. *Revista Usina*, 15 abr. 2015. Disponível em: <https://revistausina.com/2015/04/15/teoria-do-cinema-feminista-parte-ii/>. Acesso em: 15 abr. 2025.

SMELIK, Anneke. Teoria do cinema feminista – Parte III. *Revista Usina*, 15 mai. 2015. Disponível em: <https://revistausina.com/2015/05/15/teoria-do-cinema-feminista-parte-iii/>. Acesso em: 15 abr. 2025.

SOUSA, Raissa Lennon Nascimento. *A construção da imagem da mulher no cinema de ficção produzido na Amazônia paraense*. 2016. 127 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) - Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, 2016.

SOUZA, Edileuza Penha de. *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*. 2013. 204 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

SOUZA, Jonatas Xavier de. *Entre a História e o cinema: Lucia Murat e sua arte do viver*. 2018. 335 f. Tese (Doutorado em História) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

SOUZA, Raissa Lennon Nascimento. *A construção da imagem da mulher no cinema de ficção produzido na Amazônia paraense*. 2016. 127 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Cultura e Amazônia) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Belém, 2016.

TAVARES, Joana Brandão. *Agência feminina, terra e multissensorialidade: a mitopraxis Tikmũ'ũn no cinema*. 2022. 433 f. Tese (Doutorado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismos) - Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

TAVARES, Mariana Ribeiro da Silva. *Helena Solberg: trajetória de uma documentarista*. 2011. 282 f. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Mulheres atrás das câmeras: a presença feminina na direção de fotografia de longas-metragens ficcionais brasileiros. *Significação: revista de cultura audiovisual*, São Paulo, v. 43, n. 46, p. 13-29, 2016.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. (org.). *Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2021.

TEDESCO, Marina Cavalcanti; CABRERA, Livia. Carmen Santos em audiovisuais sobre mulheres no cinema brasileiro: perspectivas de diretoras mulheres. *Revista Humanities*, Curitiba, n. 4, p. 20-39, 2021.

TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). *Mulheres, cinema e vídeo no Brasil: (mais de) 40 anos de pesquisa*. Rio de Janeiro: Ed. dos Autores, 2022.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Uma análise “de dentro”: reflexões de Jacira Melo sobre vídeos feministas na década de 1980. In: TEDESCO, Cavalcanti Marina (org.). *Mulheres, cinema e vídeo no Brasil: (mais de) 40 anos de pesquisa*. Rio de Janeiro: Ed. dos Autores, 2022. p. 87–96.

VALENTE, Telma Elita Juliano. *Olhar feminino: uma década de produção videográfica feminista no Brasil*. 1995. 150 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

VALENTE, Telma Elita Juliano. Olhar feminino: uma década de produção videográfica feminista no Brasil – 1983/1993 – memórias de um processo de criação. 1980. In: TEDESCO, Cavalcanti Marina (org.). *Mulheres, cinema e vídeo no Brasil: (mais de) 40 anos de pesquisa*. Rio de Janeiro: Ed. dos Autores, 2022. p. 97–108.

VEIGA, Ana Maria. Teoria crítica feminista: do contra cinema ao filme acontecimento. In: Holanda, Karla (org.). *Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro: NUMA, 2019. p. 261–278.

VEIGA, Ana Maria. Uma história de cinema e censura durante a ditadura brasileira: entrevista com Tereza Trautman. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 23, n. 3, p. 839–860, set./dez. 2015.

VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: Cruzamento, fugas, especificidades*. Tese (Doutorado em História) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. Curitiba: Appris, 2022.

VEIGA, Ana Maria. Cinema de mulheres como resistência à ditadura a partir de uma fonte de pesquisa. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 37, n. 108, p. 297-312, 2023.

WANDERLEY, Natália Lopes. *O que porra é cinema de mulher? A mostra de cinema de mulher e o desvelar do machismo no audiovisual pernambucano*. 2016. 133 f. Dissertação (Mestrado em comunicação), Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Recife, 2016.

ANEXOS

Anexo 1: Mapeamento Acadêmico: Pesquisas sobre Cinema Realizado por Mulheres no Brasil

PESQUISA	AUTORIA	ANO	UNIVERSIDADE/EDITORIA
Cinema e sentido: a mulher, o olhar e a janela	Geisa Rodrigues Leite da Silva	2002	UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE (UFF)
O cinema como prática discursiva: ouvindo mulheres idosas	Wânia Ribeiro Fernandes	2004	UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ)
Dramas íntimos e dramas sociais: uma releitura dos papéis feminino e masculino no cinema novo	Ângela Julita Leitão de Carvalho	2006	UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ (UFC)
Cinema e gênero: a trajetória de Gilda de Abreu (1904-1979)	Lucilene Margarete Pizoquero	2006	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (UNICAMP)
“Sob” sentidos do político. História, gênero e poder no cinema de Ana Carolina (Mar de rosas, Das tripas coração e Sonho de valsa, 1977-1986)	Flávia Cóprio Esteves	2007	UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE (UFF)
Eternamente Pagú, Leila Diniz, Olga e Zuzu Angel: a mulher como protagonista	Deise Bilinski	2008	UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ (UTP)
A Construção do Protagonismo Feminino no Cinema Pernambucano na Contemporaneidade. Uma análise sobre o Édipo, a perversão e a prostituição na construção do imaginário sobre a mulher pernambucana	Maria Alice Lucena de Gouveia	2009	UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO (UFPE)
Mulheres em foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina	Danielle Tega	2009	UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA (UNESP)
1 é pouco, 2 é bom, 3 é demais (?): mulher e poliandria na literatura e no cinema nacionais	Lígia Mendes Calazans	2010	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ (UESC)
Arcaísmos e modernidade: as contradições dos modelos feminino e masculino no cinema brasileiro da ditadura. Uma olhada nos filmes de Ana Carolina e Arnaldo Jabor	Alberto Inácio da Silva	2010	EM ÉTUDES LUSOPHONES UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

As Filhas do vento e o Céu de Suely: sujeitos femininos no cinema da retomada	Sumaya Machado Lima	2010	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA (UFSC)
Sessão das moças: história, cinema, educação (Florianópolis: 1943-1962)	Alexandre Sardá Vieira	2010	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA (UFSC)
Corpo Rifado	Patrícia Abel Balestrin	2011	UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL (UFRGS)
Helena Solberg: Trajetória de uma documentarista brasileira	Mariana Ribeiro da Silva Tavares	2011	UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG)
A representação da subjetividade no longa-metragem Joana	Mirella Martinelli Magnoli	2011	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)
Diário de uma vida de menina: cinema e literatura no Brasil (representações da personagem feminina)	Penha Lucilda de Souza Silvestre	2011	UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA (UNESP)
Mundo às avessas: mulheres carnavalescas na ótica dos filmes de chanchada e da imprensa na década de 1950	Ellen Karin Dainese Maziero	2011	UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA (UNESP)
O cinema brasileiro de 1961 a 2010 pela perspectiva de gênero	Paula Alves de Almeida	2011	INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA ESCOLA NACIONAL DE CIÊNCIAS ESTATÍSTICAS (ENCE/IBGE)
Cinema e arquétipos femininos: representação das relações de gênero na filmografia de Tata Amaral	Murilo Gabriel Berardo Bueno	2012	UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
Envelhecimentos e velhices: novos olhares sobre a representação do feminino em filmes brasileiros contemporâneos	Clarissa Raquel Motter Dala Senta	2012	UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
Meninos e meninas: uma análise do Menino Maluquinho, o filme, sob o olhar do gênero	Rosânia Maria Silvano Bittencourt	2012	UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE (UNESC)
Na trilha do cangaço: as representações das relações de gênero nos filmes 'Corisco e Dadá' e 'Baile perfumado'	Dalila Carla dos Santos	2012	UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)
Um olhar sobre a mulher idosa em narrativas filmicas brasileiras	Ana Regina Messias	2012	UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)

A participação feminina na direção do cinema documentário brasileiro	Marina Sartório Faria	2013	UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)
Cineastas Brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades	Ana Maria Veiga	2013	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA (UFSC)
Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade	Edileuza Penha de Souza	2013	UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UnB)
Políticas e poéticas feministas: imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas	Maria Célia Orlato Selem	2013	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (UNICAMP)
Reinventando o político nas telas: gênero, memória e poder no cinema brasileiro (décadas de 1970 e 1980)	Flávia Cópio Esteves	2013	UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE (UFF)
“– Tem pornô para mulher?” Uma abordagem crítica da pornografia feminista	Léa Menezes de Santana	2014	UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)
“... SE EU FOSSE UMA FLOR...” - o cinema como dispositivo tecnopoético produzindo simbólicos identitários de uma mulher negra	Júlio César dos Santos	2014	UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
Mulheres nordestinas, sujeitos ou objetos? Análise da representação feminina em quatro filmes brasileiros da década de oitenta	Carla Conceição da Silva Paiva	2014	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (UNICAMP)
O sistema mágico: a imprensa e os valores femininos presentes no cinema (1938-1941)	Rafael da Gama	2014	PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA (PUC)
Processos participativos na produção audiovisual: o caso do vídeo mulheres mangabeiras de Sergipe	Ana Lúcia Assunção da Silva	2014	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE (UFS)
Rio, 40 Graus: Representações das Mulheres Negras no Filme de Nelson Pereira dos Santos (1955)	Renata Melo Barbosa do Nascimento	2014	UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UnB)
Corpos visíveis: matéria e performance no cinema de mulheres	Daiany Ferreira Dantas	2015	UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO (UFPE)
Documentário queer no Sul do Brasil (2000 a 2014): narrativas contrassexuais e contradisciplinares nas	Dieison Marconi Pereira	2015	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA (UFSM)

representações das personagens LGBT			
Figuras (não) binárias: construções de gênero em personagens trans-mulheres no cinema do início do século XXI	Talita Iasmin Soares Aquino	2015	UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG)
Sob o risco do gênero: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres	Carla Ludmila Maia Martins	2015	UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG)
A construção da imagem da mulher no cinema de ficção produzido na Amazônia paraense	Raissa Lennon Nascimento Sousa	2016	UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ (UFPA)
A representação da mulher em "Iracema - uma Transa Amazônica"	Lívia Perez de Paula	2016	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (UNICAMP)
A visibilidade da mulher subalterna. Anahy de Las Misiones: a monarca das coxilhas	Roseneia do Rocio Prestes Hauer	2016	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA (UEPG)
Em busca das origens de um cinema queer no Brasil	Mateus Nagime Barros da Silva	2016	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS (UFSCar)
Entram em cena as tecnologias de subjetivação: Corpos e Desejos na cinematografia brasileira pela ótica de diretoras de cinema no período de 2002 a 2012 e suas implicações para (des)construção dos gêneros	Aline Ariana Alcântara Anacleto	2016	UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA (UNESP)
Femininos possíveis: gênero e eixos de poder no cinema brasileiro contemporâneo	Emanuella Leite Rodrigues de Moraes	2016	UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)
Helena Ignez: descolonizando olhares- estratégias de invenção na representação da mulher no cinema marginal brasileiro	Tatiana Trad Netto	2016	UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)
Invisibilidade de narrativas e visibilidade de estereótipos: o problema da representatividade das mulheres negras no cinema nacional	Marcia Rangel Candido	2016	UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UERJ)
Mulheres negras e (in)visibilidade: imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009)	Conceição de Maria Ferreira Silva(Ceiça Ferreira)	2016	UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UnB)

Mulheres olímpicas: cinema brasileiro, mulheres atletas e teoria feminista do cinema	Mayara Cristina Mendes Maia	2016	UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE (UFRN)
O que porra é cinema de mulher? A mostra cinema de mulher e o desvelar do machismo no audiovisual pernambucano	Natália Lopes Wanderley	2016	UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO (UFPE)
Parimos um vermelho sem igual: Elekô, femininos negros em cena	Daiane dos Santos Ramos	2016	UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE (UFF)
A imagem como arma a trajetória da cineasta indígena Patrícia Ferreira Pará Yxapy	Sophia Ferreira Pinheiro	2017	UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
A mulher e o cinema: representação feminina no mercado cinematográfico brasileiro	Thais Botrel Reis	2017	UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG)
A representação do corpo feminino na Nouvelle Vague e no Cinema Novo, 1962 – 1972	Maria Bernadete Brasiliense	2017	UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UnB)
Corpo feminino e modernidade na construção de Brasília: uma leitura a partir do cinema	Denise Sales Vieira	2017	UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UnB)
Luz, câmera, ação: as mulheres e os seus festivais de cinema	Sandra Santana da Costa	2017	UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)
Mulheres à frente e atrás das câmeras: uma leitura do protagonismo feminino em A árvore de Marcação, de Jussara Queiroz	Kenia Beatriz Ferreira Maia	2017	UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE (UFRN)
Nas telas de cinema e nas salas de dança de salão: a vez e a voz das idosas	Lúcia Aparecida Martins Campos Coelho	2017	UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UERJ)
Cinema com mulheres em Pernambuco: trajetórias, políticas, estética	Yanara Cavalcanti Galvão	2018	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE (UFS)
“Não sou mulher, sou mulheres!”: a construção das identidades das mulheres nordestinas nos filmes Luzia-Homem, Guerra de Canudos e O auto da Compadecida	Dalila Carla dos Santos	2018	UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)
A mulher negra e o cinema brasileiro: representações, gênero e identidade	Edja Lemos Fernandes	2018	UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE - UERN

A temática feminista no cinema contemporâneo brasileiro em filmes dirigidos por mulheres	Mara Lucia Salla	2018	UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA (UNISUL)
Antropologia em movimento: espaço e deslocamento feminino no cinema pensado como lugar etnográfico	Janaína Sant'Ana de Andrade	2018	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO (Unifesp)
As Personagens Femininas em Cláudio Assis: um cineasta de excessos	Marise da Silva Urbano Lima	2018	UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)
Cinema sob mulheres: Experiência feminina no cinema brasileiro durante a ditadura militar (2018)	Luísa Reami Vieira Girardi	2018	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)
Corpos (trans)formados no cinema	Caio Ramos da Silva	2018	UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL (UFRGS)
De objetos a sujeitos: as mulheres cariocas no cinema brasileiro de ficção	Fernanda Eda Paz Leite	2018	UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE (UFF)
Entre a história e o cinema: Lúcia Murat e sua arte do viver	Jônatas Xavier de Souza	2018	UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO (UFPE)
Eu sei o meu lugar: relações de trabalho e gênero na produção cinematográfica da Globo Filmes	Ricardo Normanha Ribeiro de Almeida	2018	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (UNICAMP)
Protagonismos femininos no cinema brasileiro de pós-retomada: os desvios do engendramento	Bárbara de Pina Cabral	2018	UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UnB)
Uma câmera toda delas - a mulher nos filmes de Petra Costa: um estudo junguiano	Barbara Tancetti	2018	PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA (PUC)
"Eu sou uma pessoa normal. entendeu?": gênero, corpos e subjetividades na pornografia	Aline Michelli Crestani	2019	UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ (UNIOESTE)
A importância de se ver nas telas: lesbianidade no cinema brasileiro (1990-2010)	Camila Nadedja Teixeira Barbosa	2019	UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO (UFRPE)
A representação feminina no cinema de Helena Solberg: uma estética da diferenciação	Nathali Macedo Costa	2019	UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)
Cinedemografia, população que filma e população filmada: hierarquias de gênero e raciais na produção cinematográfica brasileira contemporânea	Paula Alves de Almeida	2019	INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA ESCOLA NACIONAL DE CIÊNCIAS ESTATÍSTICAS (ENCE/IBGE)

Cinema feito por mulheres: um estudo sobre a produção da imagem cinematográfica e a educação visual em Tão Longe é Aqui	Ana Carolina Domingues	2019	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS (UFSCar)
Cinemas Negros: modelos de negócios viáveis às mulheres negras	Viviane Ferreira da Cruz	2019	UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UnB)
Em poder(a) das câmeras: representação e discurso através das lentes de cineastas negras	Aline Souza Xavier	2019	UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ (UTFPR)
Formas cinematográficas de rememoração da ditadura militar pelas mulheres: uma análise do filme Retratos de Identificação	Leticia Marotta Pedersoli de Oliveira	2019	UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG)
Helena Ignez - guerreira nômade hipersensível. Um ensaio teórico biográfico sobre a dissolução identitária como arma na máquina de guerra	Samantha Ribeiro de Oliveira	2019	PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA (PUC)
Kbela: o cabelo e a mulher negra no cinema contemporâneo brasileiro	Lílian Valéria Cunha do Rosário	2019	UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ (UFC)
Mulheres em cena: representação das protagonistas femininas nos filmes brasileiros contemporâneos de grande público	Bárbara Malta Rebello	2019	FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS ESCOLA DE CIÊNCIAS SOCIAIS FGV – CPDOC
Narrativas de sobrevivência: a (re)construção da identidade no documentário "que bom te ver viva"	Danielle Cristine Fullan	2019	UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG)
Construções de lesbianidades no cinema brasileiro pós retomada, 1995-2018	Naiade Seixas Bianchi	2020	UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)
E as Cangaceiras? As representações sociais e o imaginário do feminino cangaço no cinema	Caroline de Araújo Lima	2020	UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)
“O maior drama nacionalista do Brasil”: produção, recepção e circulação de inconfidência mineira (Carmen Santos, 1936-1948)	Lívia Maria Gonçalves Cabrera	2020	UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE (UFF)
A cinematografia de Lucia Murat: entre suas experiências e os embates em torno da memória da ditadura civil-militar no Brasil	Cleonice Elias da Silva	2020	PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA (PUC)

A estética da margem em Ôri	Reginaldo do Carmo Aguiar	2020	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (UNICAMP)
A imagem sob a dicção do feminino: uma proposta estética para a representação da mulher na linguagem audiovisual	Lorennna Nascimento Monteiro	2020	UNIVERSIDADE TIRADENTES E CENTRO (UNIT)
A jornada das heroínas: protagonismo feminino no cinema contemporâneo brasileiro (2021)	Kátia Kreutz	2020	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)
A ressignificação no cinema de found footage feito por mulheres	Clara Bastos Marcondes Machado	2020	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)
As flores e o esquecimento: discursos sobre as lesbianidades no cinema brasileiro	Beatriz de Mattos Porto	2020	UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA (UNESP)
Cinema de mulheres em curitiba: subjetividade feminista indireta livre na construção de um contracinema	Anna Paula Zetola	2020	UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ (UTP)
Cinema e mulher: os femininos nas composições das narrativas cinematográficas de Laís Bodanzky	Maria Fernanda Cavassani	2020	UNIVERSIDADE DE SOROCABA - UNISO
Direções do olhar: um estudo sobre as poéticas e técnicas de diretoras negras do cinema brasileiro (2021)	Lygia Pereira dos Santos Costa	2020	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)
Diretoras brasileiras e a representação da mulher em documentários dos anos 1980	Hanna Henck Dias Esperança	2020	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS (UFSCar)
Documentário autobiográfico de mulheres: tecnologias, gestos e estéticas de resistência	Coraci Bartman Ruiz	2020	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (UNICAMP)
Elas são todas iguais: a figuração da empregada doméstica no cinema brasileiro	Daniel Augusto de Matos Assunção	2020	UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG)
Luz, câmera, dominação: a imagem das mulheres na história dos filmes "Desmundo", "Carlota Joaquina, Princesa do Brasil" e "Tieta do agreste"	Gustavo Batista Gregio	2020	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ (UEM)
Merê Mahi, Insurgência Feminina Negra nos Terreiros Jeje do Recôncavo: Algumas Notas sobre a Travessia da Bahia ao Benim	Urania de Oliveira Rodrigues	2020	UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)

Mulheres na frente e atrás das telas Gênero e direitos das mulheres no ensino de Sociologia: Possibilidades de abordagem a partir de filmes	Ana Beatriz Maia Neves	2020	UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA (UNESP)
Mulheres no cinema de Alagoas: Mostra Sururu de Cinema Alagoano (2009 - 2018)	Maysa Santos Da Silva	2020	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE (UFS)
Nem todas as mulheres do mundo: uma análise das personagens femininas nos filmes do Cinema Novo (1959-1969)	Carolinne Mendes da Silva	2020	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)
Poéticas da resistência: Um estudo sobre “agência” e “poder” nas práticas de diretoras de cinema de Pernambuco Recife	Samara Maria de Almeida	2020	UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO (UFPE)
Representações da mulher caipira no cinema brasileiro: Amélia (2000), de Ana Carolina, e Uma vida em segredo (2001), de Suzana Amaral	Erika Amaral	2020	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)
Sobre as (in)visibilidades e os silêncios: as mulheres nos processos criativos de produção cinematográfica no Rio Grande do Sul	Priscila Rigoni	2020	PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA (PUC)
Tecnologia da visualidade: a representação de gênero e sexualidade e no filme a mulher de todos (1969) do cineasta Rogério Sganzerla	Fabício Marçal Vilela	2020	UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA (UFU)
Trajetórias de cineastas negras brasileiras	Letícia Souza Ribeiro da Costa	2020	UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG)
Vozes femininas contra o “legado” da ditadura: mulheres e militância política no documentário brasileiro contemporâneo	Liliane Cristina Soares Sousa	2020	UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ (UNIOESTE)
A construção das personagens em “Amor, plástico e barulho”: uma análise a partir da teoria decolonial	Fernanda Ribeiro de Aquino	2021	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE (UFS)
Câmera na mão! Protagonismo de mulheres no cinema brasileiro contemporâneo	Lady Dayana Silva de Oliveira	2021	UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE (UFRN)

Carmen Santos: autorrepresentações e representações no cinema e nas revistas ilustradas	Tatiana de Carvalho Castro	2021	UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE (UFF)
Cinema novo a partir da perspectiva de gênero: as mulheres em os cafajestes, os fuzis e os deuses e os mortos (Ruy Guerra/1962/1965/1970)	Carolina Asti Severo	2021	PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA (PUC)
Cleo de Verberena: cineasta brasileira	Marcella Grecco de Araujo	2021	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)
Do corpo feminino ao corpo feminista: o cinema e a educação de mulheres no clube lesbos	Juliana Cassé da Silva	2021	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA (UFSC)
Elas, outras, algumas	Renata Felisatti Gonçalves Pereira	2021	PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA (PUC)
Entre a moralidade e a liberação sexual: discursos e representações sobre as mulheres no Brasil a partir do cinema e uma análise do filme os homens que eu tive de Teresa Trautman (1973-1981)	Bruna Marques Ribeiro Drisostes	2021	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SANTA CRUZ (UESC)
Entre Anas: textualidade feminina em Ana Cristina Cesar e Ana Carolina Soares	Mariana Anselmo	2021	UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA (UFU)
Eu-realizadora: a primeira pessoa de mulheres no encontro documental e a dimensão espacial	Laís de Lorenço Teixeira	2021	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (UNICAMP)
História, Memória e utopia nos documentários em primeira pessoa das cineastas herdeiras do exílio	Isabella Loureiro Khaled Poppe	2021	FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS ESCOLA DE CIÊNCIAS SOCIAIS FGV – CPDOC
Movimento cinemas negras: os cinemas feitos por mulheres Negras	Rosa Miranda	2021	UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE (UFF)
Mulheres no circuito de cinema em Curitiba entre 1976 e 1989	Ana Claudia Camila Veiga de França	2021	UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ (UTFPR)
O cinema interseccional de Adelia Sampaio	Bárbara Brognoli Donini	2021	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA (UFSC)
Racismo, sexismo e interseccionalidades: representações de mulheres	Renata Melo Barbosa do Nascimento	2021	UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UnB)

negras nas adaptações cinematográficas da literatura de Jorge Amado por Nelson Pereira dos Santos (1977-1987)			
Realizadoras Capixabas: O cinema de mulheres no Espírito Santo em três gerações	Raysa Calegari Aguiar	2021	UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO (UFES)
Trajetórias socioespaciais, narrativas cinematográficas e lazer de cineastas negras: intersecções entre racismo e sexismo	Iara Félix Pires Viana	2021	UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG)
A representação das mulheres no cinema marginal	Evelyn Magal de Pereira	2022	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO (UNIFESP)
Agência feminina, terra e multissensorialidade: a mitopraxis Tikmũ'ũn no cinema	Joana Brandão Tavares	2022	UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)
Cinema e fronteiras: territórios, paisagens e mulheres no quadro cinematográfico de filmes latino-americanos realizados entre Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai	Francieli Rebelatto	2022	UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE (UFF)
Debaixo D'Água Era Mais Bonito, mas Tinha que Respirar: um olhar sobre (auto)cuidado entre mulheres negras em "Café com Canela"	Emily Almeida Azarias	2022	UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ)
Debaixo d'água era mais bonito, mas tinha que respirar: um olhar sobre (auto)cuidado entre mulheres negras em Café com Canela	Emily Almeida Azarias	2022	UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ)
Educação, comunicação e extensão: cine sapatão e roda LesBiTrans como estratégias de socialização e transgressão de mulheres lésbicas	Sabrina Fernandes Pereira Lopes	2022	UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA (UFJF)
Em cartaz: imagens na história: representatividade da mulher negra no cinema brasileiro (1950 a 1970)	Priscila Juliene da Silva Araujo	2022	UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE (UFCG)
Encontros e reencontros com Norma Bahia Pontes: realizações, deslocamentos e interlocuções de uma cineasta, videomaker e ensaísta (2022)	Livia Perez Paula	2022	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)

Histórias que nosso cinema contava sobre “Homem que vira mulher”, “Mulheres que gostam de outras mulheres” e “Viadinhos”: a dissidência sexual e de gênero nas pornochanchadas (1976-1981)	Gabbiana Clamer Fonseca Falavigna dos Reis	2022	PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA (PUC)
Memórias femininas da construção de Brasília: narrativa a partir do filme Poeira e batom – a humanização do monumental (1957/1960)	Tânia Maria Fontenele Mourão	2022	UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UnB)
Que horas ela(s) volta(m)? Análise do impacto do Estado nas questões de gênero no cinema a partir do filme da roteirista e diretora Anna Muylaert	Carla Munhoz Onodera	2022	UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG)
Um cinema de afecções e performances contemporâneas: análise dos filmes de Helena Ignez diretora realizados entre 2003 e 2018	Gabriela Rufino Maruno	2022	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)
Cinema de mulheres em Sergipe: um mapeamento de filmes e trajetórias de cineastas (1974 – 2023)	Manoela Veloso Passos	2023	UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE (UFS)
Do desenvolvimento regional ao cinema: representações da mulher nordestina no cinema brasileiro contemporâneo	Rutileia Lima Almeida	2023	UNIVERSIDADE REGIONAL DE BLUMENAU (FURB)
Duas irmãs: literatura, cinema e relações de gênero no espaço familiar	Eliana Sales Vieira	2023	UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)
Espelhos negros: o olhar de diretoras negras na criação de personagens negras no cinema nacional (2011-2020)	Camila Cordeiro Ribeiro	2023	UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)
Mulheres na produção cinematográfica amazonense	Pamela Euridice da Silva Beleza Baltazar	2023	UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS (UFAM)