



RELICI

O DEBATE SOBRE AUTORIA FEMININA NO CINEMA E NOVAS PERSPECTIVAS DE ESTUDOS NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO DE FICÇÃO¹

FEMALE AUTHORSHIP DEBATE IN CINEMA AND NEW PERSPECTIVES OF STUDIES IN CONTEMPORARY BRAZILIAN FICTIONAL CINEMA

Rosana Oliveira²

RESUMO

Pesquisadoras e artistas vêm se debruçando sobre os conceitos de autoria no cinema feito por mulheres desde os anos 70. Todavia, mesmo décadas depois, esse debate ainda está longe de ser esgotado, especialmente ao se considerar recortes e especificidades contemporâneas nessa discussão — como o contexto nacional e regional das artistas, a atuação de outras profissionais na cadeia audiovisual (para além das diretoras) e a interseccionalidade com outras identidades (sexual, de raça, classe social, entre outras). Este artigo busca identificar quais questionamentos, recortes e estudos ainda podem ser feitos após mais de quarenta anos de discussões, principalmente focando na realidade do cinema brasileiro de ficção. Para tal, o trabalho apoia-se em autoras como Bovenschen (1977), De Lauretis (1985), White (2015), Holanda (2021) e Tedesco (2022) para contextualizar e aprofundar a temática.

Palavras-chave: autoria feminina, cinema de mulheres, cinema brasileiro, roteiristas brasileiras.

ABSTRACT

Researchers and artists have been debating on the concepts of authorship in films made by women since the 1970s. However, even decades later, this discussion is far from its end, especially when considering contemporary specificities and nuances — such as the national and regional context of the artists, the work of other professionals in the audiovisual industry (beyond the directors) and the intersectionality with other identities (sexual, race, class, and others). This article seeks to identify which questions, perspectives and studies can still be done after more than forty years of debate, especially focusing on Brazilian fictional cinema. To this end, this work relies on authors such as Bovenschen (1977), De Lauretis (1985), White (2015), Holanda (2021) and Tedesco (2022) to contextualize and deepen its debate.

¹ Recebido em 21/01/2026. Aprovado em 03/02/2026. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.19510740

² Universidade Estadual do Paraná. rosanaomoraes@gmail.com.



RELICI

Keywords: female authorship, women's cinema, brazilian cinema, brazilian women scriptwriters.

INTRODUÇÃO

O movimento feminista trouxe diversas contribuições às teorias e estudos sobre cinema desde os anos 70, analisando questões como a representação das mulheres nas obras, seu impacto no imaginário social e na autopercepção das mulheres e também valorizando o trabalho das profissionais. Neste sentido, Robert Stam (2003) declara que esse movimento ofereceu “uma matriz metodológica e teórica de grande escala com implicações em todas as áreas da reflexão sobre o cinema” (STAM, 2003, p. 194). O autor explica como as pesquisadoras não buscavam apenas impactar os estudos dessa área como também as relações na sociedade, por isso seus trabalhos alinhavam-se a outras ações de conscientização social — abordando temas como violência doméstica, direito ao aborto e estupro — e adotando a perspectiva de que as situações “pessoais” também eram políticas.

Stam (2003) também relata que as pesquisadoras desse campo criticavam o que consideravam ser a dominação masculina na teoria de autor e, em contrapartida, fizeram um resgate histórico de realizadoras mulheres pioneiras, como Alice Guy-Blaché e, especificamente no Brasil, de nomes e obras de Gilda de Abreu e Carmen Santos. Dez anos após à publicação do livro de Stam, a pesquisadora e cineasta Edileuza Penha de Souza (2013) trouxe à tona o pioneirismo da cineasta Adélia Sampaio, uma mulher negra com uma produção relevante e vasta, atuando em diferentes áreas da cadeia audiovisual, e que fora negligenciada da história “oficial” do cinema brasileiro por tempo demais, mesmo ainda estando em atividade.

Criticando a representação das mulheres feita por homens e valorizando as artistas mulheres, logo as pesquisadoras também começaram a debater sobre o que chamaram de autoria ou estética “feminina” no cinema: como se caracterizaria a criação ou criatividade das mulheres? Quais caminhos deveriam seguir para romper ou se aproximar das produções realizadas por homens? Quais eram seus objetivos?



RELICI

E suas divergências? Patricia White (2015) inclusive afirma que as discussões sobre autoria sempre foram importantes ao movimento feminista no cinema, especialmente considerando a dominação masculina na área e a exclusão das mulheres nela.

Mas, mais importante do que pensar quais eram os questionamentos feitos nos anos 70 e 80, é importante entender como eles reverberam no cinema contemporâneo e quais perguntas ainda podem ser feitas — especialmente considerando a realidade local e contextos próprios do Brasil.

Para identificar essas oportunidades de aprofundamento e estudo, este artigo traz o debate teórico sobre autoria feminina e cinema de mulheres com as ideias de Sílvia Bovenschen (1977) e Teresa De Lauretis (1985), com Patricia White (2015) contribuindo para entender essas questões na contemporaneidade e refletir sobre algumas possibilidades de recorte e investigação nesse campo. Já o contexto brasileiro é abordado com Marina Cavalcanti Tedesco (2022) e Kátia Holanda (2021), com pequenas intervenções de artistas como Anna Muylaert (2003) e Manuela Cantuária (2022) para aprofundar o assunto.

A QUESTÃO DA AUTORIA FEMININA NO CINEMA (DE MULHERES)

A vida das artistas mulheres nunca foi fácil. Sílvia Bovenschen (1977) discorre que a arte sempre foi um campo dominado por homens — que muitas vezes relegaram às mulheres apenas o papel de fonte de inspiração das suas produções — e, com isso, eles se tornaram os principais responsáveis por definir os critérios de avaliação do valor artístico das obras. A participação das mulheres na autoria artística muitas vezes foi minimizada, ignorada e barrada de forma sistemática, com as artistas que se destacavam sendo vistas por críticos como “aberrações exóticas” (BOVENSCHEN, 1977, p. 116). Com esses e outros desafios, o número de artistas mulheres sempre foi menor do que o de artistas homens, fato que alguns críticos usaram como “comprovação” da incapacidade delas nessa área.

Em meio essa contrariedade, a autora afirma que sempre houve o ímpeto das mulheres em se expressar artisticamente, mas, devido ao domínio dos homens nas



RELICI

artes “tradicionais” e à cultura patriarcal, essa energia foi canalizada nas atividades da esfera doméstica — como confeccionar tapetes ou escrever cartas —, mas cujas obras nunca eram expostas ou valorizadas para além da sua utilidade em suas casas. De Lauretis (1985) elogia a constatação da autora sobre como as mulheres sempre tiveram essa energia criativa, mas critica sua postura de considerar essas expressões como “pré-estéticas” ou por seu comentário trazer consigo a ideia de que a arte somente é considerada como tal quando “ao ser fruída publicamente em vez de na esfera privada, tem um valor de troca em vez de valor de uso e esse valor ser conferido por cânones estéticos socialmente estabelecidos” (DE LAURETIS, 1985, p. 156, tradução nossa³).

Com tanta repressão em um campo dominado por homens — tanto artistas quanto críticos — Bovenschen (1977) vai se questionando em seu texto se a solução seria desconsiderar toda produção e cultura patriarcal (o que ela não acha possível), se apoiar em figuras míticas do passado (é contrária por não enxergar “continuidade” nessas histórias ao longo do tempo até a sua época) ou fazer um resgate histórico de outras artistas mulheres (o que ela é favorável). No fim, ela resume suas dúvidas:

Podem as mulheres serem apenas “mulheres?” Reduzidas a um Ser elemental? Nós estamos terrivelmente atadas. Como falamos? Em que categorias pensamos? (...) ou para ser mais herege, como nós nos sentimos? Nossos desejos e noções de felicidade são tão removidos das tradições culturais e modelos? O feminismo não pode em última análise implicar que nós devemos parar de pensar, sentir, ansiar. Ninguém nunca reivindicou isso. Pelo contrário, nós estamos conscientemente começando a fazer essas coisas. Sem dúvida, nós sempre fizemos essas coisas diferentemente dos homens (...) mas os meios de expressão mais facilmente disponíveis para comunicarmos nossas percepções, nossos processos de pensamento - linguagem, formas, imagens - são na sua maior parte não originalmente nossos, não foram nossa escolha (BOVENSCHEN, 1977, p. 119, tradução nossa⁴).

³ Original: “(...) art is what is enjoyed publicly rather than privately, has an exchange value rather than a use value, and that value is conferred by socially established aesthetics canons”.

⁴ Original: “Can women just “be women”, reduced to some elemental Being? We are in a terrible bind. How do we speak? In what categories do we think? Is even logic a bit of virile trickery? Or to put it even more heretically, how do we feel? Are our desires and notions of happiness so far removed from cultural traditions and models? Feminism cannot ultimately imply that we are to stop thinking, feeling, longing. No one ever claimed that. On the contrary, we are consciously just beginning to do these things. No doubt, we have always done these things differently than men (...) But the means of expression most



RELICI

Esse mesmo sentimento de dúvida e reconstrução aparece um pouco antes no “Manifesto por um Cinema Não-Sexista”, apresentado na conferência da Federação Europeia de Cinema Progressista em 1974. Em um trecho especial, mas curto, o grupo se questiona se a criatividade das mulheres lhes seria algo particular. Assume-se uma postura de que esse debate ainda é inicial, por considerar que múltiplas repressões sufocaram o potencial da energia criativa delas, e por essa energia ter sido muitas vezes canalizada para o que chamam de amor de sacrifício e expiação.

Mas nós ainda não sabemos o que um pensamento, um olhar, uma palavra — se devem ser decolonizadas, descondicionalizado do pensamento masculino ou das estruturas mentais centradas no padrão masculino como único critério avaliativo para toda criatividade — poderiam revelar da especificidade das mulheres, da nossa relação com a linguagem (nossa língua materna), do nosso corpo, do espaço, do tempo e do futuro (FÉDÉRATION EUROPÉENNE DU CINÉMA PROGRESSISTE, 1974, p. 358, tradução nossa⁵).

No fim, o grupo considera que é preciso que as mulheres aprendam sobre si para além das teorias que existiam na época — citando o marxismo e a psicanálise — que eles consideravam não serem suficientes para sanar esses questionamentos.

Porém, algo que Bovenschen (1977) não tem dúvidas é sobre a necessidade de afirmar que as mulheres são diferentes dos homens. Para ela, ignorar tal ponto iria negligenciar milhares de anos de história patriarcal e como os processos de socialização foram distintos. Além disso, ela declara que esse pensamento enfraquece os esforços das mulheres em se descobrir — considerando suas capacidades e necessidades —, em definir seus objetivos e se reapropriar de suas singularidades. Ela ainda traz uma perspectiva perspicaz sobre o tema: “(...) e se nós não vimos mais as diferenças como deficiência, perda, auto-anulação e privação, mas

readily available to us for communicating our perceptions, our thought process — language, forms, images — are for the most part not originally our own, not of our own choosing”.

⁵ Original: “But we don’t yet know what a thought, a look, a word — if it was to be decolonized, deconditioned of male thinking, of its mental structures centered on the male standard as sole criterion of evaluation for all creativity — could reveal of the specificity of women, of our relation to the language (our mother’s language), to our body, to space, to time and to the future”



RELICI

como oportunidades?" (BOVENSCHEN, 1977, p. 117). Mais do que isso, ela traz a seguinte provocação:

Na virada do século, a declaração "nós mulheres podemos fazer tanto quanto os homens" serviu como uma luz. Hoje ela não é mais tão impressionante. Claro que podemos fazer tanto quanto eles. A questão é, nós queremos fazer tanto quanto os homens, ou as mesmas coisas que eles? (BOVENSCHEN, 1977, p. 117, tradução nossa⁶).

Interessante pontuar que o lema "mulheres podem fazer tanto quanto os homens" também foi apropriado no Manifesto por um Cinema Não-Sexista, mas com outro direcionamento: "(...) mas nós vamos completar com o seu oposto: "o que uma mulher é capaz de fazer, um homem também é capaz de fazer" (exceto parir uma criança!⁷)" (FÉDÉRATION EUROPÉENNE DU CINÉMA PROGRESSISTE, 1974, p. 358, tradução nossa⁸).

Além desse segmento, a publicação trouxe uma lista de algumas representações no cinema que o grupo considerava antissexistas e sexistas — afirmando que esse preconceito de gênero também era prejudicial aos homens (mesmo que essa opressão ainda garantisse a eles privilégios em comparação às mulheres). Retratar um homem sendo capaz de agir com sensibilidade e ternura, enquanto mostra uma mulher sendo forte e eficiente é um dos exemplos trazidos no documento. Para o coletivo, "todos os esforços para mudar os papéis de mulheres e homens são antissexistas" (FÉDÉRATION EUROPÉENNE DU CINÉMA PROGRESSISTE, 1974, p. 358, tradução nossa⁹).

Essas duas visões mostram como o debate a respeito dos papéis de gênero — e das suas representações no cinema e que postura as artistas mulheres poderiam

⁶ Original: "Around the turn of the century, the statement "We women can do just as much as men" served as a beckoning light. Today it is no longer so terribly impressive. Of course we could do just as much. The question is, do we want to do just as much as men, or the same thing as men?"

⁷ Devido ao período histórico da publicação, possivelmente o debate sobre transexualidade (neste caso específico a masculina) ainda não havia sido reverberado no grupo.

⁸ Original: "We will take as our watchword this well-known phrase: "What a man can do, a woman can also do," but we will complete it with its opposite: "What a woman can do, a man can also do" (except child-bearing!)"

⁹ Original: "All efforts to change the female and male roles are anti-sexist".



RELICI

assumir em sua produção, de aproximação ou rejeição às representações/produções masculinas — começaram a surgir no fim dos anos 70.

No fim, Bovenschen (1977) considera que existe sim uma estética feminina, mas quando se refere à consciência estética e as formas de percepção sensorial. Entretanto, não acredita ser o caso de existir uma variação incomum na produção artística ou de ser ter uma teoria meticulosamente construída. Ela é favorável à uma quebra das leis formais e intrínsecas ao meio e a uma liberação da imaginação feminina, que traria imprevisibilidade à arte.

Quase dez anos depois, Teresa De Lauretis (1985) traz uma perspectiva interessante. A autora se mostra a favor de uma estética feminista que não se limite a pensar no conteúdo, mas também na forma e no “como” mostrar as situações nas obras. Ela traz o exemplo do filme “Jeanne Dielman” (1975) de Chantal Akerman, no qual a protagonista, uma dona de casa, é retratada realizando tarefas domésticas rotineiras, como descascar batatas, e que não costumavam ser representadas no cinema. A opção por exibir em tela essa experiência feminina, tanto de maneira formal quanto artística, valorizando a percepção, duração das cenas, silêncios e outros elementos, para De Lauretis revela que a diretora teve em mente uma espectadora mulher — o que para a autora é uma questão fundamental:

A ideia que um filme possa se dirigir a espectadora como feminina, mais do que representar as mulheres positiva ou negativamente, me parece muito importante no esforço crítico de caracterizar o cinema de mulheres como cinema para, não somente por, mulheres. Essa ideia não é encontrada nos textos críticos que eu mencionei anteriormente¹⁰, que são focados no filme, no objeto, no texto (DE LAURETIS, 1985, p. 163, tradução nossa¹¹).

¹⁰ De Lauretis havia citado anteriormente em seu ensaio as autoras Laura Mulvey (com o trabalho “Feminism, Film and the Avant-Garde”, 1979), Claire Johnston (“Women's Cinema as Counter-Cinema,” 1974) e Silvia Bovenschen, (“Is There a Feminine Aesthetic?”, 1977).

¹¹ Original: “The idea that *a film may address the spectator as female*, rather than portray women positively or negatively, seems very important to me in the critical endeavor to characterize women's cinema as a cinema for, not only by, women. It is an idea not found in the critical writings I mentioned earlier, which are focused on the film, the object, the text”.



RELICI

Para a autora, essa mudança de perspectiva era uma questão tão fundamental que seria capaz de contribuir para resolver um desafio que as artistas mulheres enfrentavam naquela época. Tanto ela quanto Bovenschen (1977) relatam a existência de um cabo de guerra: por um lado as artistas eram cobradas para atender às demandas e pautas do movimento feminista; enquanto, de outro, sofriam a pressão artística formal — no qual eram avaliadas, segundo Bovenschen (1977), por críticos acostumados com um campo dominado por homens e que ainda os consideravam superiores. De Lauretis (1985) ainda explora uma divisão dentro do movimento feminista no cinema na segunda metade dos anos 70: em um dos lados havia a urgência por conscientização, autoexpressão e a “busca por imagens positivas de mulheres” como forma de registrar o ativismo político da época; já outra vertente focava no rigor formal do cinema como forma de “analisar e desatar os códigos ideológicos incorporados na representação” (DE LAURETIS, 1985, p. 155, tradução nossa¹²).

Segundo a autora, pensar em cinema e estética das mulheres pelo viés de “quem está fazendo filmes para quem, quem está olhando e falando, como, onde e para quem” (DE LAURETIS, 1985, p. 164, tradução nossa¹³) iria se tornar a ligação para unir esses dois polos que estavam divididos — ativistas e formalistas, teoria e prática — sendo a força do movimento como um todo.

No fim, De Lauretis é a favor de se repensar o cinema feito por mulheres, considerando suas obras já realizadas e por meio de uma mudança radical. Porém, a autora não acha que essa mudança venha apenas ao se analisar a diferença entre homens e mulheres, mas sim de entender as diferenças das mulheres entre si, já que há variadas histórias femininas — trazendo como exemplos as mulheres negras, lésbicas, entre outras. Nesse sentido, ela cita o filme “Born in Flames” (1983) de Lizzie Borden, em que mulheres de diferentes identidades e realidades não ignoram suas diferenças, mas as reconhecem e, juntas, se mobilizam contra o sistema opressor.

¹² Original: “(...) - in order to analyze and disengage the ideological codes embedded in representation”.

¹³ Original: “(...) - who is making films for whom, who is looking and speaking, how, where, and to whom”



RELICI

Para a autora, o filme se dirige a uma espectadora mulher, porém mostrando realidades diferentes daquelas que a espectadora pode vivenciar, permitindo com que se relacione e se identifique com elas mesmo com suas contradições e diferenças.

Todo esse debate sobre autoria, cinema de mulheres e interseccionalidades não ficou nos anos 70 e 80. Pelo contrário, esses temas têm sido discutidos e aprofundados desde então. No livro “Women’s Cinema, World Cinema”, de 2015, Patricia White buscou estudar diretoras de diferentes nacionalidades para entender como o cinema de mulheres vem sendo feito em um contexto contemporâneo globalizado, estudando artistas que dirigiram seus primeiros filmes a partir dos anos 2000 e com obras que circularam em festivais pelo mundo.

No capítulo introdutório ela faz várias reflexões a respeito do cinema de mulheres e sobre autoria feminina no cinema, temáticas que considera ainda abertas às discussões, aprofundamentos e novas perspectivas — mesmo após décadas de debate sobre esses assuntos. Assim como Bovenschen (1977), ela também reconhece os impactos da restrição do acesso das mulheres ao fazer artístico, afirmando que esse é um dos grandes motivos para a importância dada ao conceito de autoria nos estudos feministas no cinema. Mesmo com estes estudos e teorias, White apresenta uma série de questionamentos:

O conceito de cinema de mulheres tem animado três décadas de estudos feministas sobre cinema mesmo que, ou provavelmente devido que, os seus parâmetros permanecem abertos ao debate. É uma categoria de “autoria” (por si só um termo contestado no cinema) no sentido de serem filmes feitos por mulheres; ou conteúdo, no sentido de serem filmes sobre elas? Ele é definido por ter uma “essência” pró-feminista (um cinema que reflete as sensibilidades das mulheres), ativismo feminista (cinema feito por e para mulheres) ou para consumo pós-feminista (um mercado para chick flicks¹⁴)? (WHITE, 2015, p. 8-9, tradução nossa¹⁵).

¹⁴ Em tradução livre, “filme de mulherzinha” — o termo carrega determinadas conotações e estereótipos.

¹⁵ Original: “The concept of women’s cinema has animated three decades of feminist film scholarship even as, or quite likely because, its parameters remain open to debate. Is it a category of “authorship” (itself a contested term in cinema) as in films by women; or content, as in films about them? Is it defined by prefeminist “essence” (the cinema that reflects women’s sensibilities), feminist activism (the cinema women make by and for themselves), or postfeminist consumption (the market for chick flicks)?”



RELICI

O seu livro abre com o exemplo da primeira mulher a ganhar o Oscar de melhor direção em 2010, Kathryn Bigelow, com o filme “Guerra ao Terror” (2008). Além do marco, White traz esse caso, pois considera que ele desafia as discussões sobre cinema de mulheres: por um lado, alguns críticos afirmam que o trabalho de Bigelow em um gênero associado aos homens, como os filmes de ação, e o seu interesse na masculinidade seriam uma forma de explorar questões de gênero e poder, ainda em uma perspectiva feminista; enquanto outros críticos acreditam que, em uma sociedade sexista, o foco da diretora nessas temáticas a colocaria injustamente acima de outras diretoras mulheres, que fazem filmes sobre mulheres. Para a autora, esse exemplo mostra como a discussão sobre autoria e cinema de mulheres ainda está em aberto.

White não comenta, mas é interessante pontuar uma questão nesse exemplo: o filme “Guerra ao Terror” (que recebeu seis Oscars em 2010, incluindo o de melhor filme, direção, roteiro original e montagem) tem como roteirista um homem, Mark Boal, e dois editores, Bob Murawski e Chris Innis, e, exceto por Bigelow, todos os produtores e o produtor executivo também são homens. Neste sentido, até que ponto essa “autoria feminina” poderia influenciar na obra final? O quanto cada um dos profissionais contribuiu na construção desse filme, considerando uma perspectiva de gênero? Este tipo de questionamento também pode ser feito ao considerar uma conclusão que White (2015) chega:

Pesquisar o status do cinema de mulheres no início do século 21 me convenceu que as categorias que estivemos usando — autoria, estética e discurso — continuam vitais, mas ainda assim insuficientes nesta conjuntura. Eles devem ser suplementados pela consideração e teorização de questões institucionais — de produção, distribuição, exibição e recepção (WHITE, 2015, p. 13, tradução nossa¹⁶).

Ou seja, ainda há um grande campo e perspectivas para se estudar a questão do cinema feito por mulheres e sobre a autoria feminina no cinema, passando por

¹⁶ Original: “Surveying the status of women’s cinema in the early twenty-first century persuades me that the categories we have used — authorship, aesthetics, and address — remain vital, yet they are insufficient at this juncture. They must be supplemented by consideration and theorization of institutional questions — of production, distribution, exhibition, and reception.”



RELICI

atividades que são práticas e fundamentais para que as obras sejam materializadas e cheguem ao público — e até que existam antes, depois e para além do filme em si.

Outro ponto que White comenta é sobre o surgimento e o aumento dos estudos sobre essa temática, mas agora com um olhar multicultural, pós-colonial e transnacional. Em alguns trabalhos há o foco na realidade nacional e regional, abordando a especificidade cultural e linguística de suas realidades.

É natural então, ao considerar esse recorte, nos perguntarmos: como então a autoria feminina pode ser debatida no contexto do cinema brasileiro contemporâneo? Ao se aprofundar sobre autoria, estética, discurso e questões institucionais em nossa realidade, quais conclusões (ou mais dúvidas) iremos encontrar?

A primeira publicação sobre mulheres no cinema no Brasil, focada nas profissionais (neste caso, na direção), foi “As Musas da Matinê” em 1982, de Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira. Além de listar as diretoras que atuaram até aquela época, a obra também fez uma pequena análise sobre as mulheres nesses filmes, infelizmente chegando à conclusão de que havia limitações nessas representações: como o fato da narrativa dessas personagens muitas vezes orbitar em torno de relacionamentos amorosos ou de poucas delas terem um trabalho. Mas, na publicação também houve o interesse em destacar a representação de mulheres negras nesses filmes — marcada por estereótipos — e até mesmo o relato de uma relação lésbica retratada em uma produção (TEDESCO, 2022).

Outras obras também foram responsáveis por registrar e valorizar o trabalho das diretoras e profissionais brasileiras ao longo da história: “Quase Catálogo 1 – Realizadoras de cinema no Brasil 1930 a 1988”, de Heloísa Buarque de Holanda (1989); “Feminino e Plural - Mulheres no cinema brasileiro”, organizado por Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco (2017) e “Mulheres atrás das câmeras: As cineastas brasileiras de 1930 a 2018”, organizado por Luiza Lusvarghi e Camila Vieira da Silva (2019). Mas, é fundamental apontar que todos estes trabalhos têm, em sua maioria, o foco nas diretoras.



RELICI

Em paralelo, alguns estudos começaram a abordar a realidade das artistas em outras funções. Dois exemplos são a websérie “Mulheres Roteiristas” (2021-2023) feito pelo projeto de extensão Trama - Narrativas audiovisuais e criação de roteiros, vinculado ao curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), relatando a trajetória de algumas roteiristas mundiais e trazendo episódios sobre as brasileiras Adélia Sampaio, Melanie Dimantas e Fernanda Young, e a tese de doutorado profissional “Entre Câmeras e Roteiros a Presença Feminina nas Equipes Técnicas do Cinema Paranaense”, de Karla Adriana Nascimento Cunico, do curso de Bens Culturais e Projetos Sociais do Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais da Fundação Getúlio Vargas. O estudo demonstra quantitativamente a baixa presença de mulheres nas funções de direção, direção de fotografia e roteiro em produções paranaenses realizadas por meio de políticas públicas de fomento direto realizadas no estado entre os anos 2004 e 2019, também incluindo entrevistas com Heloísa Passos, pensando na sua atuação como diretora de fotografia, e de Jussara Locatelli, produtora audiovisual, além da realização de um curta-metragem com esses depoimentos.

Além delas, a pesquisadora Marina Cavalcanti Tedesco publicou diversos trabalhos voltados às diretoras de fotografia. Não à toa, em 2021, ela organizou o livro “Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção”. No prefácio do livro, Karla Holanda elogia a publicação ao focar em outras profissionais da cadeia audiovisual:

[Tedesco] já estava ciente do vício metodológico que é a excessiva valorização que a função da direção recebe no nosso meio, noção tributária, em parte, da grande influência que exerceu entre nós a política dos autores, método crítico que, ao explicar o filme pelo estilo do diretor, criava mestres infalíveis, comparáveis a deuses. Não à toa, praticamente não há mulheres nesse panteão (HOLANDA, 2021, p. 7).

Ironias à parte, ela explicita algo importante: considerando que o cinema é fruto de um trabalho coletivo, por que não explorar o conceito de autoria — também sob a perspectiva feminista — nos processos criativos e atividades das outras profissionais envolvidas na produção de uma obra cinematográfica?



RELICI

Além de valorizar e fazer o registro histórico (fundamental com os sistemáticos casos de apagamento das artistas mulheres no cinema), esse tipo de estudo pode abrir uma série de questionamentos e possibilidades: como uma diretora de fotografia pode pensar em uma iluminação, ou uma diretora de som em seu trabalho, que desperte certas sensações sobre uma cena ou personagem e que tenha por base debates sobre a representação das mulheres no cinema? Ou como uma diretora de arte pode trabalhar os objetos de cena ou a figurinista pensar na estética das personagens considerando essas questões? Como uma montadora pode acelerar ou dilatar o tempo para mostrar o cotidiano ou uma situação excepcional na vida da protagonista? E quais são os processos criativos de uma roteirista ao desenvolver histórias e perspectivas que ampliem, tensionem ou subvertam as questões de gênero na tela?

No caso das roteiristas, focando especificamente em seu trabalho, o debate sobre autoria pode ser aprofundado por um outro prisma. No livro sobre o filme “Durval Discos” (2003), a diretora e roteirista Anna Muylaert traz uma perspectiva interessante sobre o tema:

A leitura do roteiro traz ao leitor com precisão – às vezes até mais do que na tela – as intenções do autor, dos personagens, do drama. Pois se ver um filme é ilusão, é envolvimento, é poesia, ler um roteiro é como ver radiografia, o pulsar de um eletrocardiograma, é ver o que está por trás (MUYLAERT, 2003, p. 7).

Essas possibilidades levam em conta apenas o roteiro pronto. Pode-se expandir os estudos ainda mais ao considerar todo o processo criativo envolvendo a roteirização de um filme — investigando se os debates feministas e de autoria influenciam (ou não) os processos criativos das roteiristas ao pensar em novas histórias, criar e desenvolver personagens (e seus arcos narrativos) e definir as abordagens, temas, debates e camadas da obra.

Um exemplo próximo dessa realidade, mas que não é exatamente do cinema, se reflete em uma entrevista com a roteirista Manuela Cantuária, criadora da série “As Seguidoras” (2022). Ela comenta que a questão da representação de personagens



RELICI

mulheres complexas é um assunto consolidado nos Estados Unidos, mas que percebe uma lacuna na realidade brasileira:

Em Hollywood, isso já estava acontecendo, várias protagonistas mulheres começaram a surgir. Mas as principais referências ainda eram os Homens Difíceis¹⁷ - anti heróis, protagonistas difíceis, com falhas, vilanescos, etc. A partir disso comecei a pensar: 'Está na hora das mulheres difíceis, cadê elas?' (CANTUÁRIA, 2021).

Nesta fala podemos resgatar o questionamento de Bovenschen: “nós mulheres podemos fazer tanto quanto os homens” [...]. A questão é, nós queremos fazer tanto quanto os homens, ou as mesmas coisas que eles?” (BOVENSCHEN, 1977, p. 117). Não que haja críticas ao pensamento e processo criativos de Cantuária, mas é interessante pensar que este tipo de debate ainda pode ser realizado mais de 40 anos depois da publicação do ensaio que questiona essa posição. E refletir por quê para Bovenschen era importante demarcar uma distinção, enquanto Cantuária defende uma posição de maior equiparação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As questões de gênero e de autoria de mulheres no cinema podem ter começado nos anos 70, porém esse debate está longe de se encerrar: ainda há uma série de abordagens, recortes e perguntas a serem feitas (e, talvez, parcialmente respondidas).

É possível investigar como diversas profissionais mulheres — roteiristas, montadoras, produtoras, diretoras de arte, figurinistas, diretoras de som, entre tantas outras — pensam em questões de gênero ao longo do seu processo criativo e até mesmo como essas questões impactam na sua realidade antes, depois e para além

¹⁷ Referência ao livro “Homens difíceis - Os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias”, de Brett Martin, publicado em 2014. A obra é bastante lembrada por roteiristas, inclusive brasileiros, como estudo de caso para o desenvolvimento de personagens complexos e de moral questionável — que foram considerados revolucionários na televisão estadunidense — mas, como o nome diz, são todos protagonistas homens (brancos, cisgênero).



RELICI

das obras em que atuam, considerando a indústria e cadeia audiovisual no Brasil e suas particularidades regionais.

Outros recortes podem expor realidades ainda mais complexas e desafiadoras, como, por exemplo, pensar em interseccionalidade com outras identidades: mulheres negras; mulheres indígenas; mulheres asiáticas; mulheres com deficiência; mulheres nortistas; mulheres nordestinas; mulheres de determinada classe social; mulheres sáficas; mulheres trans e travestis; e até mesmo que explorem outros gêneros e expressões de gênero e sexualidade. Essas pessoas buscam em suas obras e processos de criação romper com as normas tradicionais como forma de subversão ou para encontrar sua própria forma de expressão artística? Tendem a uma postura de criar representações “positivas” ou de criticar e expor as variadas opressões nas quais estão submetidas no cotidiano? O que as une? O que as separa? Quais são suas dúvidas e “certezas”? Que cinema estão construindo no presente e para o futuro? Essas e tantas perguntas podem nos ajudar a descobrir questões latentes no cinema de/para mulheres e até mesmo no cinema e na sociedade brasileira e que ainda não foram mapeadas, mas que, de certa maneira, irão impactar a produção audiovisual nos próximos anos e décadas.

REFERÊNCIAS

AS SEGUIDORAS. Direção de Mariana Youssef e Mariana Bastos. Criação de Manuela Cantuária. Roteiros de Manuela Cantuária, Nina Kopko, Pedro Perazzo e Tainá Mühringer. Brasil, 2022.

BOVENSCHEN, Silvia. Is There a Feminine Aesthetic? **New German Critique.** Durham, Carolina do Norte: Duke University Press, nº 10, p. 111-137, 1977.

BORN IN FLAMES. Direção e roteiro de Lizzie Borden. Estados Unidos, 1983 (80 min).

CANTUÁRIA, Manuela. **Representatividade feminina na série "As Seguidoras", com Manuela Cantuária.** [Entrevista concedida a] Writer's Room 51, 2021. Disponível em: <<https://www.writersroom51.com/post/representatividade-feminina-na-serie-as-seguidoras-com-manuela-cantuaria>>. Acesso em 05 de jun. 2024.



RELICI

CUNICO, Karla Adriana Nascimento. **Entre Câmeras e Roteiros a Presença Feminina nas Equipes Técnicas do Cinema Paranaense**. 2025. Tese de Doutorado profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais. Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais da Fundação Getulio Vargas, Rio de Janeiro, 2025.

DE LAURETIS, Teresa. Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema. **New German Critique**, n. 34, p. 154-175, 1985.

Fédération européenne du cinéma progressiste (FECIP). Manifesto for a non-sexist cinema. In: MACKENZIE, Scott (Org.). **Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, p. 356-358, 2014 [1978].

GUERRA AO TERROR. Direção de Kathryn Bigelow. Roteiro de Mark Boal. Estados Unidos, 2008 (2h 10min).

HOLANDA, Kátia. Mãos na Massa. In: TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org.). **Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção**. Rio de Janeiro, RJ: NAU Editora, p. 7-9, 2021.

HOLANDA, Kátia. TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org.). **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas, SP: Papirus, 2017.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) **Quase Catálogo 1 - Realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)**. Rio de Janeiro, RJ: CIEC, Escola de Comunicação UFRJ, 1989.

JEANNE DIELMAN. Direção e roteiro de Chantal Akerman. França, Bélgica, 1975 (3h 18 min).

JOHNSTON, Claire. Women's Cinema as Counter-Cinema. In: MACKENZIE, Scott. **Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology**. Berkeley: University of California Press, 2014 [1979].

LUSVARGHI, Luiza. SILVA, Camila Vieira da. **Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018**. São Paulo, SP: Estação Liberdade, 2019.

MARTIN, Brentt. **Homens difíceis: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias**. São Paulo, SP: Aleph, 2014.



RELICI

MULHERES ROTEIRISTAS. Trama - Narrativas audiovisuais e criação de roteiros, curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Brasil, 2021-2023. Disponível em: <https://www.ueg.br/laranjeiras/trama/conteudo/21401_mulheres_roteiristas>

MULVEY, Laura. Feminism, Film and the Avant-Garde. **Framework: The Journal of Cinema and Media**, v. 10, n.6. Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 1979.

MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. **As Musas da Matinê**. Rio de Janeiro: Edições RIOARTE, 1982.

MUYLAERT, Anna. Durval discos (roteiro). São Paulo: Papagaio, 2003. In: DOURADO, Patrícia. SALLES, Cecília. TAVARES, Mirian. Práticas de roteiro: conceitos revisitados. **Revista Avanca | Cinema**, Avanca, Portugal, n. 11, 2020. Disponível em: <<https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/201>>. Acesso em: 12 de jun. 2024.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Cinema na panela de barro**: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade. Tese de doutorado no Programa de Pós-graduação em Educação — Faculdade de educação (Universidade de Brasília), Brasília, 2013.

TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org.). **Mulheres, cinema e vídeo no Brasil (mais de 40 anos de pesquisa)**. Rio de Janeiro. Selo editorial do PPGCINE Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, 2022. Disponível em: <https://ppgcine.cinemauff.com.br/wp-content/uploads/2022/11/mulheres_cinema_e_video_no_brasil.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2024.

TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org.). **Trabalhadoras do cinema brasileiro**: mulheres muito além da direção. Rio de Janeiro, RJ: NAU Editora, 2021.

WHITE, Patricia. **Women's Cinema, World Cinema**: projecting contemporary feminisms. Durham, Carolina do Norte: Duke University Press, 2015.