

## As cineastas da Retomada e os Novos Cinemas: feminismo e cinema autoral no Brasil<sup>1</sup>

Luiza Lusvarghi (Unicamp)<sup>2</sup>  
luiza.lusvarghi@gmail.com

**Resumo:** O objetivo desta comunicação é subsidiar uma análise da produção feminina autoral de cineastas brasileiras contemporâneas, que se consolida nas décadas de 1970 e 1980, com diretoras como Helena Solberg, Tereza Trautman, Adélia Sampaio e Ana Carolina, identificando as principais tendências que surgem naquele período e suas manifestações na produção atual, sobretudo a partir da Retomada. A diversidade ficcional, as relações de gênero e a interseccionalidade da produção contemporânea feminina no Brasil, que já estavam presentes naquele momento, se intensificam com o êxito de Carla Camurati em *Carlota Joaquina* (1995) e de Tata Amaral em *Um Céu de Estrelas* (1997). A análise leva em conta conceitos como o *male gaze* (MULVEY 2018), *imperial gaze* (KAPLAN, 2012), a construção social do gênero (BUTLER, 2018), além de obras de pesquisadoras brasileiras sobre o tema.

**Palavras-chave:** Teoria Feminista; Cinema Brasileiro; Diretoras Brasileiras, Mulheres no Cinema; Autoria Feminina.

### Introdução

As mulheres que contribuíram para o fazer cinema no Brasil estão presentes desde a era silenciosa, a maioria invariavelmente em funções de atriz ou produtora. A primeira realizadora oficial a ser creditada é Cleo de Verberena, com o longa-metragem criminal de suspense *O Mistério do Dominó Preto* (1930). A reação da imprensa e mercado era sempre discriminatória:

*Uma senhora convidada a assumir a direção de um filme, em São Paulo, onde as dificuldades chegam a desanimar muitos homens... desejasse entrar para o sol dos que batalham pelo cinema brasileiro, de bom grado se submeteria à direção de uma senhora?(Uma diretora de filmes brasileiros, 1930, Diário de São Paulo) (apud Luciana Corrêa de Araújo in Feminino Plural, 2018, pg. 18, sobre o lançamento de O Mistério do Dominó Preto)*

A primeira cineasta a dirigir uma obra popular foi Gilda de Abreu, com o longa *O Ébrio* (1948) que atingiu oito milhões de espectadores, protagonizada por seu marido o

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> A autora é pesquisadora vinculada ao grupo GENECINE (Grupo de Estudos Sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais) da Unicamp.

---

cantor Vicente Celestino. É possível afirmar que a maior parte da produção feminina no cinema nacional dos anos 1930 até a década de 1960 buscava espaços mais vinculados à visão tradicional de cinema do período, sem grandes arroubos experimentais. Santos era próxima aos integrantes do ciclo de Cataguases e a Humberto Mauro, com quem trabalharia em *Sangue Mineiro* (1929), tendo também atuado como atriz em *Limite* (1931), de Mário Peixoto. Carmen Santos começa a produzir com Peixoto *Onde a Terra Acaba* (1933) que seria finalizado por Octavio Gabus Mendes, mas deixou como diretora apenas o drama histórico *Inconfidência Mineira* (1948). É, portanto, da década de 1960 em diante que podemos pensar em um cinema feminino de cunho autoral e feminista, com Helena Solberg, *A Entrevista* (1968), Ana Maria Magalhães, *Mulheres de Cinema* (1976), Tereza Trautman, *Os Homens que eu tive* (1973), e Ana Carolina, *Mar de Rosas* (1977), o que está perfeitamente condizente com o contexto mundial do feminismo e do cinema.

Embora o Brasil não tenha passado pelo contexto do feminismo de massas como ocorreu em outros países – o movimento sufragista no Brasil ganha força em 1910, o da França acontece já no século 18 – é entre as décadas de 1960 e 1970 que os movimentos pelos direitos civis e o feminismo, em meio a protestos contra a Guerra do Vietnã, ganham força e começam a influenciar o imaginário mundial. No Brasil surgem articulações partidárias e no âmbito do mercado audiovisual articulações de mulheres. Sob o impacto da ditadura militar e de censura aos jornais, são poucas as manifestações artísticas e políticas, e, sobretudo, feministas, que ganham visibilidade. Magalhães, Trautman e Ana Carolina integram a extinta Associação Brasileira de Mulheres do Cinema em 1979 (SARMENTO, TEDESCO in TEDESCO, HOLANDA, 2017, p.120), que pleiteavam a presença feminina na direção da EMBRAFILME.

É da França, contudo, terra da primeira cineasta mundial a produzir ficção, Alice Guy-Blaché (1873-1968), que surge o movimento artístico e estético que influenciaria o cinema brasileiro a as primeiras cineastas, a Nouvelle Vague. O “novo cinema” é lançado pelo Cahiers du Cinéma (André Bazin) como Nouvelle Vague (Nova Onda), e cria o conceito da Câmera Stylo (câmera caneta), cunhado por Alexandre Astruc em 1948. A Cahiers de Cinema é a revista que vai consagrar os cineastas Gláuber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra internacionalmente, respectivamente diretores de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Vidas Secas* (1963) e *Os Fuzis* (1964), a trilogia de ouro do Cinema Novo (FIGUERÔA, 2004). É interessante perceber que as diretoras

brasileiras, no entanto, vão se prender menos a conceitos como a Estética da Fome, o manifesto criado por Rocha para discutir as especificidades brasileiras, e mais às questões políticas do cotidiano, aos conflitos sociais urbanos, que impactam diretamente na condição feminina. A visão de um Brasil rural, de onde viria a revolução, explorada também por cineastas homens ligados ao Cinema Novo não é a expressão que vai predominar no movimento cinemanovista, conforme atestam outros estudiosos do período, como Alexandre Barbalho. Cineastas como Roberto Santos, mais vinculados ao neorrealismo italiano e aos cenários que ilustram os conflitos urbanos trazidos pela industrialização, vão ficar quase sempre em segundo plano (RIDENTI, 2005).

Valorizava-se acima de tudo a vontade de transformação, a ação para mudar a História e para construir o homem novo, como propunha Che Guevara, recuperando o jovem Marx. Mas o modelo para esse homem novo estava, paradoxalmente, no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana Capitalista. (RIDENTI, 2005, p.84).

### 1- As cineastas brasileiras e o autorismo

O cinema documental de Helena Solberg em sua primeira fase é claramente influenciado por essa nova onda: com uma câmera na mão e muitas ideias na cabeça a jovem autora produz *A Entrevista* (1966), e sai do país, estabelecendo-se nos Estados Unidos, onde realiza sua trilogia feminista *The Double Day* (Dupla Jornada), *The Emerging Woman* (A Nova Mulher, 1975), e *Simplesmente Jenny* (1978). A jovem Tereza Trautman é comparada pela crítica a Agnès Varda (1928-1929) por discutir no cinema a liberalização de costumes e a contestação à moral burguesa que é associada a movimentos hippies e à contracultura, referências predominantes em *Os Homens que eu tive* (VEIGA, 2013, p.63) que deveria ser estrelado por Leila Diniz, morta precocemente, e que foi substituída por Darlene Glória, autêntico ícone erótico do cinema do período. O filme de Trautman, um drama de costumes sobre uma jovem mulher, Pity, que juntamente com seu marido, Dode, vivem relações abertas e se relacionam com outros parceiros, foi um dos mais censurados durante a ditadura militar.

O que parece ter chamado a atenção [...] é o comportamento de uma mulher casada e “liberada”. Afinal, como essa personagem poderia desvendar ao público espectador sua intimidade e liberdade de escolha sexual com tanta naturalidade? Como uma jovem de 22 anos ousava ser a primeira diretora do cinema brasileiro no período ditatorial e ainda trazer à tona esse tipo de temática? E se as mulheres das boas famílias

---

resolvessem pensar assim também? O “mal” teria que ser cortado pela raiz, com a tesoura moral da censura (VEIGA, Ana Maria, 2013, p. 241).

Ana Carolina estreia seu primeiro longa-metragem *Getúlio Vargas* (1973), um documentário de montagem eminentemente autoral, porém distante dos ideais cinemanovistas, e em 1977 estreia na ficção com *Mar de Rosas*, libertário e irreverente, ao qual se seguiriam *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987, alegórica e teatral, marcando posição como autora. É visível na linguagem experimental e alegórica de *Mar de Rosas* o anseio libertário e iconoclasta de cineastas franceses como Goddard:

Tempos depois, quando eu tinha 20 anos, fui ver *Le Petit Soldad*, de Jean-Luc Godard, no Cine Regência, na Rua Augusta. Eram os primórdios daquela febre godardiana que tomou conta dos cinéfilos do mundo. Esse foi o meu segundo estágio em direção ao cinema. Esse filme bateu forte em mim. (MOCARZEL, Evaldo, 2010, p.20)

O uso da simbologia religiosa cristã é recorrente em suas obras, inclusive em Gregório de Mattos, seu filme mais enigmático, e a aproxima de Jacques Rivette, ainda que ela nunca o mencione. A influência do cinema europeu, e particularmente do cinema italiano e francês (MOCARZEL, 2010), advindas de educação rígida de colégio alemão, está presente em sua obra *Mar de Rosas*, filme que promove a associação explícita entre a família patriarcal e a ditadura militar. Nela, Sérgio (Hugo Carvana), provavelmente um colaborador do governo, está em plena crise conjugal com Felicidade (Norma Benguel), a mãe, deixando a filha Betinha (Cristina Pereira) ) num autêntico limbo<sup>3</sup>, representando uma juventude desiludida pelos padrões conservadores impostos, mas não sabe bem pra onde ir, e que ao final do filme, revela uma atitude punk – pouco importa pra onde, ela quer é se livrar dessas amarras religiosas e de servidão e seguir vivendo.

Livres das amarras do Cinema Novo, mas ainda sob o jugo da ditadura, a década de 1980 vê surgir ainda Tizuka Yamazaki, com *Gaijin* (1980), Susana Amaral, *A Hora da Estrela* (1985), Lucia Murat, *O pequeno exército louco* (1982) e *Que bom te ver viva* (1989), ano fatídico para o cinema brasileiro, por conta das primeiras eleições diretas do País, que colocam Fernando Collor de Mello como arauto do neoliberalismo local, e

---

<sup>3</sup> No depoimento transcrito no livro de Mocarzel, ela faz referência à Betinha ser portadora da Síndrome de Down, o que não fica muito claro no filme, apesar de ser evidente a forma infantilizada como ela, já adolescente, se comporta com relação ao pai, que idolatra, e à mãe, com quem entra em conflito aberto. Ana Carolina, que se formou em Medicina antes de estudar Cinema, cuidou de crianças portadoras de deficiências antes de enveredar pela carreira artística.

---

assinalam o fim da Embrafilme sob a acusação de corrupção, e a produção brasileira só viria a se recuperar sob o processo da Retomada, em meados de 90.

Lucia Murat, cuja obra se inicia nesse hiato, oscila entre a ficção e o filme-ensaio, mesclando documental e ficção, criando alter-egos que falam da sua experiência como presa política, mas também revelando sua preocupação com os rumos do país e da cultura, o que se consolidaria ainda mais no documentário manifesto *Olhar Estrangeiro* (2006), sobre como os estrangeiros retratam o Brasil em suas obras, baseado na tese publicada em livro de Tunico Amâncio *O Brasil dos Gringos: Imagens do Cinema* (2000), e em *Praça Paris* (2018), uma discussão sobre contratransferência que coloca em discussão a identidade lusitana e a brasileira, a elite e a favela, no contexto de uma universidade e de uma relação psicanalítica. Tizuka, outro nome que desponta na década de 1980, afirma-se como diretora sem abrir mão de suas raízes e da ascendência nipônica, colocando nas telas a saga da imigração japonesa em nosso país, com *Gaijin, os Caminhos da Liberdade* (1980), que teve uma sequência muito mais tarde, com *Gaijin. Ama-me como sou* (2005) mas também os ecos dos movimentos políticos como o Diretas Já em *Pátriamada* (1984). Sua última produção, *Encantados* (2018), pode ser descrita como cinema fantástico, lidando com lendas, etnia, e com a condição feminina, além de reafirmar uma vocação para trabalhar com o universo infanto-juvenil. Murat e Yamazaki representam as duas cinematografias mais sólidas do cinema brasileiro, em criatividade e em dados de produção – Murat conta com 13 longas-metragens e Yamazaki com 12 longas-metragens em sua trajetória.

A partir da década de 1990, conhecida como a era da Retomada, que se segue ao desastre cultural promovido pela era Collor <sup>4</sup>, surge um cinema produzido por mulheres que possui uma clara postura ideológica no sentido de buscar uma representação mais ampla da mulher mas também dos excluídos sociais e das questões urbanas. Trata-se claramente de um cinema que quer ampliar seu público, e que está preocupado em retratar seu cotidiano doméstico, do subjetivo, sem abrir mão das questões políticas. Embora o primeiro grande êxito da Retomada seja o drama histórico e farsesco *Carlota Joaquina* (1995), literalmente a maior bilheteria dos anos que se seguiram à Era Collor, com 1,5

---

<sup>4</sup> A Embrafilme, que produzia filmes brasileiros, foi extinta em 16 de março de 1990, sem a abertura de qualquer processo administrativo ou discussão pública que pudesse reorientar sua missão e a estratégia pelo Programa Nacional de Desestatização (PND),[2] do governo de Fernando Collor de Mello. Foi criada a Agência Nacional do Cinema, Ancine, em 2001. No governo Lula, em 2003, foi criada uma comissão para discutir a Ancinav, Agência Nacional de Cinema e Audiovisual, mas a proposta não teve apoio.

milhão de espectadores, o cinema feito por mulheres a partir da Retomada é marcado por personagens do entorno urbano e dos conflitos sociais advindos do desenvolvimento das grandes cidades, como a trágica e sensível cabeleireira Dalva (Leona Cavalli) de Tata Amaral em *Um Céu de Estrelas* (1997), e *Pequeno Dicionário Amoroso* (1996), de Sandra Werneck. Enquanto Amaral trabalha com questões identitárias que remetem às camadas médias urbanas e à periferia, Sandra Werneck retoma tradições de linguagem de produções consideradas menos politizadas pelo ciclo cinemanovista, como as de Domingos de Oliveira, apostando mais no drama de costumes com toques ligeiramente poéticos.

A construção dramatúrgica das personagens é um dos pontos fortes deste cinema com muito protagonismo feminino, trazendo temas densos, e essas características também podem ser encontradas nas obras de outras cineastas que vão marcar sua presença a partir da virada do milênio, como Laís Bodansky, que estreia na Ficção com *Bicho de Sete Cabeças* (2000), e Anna Muylaert com *Durval Discos* (2002).

## 2. As teorias feministas e o cinema

O primeiro texto a exercer influência sobre a teoria do cinema foi o ensaio de Laura Mulvey *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (in XAVIER, 2018), publicado originalmente em 1975, na revista *Screen*. Nele, ela prega um uso político da psicanálise: para o sistema já existe uma visão da mulher como eterna vítima, pois é a mulher castrada que significa o falo como presença simbólica. A mulher é portadora de significado e não produtora de significado. Hollywood sempre se restringirá a uma *mis en scene* formal que reflete os conceitos dominantes. Mulvey situa o prazer no olhar em dois momentos: o da escopofilia pura e simples, que toma as pessoas como objetos, e o da constituição do ego narcísico, associado ao momento em que a criança se reconhece no espelho, necessário para que esse espectador se identifique com o seu lado masculino. Eis o cinema convencional propagado sobretudo por Hollywood, a mulher como imagem destinada ao prazer, o homem como dono do olhar: ativo masculino e passivo feminino. O protagonista masculino fica solto no palco comandando a ação. Mulvey reconhece na atualidade que essas reflexões estavam pautadas pelo cinema *mainstream*, o das grandes bilheterias, o star system criado por Hollywood (2005).

Mulvey incorpora em seu famoso ensaio os *buddy movies*, normalmente repletos de bailarinas, dentre os quais se encontram ainda os filmes de guerra, que incluem os

---

filmes de Joseph Sternberger, sobretudo os realizados com Marlene Dietrich, consagrada por *O Anjo Azul* (1930), a personagem Kay Weston de Marilyn Monroe no drama faroeste *O Rio das almas perdidas* (River of no Return, 1954), de Otto Preminger, e praticamente todos os filmes de Hitchcock, classificados como de pura escopofilia fetichista, característica que ela vê também na obra de Sternberg (MULVEY in XAVIER, 2018, p.598). Em todos eles a identificação masculina se faz pela ação, enquanto a mulher está quase sempre como uma ilustração desse poder<sup>5</sup>.

Para Mulvey, o protagonismo feminino, bastante estimulado nos *women buddy movies*, uma nova sensação do cinema contemporâneo não significa necessariamente uma ruptura desse olhar. O *male gaze* refere-se ao olhar masculino heterossexual que define a mulher como objeto de seu desejo e imagem estática, é a percepção do outro sob um mecanismo de poder. De certo modo, Butler (2018) ratifica essa posição ao pontuar o *feminine gaze* mais como uma reação do que uma desconstrução desse poder, numa espécie de *backlash* (retrocesso). E. Ann Kaplan (2012), outra estudiosa do tema cinema, mulher e feminismo vai ainda cunhar o termo *imperial gaze*, conceito pós-colonial que para ela é ainda mais importante do que a questão feminina, ou seja, determinar o centro desse poder é uma forma de deter sua expansão e viria antes.

Para Mary Ann Doane (2018, p. 618), o cinema mudo teria criado um corpo fantasmático e desincorporado da ação. A sincronização entre imagem e som é o evento mais importante no cinema narrativo contemporâneo. A tela deve parecer viva aos olhos da plateia, e o advento do som é que reitera o star system, e a imagem da mulher vamp e fálica, assegurando o ressurgimento da aura por meio do culto. Para ela a dublagem por vezes se configura como a “narração mascarada em diálogo”.

Enquanto para Doane as *femmes fatales* (2013) são sempre punidas por problemas morais em toda a cinematografia ocidental, para Sylvia Harvey, mesmo quando morrem ao final, elas são uma nova visão da “mocinha”, são glamourosas, e são o interesse amoroso do protagonista dos clássicos noir, invariavelmente masculino, ainda que entrem em cena para servir como sexual commodity (1998, p. 72). As *femme fatales* do noir buscam formas de escapar a seu destino tedioso, a casamentos convencionais, à alienação,

---

<sup>5</sup> De passagem pelo Brasil, em 2005, Mulvey daria uma entrevista à Revista de Estudos Feministas, dizendo que embora mantivesse os conceitos formulados em seu texto, escrito em meio ao processo de consolidação das principais teorias cinematográficas, admitia que seu ensaio se referia explicitamente a filmes mainstream hollywoodianos, e não necessariamente a todos os filmes produzidos nos Estados Unidos naquele período, ou produzidos por homens.



elas representam as mulheres do pós-guerra. Para os estudiosos das questões de gênero dentro do noir, como Krutnik, as mulheres fatais representam a sedução do capitalismo, praticamente o oposto de e ele exemplifica esse ponto de vista através da sequência de *Pacto de Sangue* (Double Idemnity 1944) em que Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwick) seduz o corretor de seguros Walter Neff (Fred McMurray) para induzi-lo a matar seu marido. Harvey não é a única a contestar, a própria Kaplan concorda: “What we retain from many of these films is not the repressive treatment of women – in narrative and visual terms – but the strength of the image of the women in the face of textual repression” (KAPLAN, 1998, p.19)<sup>6</sup>.

Harvey vai identificar na femme fatale do noir a mulher do pós-guerra, em que a desestruturação familiar e as novas oportunidades profissionais abrem espaço para o surgimento de conflitos sociais e existenciais no cotidiano e faz com que as mulheres passem a questionar seu lugar no mundo. Casamentos convencionais e uma sólida posição no lar não estão mais no horizonte dessa nova mulher, e a representação desses anseios por mulheres glamourizadas e aparentemente frias é uma forma mais conservadora de colocar em cena uma personagem que representa essa mudança.

### 3. O protagonismo feminismo e a diversidade de gêneros ficcionais

É a partir de posicionamentos políticos que se refletem até mesmo nos enquadramentos de câmera que podemos identificar esse novo olhar das cineastas brasileiras, buscando uma nova representação da mulher diante das câmeras, e não apenas no set. E essa tendência é mais forte, seguramente, a partir da década de 1970, período em que no mundo inteiro surgem pequenas revoluções, materializadas até mesmo nos primeiros ensaios sobre o tema mulher e cinema. Mas sob a ditadura militar, é forçoso reconhecer que dificilmente as mulheres e suas criações artísticas e politicamente posicionadas seriam tão bem-vindas. A trilogia feminista de Solberg se dá no autoexílio nos EUA, e seu documentário *Dupla Jornada* (Double Day) sobre as mulheres latino-americanas não inclui o Brasil por um motivo simples – os rolos de filmes gravados em solo pátrio foram confiscados (TAVARES, 2011).

Se a Betinha de *Mar de Rosas* reage intempestivamente a seus pais, procurando destruir tudo que se encontra a sua frente mesmo sem saber exatamente para onde ir, a

---

<sup>6</sup>O que retemos de muitos desses filmes não é o tratamento repressivo contra as mulheres – em termos narrativos e visuais – mas a força da imagem das mulheres diante da repressão textual. (KAPLAN, 1998, p.19, Tradução nossa)



---

Carlota Joaquina interpretada por Marieta Severo Carlota Joaquina (1995) não deixa por menos, e em que pesem as diferenças de época, nenhuma das duas aceita os padrões impostos. Em sua irreverência, Camurati nos faz esquecer do óbvio: mesmo para uma imperatriz como Carlota, não deve ter sido nada fácil ser mulher naquele período. Enquanto isso, Betinha arremete todo seu ódio contra a mãe, Felicidade, na verdade uma reação irreverente em relação ao modelo que ela representa.

Da mesma forma, a personagem de Clarice Lispector, a Macabea (Marcelia Cartaxo) de *A Hora da Estrela* (1985) ganha vida nas mãos de Suzana Amaral, exibindo uma delicadeza e uma ternura que o conto homônimo não nos permite experimentar, criando uma empatia entre a jovem nordestina pobre e o espectador que não existe na vida real. A adolescente desengonçada deixa de ser uma notícia de jornal, aparentemente a fonte de Lispector, para se tornar uma cidadã do mundo, a protagonista, e faz o público torcer e sofrer por ela.

Se em seus importantes trabalhos sobre a imigração japonesa, Tizuka Yamazaki é discreta e faz do romance interseccional de sua imigrante o seu maior arroubo, nos longos políticos ela expressa melhor os dilemas das mulheres contemporâneas. Apaixonadas por homens poderosos e conscientes de seu papel na história, a poeta modernista Anayde Beiriz (Tania Alves) em *Parahyba Mulher Macho* (1983), e a jornalista Carolina (Debora Bloch) de *Patriamada* (1984) enfrentam conflitos internos entre a sua carreira e as de seus objetos de desejo. Na mesma década, a primeira cineasta negra do Brasil entre em cena – Adélia Sampaio produz e dirige *Amor Maldito* (1983) -, colocando nas telas duas mulheres que são ícones de beleza do período, Monique Lafond e Wilma Dias, a garota da banana do Fantástico, apaixonadas, e enfrentando a sociedade moralista (COSTIN FUSER, 2018, p.29)

Em 2015, no entanto, tivemos o lançamento de um marco dentro do cinema feminino e feminista no Brasil: *Que horas ela volta?* de Anna Muylaert, narra a história de uma empregada doméstica a partir da cozinha da casa em que trabalha, transformada em principal locação. A popularidade do filme pode ser atestada pelos memes durante as declarações do atual Ministro da Economia Paulo Guedes sobre a crise financeira e defendendo a alta do dólar, alegando que o país tinha de sair da farra em que até

“empregada doméstica viaja para a Disney”<sup>7</sup>, e naturalmente pelos prêmios que amealhou mundo afora. Bodansky aborda temáticas feministas e familiares em seus filmes *Chega de Saudade* (2007), e o mais recente, *Como Nossos Pais* (2017), em que Maria Ribeiro interpreta Rosa, uma mulher que almeja conciliar carreira profissional, relações conjugais, a relação com as filhas e a conflituosa relação com a própria mãe, chegando a um processo de esgotamento nervoso. Sua estreia no cinema ficcional foi com *Bicho de Sete Cabeças* (2000), que lançou Rodrigo Santoro e se tornou referência para o movimento antimanicomial no Brasil, com roteiro baseado no livro autobiográfico de Austregésilo Carrano Bueno *Canto dos Malditos*.

Desta forma, podemos afirmar que embora a década de 1980 tenha sido fundamental para afirmar a produção autoral de cineastas como Ana Carolina, Suzana Amaral, é a partir da Retomada, em que pontificam Carla Camurati e Tata Amaral, trazendo o público de volta às salas, e a cineasta Adélia Sampaio, que o cinema autoral feito por mulheres vai se consolidar, deixando de ser um fenômeno episódico. A virada do milênio assinala a estreia de cineastas como Laís Bodansky, Lucia Murat, Anna Muylaert, e reafirma trajetórias como as de Tata Amaral, Tizuka Yamazaki. Enquanto Amaral, Bodansky e Muylaert investem em dramas e personagens que representam subjetividades políticas e as desigualdades sociais na sociedade brasileira, Murat aprofunda ainda mais a linha de filmes-ensaio, presente sobretudo nas obras que mesclam ficção e documental, como o recente *Ana. Sem Título* (2020) e Yamazaki, que se lançou como autora de dramas históricos se volta cada vez mais para o público infanto-juvenil e o cinema fantástico, traço marcante de *Encantados* (2017).

Helena Solberg, de volta ao Brasil, reafirma a narrativa feminista com o documentário em favor da legalização do aborto *Meu Corpo Minha Vida* (2017), lançado diretamente no canal GNT.

#### 4. Apontamentos para análise do cinema autoral feminino brasileiro

Em meio à diversidade de projetos e estratégias narrativas da atual produção contemporânea pode-se afirmar que o cinema autoral feminino brasileiro vem

---

<sup>7</sup> A matéria foi publicada nos principais jornais do país, conforme edição abaixo:  
<https://oglobo.globo.com/economia/guedes-diz-que-dolar-alto-bom-empregada-domestica-estava-indo-para-disney-uma-festa-danada-24245365> acesso em 12-10-2020,

---

contribuindo para resgatar e colocar como protagonistas as personagens femininas, retirando-as do papel estático reservado em muitas obras do cinema nacional, e, portanto, rompendo com o conceito do *male gaze*. Para criar esses personagens densos que se revelam na ação é possível perceber a importância dada à estrutura dramática desses filmes por suas cineastas-autoras. O conjunto de diretoras que foram abordadas nesse artigo não representam a totalidade da produção feminina em exercício, mas àquelas que produziram filmes de maior bilheteria, e que, portanto, se relacionaram com seus públicos por meio dos circuitos de distribuição comerciais e de canais tradicionais da grande mídia.

Dentre as produções que almejam grandes públicos temos ainda as diretoras de comédias, o nosso blockbuster nacional, como Cris D'Amato, Julia Rezende, que vêm criando protagonistas femininas importantes, e vêm discutindo as questões de gênero. O documentário, e, sobretudo, aquele que se ocupa não somente de questões identitárias e subjetivas da construção do feminino, mas também de questões político-identitárias, como é o caso das obras de Petra Costa e Maria Augusta Ramos, também representam de forma interessante a mulher no nosso cinema, mas não são alvo desta reflexão inicial. Ramos estreia em 1995 com *Brasília, um dia em fevereiro* (1995), mas acaba se radicando na Holanda. A partir de 2004 se consagra se consagra como uma das mais vigorosas documentaristas do cinema brasileiro, com a câmera sempre apontada para as grandes mazelas do Brasil – racismo, injustiça social e preconceito. Costa se lança dentro do documentário biográfico *Elena* (2012) para em seguida enveredar pelo documentário de cunho ensaístico, o que a aproxima de Murat. Seus filmes são autênticos manifestos, como o recente *A Democracia em Vertigem* (2019).

A vertente do cinema de horror, e ainda do cinema fantástico brasileiro reúne cada vez mais contribuições instigantes de autoras como Juliana Rojas, Anita Rocha da Silveira, Gabriela Amaral Almeida. A produção experimental de cinema, outra vertente que se origina na década de 1960, e que se propõe a incorporar a relação do cinema com as outras artes é forte, e agrega muitas mulheres desde Ligia Pape a Helena Ignez, passando por Marília Rocha, Monica Demes Melissa Dullius. Por outro lado, cresce ainda mais a produção voltada as questões étnicas, e para a questão do negro na sociedade brasileira, reunindo nomes como Viviane Ferreira, Camila de Moraes, Glenda Nicácio, Sabrina Fidalgo, Juliana Vicente. A produção feminina do cinema nacional nunca foi tão prolífica, assertiva, engajada e diversificada.

## Bibliografia

- AMARAL, Erika. A simbologia religiosa no cinema de Ana Carolina: diálogos com Luis Buñuel e Glauber Rocha. Buenos Aires: Revista Imagofagia, nº 20, 2019.
- BAZIN, André, O cinema – Ensaaios, Editora Brasiliense, São Paulo, 1991.
- BERNADET, Jean-Claude, “Cineastas e imagens do povo”, Brasiliense, 1985.
- BUTLER, Judith. Problemas de Gênero. Feminismo e Subversão da Identidade. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2018.
- CAETANO, Maria do Rosário. Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada. Rio de Janeiro: Revista Alceu [http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Caetano.pdf](http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Caetano.pdf)
- DOANE, Mary Ann, A Voz no Cinema. Articulação de Corpo e Espaço in XAVIER, Ismail. A experiência do cinema. Rio de Janeiro, São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- DOANE, Mary Ann. Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis. New York: Routledge, 2013. E-book.
- ENTREVISTA com Laura Mulvey. Rev. Estud. Fem., Florianópolis , v. 13, n. 2, p. 351-362, Aug. 2005 . Disp, em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2005000200008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200008&lng=en&nrm=iso)>. access on 17 Oct. 2020. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2005000200008>.
- FIGUERÔA, Alexandre. Cinema Novo: a Onda do Jovem Cinema e sua Recepção na França. Campinas, Papirus Editora, 2004.
- FUSER, Marina Costin, Bruta flor, delicadas frestas: ensaio sobre o erotismo e a dor no cinema lésbico brasileiro in LUSVARGHI, Luiza, VIEIRA DA SILVA, Camila (orgs). Mulheres atrás das câmeras. As cineastas brasileiras de 1930 a 2018. São Paulo: Estação Liberdade, 2018
- GOMES, Paulo Emílio Salles. Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- HARVEY, S. Woman’s Place. The Absent Family of Film Noir in *Women in Film Noir*, KAPLAN, E. Ann ed.; London: British Film Institute, 1980.
- KAPLAN, E. Ann, Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze. New York: Routledge; 1ª Edição (10 setembro 2012).
- HOLANDA, Karla, TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs). Feminino e Plural. Mulheres no Cinema Brasileiro. Campinas: Papirus, 2017.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). Quase Catálogo 1: realizadoras de Cinema no Brasil (1930-1988)
- LUSVARGHI, Luiza, VIEIRA DA SILVA, Camila (orgs). Mulheres atrás das câmeras. As cineastas brasileiras de 1930 a 2018. São Paulo: Estação Liberdade, 2018.
- MOCARZEL, Evaldo. Ana Carolina Teixeira Soares, cineasta brasileira. São Paulo: Coleção Aplauso, Imprensa Oficial, 2010.
- MULVEY, L. Prazer Visual e Cinema Narrativo in XAVIER, Ismail. A experiência do cinema. Rio de Janeiro, São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- RAMOS, Fernão Pessoa, SCHVARZMAN, Sheila. Nova História do Cinema Brasileiro I. São Paulo: Edições Sesc, 2018.
- RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1. P.81-110, 2004.

---

TAVARES, Mariana. Helena Solberg, do Cinema Novo ao Documentário Contemporâneo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2014.

VEIGA, Ana Maria, Tereza Trautman e Os homens que eu tive: uma história sobre cinema e censura. 2013, p. 52-73, v. 40, nº 40, Revista Significação.