

# MULHERES NO CINEMA BRASILEIRO: TRAJETÓRIAS, POÉTICAS E CONTRIBUIÇÕES

Ana Pellegrini Costa<sup>1</sup>

Sobre LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da (Orgs.). *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*. São Paulo: Estação Liberdade, 365 pp, ISBN 978-85-7448-308-5



**RESUMO:** Trata-se de uma resenha crítica do livro *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*, organizado por Luiza Lusvarghi e Camila Vieira da Silva, publicado em 2019 pela Estação Liberdade e contendo 365 páginas. A referida publicação possui 27 capítulos, além de um Pequeno Dicionário das Cineastas Brasileiras, com mais de 250 verbetes.

**Palavras-chave:** Cinema Brasileiro; Cinema de Mulheres; Autoria Feminina.

**ABSTRACT:** This is a critical review of the book *Women behind the cameras: the Brazilian filmmakers from 1930 to 2018*, organized by Luiza Lusvarghi and Camila Vieira da Silva, published in 2019 by Estação Liberdade, and containing 365 pages. The aforementioned publication has 27 chapters, besides a Small Dictionary of the Brazilian Filmmakers, with more than 250 entries.

**Keywords:** Brazilian Cinema; Women's Cinema; Female Authorship.

---

1 Mestranda do Programa de Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Vinculada à linha de pesquisa 1: Teorias do Discurso e da Produção de Sentido no Cinema e nas Artes do Vídeo. Especialista em Marketing pelo FAE Centro Universitário. Graduada em Comunicação Social – habilitação em Jornalismo – pela Universidade Positivo (UP). Membro do Grupo de Pesquisa Eikos: Imagem e Experiência Estética. E-mail: pellegrini.anacosta@gmail.com

Na busca por preencher lacunas históricas de sub-representação da mulher no campo do fazer cinematográfico, o livro aqui resenhado, que foi editado em parceria com a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), e finalista do Prêmio Jabuti na categoria Ensaios – Artes, em 2020, traça um panorama do legado das pioneiras do cinema no Brasil até suas descendentes atuantes na contemporaneidade. Composta por oito ensaios e 19 artigos, a publicação aborda as poéticas das cineastas mais proeminentes, selecionadas pelas organizadoras do livro em conjunto com as autoras de cada capítulo. O que se pode perceber, nas apresentações dos textos que se seguem, é a riqueza e a pluralidade dos temas abordados pelas realizadoras. Como afirma Karla Bessa, no prefácio da publicação, *Mulheres atrás das câmeras* nos permite ver “quais posições políticas tiveram essas cineastas ao longo de suas trajetórias, como se viram e se veem diante do feminismo” (p. 10), além de nos permitir acompanhar a jornada dessas cineastas e suas contribuições para o cinema brasileiro.

No primeiro capítulo, intitulado *Pioneiras na realização cinematográfica no Brasil*, Neusa Barbosa nos apresenta às pioneiras do cinema no país, entre elas Cléo de Verberena, roteirista, produtora e diretora de *O Mistério do Dominó Preto* (1931), o primeiro filme dirigido por uma mulher no Brasil. Nesse contexto, também merece destaque a realizadora Gilda Abreu, roteirista e diretora de *O Ébrio* (1946), um dos maiores sucessos de bilheteria nacional de todos os tempos, bem como Carmen Santos e Gita de Barros.

Na sequência, Marina Costin Fuser assina *Bruta flor, delicadas frestas: ensaio sobre o erotismo e a dor no cinema lésbico brasileiro*. A partir do argumento de que a produção de cinema lésbico é escassa e ainda pouco explorada pelas realizadoras, a autora delinea em seu texto a constituição de olhares e a poética corporal construída em filmes que exploram o relacionamento entre duas mulheres, entre eles *Amor Maldito* (1984), de Adélia Sampaio, que, além de ser o primeiro filme lésbico de nossa cinematografia, também é considerado o primeiro longa-metragem brasileiro a ser dirigido por uma mulher negra, quebrando uma dupla barreira e enfrentando um duro preconceito quando de sua feitura e posterior distribuição.

Adélia Sampaio também é o ponto de partida para o terceiro capítulo, *Por um cinema negro feminino*, de Janaína Oliveira. A fim de ressaltar a ausência de representatividade que marca a história das mulheres negras no setor audiovisual, mas também almejando estabelecer um novo panorama frente à desigualdade racial e de gênero, Oliveira entrevista quatro realizadoras negras, engajadas na produção cinematográfica, para procurar compreender suas trajetórias individuais e como elas percebem a história que as marginalizou. São elas: Lilian Solá Santiago, Dandara, Carmen Luz e Iléa Ferraz.

Amanda Aouad Almeida é a autora do quarto capítulo, *Diretoras de comédia: a mulher à frente do gênero de maior bilheteria do país*, e nos mostra que, mesmo em menor número, muitas mulheres também se dedicam à comédia no Brasil – especialmente a partir da década de 1990, com o Cinema da Retomada –, como, por exemplo, Júlia Rezende e Cris D’Amato. Almeida percebe ainda “um olhar diferenciado, mesmo sobre estereótipos, quando uma mulher está no comando” (p. 56),

o que leva as personagens femininas a possuírem papéis de destaque na obra e função na narrativa, indo além da simples reação ao personagem masculino.

Tal argumento também é encontrado no texto de Karla Holanda, autora, na sequência, de *Documentários (e afins) feitos por elas: um painel*, onde pontua que “as mulheres produzindo mais, o ponto de vista passa a ser delas também” (p. 71). Buscando identificar aspectos em comum na produção documental de mulheres, Holanda traz os trabalhos de Helena Solberg, Ana Maria Magalhães, Lygia Pape e Suzana Amaral. Solberg, inclusive, diretora de *A Entrevista* (1966), é considerada, pela autora, fundadora do cinema moderno de autoria feminina no Brasil.

Transitando entre os diferentes gêneros do cinema, o livro passa ao terror, com o sexto capítulo, intitulado *Poesia, morbidez e insurgência: as diretoras do horror nacional*, de Beatriz Saldanha. Partindo do pressuposto de que as mulheres sempre foram um elemento fundamental neste tipo de cinema, tendo seus corpos explorados por meio do sexo e da violência, Saldanha resgata algumas obras, realizadas a partir da década de 1970, na Boca do Lixo, por Rosângela Maldonado, até chegar aos dias atuais e aos nomes das “badaladíssimas dos trópicos”, nas palavras da autora, como os de Anita Rocha da Silveira, Juliana Rojas e Gabriela Amaral Almeida, cujas produções têm sido intensas, ao propor discussões que ultrapassam as salas de exibição.

Do cinema de terror ao cinema experimental com o capítulo *Trajetórias femininas no cinema experimental brasileiro*, de Iomana Rocha e Nina Velasco e Cruz, que apontam haver uma vasta experimentação – por parte das mulheres, em todo o território nacional –, ligada a esse tipo de fazer cinematográfico. Isso se dá, principalmente, porque o uso do cinema de caráter experimental foi, e ainda é, bastante apropriado pelas artes contemporâneas como suporte, nos anos 1970 e 1980, por meio das bitolas, mais baratas, super-8 e 16 mm, e, nos dias atuais, pelas possibilidades tecnológicas proporcionadas pelo digital. Os processos de criação mais fluidos e menos normativos também permitem às realizadoras uma maior presença em funções técnicas.

Helena Solberg, citada por Karla Holanda anteriormente, aparece ao lado de Lúcia Murat no capítulo *Cineastas brasileiras que filmaram a revolução: Helena Solberg e Lúcia Murat*, de Marina Cavalcanti Tedesco. Nele, a autora coteja duas produções com a mesma temática, a Revolução Sandinista na Nicarágua: *From the Ashes... Nicaragua Today* (1982), de Solberg, e *O pequeno exército louco* (1984), de Murat. O eixo central dos filmes, a primeira revolução da América Latina, que tantas mulheres se dedicaram a filmar, mesmo que em contextos diferentes, acentua, para Tedesco, o pioneirismo das cineastas de se colocarem em universos tão notadamente tidos como masculinos, com funções atravessadas pelo conflito, pela violência e pelo risco da morte iminente.

O nono capítulo do livro, intitulado *As narrativas femininas na obra de Ana Carolina*, escrito por Luiza Lusvardi, nos traz as obras da cineasta paulistana, diretora da Trilogia Feminina, com os filmes *Mar de Rosas* (1977), *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987). Para Lusvardi, não somente nessas produções, mas em toda a filmografia da realizadora, podem ser encontrados

um estilo e uma estética femininos, que apresentam inquietudes emolduradas por uma violenta repressão, somente ultrapassada por meio de uma histeria com fortes traços políticos.

Monica Kanitz, na sequência, escreve *O cinema popular de Anna Muylaert*, que nos apresenta às temáticas de valorização do cotidiano, com uma abordagem bem-humorada de certos comportamentos sociais e personagens bem construídos, de fácil identificação pelo público, da cineasta paulistana, responsável por grandes sucessos, como *Durval Discos* (2002), e que pode ser considerada, de acordo com a autora, o grande nome do cinema brasileiro em 2015, por conta do sucesso de *Que horas ela volta?* (2015).

O décimo primeiro capítulo, assinado por Isabel Regina Augusto, é *A sutileza e o diálogo com o público toma lugar na liderança da cinematografia brasileira nos anos 1990: Carla Camurati e o cinema da Retomada*. Neste texto, somos apresentados ao cinema e às abordagens da diretora carioca de *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), que se transformou em um marco da cinematografia brasileira, inaugurando o Cinema da Retomada, e se estabelecendo como uma referência de mercado para o cinema nacional.

*O escoar da realidade no cinema de Daniela Thomas* é o título do capítulo seguinte, assinado por Julie Nunes, que delineia, nas obras da realizadora, sua poética de grandes solidões atravessadas por espaços políticos e geográficos, repletos de narrativas do cotidiano. Para Nunes, em Thomas os personagens estão sempre em busca, frustrada, de uma vida mais completa, o que se acentua nas imagens feitas pela diretora, sempre impregnadas por uma aproximação do real.

Abordagem existencial semelhante, porém com maior foco na questão social, podemos encontrar em *Eliane Caffé – trajetória: dramas sociais e rigoroso exercício de linguagem*, de Maria do Rosário Caetano, que nos apresenta a trajetória de um dos nomes mais respeitados do cinema brasileiro hoje, de acordo com a autora, responsável por obras como *Era o Hotel Cambridge* (2017), híbrido de documentário e ficção.

Mariana Tavares revisita Helena Solberg, em *Helena Solberg: trajetória singular de uma cineasta brasileira*, ao fazer um apanhado da trajetória da cineasta e das produções de seus 16 filmes, realizados no Brasil e nos Estados Unidos. Com características que sempre confirmaram seu universo autoral, Solberg é responsável pela Trilogia da Mulher, composta por *The Emerging Woman* (1974), *The Double Day* (1975) e *Simplesmente Jenny* (1977). Seu último filme, *Meu corpo, minha vida*, data de 2017.

Na sequência, Roni Filgueiras nos apresenta *A segunda vida de Kátia Lund: da ética e da estética nos filmes de uma cineasta da resistência*, e nos fala sobre as inquietações de Lund, sempre preocupada em dar voz e rosto aos que estão à margem, trabalhando com uma linguagem entre o realismo documental, a ficção e a estética veloz e fragmentada do videoclipe e da publicidade.

A carreira sólida, com diversos longas-metragens de ficção e documentários, de Laís Bodanzky é abordada por Flavia Guerra em *Laís Bodanzky: fazer cinema é sonhar, mas também acordar para o mundo*. Para Guerra, Bodanzky realiza um cinema de personagens, que não se guia

apenas pelo tema, mas, sim, pela lógica interna de cada um deles. Dessa forma, o interesse pelo ser humano e suas questões procura estabelecer com o espectador uma comunicação que fala direto ao coração, características bastante perceptíveis em *O bicho de sete cabeças* (2000).

Na continuidade, Nayara Renaud nos apresenta Lina Chamie, em *Lina Chamie e sua sinfonia de uma odisseia paulistana*, delineando as características de um cinema sinfônico e sensorial, capaz de extrair sentimentos e ir além da visão, algo presente nos filmes da cineasta paulistana.

Em *Lúcia Murat: filmar como forma de resistir*, Denise Costa Lopes se dedica à diretora carioca, dessa vez passeando pela completude de sua diversificada produção cinematográfica, que se distribui por 11 longas-metragens, um média-metragem e uma participação em filme de episódios. Em todos, Murat assinou roteiro, produção e direção, compondo um arcaçouço de obras autobiográficas em diferentes gradações.

O décimo nono capítulo, intitulado *Um olhar aos invisíveis: o cinema de Maria Augusta Ramos*, de Cecilia Barroso, contempla a produção da documentarista, que, por meio de um método observacional, se mostra interessada em dar voz àqueles que não têm espaço para contar suas histórias. Tal êxito é atingido, em especial, na Trilogia da Justiça, realizada pela diretora, composta pelos filmes *Justiça* (2004), um dos documentários mais vistos no Brasil, *Juízo* (2007) e *Morro dos Prazeres* (2013). Um olhar sensível similar é encontrado também, logo na sequência, no cinema de Marília Rocha, que é abordado em *O cinema de Marília Rocha e o encontro com a alteridade*, de Camila Vieira da Silva.

Suyene Correia dos Santos, em *O cinema sensorial-afetivo de Sandra Kogut*, focaliza a produção da diretora carioca, que, mesmo tendo realizado poucos filmes, já foi capaz de construir uma carreira sólida e autoral, tendo como força motriz a combinação de boas histórias, personagens bem construídos e controle da *mise-en-scène*.

No vigésimo segundo capítulo, intitulado *Sandra Werneck: experiências de heterotopias*, Patrícia Rebello delinea as questões presentes na obra de Werneck, que transita entre o documentário e a ficção, entre problemas sociais e problemas de gênero, pensando o cinema como um conjunto de elementos de cultura e expressão das formas, conceitos e preconceitos.

Elen Doppenschmitt, em *O fator político em Hotel Atlântico: Suzana Amaral*, dá ênfase às qualidades estéticas e políticas de *Hotel Atlântico* (2009), da cineasta Suzana Amaral, falecida em 2020. Tendo a literatura como propulsora de suas produções, ao trabalhar com adaptações em seus três longas-metragens, Amaral buscava pensar os caminhos que, para ela, devem e podem assumir o cinema.

A abordagem realista, imbuída de uma consciência social aguda, de Tata Amaral, é abordada por Neusa Barbosa, em *Tata Amaral: muito mais que uma boa moça*, que analisa a obra da diretora e traça um perfil de seus personagens: sempre vindos da classe trabalhadora, com sonhos, projetos de vida, amores e talentos. Figuras de carne e osso, repletas de contradições, em conflito com a estrutura social.

O vigésimo quinto capítulo, *Tereza Trautman e Os homens que eu tive*, de Samantha Brasil, se dedica à precursora daquilo que se poderia chamar de segunda onda de mulheres cineastas no Brasil, realizadora do filme *Os homens que eu tive* (1973), uma crônica de costumes de veia feminista, cujo roteiro foi escrito, pela própria realizadora, a partir da desaprovação com a forma como as mulheres vinham sendo representadas nas telas.

Na sequência, Camila Suzuki se dedica à obra diversificada de Tizuka Yamasaki, em *Tizuka Yamasaki: diásporas e ecletismo*, nos mostrando como a realizadora transitou, ao longo dos anos, entre produções politizadas e históricas e obras voltadas ao grande público, em especial aquelas dirigidas a uma audiência jovem e infantil.

Por fim, Isabel Wittmann encerra o livro com *Helena Ignez e a desestética do cinema de colagem*, trazendo à cena a cineasta e atriz que atuou em alguns dos filmes mais relevantes do cinema brasileiro, especialmente os de 1960 e 1970. Nesse capítulo, a autora nos mostra o quão inventiva a obra de Ignez pode ser, ao experimentar com formas narrativas e criar poemas visuais, tendo como pano de fundo a cidade de São Paulo.

*Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018* conta ainda com a seção *Pequeno dicionário das cineastas brasileiras (1930-2018)*, também organizado por Luiza Lusvarghi e Camila Silveira, com mais de 250 verbetes, referentes às diretoras de longas-metragens que fizeram carreira no cinema nacional.

Conforme afirma Karla Bessa, no prefácio do livro, em relação ao contexto de sua publicação: “não haveria momento mais oportuno do que este, marcado por um visível renascimento das lutas feministas, que [...] ainda resvalam na invisibilidade dos feitos artísticos e audiovisuais encabeçados por mulheres” (p. 9). Ao buscar suprir tal lacuna na reflexão sobre o cinema brasileiro, os textos celebram e fazem justiça às cineastas, tomando a mulher-diretora não como uma exceção, mas, sim, como uma agente de construção de sentido. Há ainda poucas referências atualizadas que auxiliem no mapeamento da presença das mulheres na prática cinematográfica do país, o que torna *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018* um livro célebre e incontornável.

## REFERÊNCIA

LUSVARGHI, Luíza; SILVA, Camila Vieira da (Orgs.). **Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018**. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

Recebido em: 20/01/2021  
Aceito em: 01/04/2021