



***Cinema de Mulheres: estudos sobre a criação de um
conceito e a construção da subalternidade de um
cinema feito por realizadoras mulheres no Brasil***

Monografia apresentada ao Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Cinema.

Camila Cunha Marques Lino

Orientadora: Patrícia Machado

Rio de Janeiro, 01 de dezembro de 2024

RESUMO

Este trabalho busca analisar as origens do conceito *Cinema de Mulheres* na historiografia do cinema brasileiro, e investigar como hipótese a construção do cinema feito por mulheres como um cinema menor em comparação a um cinema principal masculino. O estudo foi feito com base no conceito de Subalterno da autora Gayatri Chakravorty Spivak, e a pesquisa foi realizada a partir de um compilado de livros, artigos, teses e dissertações de trabalhos feitos por pesquisadoras mulheres no meio do audiovisual brasileiro atual, em uma tentativa de criar um diálogo com mulheres atuais sobre uma história apagada e invisibilizada. Busca-se, assim, dialogar com o passado a partir de discussões atuais com pesquisadoras que, em seus trabalhos, retomam as realizadoras mulheres na história do cinema brasileiro.

Palavras-chave: Cinema de mulheres. Teoria do Autor. Questões de gênero. Subalternidade.

ABSTRACT

This paper seeks to analyze the origins of the concept of Women's Cinema in the historiography of Brazilian cinema, and to investigate, as a hypothesis, the construction of cinema made by women as a minor cinema in comparison to a mainstream male cinema. The study was based on the concept of Subaltern by author Gayatri Chakravorty Spivak, and the research was conducted based on a compilation of books, articles, theses and dissertations of works done by female researchers in the current Brazilian audiovisual field, in an attempt to create a dialogue with current women about an erased and invisible history. Thus, the aim is to dialogue with the past based on current discussions with researchers who, in their works, revisit female filmmakers in the history of Brazilian cinema.

Keywords: Women's Cinema. Theory Author's Theory. Gender issues. Subalternity.

AGRADECIMENTOS

Antes de mais nada, gostaria de agradecer à minha orientadora, Patrícia Machado, pela paciência, pela confiança desde o início na escolha do meu tema, e por todas as trocas sobre mulheres no Brasil. Seus aprendizados sobre a Norma Bengell, Helena Solberg, Ana Maria Magalhães, Olga Futemma, Maria Luiza d'Aboim, Letícia Parente, Sandra Werneck, Dilma Lóes, Marília de Andrade e muitas outras cineastas fundamentais e, infelizmente, apagadas da nossa história do cinema nacional, vão sempre ficar comigo.

Agradeço também aos meus pais, que sempre me apoiaram em todas as minhas escolhas, e que desde o início me incentivaram a fazer cinema e sempre acreditaram em mim. Agradeço a minha irmã, por sempre me mostrar que o caminho até a arte deve ser sempre o mais criativo e audacioso. Queria agradecer também a minha avó, que me fez adentrar o mundo da leitura com suas histórias sobre filosofia e literatura, lendo para mim contos de Proust, Homero e Platão como quem conta uma história de ninar.

Agradeço às minhas amigas, que sempre me escutaram falar de cinema com brilho nos olhos, e mais especificamente, agradeço as minhas amizades na PUC, que estiveram comigo desde o início, quando ainda éramos recém adultas tentando entender nosso lugar no mundo. Vocês deixaram tudo mais mágico. Obrigada, Julia e Dani.

Agradeço também a Márcia Antabi, por me inspirar com a sua paixão por edição, e Emílio Domingos, pela oportunidade única de dirigir meu primeiro filme. Agradeço ao Sérgio Motta, por acreditar em mim mais do que eu mesma.

Não posso deixar de agradecer imensamente à minha chefe, Jordana Berg, por toda a inspiração e compreensão com a entrega da minha tese de conclusão de curso.

Por fim, agradeço às mulheres brasileiras e a todas aquelas por todo o mundo, que tiveram coragem de fazer seus filmes e usar sua voz e paixão, e que me inspiraram por toda a minha trajetória. Agradeço à Ana Carolina, Dorothy Arzner, Chantal Akerman, Alice Guy-Blaché, Lois Weber, Vera Chytilová, Maya Deren, Margarethe von Trott, Cecilia Mangini, Helena Solberg, Samira Makhmalbaf, Alice Rohrwacher, Germaine Dulac, Anna Muylaert, Agnès Varda, Adélia Sampaio, Nora Ephron, Claudia Weill, Lucrecia Martel, vocês abriram meus olhos e meu mundo para o cinema de mulheres, e por isso vou ser eternamente grata. Em um mundo que custa em nos invisibilizar, obrigada por todas aquelas que fizeram e fazem cinema. Ainda que depois dos mortos e esquecidos, vocês serão lembradas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
CAPÍTULO 1	xx
1.1. A arte feminina na cultura de dominação.....	xx
2.2. O cinema e um cinema de mulheres.....	xx
CAPÍTULO 2	xx
2.1. A figura do gênio no cinema de autor	xx
2.2. O cinema masculino e sua universalidade	xx
CAPÍTULO 3	xx
3.1. O subalterno	xx
3.2. A subalternidade do cinema de mulheres	xx
CONSIDERAÇÕES FINAIS	xx
BIBLIOGRAFIA	xx

O mal deles é que não tem um pingo de humildade, aquela que é peculiar nos grandes artistas. Eles são diretores E aí? Você é uma mulher e não um estereótipo. Você é uma mulher. [...] Sei que o cinema é brinquedo masculino, porque para nós sobraram as bonecas.¹

¹Acervo privado Norma Bengell, Cinemateca Brasileira. In: MACHADO, Patrícia. **Cinema entre mulheres: um projeto inacabado de Norma Bengell**. Doc On-line, n. 35, março de 2024, www.doc.ubi.pt, pp.111.

INTRODUÇÃO

Minha dissertação de conclusão de curso para graduação em Cinema na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) tem como objetivo classificar, compreender e analisar o meu objeto de pesquisa: o conceito de *Cinema de Mulheres*, a partir de livros, artigos, jornais, teses e dissertações realizadas por pesquisadoras do cinema feito por mulheres ao longo da história do Brasil. A pesquisa irá trazer um compilado de textos, por pesquisadoras como Karla Holanda, Ana Maria Veiga, Paula Alves, Patrícia Machado, Daiany Dantas, Nayla Guerra, Marina Tedesco e muitas outras para também reconhecer e prestigiar seu trabalho de pesquisa como essencial para o conhecimento de um cinema feito por mulheres no Brasil. Nesse contexto, trago como hipótese que este *cinema de mulheres* foi e continua sendo colocado em uma classificação secundária, subalterna, e visto como parte alternativa de um cinema maior formado majoritariamente por homens. Desse modo, o foco é investigar o surgimento de seu termo no Brasil, e como essa classificação tem sido feita, para entender, também, a questão da invisibilidade das realizadoras ao longo da historiografia do cinema nacional. A pesquisa irá passar pelo questionamento da existência ou não de uma estética feminina, do surgimento do termo no período da ditadura militar no Brasil, e também pela discussão da subalternidade das mulheres em contraposição aos grandes artistas, gênios, do Brasil. Após apresentar as teorias de um cinema de autor, e relacioná-las ao cinema feito por mulheres, pretendo construir a hipótese de que o cinema masculino está presente em posições privilegiadas de reconhecimento histórico, enquanto as mulheres que fazem cinema são parte de uma categoria inferior, dentro deste grande cinema masculino. Dessa maneira, a partir de um contexto brasileiro, minha pesquisa se propõe a abordar questões de subalternidade do gênero feminino dentro do fazer cinematográfico, trazendo, ao final, as consequências que essa sub-categorização do cinema de mulheres apresenta para as cineastas brasileiras. O tema foi escolhido para analisar a hipótese deste lugar subalterno do *cinema de mulheres*, e entender como é possível mudar essa situação, para que as mulheres realizadoras possam ter seus cinemas vistos como individuais e reconhecidos como parte do grande cinema mundial. Meus objetivos específicos são: Apresentar, analisar e investigar o conceito de cinema de mulheres; Pensar em como o cinema de autor cria uma noção de superioridade de um cinema de irmandade masculina; Investigar como a estética feminina foi importante para a consolidação de um cinema feito por mulheres; e compreender como o cinema de mulheres é colocado em uma classificação secundária, e como isso afeta a história do cinema brasileiro e a nossa cultura.

CAPÍTULO 1.

1.1. A arte feminina na cultura de dominação

Em 1982, em sua décima edição, o Jornal Mulherio² publica um artigo da artista plástica Anésia Pacheco e Chaves com título: *Arte feminina?* A matéria fazia referência ao Festival Nacional das Mulheres nas Artes que havia acontecido naquele ano, e pretendia discutir a existência ou não de uma linguagem feminina na arte. A autora discute tendências de pensamentos da época, que buscavam classificar o homem e a mulher em lugares opostos na arte, o primeiro como forte, criativo, agressivo, e a mulher como sensível, delicada, psicologicamente sutil, e afetiva. Ao pensar na ideia de um “feminino” na arte, discute sua relação com o contexto social, econômico e político em que se encontra, acreditando que a arte, nada mais é do que “uma das formas de relação que temos com nossa circunstância e nosso próximo. É a maneira como vemos e como nossa cultura vê o mundo.” A partir dessa definição, ela afirma que a arte produzida pela mulher não conseguiria escapar do seu contexto de dominação que está inserida. Como ela afirma,

É muito diferente criar a partir do poder, de um domínio cultural e criar sob dominação, tendo que optar entre copiar a produção dominante, institucionalizada como aquela possuidora de valor, e ver seu trabalho socialmente desprestigiado e considerado menor. [...] Talvez a característica principal da arte criada por mulheres seja essa situação de dominação.³

Desse modo, pode-se começar a pensar no papel que essa arte produzida por mulheres exerce até os dias de hoje, pensando no lugar que ela ocupa e como ela se relaciona com esse contexto social e político em que se apresenta. Seria possível falar de uma estética feminina na arte? E até que ponto essa busca por uma identidade própria da mulher, “com características próprias tomadas a partir de um símbolo, de uma condição existencial” (CHAVES, Anésia, 1982.), não apenas reforça a cultura da afirmação fálica, masculina, que parte do ego e de uma necessidade de identidade fixa, de um ser social imposto para continuar a dominação? Como falar de uma identidade feminina na arte, se, como afirmou Pacheco, sua produção já é pré-determinada como “desprestigiada”, não sendo parte da produção dominante, e portanto, não valorizada? “De repente, as mulheres descobrem o

² Jornal feminista brasileiro que surge em São Paulo após a abertura política pós ditadura militar, e circula entre os anos de 1981 e 1989.

³ Mulherio, 1982, edição 10, p.10

cinema como meio de expressão artística, e passam a realizar seus próprios filmes.” foi escrito em uma matéria para o Jornal Mulherio, um ano antes, em 1981. E, no contexto do cinema, tal como na arte, as mulheres se encontram no mesmo lugar de dominação social, política e cultural. Teresa de Lauretis, pensadora italiana sobre o cinema feito por mulheres, em Seu texto *“Aesthetic and feminist Theory: Rethinking Women 's cinema”*, fala da contradição da existência de um “cinema de mulheres”, apresentando a pergunta: “Existe uma estética feminina?”. Ao que responde, “sim, e não”,

Certamente existe, se estivermos falando de uma consciência estética e formas de percepção sensorial. Certamente não existe, se estivermos falando de uma variante incomum na produção artística ou sobre uma teoria da arte meticulosamente construída. (DE LAURETIS, 1985)

Sua fala apresenta a hipótese de uma contradição que envolve todo o universo feminino, uma vez que, as mulheres como grupo social, apresentam uma percepção de mundo particular, distinta de outros gêneros parte de outros grupos sociais. Contudo, poderia essa percepção criar uma unidade na produção artística desse grupo social? De Laurentis discute que as mulheres vivem nessa contradição, afirmando que “é também a contradição de mulheres na linguagem, enquanto tentamos falar como sujeitos de discurso, nos negam e nos objetificam através das suas representações”.

Em 2020, Karla Holanda publica um artigo intitulado “Por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil?”, a partir de um texto publicado por Linda Nochlin em 1971, chamado, “*Why have there been no great female artists?*”. Partindo de uma pergunta retórica, Holanda discute a ideia de grandeza no mesmo lugar que Pacheco sobre a produção dominante, “tal pergunta, já insinuava a própria resposta” ela diz, e continua: “ora, não há grandes artistas mulheres porque elas são incapazes de grandeza”. Provocativamente, ao começar seu texto colocando a mulher em um lugar menor, de secundarização, a autora reflete sobre a história do cinema, e como essa não considerou a produção feminina na mesma medida que a história universal, a masculina. Sobre esse universo de grandeza no cinema brasileiro, ela afirma:

Sobretudo referente ao período da afirmação do cinema moderno brasileiro, se elencarmos Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Ruy Guerra, Paulo Cesar Saraceni, Leon Hirszman, Rogério Sganzerla, provavelmente não seremos questionados nessa lista de “grandeza” do cinema nacional: trata-se de atestado dados pelos inúmeros

textos acadêmicos e críticos dedicados a eles enquanto se firmava o cânone da história do cinema nacional. (HOLANDA, 2020, p. 5)

Ao citar diversos grandes nomes do cinema nacional, ela discute como eles são figuras masculinas inegavelmente pertencentes a um lugar de “grandeza” e, em contrapartida, são poucas ou nulas as mulheres que receberam esse mesmo título ao longo da história do cinema no Brasil. Dessa maneira, o cinema brasileiro feito por mulheres, ao não pertencer à classificação de “genialidade”, é colocado em um lugar de submissão ao cinema dominante masculino, que não encontra mérito nas mulheres como “grandes artistas”. Assim, as realizadoras são apagadas, ignoradas e esquecidas da história. Ao contrário do que afirmou o Mulherio, ao dizer que “de repente” as mulheres descobriram o cinema, a produção feminina no cinema nacional tem acontecido desde os anos de 1930, com Cléo de Verberena como a primeira realizadora, e tantas outras cineastas que passaram despercebidas pela história do cinema para além da força de seus filmes. Como Holanda coloca: “A aura mágica criada em torno dos grandes, que alimenta mitos, não é percebida facilmente quando os indivíduos são mulheres.”, e continua:

Se “Os homens que eu tive” (1973) de Tereza Trautman, tivesse sido realizado por Joaquim Pedro de Andrade, ou Feminino Plural (1976), de Vera de Figueiredo, fosse de Glauber Rocha, ou ainda, Amor Maldito (1984) de Adelia Sampaio, fosse dirigido por Leon Hirszman, a história os teria ignorado, como, de fato, ignorou? (HOLANDA, 2020, p. 16)

Assim, fica evidente que o cinema de mulheres é classificado em uma categoria à parte, e então, seu valor é entendido somente como estética e identidade feminina, como Pacheco previu, cedendo a lógica fálica de dominação. O cinema masculino, como um cinema universal, escapa das lógicas de gênero e pré-determinações sociais, recebendo uma liberdade de criação que não é concedida às mulheres. Ele não é encaixado em um determinado gênero, estética ou percebido como identitário, pelo contrário, ele cria seus próprios subgêneros, explorando o cinema de maneira, aparentemente, livre de amarras, mas que na realidade, é um espelho das normas de dominação políticas e sociais da sociedade patriarcal vigente. Desse modo, a partir de um cinema universal constituído pela genialidade dos artistas masculinos, lacunas são formadas, e ao ignorar as lacunas, alimentamos o sistema de opressão que classifica as produções como mais ou menos relevantes com base no contexto que elas são produzidas, afinal, “as lacunas também são revelações históricas” (HOLANDA, 2020, p.3). Em seu texto que serviu de base para Karla Holanda, Nochlin afirma: “As coisas como estão, e como foram antes, nas artes e em centenas de outras áreas,

são estupifidantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a boa sorte de nascer brancos, preferencialmente, de classe média e, sobretudo, homens". (NOCHLIN, 1971).

Assim, sobre a identidade feminina na arte, Karla Holanda afirma que não é relevante, ao se ver diante de uma pergunta como o título de seu texto, elencar genialidades femininas abafadas historicamente, mas sim, entender o que faz essa questão existir em primeiro lugar, que leva a secundarização e classificação do cinema feito por mulheres como um cinema menor, para que assim possa haver "o desenvolvimento da própria existência de mulheres como sujeitos plenos". (HOLANDA, 2020, p.19). Afinal, como a autora afirma, alguns se tornam grandes, porque muitos foram silenciados, e é preciso reverter esse sistema de dominação.

Genialidade é uma construção, ser grande implica uma escala comparativa e, como a história demonstra, é, no limite, colocar outros em posição subalterna. Almejar a categoria tradicional de grandeza é ratificar noções que sustentam mecanismos de domínio masculino em detrimento de outros associados ao universo feminino. (HOLANDA, 2020, p. 19)

1.2. O cinema e um cinema de mulheres

Para falar sobre a criação da ideia de um *Cinema de Mulheres*, primeiro é preciso definir em poucos termos o que é o Cinema. Nesse quesito, ao pensar o Cinema, pode-se conceitualizá-lo objetivamente como uma união de luz e sombras que se transformam em imagens em movimento, como Maya Deren coloca em seu texto "Cinema: o uso criativo da realidade", "luzes e sombras irradiadas através do ar e apreendidas na superfície de uma tela prateada que chega até nós como o reflexo de um outro mundo"⁴. Mas o cinema é, também, comumente pensado a partir do seu caráter subjetivo, e, sobre isso, Deren discute sobre a câmera cinematográfica como a mais paradoxal de todas as máquinas, "na medida em que ela pode ser de uma só vez independentemente ativa e indefinidamente passiva" (DEREN, 1978, p. 134). Assim, a partir das reflexões de Maya Deren, pode-se começar a pensar o Cinema como uma união química de elementos, que chegam ao espectador em forma de imagens que partem de um determinado viés. Ao falar sobre o Cinema como forma de arte, de maneira mais poética, Maya Deren o define como:

⁴ Deren, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade, 1978, p. 140-141.

O cinema tem uma extraordinária abrangência de expressão. Tem em comum com as artes plásticas o fato de ser uma composição visual projetada numa superfície bidimensional; com a dança, por poder lidar com a composição do movimento; com o teatro, por criar uma intensidade dramática de eventos; com a música, por compor em ritmos e frases de tempo e ser acompanhado por canção e instrumento; com a poesia, por justapor imagens; com a literatura em geral, por abarcar em sua trilha sonora abstrações disponíveis apenas à linguagem. (DEREN, 1978,p. 136)

Deren, ao falar da imagem cinematográfica, a discute como uma arte constituída a partir da própria realidade, e assim, argumenta que, o que acontece no cinema, é a busca por representar essa imagem da sua mais fiel maneira. A partir disso, essa representação vai ser feita a partir do entendimento de realidade de cada realizador, e com base nas suas próprias experiências e atitudes diante dela. Com isso, a realidade deixa de ser a verdade crua, e se transforma na realidade da cena, um acidente controlado⁵ de uma manipulação que corresponde, também, à intenção do autor. Assim, é possível entender como, segundo Deren, o Cinema está diretamente ligado ao cineasta e ao seu papel de ação criativa. Ela diz que “as imagens que a câmera proporciona são como fragmentos de uma memória permanente e incorruptível; [...]” (DEREN, 1978, p. 144), ou seja, a imagem de criação de um cinema parte de um cineasta, a partir da sua própria percepção de realidade, algo que é imutável e único de cada ser. O Cinema, por assim dizer, funciona também como um reflexo das memórias e da ideia de realidade de cada ser produtor de imagens, que as manipulam e criam, a partir delas, suas próprias realidades da cena, únicas e modificadas.

Com as reflexões supracitadas sobre a sétima arte, é possível concluir que as imagens criadas no cinema dependem inteiramente de quem as está criando, e quem as cria é refém da sua própria percepção de realidade. Assim, torna-se imprescindível, ao estudar o objeto de estudo *Cinema*, pensar criticamente sobre o ser criador das imagens, para que seja possível entender qual a sua percepção de realidade e como ela impacta o filme realizado. E, pensar no realizador, implica entender o seu contexto político, social e econômico, e as implicações que cada um desses fatores exerce sobre a obra. Ana Mariga Veiga, em seu artigo “Estéticas e políticas de resistência no cinema de mulheres” brasileiro, cita uma fala de Jacques Rancière, ao discutir sobre o cinema como uma arte política, ao dizer que: “A arte faz política antes que os artistas façam. Mas sobretudo, a arte faz política de um modo que parece contradizer a própria vontade dos artistas de fazer - ou de não fazer - política em sua arte”, afinal, como o cinema de mulheres vai defender, “o pessoal é político”, e importante de recuperá-lo ao centro da narrativa. Assim, mostra-se necessário estudar o cinema como objeto político, para

⁵ Deren, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. p. 141

que seja possível entender a historiografia do cinema feito por mulheres no Brasil e compreender criticamente a sua trajetória de invisibilidade. Ao fazer um recorte de um *Cinema de Mulheres*, é agrupada a complexidade de dois campos teóricos⁶, o cinema, como visto anteriormente, que engloba muitas definições distintas, objetivas e subjetivas, e as mulheres, grupo social que sofre uma universalização, evidenciando as desigualdades de classe e étnico-raciais. Dessa maneira, parece paradoxal pensar um *cinema de mulheres* como paradigma, uma vez que o próprio termo mulheres já abrange por si só diversas complexidades, que perpassam diversas camadas políticas e sociais. Nesse contexto, é justamente sobre essa universalização que pretendo discutir a posição em que é colocada a mulher realizadora do cinema.

Para entender a criação do conceito, é preciso entender o contexto político do país naquele momento. Em 1964 instaurou-se no Brasil o golpe da ditadura civil-militar, que trouxe mudanças radicais na política brasileira. Marcado por uma forte repressão, esse período histórico desencadeou violações aos direitos humanos, censura, perseguições, violência militar, e a difusão de um projeto moral baseado na centralidade da família nuclear, nos valores heteronormativos e na subordinação das mulheres aos homens⁷. Foi nesse contexto repressivo e ditatorial, e alinhado aos pensamentos que surgiam e se disseminavam também pela Europa, América Latina e do Norte, que surge o movimento da “Segunda Onda feminista” no Brasil, constatando o modelo de feminilidade atribuído à mulher na época. Questões que antes eram do meio privado da vida das mulheres, passam a ser tópicos de discussões pública entre coletivos feministas, pensadoras e artistas da época, trazendo à tona temas como o papel de esposa, mãe e filha, o lugar da mulher no trabalho, e o domínio e submissão aos homens, criando-se assim, a ideia de que o pessoal é político, uma vez que entende-se que tais problemas antes considerados “pessoais”, só podem ser resolvidos através dos meios e das ações políticas⁸.

Temas antes considerados privados e individuais passam a ser incluídos no debate público a partir da ideia de que o pessoal é político. Com isso, a opressão vivenciada pelas mulheres no âmbito doméstico começa a ser compreendida, pelos movimentos feministas, como pertencente a uma opressão estrutural e coletiva, que não poderia ser solucionada individualmente. (GUERRA, 2024, p. 6)

⁶ Ferreira, Daiany. Corpos Visíveis. p. 85

⁷ GUERRA, Nayla. Entre apagamentos e resistências. 2024, p.6

⁸ Ibidem, 2024, p.6

Esse contexto político reverberou no cinema, e foi nos anos 70 que houve um impulsionamento na produção de filmes independentes, principalmente de curta-metragens⁹. Com a implementação da Lei do Curta, em 1975, “foi instituída a obrigatoriedade da exibição de uma obra de curta-metragem brasileira antes de todo longa-metragem estrangeiro” (GUERRA, 2024, p.8), e isso estimulou a produção de curtas nesse período, o que permitiu também uma maior entrada das mulheres no meio do cinema, uma vez que, “se cineastas precisavam fazer obras com seu próprio investimento financeiro, em maior ou menor grau, os recursos para os filmes eram limitados, [...] a junção curtas-documentários era o que havia de mais viável financeiramente.” (GUERRA, 2024, p. 28). Assim, para a realização dos seus filmes, as mulheres se apropriaram dos curta-metragens, de mais fácil e barata produção, e portanto tornando-se o espaço de realização que encontraram, “sendo fundamental lançar um olhar para essas produções ao se estudar o cinema feito por mulheres” (GUERRA, 2024, p. 4), ainda que historicamente tenha-se atribuído menor importância política, histórica e social a esse tipo de produção. E é justamente nesse contexto social e político que Ana Maria Veiga define que emergiu a ideia de um *cinema de mulheres*¹⁰. Em um momento fundamental para os movimentos feministas, foi nessa década que as mulheres no Brasil tiveram maior acesso às câmeras e puderem fazer seu próprio cinema, colocando em evidência personagens mulheres e questões diretamente ligadas às assimetrias de gênero¹¹. Veiga define esse novo cinema como, “olhar para o cinema sob outras perspectivas, transgressoras dos limites da representação filmica; tomar assento nas salas escuras para conhecer pontos de vista que não mais apresentavam as mulheres como objetos ou coadjuvantes. No chamado “cinema de mulheres” elas agiam, eram sujeitos da história.” (VEIGA, 2013, p. 131). E, a partir de então, a prática cinematográfica dessas realizadoras não parou de crescer. Como Veiga coloca em seu texto “‘Cinema de mulheres’ e ditadura: o contexto brasileiro”:

O chamado “cinema de mulheres”, focado em temáticas caras ao feminismo, foi de grande relevância para o debate sobre a situação das mulheres no continente latino-americano, dialogando com a crítica feminista do cinema, ligada a princípio ao movimento feminista europeu e estadunidense, e que dava o tom das teorias e das práticas filmicas que se buscava para aquele momento, representadas nas telas por algumas cineastas. (VEIGA, 2014, p. 72)

⁹ Ibidem, 2024, p. 8

¹⁰ Veiga, Ana Maria. Cineastas Mulheres em tempo de ditadura. p. 131.

¹¹ Veiga, Ana Maria. Estéticas e políticas de resistência no “cinema de mulheres” brasileiro, 2017, p. 77

Assim, em meio ao contexto da ditadura militar, surge o chamado *Cinema de Mulheres*, “como uma articulação em torno de reivindicações específicas em termos de igualdade e oportunidades, ganhando outras nuances através do tempo e do espaço” (VEIGA, 2014, p.72). Contudo, ainda que o contexto desse cinema latino-americano fosse constituído em um campo de resistência de esquerda à ditadura, os ideais feministas ainda eram desprestigiados, não recebendo a sua merecida atenção¹², e assim, os filmes são colocados em uma posição de invisibilidade. Para contrapor esse cenário político e social, foram fundadas organizações criadas por mulheres no Brasil para dar visibilidade aos seus próprios trabalhos, e uma dessas iniciativas foi a criação da ABD Nacional, a Associação Brasileira de Documentaristas, durante os anos 1970. No livro, “ABD 30 anos - Mais que uma entidade, um estado de espírito”, Susana Sereno relata sua experiência na diretoria da ABD Nacional, e conta sobre os encontros na casa da cineasta Eunice Gutman para a articulação de uma produção cinematográfica “das mulheres”, na qual elas se chamam de *as mulheres de cinema*. Susana Sereno relata:

No Rio também, em Ipanema, pouco tempo depois, as realizadoras e as técnicas de cinema, ou “as mulheres de cinema” como nos dizíamos, começávamos a nos reunir na rua Barão da Torre 648, onde morava Eunice Gutman. Era o início de uma tentativa de se pensar “o feminino” como uma diferença no olhar e “as mulheres de cinema” como uma forma de minoria do poder, no caso, de levantar uma produção cinematográfica. Mas isso não se colocava claramente, até porque é muito difícil o desligamento das disputas fálicas que ocorrem, e sem dúvida ocorriam então, dentro de uma formação de poder, seja ela qual for. (LOPES, 2016, p. 32)

Pode-se perceber, assim, a força das discussões que existiam na época, relacionadas às estruturas de poder dentro do cinema, e o lugar de resistência da mulher com seus filmes, afinal, “foi o ‘cinema de mulheres’ que veio transformar a realização filmica e denunciar as construções patriarcais.” (VEIGA, 2013, p. 41). O cinema feito por mulheres, assim consolidado nesse momento histórico, era formado por uma estética política de emancipação feminina, de luta pelos direitos das mulheres, e formado por assuntos discutidos em coletivos e por ideais feministas. Dessa forma, através dos filmes, as mulheres encontraram um meio de abordar suas questões de maneira coletiva e política, para conquistar liberdade e equidade¹³. Uma estética estava sendo criada, como colocou Ana Maria Veiga:

Seus filmes indicam que, como é de esperar, as estratégias dessas cineastas eram múltiplas e complementares, balizadas por estilos e concepções

¹² Veiga, Ana Maria. Estéticas e políticas de resistência no “cinema de mulheres” brasileiro, 2017

¹³ Veiga, Ana Maria. Estéticas e políticas de resistência no “cinema de mulheres” brasileiro, 2017, p. 87

próprias do que era fazer cinema em tempos de repressão. Vemos emergir, então, linhas estético-políticas potentes e perturbadoras, que dão radicalidade ao conjunto denominado “cinema de mulheres”. É o que vemos como tema, explorado das mais diversas maneiras e pelas mais diversas sensibilidades. (VEIGA, 2017, p. 87)

Contudo, a posição de “artista” dessas mulheres passou a ser questionada no meio cinematográfico, uma vez que seus filmes não apresentavam a suposta neutralidade necessária, tal como o “cinema de verdade, o cinemarte, pleno de representações masculinas sobre as mulheres e de padrões do que é ser mulher” (VEIGA, 2013, p. 131), e com isso, eram reduzidos puramente ao seu caráter identitário, e a sua estética feminina, categoria que ignora a questão masculina de uma estética também identitária, presente nos filmes desse “cinema de verdade” realizados por homens. Por mais que a criação do termo *cinema de mulheres* tenha sido importante para evidenciar um agenciamento político, e uma retomada do espaço por meio do protagonismo e da autodeterminação histórica, como afirmou Daiany Ferreira em sua tese,

A proposta de um *cinema de mulheres* usualmente parte de questões que vinculam agência, autoria e linguagem, a necessidade é de que se entrelacem problemas políticos e estéticos, para que não se invisibilize, desta vez pelos moldes da teoria, uma demanda crítica que surge como um sintoma da invisibilidade. (DANTAS, 2015, p. 85)

O seu uso não consegue escapar da sua inserção na cultura patriarcal vigente. Ainda que houvesse uma proposta de escapar da invisibilidade, ao longo do tempo, o seu uso passa a transformar o termo em uma subcategoria dentro de um cinema maior, o cinema universal masculino. Dessa forma, o que era um agenciamento, cai nas mesmas ideias de universalização do feminino e de desprestígio, continuando na invisibilidade, “a cultura de massa está associada à mulher e a alta cultura ao homem, o que incorre na feminização de produtos considerados menos intelectualizados, de modo a desmerecê-los” (DANTAS, 2015, p.89).

CAPÍTULO 2.

2.1 A figura do gênio no cinema de autor

Daiany Dantas, em seu artigo “Amor, plástico e barulho: protagonismo e rivalidade feminina como elementos estéticos e narrativos no cinema pernambucano”, discorre sobre o cinema pernambucano e mais especificamente sobre a “broderagem” entre os homens dentro desse contexto. Dantas comenta sobre uma irmandade na produção cinematográfica, que funciona de forma horizontal entre os cineastas, que “frequentemente referenciam um ao outro em seus trabalhos, atuando em parceria, num circuito criativo e colaborativo de projeção.” (DANTAS, p. 189). Essa broderagem, evidente e afirmada entre os homens, teria partido da concepção de uma cinefilia clubista, criada com a Nouvelle Vague francesa e seu conceito de *cinema de autor*.

Como foi analisado no primeiro capítulo da tese, o Cinema é uma arte política, e as pensadoras e realizadoras do cinema da época trazem essa questão muito fortemente, com o que chamavam de “o pessoal é político”. Nesse contexto de irmandade masculina e do entendimento do cinema como arte política, pode-se começar a entender o que foi a Nouvelle Vague, afinal, como coloca Ana Maria Veiga em seu artigo, “Cineastas brasileiras em tempo de ditadura”: “Falar sobre Nouvelle Vague é falar sobre o cinema visto como arte, não como política” (VEIGA, 2013, p. 57). Veiga fala a partir de uma perspectiva masculina do entendimento do cinema naquela época, o que diz muito sobre a falsa neutralidade masculina e seu afastamento político, em oposição a uma identidade feminina, e é nesse contexto que o *autorismo* é criado. O Cinema Novo Francês foi um movimento cinematográfico que existiu entre os anos de 1957 e 1962, e que parte de uma juventude insatisfeita com o cinema tradicional francês da época. Dessa forma, o cinema era pensado, discutido e analisado por eles através das publicações do *Cahiers du cinéma*, sob a liderança de André Bazin.

Valorizando o cinema dos “verdadeiros autores”, os jovens Chabrol, Truffaut, Godard, Rivette e Rohmer resolveram romper com as regras da “profissão” de cineasta - que previa a passagem por todas as funções da produção de um filme antes de chegar à assistência e depois à direção - e tomaram o comando das câmeras, inaugurando as aventuras autorais cinematográficas na França.¹⁴ (VEIGA, 2013, p. 57)

¹⁴ Veiga, Ana Maria. Cineastas brasileiras em tempo de ditadura, 2013. p. 57.

Houve, então, um movimento de disruptura e de criação de uma nova forma de pensar o cinema na França, com uma reverência ao papel do diretor por jovens homens da classe média francesa¹⁵. E é a partir desse ideal de “verdadeiros autores”, aqueles se apropriam das câmeras e tornam-se *persona* das suas criações, que é construído o conceito de *Cinema de Autor*, “o cinema realizado como obra de arte, autoral, e os diretores reivindicando status de artistas.” (VEIGA, 2013, p. 59). Assim, o *autorismo*, ou o *cinema de autor*, eleva a ideia do diretor como a *persona* criativa, responsável pela criação de um projeto artístico que apresenta suas próprias marcas de singularidade e composição estilística¹⁶. Marcado por uma irmandade masculina, a falta de mulheres autoras no movimento deixa claro que era, ao contrário do que se acreditava, um movimento cinematográfico político e acima de tudo, masculino, e desse forma, “o cinema de autor, como foi concebido, termina por fundar uma nova confraria de patriarcas edipianos, na qual os filhos destituem os pais de seus tronos, mas beneficiam-se da mesma ordem masculinista.” (DANTAS, p. 92). Como Dantas discute em seu texto, a ideia de autoria como atribuição de valor à realização cinematográfica já era problematizada na História da Arte como insuficiente e subordinada a um conceito de gênio artístico, que desde sua origem, coloca o masculino como aquele virtualmente mais bem dotado na condição de criador¹⁷.

O conceito de autoria na arte descende da ideia de gênio artístico, que, na sociedade gregra, servia sobretudo para resguardar às mulheres a condição de musas, sendo os portadores do gênio os homens inspirados por tais entidades femininas, numa dicotomia que coloca o corpo em oposição à mente e endossa processos de exclusão das mulheres do campo de produção intelectual. (DANTAS, 2017, p. 190)

No Brasil, chega ao Rio de Janeiro, com o número 172, a *Cahiers du cinéma* de 1965, com a reportagem “Rio: Bravo!” que falava sobre o primeiro Festival de Cinema do Rio de Janeiro¹⁸. Ao longo da reportagem, o Cinema Novo brasileiro é mencionado como revolucionário, e as diversas aparições futuras do Brasil nas publicações revela a influência que a Nouvelle Vague apresentou no cinema nacional. E, em acordo com o que Dantas coloca sobre musas femininas em oposição aos gênios masculinos, filmes produzidos por mulheres, que expressam os conflitos delas na sociedade nessa mesma época dos anos 1960 e 70, como filmes de Helenza Solberg, Vera de Figueiredo e Tereza Trautman, permanecem confinados

¹⁵ Dantas, Daiany.. “Amor, plástico e barulho: protagonismo e rivalidade feminina como elementos estéticos e narrativos no cinema pernambucano”, 2017, p. 189.

¹⁶ Ferreira, Daiany. Corpos Visíveis. p. 92

¹⁷ Dantas, Daiany.. “Amor, plástico e barulho: protagonismo e rivalidade feminina como elementos estéticos e narrativos no cinema pernambucano”, 2017, p. 190.

¹⁸ Ibidem, p. 89

a um território de recorte de gênero¹⁹, invisibilizadas pelos grandes autores do cinema nacional. O *autorismo*, com suas características individualistas, entram em conflito com a ideia de *cinema de mulheres*, como uma arte coletiva²⁰, a partir da universalização supracitada do termo *Mulher*.

Estabelecer uma autoria feminina dentro desses padrões seria criar uma caracterização secundária do sistema feminino por oposição ao masculino, ambos fundamentados numa lógica de superioridade naturalizada e de exclusão. Para a crítica feminista, portanto, a autoria precisava ser ressignificada como um empreendimento estético-político que possibilitasse uma análise tanto historiográfica quanto estilística do cinema de mulheres. (DANTAS, 2015, p. 93).

Assim, a influência dessa “aura mágica”, citada anteriormente por Karla Holanda, do *cinema de autor*, erge uma construção de grandeza por parte de poucos privilegiados cineastas, que passam a ganhar reconhecimento histórico adentrando a história “universal” do cinema. Em uma entrevista com Heloisa Buarque de Hollanda, em determinado momento Marina Tedesco apresenta o questionamento sobre os “gênios” do cinema da época do Cinema Novo no Brasil, e como deve ser sido difícil para Heloísa contestá-los, no que ela responde: “Nunca tinha pensado a mulher no Cinema Novo. [...] O reconhecimento do trabalho das mulheres era fraquíssimo, e sua inclusão entre os gênios revolucionários do Cinema Novo, totalmente vetada”. (TEDESCO, 2022, p. 79)

2.2 O cinema masculino e sua universalidade

No prefácio do livro, “Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018”, Karla Bessa escreve: “Cineasta é uma palavra que possui gênero neutro, ou seja, é o artigo (o/a) que vai flexionar o masculino ou feminino [...] mas essa neutralidade gramatical está longe de ser a tônica da política de gênero de produção, realização e direção que engendrou a filmografia brasileira”. Como foi discutido no início desta tese ao falar sobre a definição de Cinema, é preciso refletir criticamente sobre quem é o cineasta por trás das câmeras, para que seja possível pensar sobre questões como a colocada por Bessa, ao falar de uma falsa neutralidade masculina existente no universo cinematográfico. Essa ideia de neutralidade cria, assim, sua própria história e suas próprias verdades, e por pertencer a uma estrutura dominadora de caráter patriarcal e estrutural é percebida como verdade universal incontestável. Como Gayatri Spivak coloca em seu livro, “Pode o subalterno falar?”: “Não se

¹⁹Dantas, Daiany.. “Amor, plástico e barulho: protagonismo e rivalidade feminina como elementos estéticos e narrativos no cinema pernambucano”, 2017, p. 191.

²⁰White, Patricia. Women's Cinema, World Cinema. p. 13

trata de uma descrição de ‘como as coisas realmente eram’ ou de privilegiar a narrativa [...] como a melhor versão da história. Trata-se, ao contrário, de oferecer um relato de como uma explicação e uma narrativa da realidade foram estabelecidas como normativas.” (SPIVAK, 2010, p. 61-62). E, dessa forma, a história das mulheres no cinema foi construída à sombra de uma cultura machista, como um detalhe à parte, uma categoria em meio a um cinema maior, principal, e assim, “raramente detém a mesma notoriedade histórica da presença de seus colegas homens” (DANTAS, 2017, p. 190).

As mulheres são frequentemente secularizadas, mesmo em ambientes cujo propósito seja a transgressão e a vanguarda. O não crédito e a não disputa das mulheres nos quadros do protagonismo de vanguardas históricas explicam, por exemplo, por que os debates em torno de cinema feminino e autoria feminina surgem à margem dos debates de cinema de autor, geralmente em disputas que emergem em contextos de declarada visibilidade da desigualdade estrutural e agenciamento político. A disputa por um autorismo feminino é muito facilmente confrontada e apontada como distinção forçada e mesmo excludente. (DANTAS, 2017, p. 190)

A partir dessa reflexão feita por Dantas, é possível considerar como plausível a questão de uma identidade feminina marcante, em oposição a uma falsa neutralidade masculina como formadora de um cinema principal, universal. Em entrevista, Heloísa Buarque de Hollanda comenta sobre o cinema feito por realizadoras mulheres no Brasil, quando começou a ganhar mais força, “a força das diretoras e criadoras de cinema ficou confinada às mostras de mulheres, ao mercado *cult*. Tivemos que nos conformar em fazer um cinema paralelo, quase alternativo, num momento em que o cinema era claramente um carro-chefe da cultura dessa geração. Uma guerra pelo poder” (TEDESCO, 2022, p. 80). Assim, há um cinema feito por mulheres, colocado à margem, reféns de um recorte de gênero que generaliza a experiência feminina e neutraliza a masculina como universal. Como já citada, a fala de Karla Holanda sobre as lacunas tornarem-se revelações históricas volta uma vez mais, com seu propósito de mostrar que é justamente no apagamento e na secundarização de um cinema feito por realizadores mulheres, que a história canônica do cinema é revelada como considerando a produção masculina como universal²¹. Por conta disso, as mulheres “teriam que mostrar que eram ‘artistas’ autores do cinema, não apenas mulheres que tentavam usar o meio para falar de assuntos pessoais” (VEIGA, 2014, p.78), para que pudessem ter seus cinemas reconhecidos.

²¹ HOLANDA, Karla. Por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil? p.3

Essa universalização do cinema feito por homens traz consequências para além da marginalização do cinema feito por mulheres. Como coloca Paula Alves em seu texto, “Presença feminina no cinema brasileiro - por que estamos tão longe?”, “a modificação da imagem da mulher no cinema sempre teve imensa importância para o movimento feminista, não apenas como seu reflexo, mas, como seu aliado no sentido de mudar a imagem da mulher na sociedade.” (ALVES, p. 4). A influência do cinema reflete mudanças reais na percepção de realidade do espectador, e um cinema principal formado majoritariamente por realizadores homens, traz, a partir de uma lógica patriarcal na cultura vigente, uma manipulação do corpo feminino como objeto de consumo, e a reafirmação de estereótipos de gênero²². Algumas autoras estrangeiras foram fundamentais nas discussões do olhar masculino e a representação patriarcal no cinema feito por homens, como Ann Kaplan que, em seu livro “A mulher e o cinema: os dois lados da câmera”, de 1985, argumenta que o cinema utiliza signos carregados de uma ideologia patriarcal, que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica²³. Esse ideal é similar ao que defende a teórica do cinema Laura Mulvey, ao falar sobre o “olhar masculino” - o *male gaze* - em seu artigo “Prazer Visual e Cinema Narrativo”, de 1983. Mulvey fala sobre o olhar como um espetáculo, afirmando que o “inconsciente da sociedade patriarcal estrutura a forma do cinema” e, sobre isso, completa:

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro no cinema, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode expressar suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado. (MULVEY, 1983, p. 438)

Em seu livro, “Entre pagamentos e resistências: curtas metragens feitos por diretoras brasileiras (1966-1985), Nayla Guerra cita o curta-metragem “Folguedos no firmamento” (1984), de Regina Rheda, que conta a história de uma jovem mulher que, ao assistir um curta-metragem com protagonismo feminino, se sente capaz de mudar sua própria vida, afirmando ao final, “sou uma nova mulher!”. O curta de Rheda mostra em simples termos como o protagonismo feminino no cinema é importante para influenciar positivamente as mulheres e mudar o cenário patriarcal vigente. Assim, também, se enxerga a importância da inserção do cinema feito por mulheres na história do cinema, para que novas percepções históricas possam ser introduzidas e contribuir para a representação da mulher no cinema. Em

²² ALVES, Paula. Presença feminina no cinema brasileiro - por que estamos tão longe?, p. 4

²³ TEGA, Danielle. Mulheres em foco construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina, 2010, p. 61.

uma pesquisa destacada por Paula Alves, foram analisados, no Brasil, no período entre 1990 e 2000, os filmes que demonstram uma preocupação com temáticas femininas, como ela descreve:

Ao comparar os filmes com temática feminina dirigidos por cada sexo no período com o total de filmes dirigidos por cada sexo no mesmo período, verificou-se que, enquanto as mulheres dirigiram cerca de 27% e 21% do total de seus filmes dedicados a essas temáticas, nas décadas de 1990 e 2000, respectivamente, os homens dirigiram cerca de 4% e 8% de seus filmes com essas temáticas, nas mesmas décadas. (ALVES, 2012, p.13)

Contudo, como refletiu Norma Bengell em seu manuscrito, ao falaram que ela iria ser premiada porque era um filme feito por uma mulher, ela diz: “sem mulher não quer dizer nada”²⁴, que se assemelha a Ana Carolina ao afirmar que seus filmes sobre a condição feminina não são obras feministas. Há uma multiplicidade de mulheres e temáticas, que não podem ser definidas pela sua estética ou temáticas. E o cinema de mulheres cai em uma posição de *subalternidade* justamente pela crença no identitarismo feminino, em oposição à pluralidade masculina, como afirmou Patrícia Machado em seu artigo, “Cinema entre mulheres: um projeto inacabado de Norma Bengell”: “Norma, tão admirada como mulher, queria agora ser reconhecida apenas como cineasta.” (MACHADO, 2024, p. 113).

Karla Holanda, em seu artigo “Por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil?”, ao pensar em um cinema maior, principal masculino em contraponto de um cinema menor feminino, afirma:

Podemos pensar que a “questão da pobreza”, termo comumente usado por quem não é pobre, poderia ser mais diretamente colocada como “questão da riqueza”, se formulada pelos moradores de guetos, por exemplo. Da mesma forma, a “questão da mulher” não deveria ser vista pela perspectiva da elite masculina dominante, mas realisticamente apropriada pelas mulheres - não se deve, afinal, esperar que a maioria dos homens entenda que é de seu interesse conceder igualdade às mulheres; os que têm privilégios costumam se agarrar a eles -. (HOLANDA, 2020, p. 4-5)

Nesse âmbito, “A questão da mulher” e, por assim dizer, a existência de um *Cinema de Mulheres* existe apenas por uma necessidade masculina de universalização do próprio cinema, e marginalização e necessidade de classificação do *outro*, daquele que não faz parte do mesmo contexto sócio-cultural e que portanto, está sujeito a sua dominação.

²⁴ MACHADO, Patrícia. Cinema entre mulheres: um projeto inacabado de Norma Bengell, 2024, p. 112.

CAPÍTULO 3.

3.1 O subalterno

O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher” como um item respeitoso nas listas de prioridades globais. A representação não definhou. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio. (SPIVAK, 2010, p. 165)

Gayatri Chakravorty Spivak, autora india e crítica literária pós-colonial, em seu livro, “Pode o subalterno falar?”, constrói o conceito do sujeito subalterno, a partir de uma crítica à forma como a produção de conhecimento ocidental foi feita, e quem é detentor desse conhecimento, em contraposição às minorias marginalizadas que não fazem parte dessa produção, “o mais claro exemplo disponível de tal violência epistêmica é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como Outro” (SPIVAK, 2010, p. 60). Spivak aborda o Outro, e reflete sobre a construção deste como feita à margem, de forma diferenciada, trazendo como exemplo seu próprio contexto de mulheres viúvas na Índia. Em um ritual conhecido como *sati*, a viúva hindu se atiraria sobre a pira funerária do marido falecido, no que é denominado de sacrifício das viúvas²⁵. Tal ritual foi abolido pelo governo britânico, e Spivak coloca a situação como um caso de “homens brancos salvando mulheres de pele escura de homens de pele escura” (SPIVAK, 2010, p. 122), de forma sarcástica, para criticar a ideia construída do Outro, que não permitiu que as mulheres indianas narrassem suas próprias histórias uma vez que, como analisado anteriormente sobre a falsa neutralidade dos homens em recortes de gênero, o Sujeito Ocidental também “alega não ter nenhuma determinação geopolítica” (SPIVAK, 2010, p. 25). Nesse contexto, Spivak discute a construção do Outro a partir de uma ideia essencialista²⁶ do colonizador, aquele detentor de poder, e com isso define o conceito de *subalternidade*, a partir do *sujeito subalterno*, que, para a autora, não pode ser usado para se referir a todo e qualquer sujeito marginalizado. Seriam, assim, em suas palavras: “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação

²⁵ BACELAR, V. Bruna. A mulher subalterna em “pode o subalterno falar?” de Gayatri Spivak, 2016, p. 9

²⁶ De acordo com a definição que Bruna Bacelar apresenta em seu artigo, A mulher subalterna em “pode o subalterno falar?” de Gayatri Spivak, 2016, p. 26: “Essencializar é atribuir a uma pessoa, categoria social, grupo étnico, comunidade religiosa ou nação, uma qualidade constitutiva fundamental, básica e absolutamente necessária. É colocar uma falsa continuidade atemporal, uma distinção ou delimitação no espaço, ou uma unidade orgânica. É sugerir uma uniformidade interna e uma diferença externa ou alteridade.”

política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p.13).

Tomada como um todo e abstratamente, essa categoria era heterogênea em sua composição e, graças ao caráter assimétrico dos desenvolvimentos regionais sociais e econômicos, diferia de uma área à outra. A mesma classe ou elemento que era dominante em uma área poderia estar entre os dominados em outra. Isso poderia criar, e, de fato, criou, muitas ambiguidades e contradições nas atitudes e alianças, especialmente entre os estratos mais baixos da pequena nobreza rural, dos proprietários empobrecidos, dos camponeses ricos e de classe média-alta, todos os quais pertenciam, idealmente falando, à categoria de povo ou de classes subalternas. (SPIVAK, 2010, p.75)

Em sua análise, Spivak atribui à mulher o lugar de profunda obscuridade²⁷, visto que as classes subalternas não têm história e não podem falar, e a mulher seria o ponto alto disso, por sofrer também com a dominação masculina a partir da construção ideológica de gênero, pontuando as diferenças entre raça e classe como outros importantes fatores na assimetria de dominação. Com isso, “a mulher se encontra duplamente na obscuridade.” (SPIVAK, 2010, p. 90). Ao falar das mulheres na Índia, Spivak traz a questão do colonizador inglês, que assume o posto de representante das mulheres, com seu discurso histórico institucionalizado, colocando-as em um lugar de silenciamento durante o processo colonial²⁸. Desse modo, essas mulheres têm toda a sua historiografia construída por outros e, assim, sem a sua história, e sem a sua fala, “a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da ‘mulher do Terceiro Mundo’ encurralada entre a tradição e a modernização” (SPIVAK, 2010, p. 487).

Nesse contexto, ao falar das mulheres e o papel atribuído à elas na história, e mais especificamente na história do cinema, foi de uma história escrita para elas, a partir de um intelectual que julga poder falar por todos. Para Spivak, esse contexto de subalternidade em que se encontra o *cinema de mulheres* “reproduz as estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição, um espaço de onde possa falar e, principalmente, no qual possa ser ouvido”. (SPIVAK, 2010, p. 14). O perigo disso, segundo a autora, é colocar o subalterno na posição de objetos de conhecimento, e, pelo contrário, ela argumenta que a tarefa do intelectual pós-colonial deve ser de criar espaços por meio dos quais o sujeito possa falar, para que assim, ele possa ser ouvido²⁹

²⁷ SPIVAK, C. Gayatri, Pode o subalterno falar? 2010, p. 85.

²⁸ FERNANDES, ANA. Pode o subalterno falar? A crítica epistêmica e a produção feminista: os (outros) sujeitos do conhecimento. p. 487.

²⁹ SPIVAK, C. Gayatri, Pode o subalterno falar? 2010, p. 16.

3.2 A subalternidade no *cinema de mulheres*

Quão longe teremos de ir para descobrir por onde começar? Olhamos nos livros de história e não há sinal de nós. O que podemos lembrar? Só temos nossas memórias e as histórias que contamos umas às outras.³⁰

A partir do conceito de subalternidade apresentado por Spivak, é possível pensar o *Cinema de Mulheres* no Brasil em um cenário em que as mulheres tiveram suas histórias escritas por outros, a partir dos seus próprios essencialismos e das suas próprias noções de *Outro*. O cinema feito por homens, desse modo, não se percebe como *Sujeito* e tal como as viúvas na Índia, as mulheres não foram permitidas de narrar sua própria história no cinema no Brasil. Dentro desse contexto, de uma dupla obscuridade feminina, é construída a subalternidade no *Cinema de Mulheres*, como um cinema invisível, apagado e ignorado pela grande historiografia do cinema nacional. Como afirmou Ana Maria Veiga, em seu texto, “Cineastas brasileiras em tempo de ditadura”:

As árvores genealógicas muitas vezes desenhadas nos estudos cinematográficos, que hierarquizam verticalmente, excluem e procuram origens para escolhas narrativas e estéticas, sem problematizar suas especificidades, prefiro uma história de relações horizontais, mesmo que desiguais, como opção aos binarismos e dicotomias”. (VEIGA, 2013, p. 40)

Contudo, existem caminhos de recuperar esse cinema quase perdido e, com isso, devolver o protagonismo e a possibilidade às mulheres de narrarem as suas próprias histórias. Como Marina Tedesco escreve em seu livro, “Mulheres, Cinema e Video no Brasil: (mais de) 40 anos de pesquisa”: “há um esforço, principalmente por parte de pesquisadoras, de: dar visibilidade à mulher como agente social e histórico; desvendar sua opressão e demonstrar que uma abordagem dessas questões é pertinente; e legitimar a mulher como objeto de estudo” (TEDESCO, 2022, p. 17), um esforço em conjunto por parte de pesquisadoras de todo o país para contornar e combater a subalternidade, permitindo que as mulheres sejam, finalmente, inseridas na história do cinema principal e tornem-se parte deste grande Cinema, e não marginalizadas à ele.

Na sociedade, nossas lideranças eram vistas com desconfianças, quando não eram agredidas frontalmente. Na academia, eram cerceadas. É fundamental que nossa geração conte essa história, porque os documentos são poucos, são raros os registros de mídia, e o momento fundador mesmo do ativismo

³⁰ Helena Solberg em seu documentário, The Emerging Woman (1974)

de mulheres esteve até agora só na nossa memória. Falamos muito das primeiras teóricas estrangeiras, mas qualquer exame bibliográfico vai revelar a ausência de nossas teóricas, que foram inovadoras e traziam uma perspectiva nossa, de um momento particularmente difícil para o feminismo, que foi o encaminhamento dessa luta sob uma ditadura de chumbo. Tanto na política quanto na academia, essa genealogia de nossa luta e de nosso pensamento tem que ser registrada.³¹

Desse modo, pensar no *cinema de mulheres* no Brasil, ainda é pensar em resistências, esta que se fez muito necessária nos anos de ditadura militar, mas que continua sendo fundamental nos dias atuais para o reconhecimento do lugar das mulheres na sua atuação na história³² da cinematografia brasileira. Assim, para que seja possível contornar a subalternidade, e criar outra conotação para o conceito *cinema de mulheres*, uma que aborde um cinema plural e inserido no cinema universal, para que as “*senhoras diretoras*, como bradava uma notícia do *Jornal da Tarde* no começo dos anos 1980” (VEIGA, 2023, p. 14), sejam vistas e percebidas como sujeitos das suas próprias histórias.

³¹ Entrevista com Heloísa Buarque de Hollanda por Marina Tedesco, em seu livro: “Mulheres, Cinema e Video no Brasil: (mais de) 40 anos de pesquisa”, 2022.

³² VEIGA, Ana Maria. Cinema de mulheres como resistência à ditadura a partir de uma fonte de pesquisa. Estudos avançados 37, 2023, p. 14.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Karla Holanda escreve na apresentação de seu livro, “Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro”, de 2017, sobre a falta de representação feminina no cinema brasileiro. Ela diz: “Definida como arte e/ou linguagem feminina marcada por sensibilidades e qualidades específicas, nossas artistas e produtoras culturais são, inevitavelmente, segregadas num nicho menor e avesso aos critérios de valor da série histórica da grande arte” (HOLANDA, 2017, p. 7). Assim, como foi posto ao longo desta tese, o *cinema de mulheres* - com o surgimento do conceito em uma época conturbada da política nacional, de ditadura militar - sofreu um processo de secundarização, ao se ver posto em uma categoria de subalterno em comparação a um Cinema principal, construído majoritariamente por narrações masculinas. Como consequência, as mulheres do cinema nacional, ao não conseguirem uma posição de *grande artista ou gênias do cinema*, foram colocadas à margem, e seus cinemas invisibilizados.

Em tempos atuais, a partir de uma pesquisa discutida por Paula Alves em seu texto, “Presença feminina no cinema brasileiro - por que estamos tão longe?”, ela afirma que: “os dados mostraram que entre os anos 1961 e 2010, no Brasil, o número de mulheres na direção dos filmes de longa-metragem ainda é significativamente menor do que o de homens, assim como desempenhando outras funções importantes para a realização dos filmes, como roteirista e produtor, ao contrário do que se podia imaginar para esta última. Da mesma forma, a maior parte dos filmes ainda apresenta protagonismo masculino” (ALVES, 2012, p. 17). Revelando que ainda há um longo caminho para as mulheres percorrerem na tentativa de mudar o cenário vigente, contudo, ao mesmo tempo, o trabalho por parte de pesquisadoras tem feito emergir um significativo número de cineastas do passado desconhecidas totalmente, ou das quais nada se sabia³³, para que assim, aos poucos, a história do nosso cinema nacional possa ser reconstruída para abarcar consigo a história do *Cinema de Mulheres* junto de si, e que iluminem aspectos históricos “que se preservam obscurecidos até então” (HOLANDA, 2020, p. 3).

³³ HOLANDA, Karla. Por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil?, 2020, p. 3.

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Paula. **Presença feminina no cinema brasileiro - por que estamos tão longe?** 2012, XV Encontro de ciências sociais do norte e nordeste e pré-alas - Universidade Federal do Piauí, Teresina.

BACELAR, Bruna. **A mulher subalterna em “pode o subalterno falar?” de Gayatri Spivak.** 2016. v. 2, n. 2. Faculdade Damas da Instrução Cristã.

DANTAS, Daiany. **Amor, plástico e barulho: protagonismo e rivalidade feminina como elementos estéticos e narrativos no cinema pernambucano.** In: Holanda, Karla. Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro. Campinas: Editora Papirus, 2017.

DANTAS, Daiany Ferreira. **Corpos visíveis: matéria e performance no cinema de mulheres.** Doutorado em comunicação - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

DOMINGUES, Ana Carolina. **Cinema feito por mulheres figurando gêneros no cinema.** 2021. v. 23, n.4, p. 904-925. ETD - Educação temática digital, Campinas, 2021.

DEREN, Maya. **Cinema: o uso criativo da realidade.** Traduzido por: DEVIRES, Belo Horizonte, V. 9, N. 1, P. 128-149, JAN/JUN 2012. Traduzido de: DEREN, Maya. **Cinematography: The Creative Use of Reality.** In: SITNEY, P. Adams (ed.). The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism. New York: Anthology Film Archives, 1978. p. 60-73.

FERNANDES, Ana Carolina. **Pode o subalterno falar? A crítica epistêmica e a produção feminista: os (outros) sujeitos do conhecimento.** 2016. Universidade Estadual Paulista.

GUERRA, Nayla. **Entre Apagamentos e Resistências: curta-metragens feitos por diretoras brasileiras (1966 - 1985).** FAPESP: Editora Alameda, 2024.

HOLANDA, Karla. **Feminismo e plural: Mulheres no cinema brasileiro.** Campinas: Editora Papirus, 2017.

HOLANDA, Karla. **Por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil?** 2020, Dossiê, n. 60. Universidade Federal Fluminense.

LAURETIS, Teresa de. **Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema.** 1985, no. 34, pp. 154 - 175. Duke University Press.

LUSVARGHI, Luiza. **Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018.** Abraccine: Editora Estação Liberdade, 2019

MACHADO, Patrícia. **Cinema entre mulheres: um projeto incompleto de Norma Bengell.** Doc On-line, n. 35, março de 2024, www.doc.ubi.pt, pp. 94-115.

CHAVES, Anésia P. Arte Feminina? Mulherio, São Paulo, edição 10, p. 10, 1982.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

PESSOA, Ana. **Por trás das câmeras**. Fundação Casa de Rui Barbosa. In: Realizadoras de cinema no Brasil: (1930/1988), org. Heloísa Buarque de Hollanda; coordenação e pesquisa Ana Rita Mendonça e Ana Pessoa. Rio de Janeiro: CIEC, 1989.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?**. Editora UFMG, 2010.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Mulheres, Cinema e Video no Brasil: (mais de) 40 anos de pesquisa**. PPGCINE/UFF - Rio de Janeiro, 2022.

TEGA, Danielle. **Mulheres em foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina**. Editora UNESP, 2010.

VEIGA, Ana Maria. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades**. 2013. Programa de pós-graduação de História Cultural - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

VEIGA, Ana Maria. **Cinema de mulheres como resistência à ditadura a partir de uma fonte de pesquisa**. Estudos avançados 37, 2023.

VEIGA, Ana M. Cinema de mulheres e ditadura: o contexto brasileiro. Revista Brasileira de História da Mídia, v. 3, n.2, 2014.

VEIGA, Ana Maria. **Estéticas e políticas de resistência no ‘cinema de mulheres’ brasileiro (anos 1970 e 1980)**. In: Holanda, K. Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro. Campinas: Editora Papirus, 2017.

WANDERLEY, Natália Lopes. **O que porra é cinema de mulher? A mostra de cinema de mulher e o desvelar do machismo no audiovisual pernambucano**. Programa de pós graduação em comunicação - Universidade Federal de Pernambuco, 2016.

WHITE, Patricia. **Women Cinema, World Cinema: projecting contemporary feminisms**. Duke University Press, 2015.