

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
CAMPUS DE CURITIBA II/FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO ACADÊMICO EM  
CINEMA E ARTES DO VÍDEO (PPG-CINEAV)**

**ANA PELLEGRINI COSTA**

**MULHERES NO CINEMA PARANAENSE, AUTORAS E PROTAGONISTAS:  
UMA LEITURA FEMINISTA DE TRÊS FILMES CONTEMPORÂNEOS**

**CURITIBA  
2023**

**ANA PELLEGRINI COSTA**

**MULHERES NO CINEMA PARANAENSE, AUTORAS E PROTAGONISTAS:  
UMA LEITURA FEMINISTA DE TRÊS FILMES CONTEMPORÂNEOS**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) – linha de pesquisa: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Claudia Priori

**CURITIBA  
2023**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Pellegrini Costa, Ana

Mulheres no cinema paranaense, autoras e protagonistas: uma leitura feminista de três filmes contemporâneos / Ana Pellegrini Costa. -- Curitiba-PR, 2023.

177 f.

Orientador: Claudia Priori.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade Estadual do Paraná, 2023.

1. Cinema de mulheres. 2. Cinema paranaense. 3. Ponto-de-vista feminista. 4. Autoria feminina. 5. Representação feminina. I - Priori, Claudia (orient). II - Título.

# TERMO DE APROVAÇÃO

**ANA PELLEGRINI COSTA**

## **MULHERES NO CINEMA PARANAENSE, AUTORAS E PROTAGONISTAS: UMA LEITURA FEMINISTA DE TRÊS FILMES CONTEMPORÂNEOS**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 29/09/2023.

---

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)  
Linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo.

Documento assinado digitalmente  
 **CLAUDIA PRIORI**  
Data: 03/10/2023 12:18:01-0300  
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

---

**Profa. Dra. Claudia Piori**

Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)

Documento assinado digitalmente  
 **BEATRIZ AVILA VASCONCELOS**  
Data: 03/10/2023 23:16:45-0300  
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

---

**Profa. Dra. Beatriz Avila Vasconcelos**  
(Membro Titular Interno - PPG-CINEAV/UNESPAR)

Documento assinado digitalmente  
 **KARLA HOLANDA DE ARAUJO**  
Data: 30/09/2023 11:18:09-0300  
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

---

**Profa. Dra. Karla Holanda**  
(Membro Titular Externo – PPGCine/UFF)

Para Mariara Souto Pellegrini,  
minha flor de maracujá.

## AGRADECIMENTOS

Existe, ao redor de um/uma pesquisador(a), um grupo de pessoas fundamental para que o processo de estudo e escrita seja possível. Sem essas pessoas, esses dois anos certamente teriam sido mais tristes, mais tortuosos e mais solitários. Que felicidade a minha, então, em poder contar com o carinho e o apoio de uma família, de amigos e de professoras tão especiais, aos quais, posso agora, tão emocionadamente agradecer.

Começo pelo meu companheiro, de vida e de arte, Cesar Felipe Pereira: obrigada pela escuta e pela leitura atentas, obrigada por segurar minha mão nos dias difíceis. Não teria sido possível sem você.

Agradeço à minha mãe, Marta Souto Pellegrini, que sempre vibrou pelas minhas conquistas e que sempre acreditou em mim e no meu potencial.

Agradeço ao meu pai, Flávio de Oliveira Costa, principal responsável por esse meu amor incondicional pela arte do cinema.

Agradeço à minha amiga Daniele Sena Durães, que, além de ser minha colega de turma de mestrado e minha colega de companhia de dança, acabou se tornando, nesses últimos dois anos, também uma irmã.

Agradeço às professoras avaliadoras, que tanto admiro, Beatriz Vasconcelos e Karla Holanda, pelos apontamentos realizados em minha banca de qualificação e pelas ricas contribuições dispensadas ao meu trabalho.

E, agradeço à minha orientadora Claudia Priori, que, desde o início, acreditou na minha pesquisa e me incentivou a desenvolver um olhar crítico e cuidadoso com a minha dissertação.

*É preciso que a mulher se escreva:  
que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita,  
da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram os seus corpos;  
pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal.  
É preciso que a mulher se coloque no texto – como no mundo, e na história –,  
por seu próprio movimento.*

(Hélène Cixous, “O riso da Medusa”)

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo realizar a análise fílmica de três obras produzidas no Cinema Paranaense contemporâneo – *Tentei* (2017), de Laís Melo, *A mulher que sou* (2019), de Nathália Tereza, e *A mesma parte de um homem* (2021), de Ana Johann –, buscando verificar quais os temas presentes nos filmes e como eles contribuem para modificar e/ou ampliar a representação de personagens femininas frente às câmeras. Para tal, parte-se do conceito de ponto-de-vista feminista, que compreende serem as mulheres um grupo heterogêneo que compartilha experiências suscetíveis de se fazerem presentes em produções artísticas. Além disso, as leituras críticas visam estabelecer paralelos entre os temas trabalhados nas obras e questões relacionadas às teorias feministas do cinema, em especial as reflexões sobre representação e autoria femininas, apontadas por teóricas como Laura Mulvey, E. Ann Kaplan, Kaja Silverman e Karla Holanda. Somada a tais esforços, aplicou-se uma visão interseccional de feminismos, levando-se em consideração atravessamentos como raça e classe social, trazidos por pensadoras como bell hooks e Patricia Hill Collins. Ademais, este estudo situa-se no campo dos estudos culturais, que entende a cultura e, mais especificamente, o cinema, como um espaço de expressão, importante e frutífero, para que se estabeleçam discussões pautadas no gênero. Por conseguinte, ao se pensar criticamente o cinema, busca-se com este estudo contribuir para o contexto de pesquisas do cinema de mulheres realizado no Paraná e no Brasil.

**Palavras-chave:** Cinema de mulheres. Cinema Paranaense. Ponto-de-vista feminista. Autoria feminina. Representação feminina.

## ABSTRACT

The present dissertation aims to execute the filmic analysis of three films, made recently in the cinema of the state of Paraná – *I Tried* (2017), by Laís Melo, *The Woman I am* (2019), by Nathália Tereza, and *Remains of a Man* (2021), by Ana Johann – looking to verify the themes presented by the films, and how they contribute to modify and/or amplify the representation of female characters in front of the cameras. To do so, the concept of feminist standpoint is being used, comprehending that women are a heterogenous group, which share common experiences susceptible of being present in their artistic productions. Furthermore, the filmic analysis aims to stablish parallels between the films' themes and issues related to feminist film theories, specially about female representation, and authorship, brought by authors such as Laura Mulvey, E. Ann Kaplan, Kaja Silverman and Karla Holanda. Added to those efforts, an intersectional view of feminisms is being used, taking into matter race and social class, studied by researchers like bell hooks and Patricia Hill Collins. Moreover, this dissertation is included in the field of cultural studies, that understands culture, and more specifically cinema, as a space for an important and fruitful expression, where discussions based on gender can be stablished. Thereafter, by critically thinking cinema, this research is looking for to contribute to the context of studies based on women's cinema made in the state of Paraná and in Brazil.

**Keywords:** Women's Cinema. Cinema of Paraná. Feminist Standpoint. Female Authorship. Female Representation.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 – FRAME DO FILME <i>GERAÇÃO CINEMATECA</i> (2022). “Geração Cinemateca” (da esquerda para a direita): Gisele Mendes, Josina Melo (agachada), Beto Carminatti, Fernando Severo, Peninha, Lu Rufalco, Homero de Carvalho, Berenice Mendes, João Knijnik e Rui Vezzano, 1985 .....	19
FIGURA 02 – <i>DYKES TO WATCH OUT FOR</i> (1985), DE ALISON BECHDEL.....	38
FIGURA 03 – <i>SUSANA E OS VELHOS</i> (1561), DE ALESSANDRO ALLORI .....	45
FIGURA 04 – <i>SUSANA E OS VELHOS</i> (1610), DE ARTEMÍSIA GENTILESCHI .....	46
FIGURA 05 – <i>SUSANA E OS VELHOS, RESTAURADO – RAIOS X</i> (1998), DE KATHLEEN GILJE .....	48
FIGURA 06 – <i>MULATAS</i> (1927), DE DI CAVALCANTI.....	49
FIGURA 07 – <i>SAMBA</i> (1925), DE DI CAVALCANTI .....	49
FIGURA 08 – <i>BASTIDORES</i> (1997), DE ROSANA PAULINO .....	51
FIGURA 09 – FRAME DO FILME <i>TENTEI</i> (2017). No início do filme, acompanhamos Glória em seu espaço privado (sua casa), local onde a violência ocorre .....	78
FIGURA 10 – FRAME DO FILME <i>TENTEI</i> (2017). Ao deslocar-se pela cidade, a violência de gênero do qual Glória é vítima passa a ocupar a esfera pública .....	78
FIGURA 11 – FRAME DO FILME <i>TENTEI</i> (2017). A pouca intensidade da luz e a baixa saturação das cores contribuem para salientar a natureza invisível da violência doméstica. ....	79
FIGURA 12 – FRAME DO FILME <i>TENTEI</i> (2017). Frustrada, Glória não consegue mais conter suas emoções.....	80
FIGURA 13 – FRAME DO FILME <i>TENTEI</i> (2017). Plano final do curta-metragem: Glória percebe a presença da câmera.....	81
FIGURA 14 – FRAME DO FILME <i>TENTEI</i> (2017). Cena na delegacia: Glória se vê constrangida pelas atitudes do escrivão .....	84
FIGURA 15 – FRAME DO FILME <i>TENTEI</i> (2017). A câmera, amiga e cúmplice, aguarda ansiosamente com Glória seu momento de ser chamada na delegacia.....	86
FIGURA 16 – FRAME DO FILME <i>TENTEI</i> (2017). Plano de abertura do filme, que demonstra, pela disposição dos corpos, a dinâmica do relacionamento entre Glória e seu marido. ....	87

FIGURA 17 – FRAME DA ABERTURA DO PRIMEIRO EPISÓDIO DA MINISSÉRIE <i>QUEM AMA NÃO MATA</i> (1982).....	89
FIGURA 18 – FRAME DO DOCUMENTÁRIO <i>MEXEU COM UMA, MEXEU COM TODAS</i> (2017).....	90
FIGURA 19 – FRAME DO FILME <i>A MULHER QUE SOU</i> (2019). Cena da visita ao apartamento: Renato (interpretado pelo ator Renato Novaes) confirma com Marta como ela se chama: “É Marta, né?”. Ao que ela responde: “Sim, Marta”. Esse é o momento em que ela se reapresenta ao corretor de imóveis e se apresenta, pela primeira vez, ao(à) espectador(a).....	98
FIGURA 20 – FRAME DO FILME <i>A MULHER QUE SOU</i> (2019). Cena da visita ao apartamento: Renato (interpretado pelo ator Renato Novaes) confirma com Marta como ela se chama: “É Marta, né?”. Ao que ela responde: “Sim, Marta”. Esse é o momento em que ela se reapresenta ao corretor de imóveis e se apresenta, pela primeira vez, ao(à) espectador(a).....	98
FIGURA 21 – FRAME DO FILME <i>A MULHER QUE SOU</i> (2019). Sequência da chegada de Marta e de sua filha à cidade.....	99
FIGURA 22 – FRAME DO FILME <i>A MULHER QUE SOU</i> (2019). Sequência da chegada de Marta e de sua filha à cidade.....	100
FIGURA 23 – FRAME DO FILME <i>A MULHER QUE SOU</i> (2019). Marta, dentro de um carro, indo ao encontro de Renato. ....	101
FIGURA 24 – FRAME DO FILME <i>A MULHER QUE SOU</i> (2019). Marta conta para Renato que foi obrigada, por seus antigos empregadores, a alisar os cabelos .....	103
FIGURA 25 – FRAME DO FILME <i>A MULHER QUE SOU</i> (2019). Último plano da sequência de fragmentos do painel em granito de Erbo Stenzel .....	105
FIGURA 26 – CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DO FILME <i>A MULHER QUE SOU</i> (2019) .....	108
FIGURA 27 – FRAME DO FILME <i>A MULHER QUE SOU</i> (2019). Representação da relação sexual entre Marta e Renato .....	110
FIGURA 28 – FRAME DO FILME <i>LIP</i> (1999), DE TRACEY MOFFAT E GARY HILLBERG .....	113
FIGURA 29 – FRAME DO FILME <i>LIP</i> (1999), DE TRACEY MOFFAT E GARY HILLBERG .....	114
FIGURA 30 – FRAME DO FILME <i>A MULHER QUE SOU</i> (2019). Tatá abraça Marta, que está com enxaqueca .....	115
FIGURA 31 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Renata, sentada à mesa, aguarda a chegada de Miguel para o jantar .....	118

FIGURA 32 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Ao retornar da caça com o pai, Luana tem um pequeno machucado no rosto, mas sua origem não é explicada .....	121
FIGURA 33 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Durante a cena inicial do filme, Miguel aponta a arma para o animal que está caçando.....	122
FIGURA 34 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Luana aponta e aperta o gatilho de uma arma imaginária em direção a um espantalho .....	122
FIGURA 35 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Após a morte do pai, Luana retorna ao espantalho, que representa, figurativamente, Miguel	123
FIGURA 36 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Renata põe a mesa para o jantar .....	124
FIGURA 37 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Para Renata, tudo que se encontra do lado de fora da casa é mistério .....	126
FIGURA 38 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Para Renata, tudo que se encontra do lado de fora da casa é mistério .....	126
FIGURA 39 – FOTOGRAFIA STILL DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Detalhe para o pano de prato, que assevera que Deus proverá, mesmo em tempos difíceis .....	127
FIGURA 40 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Durante a primeira noite sem o marido em casa, Renata se torna ainda mais receosa e insegura e, para se proteger, coloca o estrado da cama na janela.....	128
FIGURA 41 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Plano da casa da família isolada no meio da área rural .....	129
FIGURA 42 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). A escolha por localizar o título do filme sobreposto à imagem das árvores ajuda a sugerir a importância que a natureza terá ao longo da obra .....	131
FIGURA 43 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Renata vai até o local onde o marido se acidentou de carro .....	132
FIGURA 44 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Momento em que Renata “renasce” e passa a mentir para Lui .....	134
FIGURA 45 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). A disposição dos personagens à mesa é utilizada como um indicativo de quem está no poder .....	136
FIGURA 46 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Momento em que Renata percebe que terá que ocupar a posição de Miguel à mesa ..	137

FIGURA 47 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Renata, sentada à direita, ocupando a posição de Sujeito na relação, enquanto Lui personifica o lugar de Outro.....	137
FIGURA 48 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Um momento de leveza no relacionamento entre a suposta família. Ninguém ocupa a posição de Sujeito à mesa .....	138
FIGURA 49 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Lui, bastante à vontade, ocupa o lugar de Sujeito à mesa .....	139
FIGURA 50 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Renata e Lui compartilham de um momento de carinho .....	141
FIGURA 51 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Miguel durante o ato sexual com Renata .....	142
FIGURA 52 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Renata durante o ato sexual com Miguel.....	142
FIGURA 53 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Renata cumpre, sem questionamentos, suas tarefas domésticas .....	143
FIGURA 54 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Durante o ato sexual com Lui, Renata é mostrada sentindo prazer e se entregando aos seus desejos, antes reprimidos.....	144
FIGURA 55 – FRAME DO FILME <i>JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES</i> (1975). Encontro de Jeanne Dielman com seu terceiro cliente. Dessa vez, a experiência do orgasmo a leva a cometer um assassinato.....	146
FIGURA 56 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Primeira vez em que Renata conversa com Alceu, logo após a morte de Miguel. Ela ainda deixa transparecer o medo e a insegurança que sente .....	147
FIGURA 57 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Quando Renata conversa novamente com Alceu (que está fora de quadro), sua postura já não transparece medo, mas, sim, segurança .....	147
FIGURA 58 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). No momento em que é confrontada por Lui a respeito de um carro de polícia que foi até a casa, Renata volta a, ansiosamente, fechar as janelas e as cortinas da casa.....	149
FIGURA 59 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). A casa, vista ao fundo, por entre as ripas de madeira, representa como esse espaço voltou a significar uma prisão para Renata.....	150
FIGURA 60 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Momento em que Lui revela para Renata que sabe que está sendo enganado .....	151

FIGURA 61 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Após a confrontação de Lui, Renata retorna à casa, que está envolta em uma névoa, refletindo seu estado emocional .....	152
FIGURA 62 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Angustiadamente, Renata aguarda Luana e Lui retornarem para casa .....	153
FIGURA 63 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Enquanto Renata está aflita, presa para fora de casa, Luana e Lui estão na floresta, caçando.....	154
FIGURA 64 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Renata confronta Lui .....	154
FIGURA 65 – FRAME DO FILME <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021). Luana e Renata voltam para casa após terem deixado Lui na cidade, na porta do hospital ...	155

## LISTA DE TABELAS E GRÁFICOS

TABELA 01 – MULHERES QUE COMPÕEM O *DICIONÁRIO DE CINEMA DO PARANÁ* E SUAS RESPECTIVAS ATIVIDADES .....23

GRÁFICO 01 – PERCENTUAIS, POR GÊNERO, DO RENDIMENTO MENSAL DAS/DOS PROFISSIONAIS DO AUDIOVISUAL PARANAENSE .....25

GRÁFICO 02 – PERCENTUAIS, POR RAÇA, DO RENDIMENTO MENSAL DAS PROFISSIONAIS MULHERES DO AUDIOVISUAL PARANAENSE.....26

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO: DE ONDE VIEMOS E PARA ONDE VAMOS .....</b>	<b>17</b>
1. 1 REGISTROS DO CINEMA PARANAENSE: A HISTÓRIA ESCRITA POR ELAS .....	18
1.1.1 Números em desequilíbrio .....	23
1. 2 TRABALHAR A PARTIR DOS NÚMEROS .....	28
1.2.1 Mulheres, cineastas e feministas .....	29
1.2.2 Metodologia e corpus da pesquisa .....	30
<b>2 UM PONTO-DE-VISTA FEMINISTA: REFLEXÕES SOBRE REPRESENTAÇÃO E AUTORIA FEMININAS NO CINEMA .....</b>	<b>35</b>
2.1 QUEM OLHA E QUEM É OLHADO: A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NO CINEMA .....	38
2.1.1 Entre olhares e espectadores masculinos .....	42
2.1.2 Outros olhares e abordagens .....	44
2.1.3 O olhar nas artes .....	46
2.2 QUEM FALA E SOBRE QUEM SE FALA: NOÇÕES DE AUTORIA NO CINEMA .....	53
2.2.1 O nascimento do culto ao autor no cinema .....	54
2.2.2 Primeiras interpelações .....	56
2.2.3 Quem ocupa a posição do autor? .....	58
2.2.4 Como nasce um gênio? .....	60
2.2.5 As repercussões no cinema .....	64
2.2.6 Mulheres autoras e seus olhares em cena .....	67
2.2.7 Possibilidades que se apresentam: um cinema de mulheres .....	70
<b>3 SOBRE ESFORÇOS E ÊXITOS: ANÁLISES FÍLMICAS DOS CURTAS-METRAGENS <i>TENTEI</i> (2017) E <i>A MULHER QUE SOU</i> (2019) .....</b>	<b>73</b>
3.1 UMA MULHER CHAMADA GLÓRIA .....	73
3.1.1 O perigo dentro de casa .....	74
3.1.2 Tornar visível o invisível .....	80
3.1.3 Falar e ser ouvida .....	82

3.2 UMA MULHER CHAMADA MARTA .....	93
3.2.1 Marta, a mulher que é .....	94
3.2.2 A jornada de Marta .....	100
3.2.3 Marta em frente ao espelho .....	107
<b>4 UMA MULHER CHAMADA RENATA: ANÁLISE FÍLMICA DO LONGA- METRAGEM <i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021) .....</b>	<b>117</b>
4.1 ATO I: DIAS NUBLADOS .....	118
4.1.1 Tons de verde .....	131
4.2 ATO II: DIAS DE SOL ENTRE NUVENS .....	134
4.2.1 Entre outros .....	136
4.2.2 Em torno do desejo e do medo .....	141
4.2.3 A mentira .....	149
4.3 ATO III: DIAS DEPOIS DA TEMPESTADE .....	152
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: VER E OUVIR MULHERES .....</b>	<b>157</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>160</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>172</b>

## 1 INTRODUÇÃO: DE ONDE VIEMOS E PARA ONDE VAMOS

Em 2008, aos 19 anos de idade, experienciei meu primeiro contato com a pesquisa na área de estudos do Cinema Paranaense. À época, eu cursava Jornalismo e tive a oportunidade de realizar um estágio na Cinemateca de Curitiba, uma das poucas instituições no Brasil devotadas à preservação da memória audiovisual do país. Entre minhas atribuições, estava a elaboração de um texto monográfico a respeito da obra do cineasta Nivaldo Lopes, também conhecido como “Palito”. Permaneci como estagiária nessa instituição por dois anos e, nesse período, desfrutei da proximidade de diversas pessoas que contribuíram para o registro da história do cinema no estado, em especial a do jornalista e crítico de cinema Francisco Alves dos Santos e a da pesquisadora e professora de cinema Solange Straube Stecz. A partir do estímulo recebido por eles, e também instigada pelas informações que fui adquirindo ao longo desse tempo, pesquisei, para meu Trabalho de Conclusão de Curso, a prática cineclubista realizada em Curitiba durante as décadas de 1950 a 1970<sup>1</sup>.

As duas pesquisas mencionadas acima, por mim realizadas, deram o ensejo para que eu, 11 anos depois, olhasse com atenção para a ausência de mulheres cineastas na história do Cinema Paranaense. Isso porque, ao revisitar minhas produções anteriores, especialmente o trabalho acerca dos cineclubes, agora com um olhar mais maduro e com uma melhor formação a respeito dos feminismos, pude então me questionar: **onde estão as mulheres do Cinema Paranaense?**

A esse meu primeiro questionamento, somaram-se algumas constatações: em meus trabalhos no cinema e no audiovisual<sup>2</sup>, quais funções são desempenhadas por homens e quais ficam a cargo das mulheres? De todos os filmes em que eu já trabalhei, quantos são dirigidos por mulheres? Em minha formação enquanto pesquisadora de cinema, sobre quais cineastas eu estava lendo? Os filmes de quais cineastas eu estava assistindo?

Com o tempo, aos poucos, pude organizar esses incômodos a fim de transformá-los em um projeto acadêmico com vistas ao meu ingresso em um programa de mestrado.

---

<sup>1</sup> O trabalho, intitulado *Aberto ao público: o movimento cineclubista em Curitiba, de 1950 a 1970*, teve orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Solange Straube Stecz e foi entregue em formato de monografia e de livro-reportagem como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo à Universidade Positivo, em 2009.

<sup>2</sup> Desde minha formação como jornalista, pude trabalhar como produtora em uma gama de filmes realizados no Cinema Paranaense, tendo, muitas vezes, essa atividade como minha principal fonte de renda.

Meu objetivo inicial era prospectar e mapear as diretoras atuantes no cinema do Paraná, bem como levantar o número de produções realizadas por mulheres nos últimos 16 anos, recorte temporal que estabeleci a partir do período não coberto pelo *Dicionário de Cinema do Paraná* (2005), organizado por Francisco Alves do Santos. Dessa forma, minha pesquisa vislumbraria as obras realizadas por mulheres entre 2006 e 2021. Minha preocupação inicial era buscar contribuir para o adensamento do conhecimento produzido a respeito das cineastas da atualidade no Paraná, de forma a valorizar tanto as realizadoras quanto as suas produções. Indo ao encontro desse primeiro objetivo, resgatei a ponderação de Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco, quando elas afirmam haver

Um aumento na demanda por estudos sobre a participação da mulher no audiovisual brasileiro, e a subsequente constatação de que o que foi publicado até agora é mínimo se comparado com o papel desempenhado por ela, em diversas funções, na cinematografia nacional. (Holanda; Tedesco, 2017, p. 9)

Por esse motivo, antes de dar continuidade ao percurso de minha pesquisa, creio ser importante dedicar algumas páginas às mulheres que compuseram, e compõem, a cinematografia do Paraná, notadamente porque, em muitos casos, elas ocuparam justamente funções determinantes para o registro do que foi realizado no estado. E, em especial, porque elas também contribuíram, ao abrirem espaços, para que minha pesquisa pudesse ser realizada hoje, no contexto de uma pós-graduação.

## 1.1 REGISTROS DO CINEMA PARANAENSE: A HISTÓRIA ESCRITA POR ELAS

O estudo e a documentação dos primeiros cinemas do Paraná, das exibições iniciais e dos primeiros registros em solo paranaense foram realizados, quase que exclusivamente, por mulheres: Solange Straube Stecz, Elizabeth Karam, Celina Alvetti, Clara Satiko Kano. As duas primeiras, são as responsáveis pela pesquisa *Com Annibal Requião nasce o cinema no Paraná* (1980), enquanto Alvetti e Kano, por sua vez, dedicaram-se ao trabalho de João Baptista Groff no artigo *Pátria Redimida – um filme revolucionário* (1980). Ambos os textos ganharam destaque por meio de um concurso de pesquisas sobre a História do Cinema Brasileiro, promovido pela Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), em parceria com a Fundação Nacional das Artes (Funarte) e a Secretaria de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura (MEC), em 1978.

O trabalho sobre Annibal Requião ficou em 5º lugar, enquanto a análise do documentário de Groff recebeu a primeira colocação. Os dois textos compõem o volume *Cinema Brasileiro: oito estudos* (1980), publicação oriunda da premiação.

Publicados em anos mais recentes, destacam-se os trabalhos de Rosane Kaminski a partir de sua pesquisa sobre o cineasta Sylvio Back, *A formação de um cineasta: Sylvio Back na cena cultural de Curitiba nos anos 1960* (2018), a dissertação de mestrado de Thaíse Jorge Mendonça, *Processo de criação e intimidade em dissenso no documentário Construindo Pontes* (2017) de Heloisa Passos<sup>3</sup> (2021), e a compilação de textos, organizada por Cristiane Wosniak e Eduardo Tulio Baggio, intitulada *Cineastas do Paraná: primeiros tempos* (2021), dos quais destacam-se *Annibal Requião: fazer e exhibir cinema em Curitiba* (2021), de Luciane Carvalho; *João Baptista Groff e a representação documental de eventos históricos: o ‘cinema de cavação’* (2021), de Cristiane Wosniak; *José Cleto: imagens-monumento em Nossa Terra* (2021), de Cristiane Senn e Juslaine Abreu Nogueira; *Eugênio Felix e o cinejornal no Paraná* (2021), de Beatriz Avila Vasconcelos; e *Mulheres e “pioneirismo” na história do cinema paranaense: um olhar sob a perspectiva de gênero* (2021), de Claudia Priori.

Fundamental para o registro e a salvaguarda dessa bibliografia foi, e ainda é, a Cinemateca de Curitiba (antiga Cinemateca do Museu Guido Viaro), criada em 1975 por Valêncio Xavier. Terceira instituição desse tipo inaugurada no Brasil, atrás apenas da Cinemateca Brasileira (1946 – São Paulo/SP) e da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (1955 – Rio de Janeiro/RJ), tem por princípios basilares: a prospecção de filmes, sua recuperação, a constituição de acervo; a formação cinematográfica; o acesso à pesquisa e o lançamento de publicações. Além disso, a Cinemateca, em sua origem, promovia sessões de terça-feira a domingo, exibindo clássicos do cinema e obras de vanguarda, bem como filmes do Cinema Brasileiro.

Por meio dos cursos, seminários, mostras e palestras que promovia, a Cinemateca gestou um prolífico movimento cinematográfico em Curitiba, capitaneado pelo grupo que ficou conhecido como “Geração Cinemateca”<sup>4</sup>. As atividades e

---

<sup>3</sup> Disponível em [https://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes\\_defendidas\\_new/2021/Dissertao\\_ThaiseJorgeMendonca\\_PP\\_GCINEAV.pdf](https://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes_defendidas_new/2021/Dissertao_ThaiseJorgeMendonca_PP_GCINEAV.pdf) (Acesso em 16 jul. 2023).

<sup>4</sup> A respeito da “Geração Cinemateca”, faz-se válido mencionar a tese de doutorado, defendida por Luciane Carvalho, em 2022, no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Intitulada *Geração cinemateca: produção de filmes a partir da cinemateca do Museu Guido Viaro (Curitiba, 1975-1985)*, a pesquisa analisa detidamente a relação entre a cinemateca e a produção de filmes

lembranças desse agrupamento de pessoas foram registrados em um documentário homônimo, dirigido por Miriam Karam, lançado em 2022. A Figura 01 reproduz uma famosa fotografia de integrantes da “Geração Cinemateca”:

FIGURA 01 – FRAME DO FILME *GERAÇÃO CINEMATECA* (2022).

“Geração Cinemateca” (da esquerda para a direita): Gisele Mendes, Josina Melo (agachada), Beto Carminatti, Fernando Severo, Peninha, Lu Rufalco, Homero de Carvalho, Berenice Mendes, João Knijnik e Rui Vezaro, 1985.



Fonte: *Geração Cinemateca*. Direção: Miriam Karam. Brasil, 2022. (00:01:44).

Gisele Mendes, Josina Melo, Lu Rufalco e Berenice Mendes, que se encontram na Figura 01, assim como as Irmãs Wagner (Ingrid, Rosane e Elizabeth), Dinah Ribas Pinheiro, Dirce Thomaz, Fernanda Morini, Heloisa Passos, Jussara Locatelli e Vilma Nogueira, além das já mencionadas pesquisadoras Solange Stecz e Elisabeth Karam, compõem o corpus de estudo da tese de doutorado *Mulheres no Circuito de Cinema em Curitiba entre 1976 e 1989* (2021), de autoria de Ana Claudia Camila Veiga da França<sup>5</sup>. Nesse trabalho, França se propõe a explicitar como esse grupo constituiu saberes, práticas e sociabilidades dentro do campo cinematográfico. Nessa busca, na tentativa de

---

no período. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/79786?show=full>. (Acesso em 29 out. 2023).

<sup>5</sup> Ana Claudia Camila Veiga da França é professora no Departamento Acadêmico de Desenho Industrial (DADIN) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) e Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE) pela mesma universidade. Sua tese de doutorado encontra-se disponível em <http://repositorio.utfpr.edu.br:8080/jspui/handle/1/25140> (Acesso em 27 mai. 2022).

reconstruir as histórias dessas mulheres, a autora compartilha algumas dificuldades encontradas:

Com exceção do *Dicionário de Cinema do Paraná* (2005), em geral, não encontrei registros de suas experiências nas enciclopédias e livros de história do cinema nacional. Portanto, o universo cinematográfico de Curitiba, assim como tantos outros, foi evidentemente protagonizado pelos homens, que também produziram muito mais filmes (...) entendo que esta pesquisa pode iluminar alguns aspectos sobre como mulheres, apesar das desigualdades, por vezes ocuparam e inventaram espaços no circuito de cinema. (França, 2021, p. 219)

Tão mais sintomático é esse apontamento de França quando o cotejamos com o questionamento de Priori, em seu já mencionado artigo sobre os primeiros cinemas no Paraná, a partir de um ponto de vista de gênero: “(...) em que momento, em que tempo, os filmes de mulheres começam a ter espaço no contexto de produção e circulação do cinema paranaense?” (Priori, 2021, p. 186). Seguida de sua pergunta, Priori nos dá a resposta ao localizar o registro de mulheres cineastas no Paraná apenas a partir da década de 1970, em um contexto efervescente, impulsionado pela criação da Cinemateca. Sobre tal manifestação extemporânea, a autora pontua que

Essa entrada tardia na produção cinematográfica ou invisibilidade de sua presença e realizações em fases anteriores da história do cinema paranaense é advinda de um processo de interditos impostos às mulheres e que as impediram socialmente de alcançar outros espaços, bem como de dificuldades para se inserirem no campo de produção cultural, devido às hierarquias de poder, estereótipos, desigualdades de gênero, falta de incentivo às suas realizações e, provavelmente, o descuido na preservação e conservação dos materiais produzidos por elas, ficando à margem, portanto, dos registros históricos. (Priori, 2021, pp. 193-194)

Para Priori,

Fica evidente que para o contexto das primeiras décadas do século XX, o discurso acerca do “pioneirismo” atribuído geralmente aos homens era tão forte, tão hegemônico, que pode ter colaborado para o silenciamento e ofuscamento das possíveis “pioneiras”, deixando essas lacunas de presença e participação das mulheres nos primórdios do cinema paranaense. Nesse sentido, o “pioneirismo” das mulheres na produção cinematográfica passa a ser identificado e reconhecido em tempos e espaços distintos, ou seja, muito mais tardiamente em relação à produção dos homens considerados “pioneiros”. (Priori, 2021, p. 193)

Não obstante, foram os trabalhos realizados por mulheres como Stecz, Karam, Alvetti e Kano, que predominaram na área de pesquisa e preservação da, à época,

Cinemateca do Museu Guido Viaro, e inscreveram João Baptista Groff e Anibal Requião como “pioneiros” do Cinema Paranaense. Todavia, um olhar decolonial para o termo “pioneirismo” permite uma revisão histórica e novas interpretações desse vocábulo a partir de uma perspectiva de gênero.

Para Priori, “pioneirismo” aponta para o “novo”, algo que remete a movimento, à noção de exploração. Uma vez que a maioria dos registros históricos de que se tem conhecimento e aos quais se tem acesso são atravessados pela figura do homem precursor, a designação de “pioneirismo” pode ser compreendida quase como um sinônimo de participação masculina. Ao passo que não era permitido às mulheres frequentarem os espaços públicos, suas experiências acabaram por ocupar posições auxiliares.

Relevante exemplo dessa presença coadjuvante é o caso, apresentado por Priori, de Karla Kozák (ou Karla Kozaková, segundo a concordância de sua língua materna), irmã de Vladimir Kozák, fotógrafo a quem se atribui *Maravilhas do Paraná* (1939), um dos primeiros filmes coloridos realizados no estado.

Karla foi pintora e professora e se transferiu para Curitiba para ficar ao lado de Vladimir, após a morte dos pais na antiga Tchecoslováquia. Morou por duas décadas com o irmão, realizando tarefas domésticas e o acompanhando nas expedições a comunidades indígenas, ocasiões em que o auxiliava nas filmagens. Sobre o assunto, Priori pondera que

Diante dessa evidência, problematizamos o seguinte: Karla Kozák, mulher que se embrenhava no interior do Paraná e do país, artista, pintora, companheira fiel do irmão – morando ambos na mesma residência por décadas – estaria de fato apenas num papel de coadjuvante, cozinhando, lavando, ajudando a carregar utensílios e os equipamentos técnicos nas expedições, estaria apenas “auxiliando-o” nas filmagens, ou podemos vislumbrar que algumas (ou várias) dessas diversas produções filmicas atribuídas ao fotógrafo poderiam ser de autoria dela? (...) Saberíamos ela manejar as câmeras de filmagem, enquadrar o ângulo, realizar uma produção cinematográfica? (...) Haveria algum olhar de Karla nesta produção atribuída ao fotógrafo? (...) Não nos isentamos de indagar por um possível protagonismo de Karla Kozák na produção desses filmes variados (...) o que nos leva a interrogar se esses aspectos não seriam pistas, indícios de seu protagonismo nesta produção filmica “pioneira”. (Priori, 2021, p. 197)

Compreender a ausência de mulheres como protagonistas da história dos primeiros cinemas paranaenses torna possível sublinhar as relações de poder estabelecidas por uma sociedade patriarcal, ao mesmo tempo em que permite questionar o uso do termo “pioneirismo”, em especial para se referir à presença feminina na prática cinematográfica. Michelle Perrot, em *Os excluídos da história: operários, mulheres e*

*prisioneiros* (1988), sugere, portanto, alocar as narrativas de mulheres em outros tempos e espaços. Para ela, “o que importa reencontrar são as mulheres em ação, inovando em suas práticas, mulheres dotadas de vida (...) criando elas mesmas o movimento da história” (Perrot, 1988, p. 187), asserção que se complementa com a reflexão de Priori: “o pioneirismo das mulheres no cinema (...) parece não estar apenas ligado à ideia de precursoras, as que chegam antes, e sim a outras práticas e representações sociais, a outras subjetividades” (Priori, 2021, p. 195).

Desse modo, a fim de que não seja utilizado o termo “pioneirismo” em referência às mulheres, seria possível propor que Karla Kozák e as mulheres que compunham a “Geração Cinemateca”, bem como as outras profissionais estudadas por França, possam ser consideradas as “propulsoras” do cinema do Paraná, uma vez que fizeram progredir a atividade cinematográfica no estado, seja em suas pesquisas, seja como produtoras, preservadoras ou exibidoras. Como exemplo, citam-se: Berenice Mendes, primeira presidente da divisão paranaense da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), em 1979; Lu Rufalco e Gisele Mendes, por meio de suas produções cinematográficas; as pesquisadoras Solange Stecz, Celina Alvetti, Clara Satiko Kano; as críticas cinematográficas da jornalista Elisabeth Karam; a iniciativa da mostra “A Mulher no Cinema Brasileiro” (1981), organizada pela jornalista e crítica de cinema Dinah Pinheiro, em parceria com Francisco Alves dos Santos e Edyala Iglesias.

Intenta-se, dessa forma, colocar suas atuações em posições de protagonismo, confirmando suas importâncias, em uma tentativa de removê-las dos papéis coadjuvantes a que foram relegadas. Como bem aponta França (2021), ao ressaltar como foram esquecidas as críticas cinematográficas Elisabeth Karam e Dinah Pinheiro do verbete Crítica de Cinema do Paraná, que integra o *Dicionário de Cinema do Paraná* (2005), composto por 28 pessoas, todas homens. A ausência de mulheres se faz presente também nos nomes dos vários espaços, antigos e atuais, do circuito artístico de Curitiba: Museu Guido Viaro, Sala Arnaldo Fontana, Sala Miguel Bakun, Cine Groff, Oficina Oswald de Andrade.

### 1.1.1 Números em desequilíbrio

França (2021) e Priori (2021) destacam em seus trabalhos a assimetria entre homens e mulheres na história do Cinema Paranaense, construída a partir de narrativas

com vieses patriarcais e permeada por ausências e apagamentos de profissionais femininas que contribuíram para promover a atividade cinematográfica no estado. Objetiva-se, neste momento, deter-se especificamente sobre dados estatísticos levantados a partir do *Dicionário de Cinema do Paraná* (2005), buscando esmiuçar a desigualdade de gênero encontrada na publicação.

Partiu-se, nessa investigação, primeiramente, da seguinte pergunta: quantas mulheres são contabilizadas pelo livro? A resposta é a que se segue: enquanto os homens ocupam 126 verbetes (75,90%), de um total de 166, às mulheres cabem apenas 21 entradas (12,65%)<sup>6</sup>. Desse número, apenas 11 se referem a mulheres diretoras, ao passo que, do total de entradas relativas aos homens, 88 dizem respeito a diretores, o que representa uma presença oito vezes maior de realizadores neste registro da história do Cinema Paranaense.

Na sequência, a Tabela 01 destaca as atividades realizadas pelas mulheres registradas no dicionário:

**TABELA 01 – MULHERES QUE COMPÕEM O DICIONÁRIO DE CINEMA DO PARANÁ E SUAS RESPECTIVAS ATIVIDADES.**

NOME	ATRIZ	DIRETORA	PESQUISADORA	PRODUTORA
ALVETTI, Celina do Rocio			X	
CORONA, Silvana		X		
FERREIRA, Cloris de Souza				X
GRANDO, Vergínia		X		
GUIMARÃES, Cláudia.		X		
KANO, Clara Satiko.			X	
LEMOS, Anuschka Reichmann		X		
MANTUAN, Maria Bárbara		X		
MENDES, Berenice		X		
MORO, Diana		X		

<sup>6</sup> Os 11,45% restantes referem-se a instituições, associações, filmes e categorias de pesquisa, tais como: Academia de Artes Cinematográficas (Artcine), Associações de Cinema do Paraná, Cefet – Núcleo de Produção de Filmes, Cineclubismo no Paraná, Cinemateca de Curitiba, Crítica de Cinema no Paraná, Exibição cinematográfica no Paraná, Festivais de Cinema no Paraná, Filme de ficção do Paraná, Lance Maior, Leis de Incentivo à Cultura – Cinema, Museu da Imagem e do Som – Cinema, Panorama de Curitiba, Os Xetá na Serra dos Dourados, Pátria Redimida, Núcleo de Cinema da PUC, Sindicato da Indústria Audiovisual do Paraná (Siapar) e Super-8 no Paraná.

NOGUEIRA, Vilma de Fátima		X		
PASSOS, Heloisa		X		
RODRIGUES, Odelaire	X			
RUFALCO, Lu				X
SCHNEIDER, Lala	X			
SPOLADORE, Simone	X			
STECZ, Solange Straube			X	
STRESSER, Guta	X			
WAGNER, Irmãs (Ingrid, Rosana, Elisabeth) <sup>7</sup>		X		
WEBER, Maíra	X			
WILLER, Marina		X		
<b>TOTAL DE ENTRADAS</b>	<b>5</b>	<b>11</b>	<b>3</b>	<b>2</b>

Fonte: *Dicionário de Cinema do Paraná* (2005). Adaptado.

Um cruzamento entre os dados encontrados no trabalho de França (2021) com a publicação de Santos (2005) demonstra, todavia, que muitas das mulheres trazidas pela autora não chegaram nem a compor os verbetes do dicionário. Em nota introdutória a seu livro, Santos assevera que

Podemos dizer que este livro é consequência de mais de trinta anos da nossa vivência, pesquisa e reflexões sobre o cinema do Paraná. Mas nunca pode ser dado como terminado. Há sempre um dado novo, uma descoberta, uma informação nova a ser acrescentada. (Santos, 2005, p. 1)

Dessa forma, conscientes do período abrangido pela publicação de Santos – dos primeiros anos do cinema no Paraná até 2005, data de sua publicação –, buscamos dados mais atualizados, que pudessem refletir o cenário atual da produção audiovisual no estado. O mais recente é o *Mapeamento do Audiovisual Paranaense 2018* (2018)<sup>8</sup>, elaborado pela Associação de Vídeo e Cinema do Paraná (AVEC-PR), que se propõe a ser um diagnóstico geral do perfil de trabalhadoras/es do meio audiovisual do estado. No

<sup>7</sup> O Dicionário de Cinema do Paraná indexa Ingrid, Rosana e Elisabeth Wagner no verbete “WAGNER, Irmãos”, uma vez que o grupo era formado também por Helmut Wagner Jr. Todavia, uma vez que as mulheres são maioria no quarteto, optou-se por contabilizá-las como uma entrada relativa a mulheres.

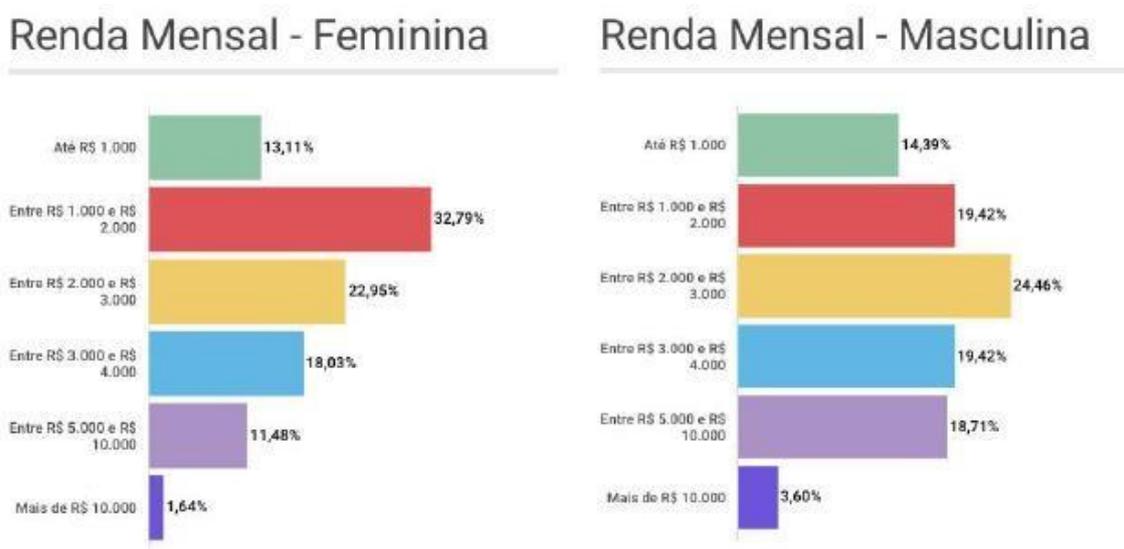
<sup>8</sup> Disponível em <https://mapr2018.wordpress.com/> (Acesso em 14 abr. 2022).

que diz respeito à presença de mulheres no mercado cinematográfico, os números são mais expressivos, quando comparados com os dados recolhidos até 2005 por Santos.

Contudo, novamente as estatísticas apontam para assimetrias, uma vez que um grupo bem delineado segue como maioria, a saber, o de homens brancos. Uma divisão por gênero homem/mulher mostra que 69,5% (139) dos profissionais são homens, enquanto 30,5% (61) são mulheres – 0% das 200 pessoas entrevistadas se declarou transexual. No que se refere à identificação por raça, 79% se declararam brancos, 13,5% pardos, 6% pretos e 1,5% amarelos – 0% se declarou indígena. Entre as mulheres, a divisão racial apontou que 82% são brancas, 14,7% pardas e 3,3% pretas.

Ainda com base nessa pesquisa mais recente, ressaltam-se os dados relativos à renda mensal das/dos profissionais, igualmente marcados por desigualdades de gênero: a maioria das mulheres está em um patamar de remuneração médio mais baixo do que o dos homens, conforme explicita o Gráfico 01, extraído do mapeamento:

**GRÁFICO 01 – PERCENTUAIS, POR GÊNERO, DO RENDIMENTO MENSAL DAS/DOS PROFISSIONAIS DO AUDIOVISUAL PARANAENSE.**



Fonte: *Mapeamento do Audiovisual Paranaense 2018* (2018) – AVEC-PR.

Ao olharmos para as informações trazidas acima, é possível perceber que, à medida que o nível de remuneração mensal cresce, o número de mulheres decai. Por exemplo, apenas cerca de oito mulheres, de um total de 61, têm renda mensal entre R\$ 5.000 e mais de R\$ 10.000,00, enquanto aproximadamente 31 homens (quase quatro vezes o número correspondente de mulheres), de um total de 139, obtêm remuneração

dentro dessa faixa. Infelizmente, os dados oferecidos pela pesquisa não trazem informações, divididas por gênero, sobre a área de atuação específica no audiovisual e o nível de escolaridade das/dos entrevistadas(os), o que impossibilita inferir se as mulheres estão ganhando menos dinheiro por estarem ocupando funções consideradas de menor prestígio, como a de assistentes de departamento, por exemplo.

Faz-se válido também apontar, com base no Gráfico 02, as dificuldades e entraves encontrados pela população negra, em especial as mulheres negras, no que diz respeito às suas faixas de remuneração.

**GRÁFICO 02 – PERCENTUAIS, POR RAÇA, DO RENDIMENTO MENSAL DAS PROFISSIONAIS MULHERES DO AUDIOVISUAL PARANAENSE.**



Fonte: *Mapeamento do Audiovisual Paranaense 2018* (2018) – AVEC-PR.

Enquanto 2% (aproximadamente uma mulher) ganham mais de R\$ 10.000,00 por mês, 0%, ou seja, nenhuma mulher parda e nenhuma mulher negra alcançou esse nível. Mais preocupante ainda é o fato de todas as mulheres negras (3,3%) se encontrarem com rendimentos mensais entre R\$ 1.000,00 e R\$ 2.000,00. A título de curiosidade, em 2018, ano da pesquisa, o salário-mínimo no Brasil era de R\$ 954,00, ao passo que no estado do Paraná a remuneração mínima de um/uma trabalhador(a) variava entre R\$ 1.247,40 e R\$ 1.441,00<sup>9</sup>. Essa informação reverbera uma declaração bastante potente de Nancy White, uma mulher negra idosa, citada por Patricia Hill Collins em *Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição* (2019):

<sup>9</sup> De acordo com matéria publicada no site g1, o estado do Paraná adota, assim como o Rio de Janeiro, Santa Catarina e o Rio Grande do Sul, um salário-mínimo regional, diferente daquele instituído anualmente pelo Governo Federal. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/salario-minimo-em-2018-veja-o-valor.ghtml>. (Acesso em 17 jul. 2023).

Minha mãe costumava dizer que a mulher negra é a mula do homem branco e a mulher branca é seu cachorro. Mas ela disse aquilo para dizer isto: nós fazemos o trabalho pesado e apanhamos se o fizermos bem ou não. Mas a mulher branca é mais próxima do mestre e ela faz agrados em sua cabeça e a deixa dormir na casa, mas ele não vai tratar nem uma nem outra como se estivesse lidando com uma pessoa. (White *apud* Collins, 2019, p. 295)

A partir dessas informações, ressalte-se a importância de se estabelecer parâmetros interseccionais de classe e de raça ao se confrontarem informações relativas à isonomia, ou à falta dela, de salários entre homens e mulheres, e mesmo entre essas mulheres, no meio audiovisual. Constata-se, por conseguinte, que as estatísticas oriundas do mapeamento realizado pela AVEC-PR não podem ser consideradas genuinamente promissoras. Neste ponto, torna-se válido resgatar as averiguações de Margareth Rago (2019), que ressalta que os principais pontos da crítica feminista incidem sobre seu caráter particularista, racista e sexista. De acordo com a autora,

O saber ocidental opera no interior da lógica da identidade, valendo-se de categorias reflexivas, incapazes de pensar a diferença. Em outras palavras, conforme apontam as feministas, os conceitos com que trabalham as ciências humanas são identitários e, portanto, excludentes. Pensa-se a partir de um conceito universal de homem, que remete ao modelo de homem branco heterossexual civilizado do Primeiro Mundo, deixando-se de lado todos aqueles que escapam do padrão referencial. Da mesma forma, as práticas masculinas são mais valorizadas e hierarquizadas em relação às femininas. (Rago, 2019, p. 374)

Faz-se necessário, portanto, olhar para esses desequilíbrios e interpretá-los a partir de um ponto de vista histórico-social, indo na contramão da ótica androcêntrica responsável pelo registro da história.

## 1.2 TRABALHAR A PARTIR DOS NÚMEROS

Ao se colocarem lado a lado as fontes iniciais da presente pesquisa, o *Dicionário de Cinema do Paraná* (2005) e o *Mapeamento do Audiovisual Paranaense 2018* (2018), foi possível vislumbrar um retrato da participação das mulheres na história do Cinema Paranaense, participação essa representada por diferentes categorias de atividades e funções profissionais que colaboram para a produção, a difusão e a preservação cinematográficas. No entanto, os números dispostos em tabelas e gráficos não dão a ver o que de fato essas profissionais estão realizando e qual é o real conteúdo de suas

atividades. Diretoras, produtoras, atrizes e pesquisadoras, ainda que em menor número em relação aos homens, mantêm-se ativas no cenário audiovisual do Paraná, estabelecidas em diferentes cidades do estado<sup>10</sup>. Quem são elas e no que estão trabalhando?

Contudo, tais indagações, tendo em vista a pesquisa desenvolvida nesta dissertação, ainda se mostravam de grande abrangência e impossibilitavam um olhar atento às produções cinematográficas realizadas por mulheres. Assim, foi necessário estreitar ainda mais os parâmetros e buscar, em considerações teóricas, uma metodologia específica a ser aplicada nesse projeto. Esses critérios serão discutidos nas páginas que se seguem.

### 1.2.1 Mulheres, cineastas e feministas

Em primeiro lugar, é prudente discutir o que se compreende por “mulher” ou “mulheres” ao longo dessa dissertação. Para tanto, mobilizamos da obra de Rosana Cassia Kamita a definição que melhor se acomoda ao que aqui estamos trabalhando. A autora, em seu artigo *Relações de gênero no cinema: contestação e resistência* (2017), propõe a utilização desses termos a partir do seguinte entendimento:

Uma mulher representada enquanto sujeito complexo, em uma multiplicidade de papéis e que se distancie da construção do discurso patriarcal “oficial”, observando-se a interseccionalidade referente à raça, sexualidade, classe social, dentre outros marcadores de identidade da mulher, os quais fazem com que, cada vez que apareça a palavra mulher, ainda que esteja no singular, seja representativa de um amplo sentido plural. (Kamita, 2017, p. 1395)

---

<sup>10</sup> Curitiba, a capital do estado, reúne o maior número de profissionais atuantes no meio audiovisual. Segundo dados do *Mapeamento do Audiovisual Paranaense 2018* (2018), da AVEC-PR, 80,08% das/dos entrevistadas(os) residem e trabalham na cidade. Isso se deve, especialmente, à criação, em 2005, do curso de graduação em Cinema e Vídeo (atualmente Cinema e Audiovisual) da então Escola Superior Sul-americana de Cinema e Televisão (CINETV-PR), posteriormente integrado à Faculdade de Artes do Paraná (FAP). A CINETV-PR fez parte de uma proposta do governo do estado que visava fundar na região um polo de cinema, composto pelo curso superior, que formaria a mão de obra, um programa de fomento à indústria audiovisual e um festival de cinema. Diferentes interesses políticos, todavia, ocasionados pelas mudanças nas gestões governamentais do estado, levaram à dissolução do projeto inicial. Posteriormente, a Faculdade de Artes do Paraná, à qual o curso está vinculado, foi incorporada à Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), criada em 2013. Ressalte-se que um dos principais nomes ligados à fundação da CINETV-PR é o da premiada atriz gaúcha Ítala Nandi, importante nome do cinema nacional, ligada ao Teatro Oficina e a trabalhos com Rogério Sganzerla, Ruy Guerra e Joaquim Pedro de Andrade, entre outros. Outra cidade bastante relevante na formação de profissionais do audiovisual no Paraná é Foz do Iguaçu, onde foi fundada, em 2010, a Universidade Federal da Integração Latino Americana (UNILA). Seu principal objetivo é o intercâmbio cultural, científico e educacional na América Latina, especialmente entre os países que integram o Mercado Comum do Sul (Mercosul): Brasil, Argentina, Paraguai, Uruguai e Venezuela. O curso de bacharelado em Cinema e Audiovisual da UNILA visa produzir e distribuir obras audiovisuais que levem em conta, especialmente, o mercado cultural e econômico latino-americano.

Ao optarmos por centralizar a pesquisa na função de diretoras cinematográficas, partiu-se do constatado por Karla Bessa, em seu prefácio ao livro *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018* (2019). Como bem relembra Bessa,

Cineasta é uma palavra que possui gênero neutro, ou seja, é o artigo (o/a) que vai flexionar o masculino ou o feminino (...). Essa neutralidade está longe de ser a tônica da política de gênero de produção, realização e direção que engendrou a filmografia brasileira. (Bessa, 2019, p. 9)

Mulheres à frente da direção de filmes, no contexto do Cinema Paranaense, são menos numerosas, como visto. Além disso, seus trabalhos e feitos artísticos tendem a ser invisibilizados e ignorados. O objetivo dessa pesquisa é, portanto, procurar restituir a visibilidade às cineastas paranaenses e às suas produções, desvelando o ocultamento social imposto a elas, de forma a traçar o caminho oposto àquele constatado por Claudia Priori:

A presença ou participação das mulheres realizadoras de cinema no Brasil e, especificamente no Paraná, é envolta em uma cortina de invisibilidade, anonimato e hierarquias de gênero. Ainda paira sobre suas trajetórias e narrativas um silenciamento, e sobre seus filmes pouca ou nenhuma divulgação nas salas comerciais de exibição nacional de audiovisual (...) esse silenciamento reproduziu a ideia, por muito tempo, de que na realização de cinema, as mulheres não existem, não produzem. (Priori, 2021, p. 181)

Por último, mas não menos importante, partimos da definição de feminismo trabalhada por bell hooks em *Teoria feminista: da margem ao centro* (2020). Em sua publicação, a autora estadunidense defende ser o feminismo “a luta para acabar com a opressão sexista. Seu objetivo não é beneficiar apenas um grupo específico de mulheres, uma raça ou classe social de mulheres em particular” (hooks, 2020, p. 59).

### 1.2.2 Metodologia e corpus da pesquisa

Uma vez estruturada a base conceitual de onde partiríamos, teve lugar a seleção de obras e realizadoras às quais nos dedicaríamos com maior atenção nas análises fílmicas que aqui apresentamos. Longe de estarem agrupadas em uma “essência feminina” que as uniria, as realizadoras do Cinema Paranaense contemporâneo dedicam-se a trabalhar com temáticas diferentes em formatos diversos. Em consequência, suas obras compõem um universo rico e múltiplo de narrativas, abordagens e personagens. As cineastas se

colocam, desse modo, como ativas construtoras de discursos, valendo-se de elementos históricos, sociais, culturais e ideológicos que se veem refletidos em seus filmes. Foi preciso, então, buscar, nesse rico arcabouço, obras que, quando aproximadas umas das outras, indicassem possibilidades significativas de diálogos entre si.

E. Ann Kaplan acredita que “levantar questões é o primeiro passo para o estabelecimento de um discurso feminino, ou (...) que fazer perguntas é o único discurso que está disponível à mulher em sua resistência ao domínio patriarcal” (Kaplan, 1995, p. 59). Isso posto, formulamos duas perguntas que nos serviram de guia na escolha dos filmes e nas leituras críticas que apresentamos:

- 1) **O que essas obras abordam?**
- 2) **Como essas obras trabalham, ampliam e/ou modificam a representação da mulher?**

Três obras despontaram a partir desses questionamentos e passaram a compor o corpus desta pesquisa:

- 1) *Tentei* (2017), curta-metragem escrito e dirigido por Laís Melo, nascida em Uberlândia (MG), criada em Campo Mourão (PR), atualmente residente em Curitiba;
- 2) *A mulher que sou* (2019), curta-metragem escrito e dirigido por Nathália Tereza, mato-grossense radicada em Curitiba;
- 3) *A mesma parte de um homem* (2021), longa-metragem escrito e dirigido por Ana Johann, paranaense nascida em uma comunidade rural próxima a Cruz Machado, no interior do estado, atualmente residente em Curitiba.

As conexões entre as três obras foram estabelecidas, de mesmo modo, partindo-se da “Teoria da Articulação” (1986) de Stuart Hall, que acredita na possibilidade de se constituírem nós entre unidades distintas, por conta de circunstâncias históricas. Para o autor, a “Teoria da Articulação”

É a forma da conexão que pode formar uma unidade de dois elementos diferentes, sob certas condições. É uma ligação que não é necessária, determinada, absoluta e essencial por todo o sempre (...) uma ligação entre

discurso articulado e as forças sociais às quais, em certas condições, ele pode estar conectado. (Hall *apud* Grossberg, 1986, s/p)<sup>11</sup>

Ademais, analisando-se a estruturação mais ampla dessas narrativas fílmicas e o posicionamento das personagens protagonistas inseridas nessas obras, partiremos dos filmes selecionados a fim de verificar como essas produções ajudam a revelar “a natureza complexa da experiência mulher” (hooks, 2019, p. 142) e contribuem para “desconstruir a noção de que as mulheres são necessariamente passivas ou pusilânimes” (ibidem) ao colocarem em cena assuntos como violência de gênero<sup>12</sup>; empoderamento; casamento; desejo e liberdade sexual.

Para que possamos verificar como os questionamentos levantados estão presentes nas obras, centramos nossas análises no conteúdo dos filmes, tendo como principal aporte teórico os estudos feministas do cinema, em especial os conceitos de autoria e representação femininas.

A principal referência para as leituras críticas se baseia nas proposições de Manuela Penafria, realizadas na comunicação *Análise de Filmes – Conceitos e Metodologia(s)* (2009). Em seu trabalho, a autora portuguesa sugere separar a análise fílmica em duas etapas: em primeiro lugar, decompor o filme; e, segundo, estabelecer e compreender as relações entre os elementos decompostos. Será especialmente nesse segundo momento que deteremos nossos esforços.

Além disso, ainda de acordo com Penafria, incorporaremos ao trabalho o que a estudiosa qualifica como: 1) Análise de conteúdo, categoria que “considera o filme como um relato e tem (...) em conta o tema do filme” (Penafria, 2009, pp. 6-7); e 2) Análise externa à obra, que “considera o filme como resultado de um conjunto de relações (...) [em que] decorreu a sua produção e realização, como sejam seu contexto social, cultural, político, econômico, estético e tecnológico” (ibidem).

Para Ilana Feldman, em “*Ela é um outro*”: *por uma outra história do cinema* (2019),

<sup>11</sup> Essa fala de Hall encontra-se inserida em entrevista concedida a Lawrence Grossberg, em 1986.

<sup>12</sup> Iremos nos deter mais detalhadamente no tema da violência de gênero no terceiro capítulo desta dissertação, composto pela análise fílmica do curta-metragem *Tentei* (2017), de Laís Melo. No entanto, acreditamos ser pertinente atestarmos que compreendemos a violência de gênero a partir do proposto por Lourdes Maria Bandeira, em seu artigo *Violência de gênero: a construção de um campo teórico e de investigação* (2019). De acordo com a autora, essa prática acontece quando “a centralidade das ações violentas incide sobre a mulher, quer sejam estas violências físicas, sexuais, psicológicas, patrimoniais ou morais, tanto no âmbito privado-familiar como nos espaços de trabalho e públicos” (Bandeira, 2019, p. 295).

O cinema não é simplesmente um conjunto de imagens e sons, uma reunião de representações sonoras da realidade, mas um agente cognitivo e sensível, um operador potencialmente transformador, da própria realidade (...) [Portanto,] trata-se de trazer à luz o olhar e a voz de um cinema inventado por mulheres, com mulheres, aberto às suas mais diversas inscrições e participações, aberto, inclusive, às suas ambiguidades e contradições. (Feldman, 2019, p. 12)

Logo, ao investigarmos e valorizarmos as produções realizadas por mulheres, tomam-se suas ações não como exceções, mas, sim, como práticas de agentes ativas, buscando redimensionar suas contribuições para o meio audiovisual.

Esse deslocamento do olhar, no que se refere à maneira de representar personagens femininas e a respeito da iniciativa de rastrear as realizadoras inseridas no contexto da produção cinematográfica, tem sua gênese na concepção da teoria feminista do cinema, iniciada nos primeiros anos da década de 1970 com o surgimento dos festivais de cinema de mulheres em Nova York e Edimburgo. Além disso, autoras das quais nos valem, como Laura Mulvey, Teresa de Lauretis, Sandy Flitner-Lewis e Claire Johnston, mostraram-se interessadas em investigar a forma como o cinema dominante constrói seu espectador e coloca as mulheres em posições de subordinação. Além das compreensões trazidas por essas estudiosas, nos apoiamos também nos apontamentos de Joan Scott, Judith Butler, Kaja Silverman, E. Ann Kaplan, Linda Nochlin, bell hooks, Audre Lorde e Patricia Hill Collins.

Daí partiu-se, mas com o cuidado igualmente de mobilizar teóricas latino-americanas, como Heloisa Buarque de Hollanda<sup>13</sup>, Karla Holanda, Sueli Carneiro, Joice Berth, Heleieth Saffioti e Maria Lourdes Bandeira, pesquisadoras que têm se debruçado sobre suas realidades a partir de um ponto-de-vista interseccional, no que se refere à raça, à sexualidade, à classe social e a outros marcadores que permeiam as identidades das mulheres, aqui compreendidas em seu sentido mais amplo e plural.

Iniciamos, portanto, no próximo capítulo desta pesquisa (**Um ponto-de-vista feminista: reflexões sobre representação e autoria femininas no cinema**) com apontamentos e discussões trazidas pelos estudos feministas do cinema a partir de duas vertentes: 1) a primeira delas trata da representação das mulheres no cinema e será

---

<sup>13</sup> Em 2023, a autora foi eleita para ocupar a cadeira de número 30 na Academia Brasileira de Letras (ABL). Devido a esse reconhecimento, Heloisa decidiu alterar seu sobrenome, passando a utilizar o nome de sua mãe, Teixeira. Em matéria publicada pelo jornal O Globo, a pesquisadora afirmou não querer entrar para a história com o sobrenome de seu primeiro marido, preferindo utilizar o sobrenome materno para ressaltar a potência feminina oprimida. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2023/07/17/nao-vou-morrer-heloisa-buarque-de-hollanda-diz-uma-das-maiores-pensadoras-do-feminismo-brasileiro-que-nao-quer-mais-ser-reconhecida-pelo-sobrenome-do-marido.ghtml> (Acesso em 29 jul. 2023).

abordada a partir de um panorama da inserção dessa problemática nas discussões feministas, passando pelos diferentes modos de representar a mulher, tanto no cinema quanto nas artes visuais, contrapondo exemplos de autores homens e autoras mulheres; 2) em seguida, nos dedicamos à questão da autoria feminina, analisando como se construiu a noção de “gênio” nas artes e como esse tópico teve reflexos determinantes na Política dos Autores defendida pelos teóricos da célebre revista francesa *Cahiers du Cinéma*. Além disso, exploramos o papel reservado à prática artística feminina ao longo da história ocidental e encerramos o capítulo propondo a possibilidade de se pensar um “contracinema de mulheres”, realizado a partir de um ponto-de-vista feminista.

No terceiro capítulo (**Sobre esforços e êxitos: análises filmicas dos curtas-metragens *Tentei* (2017) e *A mulher que sou* (2019)**), nos dedicamos às leituras críticas das duas obras de curta duração. Iniciamos com *Tentei*, de Laís Melo, atentando para as possibilidades de reflexão advindas de sua narrativa, que explora a denúncia de uma situação de violência de gênero. Em seguida, focalizamos o filme *A mulher que sou*, de Nathália Tereza, incorporando reflexões do feminismo negro acerca do empoderamento da mulher em seus diversos aspectos.

No último capítulo, por sua vez, tem lugar a análise filmica da obra de Ana Johann (**Uma mulher chamada Renata: análise filmica do longa-metragem *A mesma parte de um homem* (2021)**), que nos dá a oportunidade de retomar as observações, anteriormente trabalhadas, a respeito da violência contra as mulheres e também aquelas relativas ao seu empoderamento, bem como nos permite acrescentar leituras advindas, especialmente, dos dois volumes de *O segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir.

## 2 UM PONTO-DE-VISTA FEMINISTA: REFLEXÕES SOBRE REPRESENTAÇÃO E AUTORIA FEMININAS NO CINEMA

Este capítulo tem como aporte teórico inicial os estudos feministas do cinema, iniciados nos anos 1970, e seus desenvolvimentos ao longo das décadas seguintes. Portanto, os pressupostos aqui utilizados e discutidos têm como ponto de partida o contexto da Segunda Onda do Feminismo, com um olhar atento, de igual modo, para que sejam incorporados debates mais contemporâneos.

Com o intuito de traçar uma abordagem mais aprofundada do contexto da Segunda Onda do Feminismo, período em que se encontra a gênese das teorias feministas do cinema, faz-se importante localizar, ainda que brevemente, a primeira expressão desse movimento, situada entre o fim do século XVIII e o início do século XX. Nesse espaço de tempo, as reivindicações das mulheres pautavam, especialmente, a luta por direitos civis, como a possibilidade de exercício do voto, o acesso à educação e a igualdade salarial com os homens, inspiradas pelos ideais de Igualdade, Liberdade e Fraternidade da Revolução Francesa (1789-1799).

Com o passar dos anos, e especialmente em meados do século XX, no contexto do pós-Segunda Guerra Mundial, as preocupações e problematizações do movimento sofreram alterações e agregaram novas bandeiras:

Com a conquista de direito ao voto feminino em muitos países na primeira metade do século XX e, sobretudo, com a publicação de *O Segundo Sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, pavimentou-se a segunda onda do feminismo (...). Outra publicação emblemática é a *Mística Feminina* (1963), de Beth Friedan, que revelaria inúmeras mulheres insatisfeitas ou deprimidas em funções exclusivamente reprodutiva e educativa dentro da família. Essa onda será marcada por contestações ao modelo de feminilidade, que naturalizava o papel submisso das mulheres, submetendo-as ao domínio masculino, e terá seu ápice na década de 1970. (Holanda, 2017, s/p)

Nancy Fraser, em *Feminismo, capitalismo e a astúcia da história* (2019), caracteriza a Segunda Onda como um fenômeno social, que marcou uma época e propôs um questionamento radical ao androcentrismo latente nas sociedades capitalistas do pós-guerra (Fraser, 2019). Ao examinar as noções de feminino e investigar as articulações de poder da sociedade patriarcal, as primeiras teóricas feministas do cinema aliaram-se ao ativismo dos grupos de mulheres. O âmbito pessoal tornou-se político e assuntos anteriormente restritos à esfera privada, como sexualidade, serviço doméstico, reprodução e violência de gênero entraram em pauta:

O resultado não foi uma mera lista de questões isoladas. Ao contrário, o que relacionava a plethora de injustiças recém-descobertas era a noção de que a subordinação das mulheres era sistêmica, fundamentada nas estruturas profundas da sociedade. (Fraser, 2019, p. 33)

A profusão de assuntos de interesse forneceu, por conseguinte, uma rica base temática para as áreas de reflexão sobre o cinema. Foi nesse contexto que algumas estudiosas, tais como Marjorie Rosen, Molly Haskell e Joan Mellen, publicaram *Popcorn Venus* (1973), *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (1974) e *Women and Their Sexuality in the New Film* (1974), respectivamente, livros que discutem os estereótipos na **representação das mulheres** para denunciar o multiforme machismo cinematográfico e verificar como o cinema dominante constrói seu espectador e uma visão masculina a respeito da mulher. Somam-se a essas discussões algumas pesquisas, tais como a de Laura Mulvey em seu ensaio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), escrito a partir de um aporte psicanalítico a fim de investigar a passividade da personagem feminina. Para a autora, o cinema hollywoodiano clássico favorecia o masculino na narrativa e induzia o espectador a um olhar voyeurístico sobre a mulher.

Tais abordagens trazem em si uma diferença importante em relação à Primeira Onda do Feminismo: o foco já não estava mais na identidade sexual biológica, mas, sim, no “gênero” e na compreensão de que essa categoria é um construto social, que é moldado pelo contexto cultural e histórico e, portanto, passível de reconstrução. Como aponta Joan Scott, em seu artigo *Gênero: uma categoria útil para análise histórica* (2019): “A palavra indicava rejeição ao determinismo biológico implícito no uso de termos como ‘sexo’ ou ‘diferença sexual’. ‘Gênero’ sublinhava também o aspecto relacional das definições normativas da feminilidade” (Scott, 2019, p. 50). Essas conceituações ganhavam novos contornos por meio de análises como, por exemplo, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (1990), de Judith Butler. Além disso, serviram como mote para que Teresa de Lauretis, em *The Technology of Gender* (1987), propusesse o cinema como uma tecnologia de gênero<sup>14</sup>, que, junto a outras tecnologias sociais, designaria aos indivíduos papéis, funções e lugares determinados.

As primeiras teóricas feministas do cinema ainda revisitaram as noções de autoria e criticaram o masculinismo da Política dos Autores<sup>15</sup>, sugerindo perspectivas

---

<sup>14</sup> Esse assunto é desenvolvido mais adiante neste capítulo, no tópico 2.1.2: “Outros olhares e abordagens”.

<sup>15</sup> Esse assunto é desenvolvido mais adiante neste capítulo, no tópico 2.2.1: “O nascimento do culto ao autor no cinema”.

feministas a partir do cinema. O olhar atento de Sandy Flitterman-Lewis em *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema* (1990) permitiu, de acordo com Robert Stam,

Uma nova reflexão sobre o estilo (a questão da *écriture* feminina), sobre as hierarquias e processos de produção industriais (a histórica rejeição da mulher a funções de montadora, uma espécie de “costureira” e continuísta, uma espécie de “arrumadeira”). (Stam, 2006, p. 195)

Quase ao mesmo tempo, Kaja Silverman se dedicaria ao tema da **autoria feminina** no capítulo *The Female Authorial Voice*, texto integrante de seu livro *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (1988).

Alguns anos antes, no entanto, Claire Johnston já pronunciava as discussões a respeito de autoria e representação femininas ao publicar o ensaio *Women's Cinema as Counter Cinema* (1976), em que reivindica uma produção cinematográfica feminista, um contracinema de mulheres<sup>16</sup> que, utilizado estrategicamente, serviria para disseminar as ideias feministas. Johnston também estava preocupada em chamar a atenção para as operações imagéticas e narrativas que colocam a mulher em uma posição de subordinação quase mítica, de entidades abstratas em um mundo atemporal, ao passo que aos homens sempre cabem personagens ativos e individualizados.

As primeiras teóricas feministas do cinema, contudo, receberam as mesmas críticas contundentes direcionadas ao movimento de mulheres, considerado essencialmente “branco”. Para bell hooks, as

Feministas que gozam de uma situação privilegiada têm se mostrado incapazes de falar para, com e por outros grupos de mulheres, ou porque não compreendem plenamente as inter-relações entre sexo, raça e opressão de classe ou porque se recusam a levar a sério tais inter-relações. (hooks, 2020, p. 45)

A autora estadunidense ainda destaca os perigos de uma definição abstrata de feminismo, ao afirmar que

Muitas mulheres acham que (...) a “libertação das mulheres”, como se diz com mais frequência, é um movimento que tem por objetivo tornar as mulheres socialmente iguais aos homens. (...) Se os homens não são iguais entre si dentro da estrutura de classe patriarcal, capitalista e de supremacia branca, com quais homens as mulheres querem se igualar? (...) O que está implícito nessa

---

<sup>16</sup> Discussões mais detalhadas a respeito desse assunto se encontram, neste capítulo, no tópico 2.2.7: “Possibilidades que se apresentam: um cinema de mulheres”.

definição simplista de libertação feminina é a desconsideração de raça e classe como fatores que, juntamente com o sexismo, determinam a forma e a intensidade com que os indivíduos serão discriminados, explorados e oprimidos. Mulheres brancas e burguesas interessadas nos direitos das mulheres se contentam com esse tipo de definição por razões óbvias. (hooks, 2020, p. 48)

Por conseguinte, uma versão das teorias feministas do cinema que não levasse em consideração experiências plurais já não se fazia mais possível. Desse modo, nas páginas que se seguem iremos nos dedicar a pormenorizar as questões relativas à representação e à autoria femininas no cinema – eixos centrais para as análises fílmicas que realizaremos – incorporando reflexões feministas atuais, que possibilitam discussões de gênero, abordagens interseccionais e decoloniais.

## 2.1 QUEM OLHA E QUEM É OLHADO: A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NO CINEMA

*O investimento no olhar não é tão privilegiado entre as mulheres quanto nos homens. Mais do que qualquer outro órgão dos sentidos, o olho objetifica e domina.*

(Luce Irigaray, 1978)<sup>17</sup>

Em 1985, uma personagem dos quadrinhos *Dykes to Watch Out For*, de autoria da cartunista Alison Bechdel, manifestou pela primeira vez as reflexões que ficariam conhecidas como Teste de Bechdel<sup>18</sup>. A Figura 02 apresenta a história na íntegra.

---

<sup>17</sup> No original: “*Investment in the look is not as privileged in women as in men. More than other senses, the eye objectifies and masters*”. Este comentário de Irigaray provém de uma entrevista da filósofa belga para Marie-Françoise Hans e Gilles Lapouge.

<sup>18</sup> A experiência também é conhecida como Teste de Bechdel-Wallace, uma vez que Alison Bechdel atribuiu os questionamentos levantados na história à sua amiga Liz Wallace. No primeiro quadrinho, conforme pode ser verificado na Figura 02, Bechdel agradece a amiga.

FIGURA 02 – *DYKES TO WATCH OUT FOR* (1985), DE ALISON BECHDEL<sup>19</sup>.



Fonte: <http://www.a-listfilme.com/> (Acesso em 05 de jun. 2022)

<sup>19</sup> Em tradução nossa, os quadrinhos apresentam o seguinte conteúdo textual:

Quadrinho 01: Apresenta “A regra”, com agradecimentos para Liz Wallace.

Quadrinho 02: Personagem 01: “Quer assistir a um filme e comer pipoca?”

Quadrinho 03: Personagem 02: “Eu não sei. Eu tenho uma regra, sabe?”

Quadrinho 04: Personagem 02: “Eu só vou assistir a um filme se ele satisfaz três requisitos básicos. Um, ele precisa ter, pelo menos, duas mulheres...”

Quadrinho 05: Personagem 02: “Que, dois, **conversem** entre si sobre, três, algo que não seja um **homem**.”

Quadrinho 07: Personagem 01: “Bem estrito, mas uma boa ideia.” | Personagem 02: “Sem brincadeira. O último filme que eu pude assistir foi **Alien**...”

Quadrinho 08: Personagem 02: “As duas mulheres do filme conversam entre si sobre o **monstro**.”

Quadrinho 10: Personagem 01: “Quer ir pra minha casa e fazer pipoca?” | Personagem 02: “É disso que estou falando”.

Os três requisitos básicos apresentados nos quadrinhos compõem, assim, o Teste de Bechdel<sup>20</sup>, uma espécie de dispositivo para a análise de produções cinematográficas. A qualidade dos filmes não é avaliada, nem mesmo entra em discussão se as obras podem ser consideradas feministas. Os resultados mostram apenas como se dá a presença feminina nas narrativas fílmicas. Títulos acompanhados pelo símbolo verde atendem às condições propostas, enquanto aqueles que apresentam o símbolo vermelho foram reprovados.

Em 2013, Ellen Tejle, diretora de uma sala de cinema em Estocolmo, na Suécia, se dispôs a marcar com um selo os filmes em cartaz aprovados no Teste de Bechdel. Sua iniciativa se popularizou e chegou a mais de 10 países, incluindo o Brasil. Atualmente, Tejle está à frente do site [www.a-listfilm.com](http://www.a-listfilm.com), que traz instruções e material de apoio para festivais e salas de cinema interessados em destacar os filmes em exibição que passaram no exame. O Teste de Bechdel também serviu de inspiração para a criação de outras vertentes de análise de representação e representatividade de mulheres no cinema e na televisão, como, por exemplo, o Teste Mako Mori<sup>21</sup>, o Teste Tauriel<sup>22</sup> e o Princípio da Smurfette<sup>23</sup>.

Cristiane Maria Schnack e Lisiane Fagundes Cohen, em trabalho intitulado *Núcleo Teresas: um grupo de mulheres desenvolvendo mulheres no cinema (s/d)*, apontam de que forma esses testes, assim como os coletivos de mulheres no audiovisual, podem

---

<sup>20</sup> O teste está disponível no site <https://bechdeltest.com/>. (Acesso em 05 jun. 2022).

<sup>21</sup> Esse teste leva em consideração os seguintes critérios: 1) O filme deve ter ao menos uma personagem feminina; 2) Essa personagem deve ter seu próprio arco narrativo; e 3) Esse arco não se apoia no percurso narrativo de um homem. A criação do Teste Mako Mori baseou-se na personagem Mako Mori, do filme *Círculo de fogo* (2013), dirigido por Guillermo del Toro. À época, Chaila, uma usuária do Tumblr, entendeu Mako Mori como um bom exemplo de representação feminina em um filme de ação/ficção científica. Além de cumprir os requisitos do teste, a personagem fugia dos estereótipos sexistas que, geralmente, acompanham as mulheres, em especial em produções desses gêneros fílmicos.

<sup>22</sup> Sua proposta principal é a de que personagens femininas são usualmente caracterizadas como sendo péssimas ou medianas em seus trabalhos, enquanto os personagens masculinos são extremamente competentes. Seu nome faz referência à capitã Tauriel, da guarda de Mirkwood, presente nos filmes *O Hobbit: a desolação de Smaug* (2013) e *O Hobbit: a batalha dos cinco exércitos* (2014), ambos dirigidos por Peter Jackson. De acordo com a usuária do Tumblr e criadora do teste, JennIRL, Tauriel é um bom exemplo de personagem feminina que se mostra excelente em sua profissão.

<sup>23</sup> Esse princípio parte da noção de que a mídia, em especial o cinema e a televisão, costuma incluir apenas uma mulher em um elenco totalmente masculino, estabelecendo, dessa forma, uma narrativa dominada por homens, na qual a personagem feminina é a exceção. O termo foi criado pela escritora estadunidense Katha Pollit, em 1991, em um texto publicado no *The New York Times*, e faz referência à personagem Smurfette, das histórias em quadrinhos e desenhos animados *Os Smurfs*.

colaborar para aprofundar e mesmo alterar a forma de se representar personagens femininas no cinema:

Essas contribuições estão pautadas (...) na oferta de produtos audiovisuais que impactam a representatividade feminina projetada nas telas, capaz de desencadear um projeto conhecido como *washback effect*. Ou seja, ao reconhecer, nas telas, diversas formas de *ser mulher*, abre-se a possibilidade de que essas identidades de gênero sejam repensadas na sociedade como um todo. (Schnack; Cohen, s/d, p. 415, itálicos no original)

Essas ferramentas se constituem, portanto, em valiosos artifícios quando se compreende e se dimensiona a responsabilidade que a linguagem cinematográfica exerce na construção de estereótipos femininos. Por conseguinte, o que se encontra na gênese dessas iniciativas é o entendimento, pelas teóricas feministas dos anos 1970, de que o cinema – em especial o hollywoodiano, a partir do emprego recorrente desses estereótipos e da forma como é apresentado o corpo feminino – reafirma a pretensa divisão de papéis entre homens e mulheres, refletindo a sociedade, mas também a influenciando, em um perene círculo vicioso. Conforme apontam Alves e Coelho, “(...) não só a representação da mulher no cinema majoritariamente foi a partir de valores masculinos, como os próprios meios de comunicação mantinham com sua representação depreciada a sua posição inferior na sociedade” (Alves; Coelho, 2015, p. 167).

E. Ann Kaplan, em seu livro *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera* (1995), demonstra como o cinema hollywoodiano está carregado dessa ideologia patriarcal responsável por sustentar as estruturas de nossa sociedade:

No cinema a mulher é igualmente, como seu verdadeiro ser, uma mulher real, elevada ao segundo nível de conotação, o mito; ela é apresentada como sendo aquilo que ela representa para o homem e não em termos do que ela *realmente* significa. Seu *discurso* (seus significados, como ela poderia produzi-los) é suprimido em favor de um discurso estruturado pelo patriarcado no qual sua verdadeira significação foi substituída por conotações que servem às necessidades do patriarcado. (Kaplan, 1995, pp. 37-38, itálicos no original)

As preocupações de Kaplan, somadas às de outras teóricas feministas do cinema, reverberam na criação do Teste de Bechdel e no olhar atento dedicado a modificar a imagem da mulher perpetuada na/pela mídia.

### 2.1.1 Entre olhares e espectadores masculinos

O primeiro e um dos principais e mais difundidos exemplos dessas inquietações é o ensaio *Prazer visual e cinema narrativo* (1983)<sup>24</sup>, de Laura Mulvey, que afirma que o personagem masculino se constitui como o sujeito ativo da narrativa, enquanto o personagem feminino ocupa uma posição passiva. Ao homem caberia olhar, ao passo que à mulher restaria apenas ser olhada. Logo, o cinema mimetizaria as relações de poder assimétricas presentes na sociedade:

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando lingüístico, 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)

Os homens, como possuidores desse olhar ativo, projetariam na mulher suas fantasias, fazendo com que a personagem feminina fosse, ao mesmo tempo, olhada e exibida, emitindo um impacto lascivo e visual, de forma a constituir sua condição de “para-ser-olhada”. A presença da mulher seria, portanto, um elemento indispensável em um filme, mas sua existência iria na contramão do desenvolvimento da narrativa, congelando o fluxo da ação. A mulher não apenas serviria para estabelecer a contemplação erótica do personagem masculino, mas também, e principalmente, para o próprio espectador na plateia, que se identificaria com o protagonista masculino, este último atuando como um substituto do público na tela.

O cinema dominante, o narrativo hollywoodiano, em seu afã por reproduzir da maneira mais verossímil possível as características materiais da realidade imediata, apreensível pela percepção humana, tenderia a confundir propositadamente o universo da representação fílmica com o espaço para além dos limites da tela. Para Mulvey, tanto as tensões provenientes entre a forma de representar a mulher quanto as convenções de transparência<sup>25</sup> na diegese estariam associadas com os olhares do espectador, que experienciam um

---

<sup>24</sup> Conforme já mencionado, a data de publicação do texto em seu idioma original é 1975. A tradução para o português, que utilizamos na presente pesquisa, compõe a coletânea *A experiência do cinema* (1983), organizada por Ismail Xavier.

<sup>25</sup> O conceito de transparência é trabalhado no livro *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (2012), de Ismail Xavier. Para o autor, a noção de transparência no cinema traria o efeito de janela para o mundo, aliado à fé no mundo da tela como um duplo do mundo real. Tal representação

Contato escopofílico<sup>26</sup> direto com a forma feminina exposta para sua apreciação (e conotando a fantasia masculina), e do espectador fascinado com a imagem do seu semelhante colocado num espaço natural, ilusório, personagem através de quem ele ganha o controle e a posse da mulher na diegese. (Mulvey, 1983, p. 446)

A fim de ilustrar suas proposições para o(a) leitor(a), Mulvey vale-se de dois filmes de Howard Hawks: *Paraíso infernal* (1939) e *Uma aventura na Martinica* (1944). Ela os analisa da seguinte maneira:

O início [de ambos os filmes] mostra a mulher como objeto do olhar fixo combinado do espectador e de todos os protagonistas masculinos do filme. Ela é isolada, glamurosa, exposta, sexualizada. Mas, à medida em que a narrativa avança, ela se apaixona pelo principal protagonista masculino e se torna sua propriedade, perdendo suas características glamurosas exteriores, sua sexualidade generalizada, suas conotações de *show-girl*; seu erotismo é subjugado apenas ao ator masculino. Através da identificação com ele, através da participação em seu poder, o espectador pode indiretamente também possuí-la. (Mulvey, 1983, pp. 446-447)

Em sua leitura crítica, contudo, Mulvey não estabelece diferenças entre o espectador e a espectadora, postulando que os efeitos de identificação e os olhares voyeurísticos a que se refere poderiam ser aplicados tanto aos homens quanto às

---

naturalista seria muito bem exemplificada pelo cinema hollywoodiano, sobre o qual Laura Mulvey direciona sua análise. De acordo com Xavier, “O sistema consolidado depois de 1914, principalmente nos Estados Unidos, ao lado da aplicação sistemática dos princípios da montagem invisível, elaborou com cuidado o mundo a ser observado através da ‘janela’ do cinema (...) Deste modo, reuniu três elementos básicos para produzir o específico efeito naturalista:

- a decupagem clássica apta a produzir o ilusionismo e deflagrar o mecanismo de identificação.
- a elaboração de um método de interpretação dos atores dentro de princípios naturalistas, emoldurado por uma preferência pela filmagem em estúdios, com cenários também construídos de acordo com princípios naturalistas.
- a escolha de histórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, aventuras, histórias fantásticas etc.

Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção dessa realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é ‘parecer verdadeiro’, montar um sistema de representação que procura anular sua presença como trabalho de representação” (Xavier, 2012, p. 41).

<sup>26</sup> De acordo com Sigmund Freud, em sua obra *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), a escopofilia seria um dos instintos componentes da sexualidade e estaria associada com o ato de tomar outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador. Laura Mulvey baseia seu texto especialmente em aportes psicanalíticos, por isso há a introdução de conceitos como a escopofilia em sua análise. E. Ann Kaplan, em seu livro *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera* (1995), retoma os estudos de Mulvey para definir, dentro do universo cinematográfico, a escopofilia como o “prazer sexual em olhar, ativada pela própria situação do cinema: a sala escura, a maneira como o olhar do espectador é controlado, primeiro pela abertura da câmera, e depois pela do projetor, o fato de o espectador estar assistindo a imagens que se movem e não a imagens estáticas (pintura) ou a atores ao vivo (teatro), tudo coopera para fazer a experiência cinematográfica aproximar-se mais do sonho do que é possível em qualquer outra arte. Críticos psicanalíticos defendem que no cinema acontece uma espécie de regressão infantil” (Kaplan, 1995, p. 33).

mulheres. Esse motivo levou seu trabalho a ser bastante criticado como determinista, uma vez que a autora não leva em consideração a possibilidade de subversão das espectadoras, que podem redirecionar ou até mesmo sabotar o olhar masculino. Em 1993, Mulvey publicou *Aftertoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema"*, no qual reconhece que havia desconsiderado a questão da mulher na plateia.

### 2.1.2 Outros olhares e abordagens

Não obstante os comentários negativos que recebeu, *Prazer visual e cinema narrativo* (1975) ressoou em textos feministas publicados nos anos que se seguiram. Dentre eles, destaca-se *A tecnologia de gênero* (2019)<sup>27</sup>, de Teresa de Lauretis, que apresenta uma abordagem que compreende o cinema como uma tecnologia capaz de moldar não apenas a forma de representação da mulher, como proposto por Mulvey, mas, especialmente, capaz de contribuir para a formação da noção de gênero.

O eixo central do trabalho de Teresa de Lauretis reside na constatação da necessidade de se entender a questão de gênero não apenas como a diferença sexual homem/mulher, mas também como uma categoria formada a partir de códigos de linguagem e representações culturais, que determinam o que se compreende pelo binômio masculino/feminino<sup>28</sup>. Nas palavras da autora,

Nos escritos feministas e nas práticas culturais dos anos 1960 e 1970, o conceito de gênero como diferença sexual encontrava-se no centro da crítica de representação, da releitura de imagens e narrativas culturais, do questionamento de teorias da subjetividade e textualidade, de leitura, escrita e audiência (...) Mas o conceito de gênero como diferença sexual e seus conceitos derivados – a cultura da mulher, a maternidade, a escrita feminina, a feminilidade etc. – acabam se tornando uma limitação, como uma deficiência do pensamento feminista (...) Ele confina o pensamento crítico feminista ao arcabouço conceitual de uma oposição universal do sexo (a mulher como diferença pura e simples e, portanto, igualmente universalizada), o que torna muito difícil, se não impossível, articular as diferenças entre mulheres e

---

<sup>27</sup> O ano de publicação do texto em seu idioma original é 1983. Para o português, ele foi traduzido em 2019 e compõe a coletânea *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*, organizada por Heloisa Buarque de Hollanda.

<sup>28</sup> Recorrendo à proposição de Louis Althusser de que “toda ideologia tem a função (que a define) de constituir indivíduos concretos como sujeitos” (Althusser *apud* de Lauretis, 2019, p. 127), Teresa de Lauretis sugere substituir a palavra “ideologia” por “gênero” para construir a seguinte afirmação: “o gênero tem a função (que o define) de constituir indivíduos concretos em homens e mulheres” (de Lauretis, 2019, p. 127).

Mulher, isto é, as diferenças entre as mulheres ou, talvez mais exatamente, as diferenças nas mulheres. (de Lauretis, 2019, pp. 121-122)

A partir dessa constatação, de Lauretis propõe que pensemos o cinema como um aparato de construção do gênero, uma “tecnologia do gênero”, partindo da concepção de Michel Foucault sobre “tecnologia sexual”<sup>29</sup>. Ou seja, as tecnologias de gênero, das quais o cinema faz parte, corresponderiam aos discursos e às práticas institucionalizadas e presentes na vida cotidiana. Em vista disso, o cinema produziria representações de gênero, representações estas que seriam interpretadas e reconstruídas pela audiência. De uma série de quatro proposições elencadas pela teórica italiana, gostaríamos de destacar duas, com o objetivo de exemplificar a proposta realizada pela autora:

- 1) Gênero é (uma) representação. Isso não significa que não tenha implicações concretas ou reais, tanto sociais quanto subjetivas, na vida material das pessoas. Muito ao contrário.
- 2) A representação de gênero é a sua construção. Em um sentido mais comum, pode-se dizer que **a arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção.** (de Lauretis, 2019, p. 124, destaque nosso)

Mostra-se necessário complementar tais asserções com a pesquisa de Judith Butler em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2019), texto em que se compreende a construção de gênero como algo fenomenológico, um efeito realizado a partir do olhar de alguém. Com base nessa concepção, Butler salienta que

Declarar que o gênero é construído não é afirmar sua ilusão ou artificialidade, em que se compreende que esses termos residam no interior de um binário que contrapõe como opostos o “real” e o “autêntico”. Como genealogia da ontologia do gênero, a presente investigação busca (...) sugerir que certas configurações culturais do gênero assumem o lugar do “real” e consolidam e incrementam sua hegemonia por meio de uma autonaturalização apta e bem-sucedida. Se há algo de certo na afirmação de Beauvoir de que ninguém nasce e sim *torna-se* mulher decorre que *mulher* é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim. (Butler, 2019, p. 69, itálicos no original)

---

<sup>29</sup> Ao longo de seu texto, Teresa de Lauretis se ocupa em discorrer a respeito do conceito foucaultiano de “tecnologia sexual”, do qual ela parte com o objetivo de propor o cinema como uma “tecnologia de gênero”. De acordo com a autora, “o primeiro volume da *História da sexualidade* de Foucault se tornou influentíssimo, especialmente por sua audaciosa tese de que a sexualidade, normalmente considerada como questão natural, particular e íntima, é de fato totalmente construída na cultura de acordo com os objetivos políticos da classe dominante. A análise de Foucault se inicia com base em um paradoxo: as proibições e regulamentações dos comportamentos sexuais, ditados por autoridades religiosas, legais ou científicas, longe de constranger ou reprimir a sexualidade, produziram-na e continuam a produzi-la da mesma forma que a máquina industrial produz bens e artigos e, ao fazê-lo, produz relações sociais. Daí o conceito de ‘tecnologia sexual’, que ele define como ‘um conjunto de técnicas para maximizar a vida’, criadas e desenvolvidas pela burguesia a partir do final do século XVIII para assegurar a sobrevivência da classe e a continuação da hegemonia.” (de Lauretis, 2019, p. 134).

O que se compreende por mulher, portanto, estaria em constante abertura para intervenções e ressignificações, ainda que se corra sempre o risco de ser definido em relação ao homem. Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (2019), afirma ainda que a representação do mundo, assim como o próprio mundo, é uma operação dos homens, uma vez que “eles o descrevem do ponto de vista que lhes é peculiar e que confundem com a verdade absoluta” (Beauvoir, 2019a, p. 203). Aplicando-se tal declaração ao estudo da representação feminina no cinema, é possível afirmar que esses mesmos homens citados por Beauvoir são, em sua maioria, os responsáveis por criar e dirigir os filmes em suas formas predominantes no cinema narrativo hollywoodiano. Disso resulta a construção de uma ideia de feminino construída pelo olhar masculino.

### 2.1.3 O olhar nas artes

Retomemos agora a proposição de Teresa de Lauretis de que a arte ocidental é um registro da construção de gênero, a fim de colher alguns exemplos pictóricos na História da Arte que ilustrem tal argumento. Iniciemos com as Figuras 03 e 04, que apresentam interpretações da passagem bíblica “Susana e os velhos”:

**FIGURA 03 – SUSANA E OS VELHOS (1561), DE ALESSANDRO ALLORI.**



Fonte: Site Vício da Poesia. Disponível em: <https://viciodapoesia.com/2012/12/15/susana-e-os-velhos-ou-o-triunfo-da-virtude-sobre-a-calunia/>. (Acesso em 29 nov. 2021)

**FIGURA 04 – SUSANA E OS VELHOS (1610), DE ARTEMÍSIA GENTILESCHI.**



Fonte: Plural Jornal. Disponível em: <https://www.plural.jor.br/colunas/nicole-lima/homenagem-a-uma-gentil-cacadora/> (Acesso em 29 nov. 2021)

A inspiração para a realização dessas obras está na passagem bíblica que apresenta a história de “Susana e os Velhos”, também conhecida como “Susana e os Anciãos”. Segundo a *Bíblia*, Susana era uma jovem casada com o rico Joaquim, morador da Babilônia, e juntos eles habitavam uma casa enorme rodeada por um grande jardim. A propriedade era frequentada por dois juizes idosos, que cobiçavam Susana em segredo. Certo dia, ao banhar-se, Susana foi atacada pelos dois juizes, que a chantagearam para que ela não os delatasse, com a ameaça de acusá-la de adultério, caso não se entregasse a eles. Mesmo sabendo do risco que corria, Susana não se rendeu aos abusos por parte dos dois homens.

As Figuras 03 e 04, uma vez justapostas, permitem verificar como Susana é retratada de maneiras distintas a partir da visão de cada um dos artistas. Se, na representação de Alessandro Allori<sup>30</sup>, Susana é submissa e seu olhar denota fragilidade, na obra de Artemisia Gentileschi, por sua vez, percebe-se uma mulher com repulsa e sua expressão facial aparenta desespero e dor.

---

<sup>30</sup> Empregamos aqui a obra de Allori a fim de estabelecer um contraponto na representação, ou até mesmo um diálogo, com a obra de Gentileschi. Contudo, é válido mencionar que muitos outros artistas homens retrataram o episódio de Susana, dentre eles: Tintoretto (em duas ocasiões, 1555 e 1562), Jacopo Bassano (1571), Guido Cagnacci (século XVI, s/d), Rubens (1607), Guido Reni (1620), Rembrandt (1634), Salomon Koninck (1640), Jan Dirksz Both (aprox. 1642), Anthony Van Dick (século XVII, s/d), Sebastiano Ricci (1713), Giovanni Battista Tiepolo (aprox. 1720-1722) e Pompeu Batoni (1740).

Em seu artigo *Suzana e os anciãos: as diferentes formas de representação na arte ocidental: contraponto de olhares masculinos e um olhar feminino* (s/d), Carmen Regina Bauer Diniz analisa a imagem de Allori da seguinte forma:

Pintura realizada no final do século XVI, mostra uma Susana com um belo corpo, cabelos enfeitados, que se espanta e se aflige com o ataque dos anciãos. Ela parece desvencilhar-se dos dois homens que já estão agarrando-a, parecendo querer defender-se, mas a situação é difícil. Eles já estão tocando-a, um pegando suas pernas, o outro seus braços e ela embora pareça resistir, está sendo impotente para impedir o assédio. Este é o momento que antecede sua reação, dando a impressão de que não terá forças e será subjugada. O pintor a representou na sua fragilidade diante do poder dos homens que se acham no direito de assediá-la e subjugá-la. (Diniz, s/d, p. 6)

A respeito da obra de Gentileschi, Diniz ressalta que,

Ao contrário do que tem sido mostrado pelos artistas homens, a obra desta artista realça o conflito entre os personagens mostrando a repulsa e o assédio brutal de que está sendo vítima, enquanto os anciãos parecem combinar uma estratégia de conquista e ataque. Artemísia concentra-se na cena, ignorando paisagens, ornamentos, enfim qualquer coisa que possa afastar o espectador do drama vivido por Susana/Artemísia (...) É uma visão feminina das relações de poder, de homens sobre as mulheres, que expressam mentalidades que durante séculos têm se mantido na História da Humanidade. (Diniz, s/d, p. 16)

A autora faz uso do binômio Susana/Artemísia para se referir à história pessoal da pintora italiana, uma das raras mulheres a serem reconhecidas por seu trabalho artístico no período Barroco (séculos XVI a XVIII). Filha do pintor Orazio Gentileschi, Artemísia retrata suas personagens femininas preferencialmente no papel de heroínas, estabelecendo, assim, um contraponto aos anos de abuso perpetrados por seu instrutor no ofício, o artista Agostinho de Tassi. Os episódios de violência sexual se encontram refletidos em sua versão de *Suzana e os velhos* (1610), sua primeira obra, realizada quando tinha 17 anos de idade.

Em 1998, a artista estadunidense Kathleen Gilje produziu o que ela chamou de um raio-X (Figura 05) da obra de Gentileschi, buscando representar a realidade psicológica existente na violência que suscita o quadro.

FIGURA 05 – *SUSANA E OS VELHOS, RESTAURADO – RAIOS X* (1998), DE KATHLEEN GILJE.



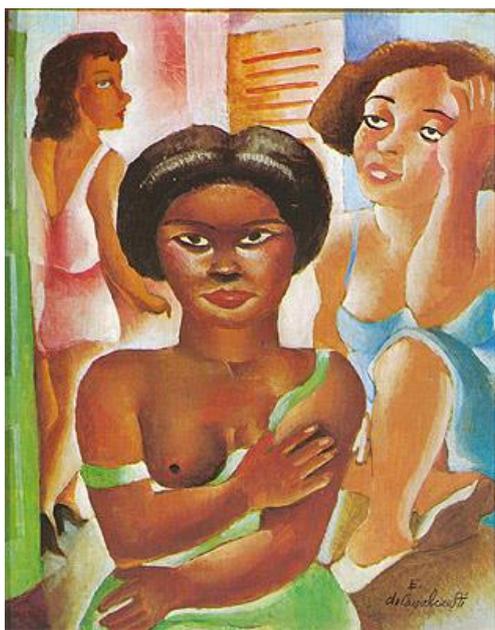
Fonte: Site da artista Kathleen Gilje. Disponível em:

<https://kathleengilje.com/artwork/321721-Susanna-and-the-Elders-Restored-X-Ray.html>.

(Acesso em 29 de nov. 2021)

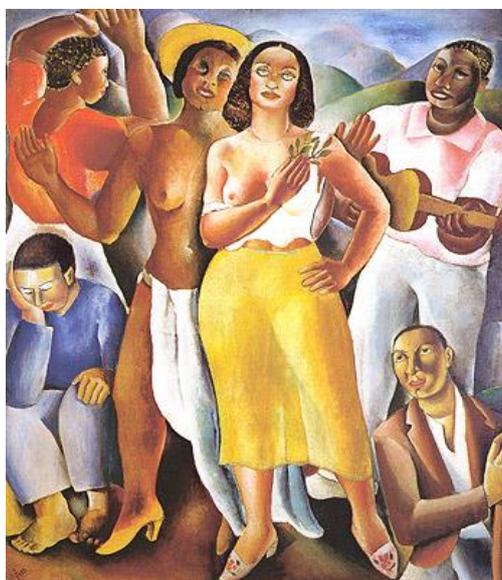
Para além do resgate e do exame da representação de uma situação de violência sexual, como procuramos realizar acima, acreditamos ser de igual importância voltarmos o olhar para aquilo que Patricia Hill Collins (2000) chama de “imagens controladoras das mulheres negras”, ou seja, as representações que reforçam hierarquias sociais. Em seu ensaio *Redução de danos: a resistência de mulheres negras dentro e fora do Brasil* (2019), Kanitra Fletcher se dedica a explorar três dessas imagens controladoras: mulheres negras vistas como criaturas hipersexuais; trabalhadoras domésticas obedientes; e mães incapazes. Com isso em mente, a autora parte de obras de Di Cavalcanti, procurando analisar de que forma algumas delas reforçam noções sobre a sexualidade das mulheres negras no pensamento brasileiro. Fletcher utiliza como exemplo os quadros *Mulatas* (1927) e *Samba* (1925) (Figuras 06 e 07).

**FIGURA 06 – *MULATAS* (1927), DE DI CAVALCANTI.**



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em:  
<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4598/mulatas> (Acesso em 05 jul. 2023)

**FIGURA 07 – *SAMBA* (1925), DE DI CAVALCANTI.**



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em:  
<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2558/samba> (Acesso em 05 jul. 2023)

Para Fletcher, as figuras das mulheres centrais dessas obras, retratadas acima em poses bastante similares, marcam uma franca e explícita sexualidade, reforçando o estereótipo da mulata gostosa:

As obras tratadas mostram de que maneira a imagem controladora das mulheres negras como sexualmente promíscuas dentro e fora do Brasil teve consequências reais e materiais desde a época da escravidão, prosseguindo até hoje em várias formas de trabalho. Com efeito, inúmeras representações históricas de mulheres negras na arte moderna são imagens de empregadas domésticas, em que os pintores estetizaram esse seu trabalho em formas de negritude aceitável – tipicamente como cenário ou elenco de figurantes. Na arte e na sociedade, o trabalho histórico das negras tem sido necessário e se faz necessariamente invisível a fim de manter a suposta normalidade das hierarquias socioeconômicas. (Fletcher, 2019, p. 462)

Como contraponto às imagens do artista brasileiro, Fletcher examina exemplos de trabalhos realizados por artistas mulheres negras, que procuram reavaliar e corrigir concepções sobre suas representações. Destaque para Rosana Paulino, artista visual brasileira, e sua série chamada *Bastidores*, de 1997, da qual destacamos a obra demonstrada na Figura 08. Em suas intervenções, bordadas à mão<sup>31</sup>, sobre retratos, Paulino faz referência às violências impostas aos corpos servis, a partir de episódios de abuso doméstico que lhe foram narrados.

O cotejamento dessas diferentes representações do corpo feminino realizadas por mulheres e homens encontra ecos no que Michelle Perrot escreve em seu livro *Minha história das mulheres* (2007): “no teatro da memória, as mulheres são uma leve sombra” (Perrot, 2007, p. 22). Se para Eitenne Samain, “toda imagem é uma memória de memórias” (Samain, 2012, p. 23), o que está por trás dessa memória de mulheres? Quem produz as imagens e representações das mulheres?

---

<sup>31</sup> Em artigo intitulado *A criação da feminilidade* (2019), Rozsika Parker investiga o tratamento dedicado ao bordado na construção da feminilidade. Para a autora, “quando mulheres bordam, isso não é visto como arte, mas inteiramente como expressão da feminilidade. E, o que é crucial: é classificado como artesanato. (...) A hierarquia entre arte e artesanato sugere que arte feita com linha e arte feita com tinta são intrinsecamente desiguais: que a primeira é menos significativa, em termos artísticos” (Parker, 2019, p. 98). E ela prossegue: “Desconsidera-se completamente, a todo momento, que quem borda de fato transforma materiais para produzir sentido – significados dos mais diversos. Em vez disso, o bordado e o estereótipo de feminilidade se tornaram indissociáveis, são vistos como gratuitos, decorativos e delicados” (idem, p. 99). De acordo com a autora, a prática do bordado situa-se na esfera doméstica e privada como uma atividade de operárias ou mulheres de uma classe mais baixa. Desse modo, destaca-se aqui a intenção interseccional e decolonial manifestada por Rosana Paulino ao utilizar o bordado como uma forma de expressão para suas obras, transpondo pré-conceitos a respeito da prática e procurando a ressignificar ao alocar o bordado em espaços públicos considerados de grande prestígio, como os museus. Ademais, ressalta-se também o artigo *Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil* (2007), de autoria de Ana Paula Cavalcanti Simioni, que se dedica a investigar a subvalorização das obras de arte têxteis, uma vez compreendidas como artes femininas, em especial os trabalhos da artista paulista Regina Gomide Braz. Para Simioni, “A atuação de Regina foi decisiva para a implantação de um novo gosto e de um novo estilo, bastante modernos (...) Se nem sempre o tempo, os críticos, os historiadores da arte foram capazes de reconhecer sua contribuição, tal fato ocorre como consequência das próprias categorias com que são tradicionalmente julgadas as produções *têxteis*, associadas a objetos *artesanais* e *femininos*” (Simioni, 2007, p. 106, itálicos no original).

FIGURA 08 – *BASTIDORES* (1997), DE ROSANA PAULINO.



Fonte: Site da artista Rosana Paulino. Disponível em:  
<https://rosanapaulino.com.br/multimedia/15-bastidor-mam-vi-1/> (Acesso em 05 jul. 2023)

Griselda Pollock, em seu texto *A modernidade e os espaços da feminilidade* (2019), trabalha com a possibilidade de que os textos elaborados por mulheres – aqui compreendidos não apenas no que diz respeito à escrita propriamente dita, mas também a toda e qualquer produção artística – podem produzir posições diferentes no âmbito da política sexual do olhar: “sem essa possibilidade, as mulheres são privadas tanto de uma representação de seu desejo quanto do seu prazer, e são constantemente apagadas” (Pollock, 2019, p. 144).

Logo, poder-se-ia recorrer ao que Maria Célia Orlato Selem denomina de uma “poética feminista”. Em seu ensaio *Uma câmera na mão e o feminismo na cabeça? Considerações sobre o pensamento feminista de cinema na América Latina* (2016), Selem discorre a respeito das narrativas e das imagens que compõem linguagens que são atravessadas pela memória da experiência marcada pelo gênero. Nas palavras da autora:

A produção artística realizada pelas mulheres pode ser pensada como integrante dessa poética na medida em que resulta inquietante, que causa estranhamento, que imprime um tom subversivo ao sistema sexo/gênero que se alimenta (e gera) hierarquias. É a produção feminina comprometida com o ser-estar no mundo. (Salem, 2016, p. 53)

Dessa proposição, e a partir dos diálogos estabelecidos entre as obras de Allori e Gentileschi, Di Cavalcanti e Paulino, depreende-se a importância de que mulheres representem mulheres, seja nas artes plásticas, no cinema, na literatura ou em qualquer outra expressão artística. Para Hélène Cixous, “é escrevendo (...) que a mulher afirmará a mulher num lugar diferente daquele reservado a ela no e pelo símbolo, ou seja, o lugar do silêncio” (Cixous, 2022, p. 53). Assim, a fim de procurar escrever, e inscrever, as cineastas e as obras às quais nos dedicamos nesta pesquisa, discutiremos na sequência de forma mais aprofundada a importância de se reivindicar para as mulheres artistas seus lugares enquanto autoras.

## 2.2 QUEM FALA E SOBRE QUEM SE FALA: NOÇÕES DE AUTORIA NO CINEMA

*Pode-se afirmar, com certeza, que, via de regra, os homens dispensam às mulheres um tratamento de não sujeitos e, muitas vezes, as representações que as mulheres têm de si mesmas caminham nessa direção. Contudo, o mero fato de as mulheres serem autoras de representações constitui uma tradução de seu caráter de sujeitos.*

(Heleieth Saffioti, “Violência de gênero: o lugar da práxis na construção da subjetividade”)

A teoria feminista do cinema vem se dedicando, a partir de publicações como *Women's Cinema as Counter-Cinema* (1979), de Claire Johnston, e *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (1988), de Kaja Silverman, a analisar e discutir a questão da autoria no cinema realizado por mulheres. No entanto, levando-se em consideração os apontamentos recém-elaborados sobre a representação da mulher, gostaríamos de pensar a autoria não apenas como uma questão de assinatura, relacionada a uma marca identitária e/ou a um estilo que cada cineasta imprime em seus filmes. Sugerimos, assim, que a autoria seja encarada como a possibilidade de dar uma voz e um canal de expressão para as subjetividades inerentes às realizadoras.

Com isso em mente, passaremos a contextualizar a noção de autoria na História do Cinema, procurando problematizá-la em relação à figura do autor/gênio romântico no campo das artes, bem como discutiremos os papéis impostos às mulheres no fazer artístico. Interessa-nos atentar para o que enunciam as vozes das autoras, e de que forma elas ampliam a representação das mulheres em frente às câmeras. Em suma, partimos do questionamento suscitado por Ludmilla Moreira Macedo de Carvalho, em *Considerações sobre o conceito de autoria no cinema numa perspectiva feminista* (2021): o que significa fazer um filme como mulher?

### 2.2.1 O nascimento do culto ao autor no cinema

Em 1948, com a publicação de *Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo*, o cineasta e romancista Alexandre Astruc pavimentou o que viria a se tornar o culto ao autor nos anos 1950, na França, e 1960, nos Estados Unidos. Com uma preocupação sempre latente em reivindicar o cinema como arte, de transcender seu caráter industrial de produção, Astruc compara a obra cinematográfica ao romance e à pintura, expressões artísticas capazes de proporcionar uma visão singular e de trazerem a assinatura de um sujeito criativo individualizado. Logo, o realizador cinematográfico não estaria mais apenas a serviço de um texto preexistente, mas seria um artista de pleno direito, capaz de dizer “eu” como o fariam um escritor ou um poeta.

A fundação, em 1951, da famosa revista *Cahiers du Cinéma* proporcionou um meio sólido para a propagação do autorismo, por intermédio de seus artigos críticos que estabeleciam o diretor de cinema como o responsável, acima de tudo e de todos, pela estética e pela *mise-en-scène*<sup>32</sup> do filme. Dentre esses textos, destaca-se *Uma certa tendência do cinema francês* (1954), em que François Truffaut defende que o cinema se assemelharia a quem o realizasse por meio do estilo, este último o responsável por impregnar o filme com a personalidade de seu diretor (Stam, 2006).

Ao mesclar diferentes influências, o autorismo trouxe inovação para o campo dos estudos cinematográficos, notadamente por alçar cineastas atuantes no sistema de

---

<sup>32</sup> *Mise-en-scène* designa o mesmo que “encenação” e se refere à posição relativa entre três elementos: a câmera em relação aos atores e estes, por sua vez, em relação à cenografia e aos objetos dentro do quadro filmico. Para os críticos da *Cahiers du Cinéma*, era de grande relevância a distinção entre os *metteurs-en-scène*, aqueles diretores que apenas aderiam às convenções pré-estabelecidas e aos roteiros, e os verdadeiros autores, diretores que utilizavam a *mise-en-scène* como forma de imprimirem seu estilo pessoal na obra.

estúdio hollywoodiano, como Howard Hawks e Vicente Minelli, à categoria de autores. Tal reconhecimento se deu durante a consolidação da Política dos Autores, movimento visto por Robert Stam como

Uma forma antropomórfica de “amor” pelo cinema. O mesmo amor anteriormente devotado pelos fãs às estrelas ou pelos formalistas aos procedimentos artísticos, os adeptos do autorismo agora devotavam aos homens – que em sua grande maioria *eram*, de fato, homens – que encarnavam a ideia autoral de cinema. Ressuscitou-se o cinema como uma religião secular; a “aura” novamente estava em vigor, graças ao culto ao autor. (Stam, 2006, p. 107, *itálico no original*)

Assim, o conceito de autor tornou-se um considerável dispositivo de legitimação e de prestígio, ao mesmo tempo em que serviu, e ainda serve, como uma importante categoria metodológica para o exame estilístico de obras audiovisuais.

Jorge Coli, em *O que é arte* (1983), discorre a respeito do que ele entende ser uma busca incansável, nos discursos sobre as artes, por um rigor científico que permitiria uma objetividade de análise. Uma das formas encontradas para dar conta dessa demanda, segundo o autor, são as classificações estilísticas, que funcionam como ferramentas de validação dessa exatidão pretendida. Recorre-se, desse modo, a uma identificação das constantes formais no interior das obras de arte a fim de se traçar o estilo de um autor, pois

Numa obra existe um certo número de construções, de expressões, sistemas plásticos, literários, musicais, que são escolhidos (mas sem que esta noção tenha um sentido forçosamente consciente) e empregados pelo artista com certa frequência. (Coli, 1981, p. 25)

Coli desenvolve seu raciocínio citando o filme *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, como um exemplo de construção estilística em uma obra artística, uma vez que suas imagens estão diretamente subordinadas à narrativa e que certos efeitos reaparecem com recorrência a fim de delinear com precisão a atmosfera do filme (Coli, 1981). Ademais, esse trabalho de Hitchcock, bem como quase toda a extensão de sua obra, foi longamente analisada por Truffaut em uma série de entrevistas realizadas de 1962 a 1967. O resultado está contido no livro *Hitchcock Truffaut* (2004), em que o cineasta francês defende que

Porque domina todos os elementos de um filme e impõe ideias pessoais em todas as etapas de direção, Alfred Hitchcock possui de fato um estilo, e todos reconhecerão que é um dos três ou quatro diretores em atividade que

conseguimos identificar só de assistir a poucos minutos de qualquer filme seu. Para conferir o que digo, não é necessário escolher uma cena de suspense, pois o estilo “hitchcockiano” será reconhecível até mesmo numa cena de conversa entre dois personagens, simplesmente pela qualidade dramática do enquadramento, pelo modo realmente único de distribuir olhares, simplificar os gestos, repartir os silêncios durante os diálogos, pela arte de criar na plateia a sensação de que um dos dois personagens domina o outro (...) de sugerir, fora dos diálogos, todo um clima dramático preciso, pela arte, enfim, de nos levar de uma emoção a outra ao sabor de sua própria sensibilidade. (Truffaut, 2004, p. 29)

Incorporando tais noções de estilo, propostas por Truffaut e por outros teóricos integrantes da Política dos Autores na França, o crítico de cinema estadunidense Andrew Sarris introduziu em seu país, no ano de 1962, a Teoria do Autor. Com o objetivo de celebrar o cinema hollywoodiano, Sarris formulou três critérios para se reconhecer um autor: 1) a competência técnica; 2) uma personalidade reconhecível; e 3) um sentido interno que emerge da tensão entre a personalidade e o material. Indo ainda mais longe em seu livro *The American Cinema* (1969), Sarris apresenta um modelo, constituído de nove partes, que aloca os diretores-autores em um panteão e relega os de “menor competência” a círculos menores.

### 2.2.2 Primeiras interpelações

Para os fins de nossa pesquisa, faz-se necessário, ainda que de forma breve, localizar a fonte de onde partiram esses teóricos que reivindicaram o culto à figura e ao prestígio autoral. Retrocedamos, assim, ao século XIX e à tradição romântico-burguesa encontrada na literatura, que reconhece a obra de arte como a expressão máxima de um espírito criativo humano. Para os românticos, o ato de criar é também dos homens, e não somente dos deuses e da natureza. Nesse contexto,

A palavra “autor” passa a ser utilizada não somente para designar os grandes escritores, mas pelos próprios escritores para falar de si, e também pela crítica literária, que cada vez mais se interessa pela biografia do autor tanto quanto por sua obra. (Carvalho, 2021, p. 3)

Com o passar dos anos, contudo, a crença da relação intrínseca entre sujeito e expressão, entre artista e obra, passa a ser questionada. Na França, durante os conturbados anos finais da década de 1960, Roland Barthes e Michel Foucault publicam, respectivamente, *A morte do autor* (1968) e *O que é um autor?* (1969). Em ambos os

textos, os estudiosos franceses analisam a categoria “autor” e as possibilidades de apagamento e deslocamento da primazia autoral vigente naquele momento.

Em seu ensaio, mais especificamente, Barthes dedica-se a investigar a “tirania do autor”, entendida por ele como uma concepção de autor baseada em uma visão individualista do gênio. Por esse motivo, ele advoga a morte do autor como pai e origem do texto e levanta dúvidas quanto à relação inerente entre autor e obra. Ilderlândio Assis de Andrade Nascimento e Pedro Farias Francelino, em artigo intitulado *Barthes, Foucault e Bakhtin: sobre a noção de autor(ia)* (2015), relatam que Barthes demonstra que,

A partir do Renascimento e, sobretudo, do Romantismo, na Europa, passou a prevalecer uma supervalorização do ato criador do artista, do homem enquanto senhor de si, do gênio criador. Essa mentalidade entendia a pessoa do autor enquanto criador de algo absolutamente original, expressão máxima de sua singularidade. Assim, enquanto o autor é o gênio absoluto da criação, cabe ao receptor apenas aceitar e descobrir, por meio de esforços, a intenção do autor. (Nascimento; Francelino, 2015, pp. 60-61)

Em vista disso, Barthes propunha a valorização do leitor, que seria o verdadeiro construtor de sentido do texto, passível de atribuir à obra infinitas interpretações. Repercutindo as propostas de Barthes, porém indo um pouco mais além, Foucault apresenta o que ele chama de “função-autor” e traz à tona o status do nome do autor, não mais sendo utilizado para designar um nome próprio, mas sim todo um discurso composto por palavras e sentidos. De acordo com Foucault, de que adiantaria matar o autor, se ele continuaria presente?

Para Ludmila Moreira Macedo de Carvalho, em *Considerações sobre o conceito de autoria feminina no cinema numa perspectiva feminista* (2021), a ideia central de Foucault pode ser resumida da seguinte forma:

Um nome de autor não se refere a um indivíduo biográfico único, mas a muitos “eus” que são construídos no interior de uma sociedade e de uma cultura. O que [Foucault] irá chamar de função-autor, portanto, é algo que determina a relação do leitor com a obra, no sentido que lhe é dado, no valor que lhe é reconhecido. O autor, segundo Foucault, passa a ser uma função dentro da estrutura do texto, uma estratégia de leitura programada pela própria obra, e acessível apenas através dela. (Carvalho, 2021, p. 4)

Entretanto, é preciso relativizar as problematizações levantadas pelos dois teóricos franceses, a fim de se manter a perspectiva feminista de autoria que propomos nesta pesquisa. Para tanto, recorreremos ao texto de Griselda Pollock *A modernidade e os espaços de feminilidade* (2019):

A morte do autor envolveu a ênfase no leitor/observador como o produtor ativo de significados para os textos. Mas implica um risco excessivo de total relativismo; qualquer leitor pode produzir qualquer significado. Há um limite, um limite histórico e ideológico que é assegurado pela aceitação da morte da figura mítica do criador/autor, mas não há a negação do produtor situado na história, que trabalha em meio a condições que determinam a produtividade do trabalho ao mesmo tempo que jamais confinam seu verdadeiro ou potencial campo de significados. Essa questão se torna extremamente relevante quando se trata do estudo de produtoras culturais mulheres. (Pollock, 2019, p. 141)

Discutiremos na sequência, portanto, o quanto a essas produtoras culturais mulheres a que Pollock se refere foi, e ainda é, em grande medida, negado o status de autoras/criadoras, o que faz com que suas personalidades criativas raramente sejam canonizadas ou celebradas.

### 2.2.3 Quem ocupa a posição do autor?

Com o objetivo de perseguir uma linha metodológica coerente de análise na presente pesquisa, iremos partir do e nos debruçarmos sobre o trabalho de Roland Barthes, uma vez que seus escritos ecoam também em estudos feministas que vamos mobilizar em nossa bibliografia. Nossa intenção é compreender a “instituição autor” que o teórico francês, metaforicamente, propõe-se a matar, considerando que a história oficial foi escrita colocando-se à margem e subjugando os grupos minoritários, dentre eles, as mulheres.

À vista disso, ainda que Barthes trate, em suas observações, do campo literário, entendemos que é possível deslocar seu enfoque para a área dos estudos de cinema. Isso porque, percebe-se que as questões concernentes às discussões de autoria presentes na Política dos Autores contribuíram para a criação de um cânone cinematográfico universal com características bem delineadas: trata-se de homens, brancos, heterossexuais. Ademais, ressalta-se que a formação desse panteão de cineastas autores inclui, em sua gênese, noções de genialidade que acabam por se mostrar excludentes em relação a atravessadores sociais, culturais e econômicos.

Em seu artigo *The Female Authorial Voice* (1988), Kaja Silverman argumenta que a tentativa de Barthes de rever uma abordagem problemática da autoria (que podemos inferir está conectada ao masculino e ao sistema capitalista) não pode se realizar por meio da eliminação de todas as possibilidades de autoria, principalmente daquelas que se

encontram fora do padrão hegemônico. Logo, para a teórica estadunidense, a questão do gênero é estrutural na tentativa de Barthes de apagar a figura tradicional do autor: “Embora Barthes definitivamente nunca fale dessa maneira, o autor que ele procura aniquilar ocupa definitivamente uma posição masculina” (Silverman, 1988, p. 191, tradução nossa)<sup>33</sup>.

Vejamos, portanto, finalmente, como Barthes define o autor. De acordo com esse teórico,

O autor é uma personagem moderna, produzida, sem dúvida, por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à “pessoa” do autor. O autor ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões. (Barthes, 1988, p. 58)

Barthes, no início da citação acima, enfatiza que o período de transição entre a Idade Média e o Renascimento é fundamental para se compreender a formação da chamada “instituição autor”. Esse momento, igualmente, também se mostra de importância primordial para a teoria feminista, conforme aponta Silvia Federici em *Calibã e a bruxa* (2017). De acordo com a pesquisadora italiana, a passagem do feudalismo para o capitalismo contribuiu para as construções de papéis sociais rígidos, uma vez que as tarefas produtivas e reprodutivas e as relações entre homens e mulheres passaram a sofrer uma grande intervenção estatal. O rigor e a violência das instituições de Estado na caça às bruxas, traduzida por uma perseguição política e ideológica, concorreu para autorizar a imposição de um silenciamento feminino a partir de um pensamento falocêntrico. Desse modo, o patriarcalismo se consolidou como estrutura basilar do capitalismo e como uma importante ferramenta de fortalecimento do próprio sistema que ele integrava, ao silenciar sujeitos atravessados por marcadores como gênero, classe, raça, sexualidade e/ou território (Freitas; Oliveira, 2019).

Uma vez silenciadas, tendo seus lugares na sociedade definidos por homens, estes também os responsáveis pela escrita das leis, como é possível aniquilar

---

<sup>33</sup> No original: “Although Barthes never definitively says so, the author he seeks to annihilate occupies a definitively male position”.

completamente a noção de autoria, conforme proposto por Barthes? Para Silverman, a tese barthesiana é uma fantasia, já que as mulheres foram distanciadas das posições de privilégios. Elas podem, naturalmente, auxiliar os homens a se despirem do manto da “instituição autor”, mas elas mesmas não possuem nada do que se despir (Silverman, 1988).

Contudo, nem todas as proposições de Barthes são passíveis de crítica quando utilizamos um ponto de vista feminista para a leitura de seu texto. Suas reflexões sobre a “tirania do autor” suscitam discussões relevantes a respeito da noção de genialidade e sobre o acesso a espaços e a possibilidades educacionais permitido a artistas mulheres ao longo dos séculos. Para Nascimento e Francelino, “a noção de autor desenvolvida por Barthes nasce de uma crítica que este faz a uma concepção de autor pautada por uma visão (...) que transforma o indivíduo criador em um gênio” (Nascimento; Francelino, 2015, p. 60). Ao passo que Robert Stam, quando se dedica a escrever sobre o culto ao autor no cinema, declara:

Os diretores intrinsecamente vigorosos, afirmava a teoria do autor, exibirão no decorrer dos anos uma personalidade estilística e tematicamente reconhecível, mesmo trabalhando nos estúdios hollywoodianos. *Em resumo, o verdadeiro talento sobressairá, não importando as circunstâncias.* (Stam, 2006, p. 104, itálicos nossos)

À vista disso, é possível depreender que a Política dos Autores, inculcada por uma “tirania do autor”, contribuiu para acentuar a visão da figura do cineasta enquanto gênio, um sujeito singular que teria sido tocado por uma mão invisível que, milagrosamente, o tornou apto para a prática artística.

#### 2.2.4 Como nasce um gênio?

Indagações como essa, que dizem respeito à formação do “gênio” e da “genialidade”, são encontradas em *Como o feminismo nas artes pode implementar a mudança cultural* (1974), escrito por Linda Nochlin, que, com esse texto, atualiza as reflexões trabalhadas por ela mesma no artigo *Por que não houve grandes artistas mulheres?* (1971). Em sua publicação de 1974, a professora e historiadora da arte retoma

seu questionamento<sup>34</sup> sobre a trajetória do pintor espanhol Pablo Picasso, a fim de apontar quais seriam as situações históricas concretas que possibilitariam e contribuiriam para a criação artística. Segundo Nochlin, a “grande arte” não é realizada em contextos fortuitos, mas sim em conjunturas bastante previsíveis.

Nossa tendência é pensar que o gênio inato aflorará em qualquer situação, por mais que as circunstâncias sejam adversas. Mas não aflora, por mais que as circunstâncias sejam adversas. Só aflora em condições muito específicas e deixa de realizar seu potencial em condições também muito claras; uma dessas condições de fracasso quase garantido é se a criança-prodígio em questão é uma mulher. Existem, sem dúvidas, muitas Pablitas Picasso desconhecidas que estão lavando pratos ou trabalhando de vendedoras apenas porque são mulheres. (Nochlin, 1974, p. 74)

Essas análises estabelecem um diálogo e reverberam as discussões levantadas vinte e cinco anos<sup>35</sup> antes por Simone de Beauvoir, que, no segundo volume de seu livro *O segundo sexo* (2019), destaca como as restrições impostas pela educação e pelos costumes impuseram à mulher um movimento limitado sobre o universo. Para a filósofa francesa, aos homens de destaque coube o livre trânsito pelo mundo, as possibilidades de realizar uma viagem de bicicleta sozinhos ou até mesmo a pé em um país semideserto e perigoso, como o fez T. E. Lawrence aos 18 anos. Isso porque,

Os homens que chamamos grandes são os que, de uma maneira ou de outra, puseram sobre os ombros o peso do mundo: saíram-se mais ou menos bem da tarefa, conseguiram recriá-lo ou soçobraram; mas primeiramente assumiram o enorme fardo. É o que uma mulher jamais fez, o que *nenhuma pôde* jamais fazer. Para encarar o universo como seu (...) é preciso pertencer à casta dos privilegiados. (...) Ora, os indivíduos que nos parecem exemplares, que condecoramos com o nome de gênio, são os que pretenderam jogar em sua existência singular a sorte de toda humanidade. Nenhuma mulher se acreditou a tanto. Como Van Gogh poderia ter nascido mulher? Uma mulher não teria sido enviada em missão ao Borinage, não teria sentido a miséria dos homens como seu próprio crime, não teria procurado uma redenção; nunca teria, portanto, pintado os girassóis de Van Gogh. Sem contar que o gênero de vida

---

<sup>34</sup> Em *Por que não houve grandes artistas mulheres?* (1971), Linda Nochlin se vale da ironia contida no título de seu trabalho para levantar a seguinte dúvida: “E se Picasso tivesse nascido menina?” (Nochlin, 1971, p. 18). E a autora prossegue: “Teria o senhor Ruiz prestado tamanha atenção ou estimulado a mesma ambição de sucesso na pequena Pablita? O que se sobressai em todas essas histórias é a milagrosa, não determinada e aparente natureza associal das realizações artísticas, uma concepção semirreligiosa do papel do artista que é elevado à hagiografia no século XIX, quando historiadores, críticos de arte e, muitas vezes, os próprios artistas tendiam a elevar o fazer arte como substituto à religião, o último baluarte dos valores elevados do mundo materialista. O artista na mitologia do século XIX luta contra todas as determinações familiares e oposições sociais, sofrendo todos os ataques e injúrias sociais como qualquer outro mártir cristão e, no final, triunfa apesar de suas pequenas chances, infelizmente depois de sua morte, porque de suas profundezas irradia aquele misterioso fulgor: o Gênio” (ibidem).

<sup>35</sup> A data da publicação original de *O segundo sexo* é 1949. Nesta pesquisa, utilizamos os volumes publicados no Brasil em 2019.

do pintor – a solidão do Arles, a frequência dos cafés, dos bordéis, tudo o que alimentava a arte de Van Gogh alimentando-lhe a sensibilidade – lhe teria sido proibido. (Beauvoir, 2019b, p. 538, *itálicos no original*)

Como poderiam as mulheres, portanto, tornarem-se gênios quando todas as possibilidades de realizar uma obra lhes era recusada? Como poderiam fazê-lo se o acesso ao saber lhes era proibido? Restritas à imanência do espaço da casa e aos trabalhos domésticos, as mulheres, ao longo da história, foram educadas, mas não instruídas. O máximo que se esperava delas é que fossem úteis e agradáveis, boas donas de casa, ótimas esposas e mães. Como se sabe, a família e a religião eram os pilares da educação feminina.

Some-se a esses aspectos a crença de que as mulheres não seriam suscetíveis de darem forma à criação artística, de que não seriam capazes de produzirem e de se manifestarem criativamente. Michelle Perrot, em *Minha história das mulheres* (2019), aponta que

Os gregos fazem do *pneuma*, o sopro criador, propriedade exclusiva do homem. “As mulheres jamais realizaram obras-primas”, diz Joseph de Maistre. Auguste Comte as vê como capazes apenas de reproduzir. (...) Os fisiologistas do final do século XIX, que pesquisam as localizações cerebrais afirmam que as mulheres têm um cérebro menor, mais leve, menos denso. E alguns neurobiólogos da atualidade continuam a procurar na organização do cérebro o fundamento material da diferença sexual. (Perrot, 2019, p. 97)

Das mulheres espera-se apenas que sejam intuitivas, sensíveis, pacientes, que ocupem com êxito os papéis que lhes cabem: musas inspiradoras, ajudantes, secretárias. Logo, a produção artística por parte das mulheres torna-se uma tarefa árdua e de difícil execução, o que faz com que seus trabalhos fiquem restritos à esfera privada, aquela que lhes caberia por imposição social. Como ousar, portanto, ocupar o espaço público? Como publicar, expor e performar? Para Nochlin, as respostas a esses e a tantos outros questionamentos encontram-se “na natureza de dadas instituições sociais e o que elas proíbem ou estimulam nas distintas classes ou grupos de indivíduos” (Nochlin, 1974, p. 25). Por conseguinte, a discriminação generalizada contra as mulheres acabou por impedir que elas alcançassem, sequer, o nível de preparação, quem dirá o da proficiência artística.

Uma vez alcançado um nível mais avançado de instrução, novos desafios se impõem às artistas. Mulheres brancas, de classes abastadas, que lograram ter acesso à educação e à formação, no campo da literatura, por exemplo, sentiram a necessidade de fazer uso de pseudônimos masculinos como forma de driblar a crítica e de se resguardar

da opinião pública. São os casos de Nísia Floresta, considerada a primeira educadora feminista do Brasil, autora de *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* (1832), que assinou parte de sua obra como N. F., N. F. B. A. ou B. A.; e das Irmãs Brontë, que se tornaram primeiramente conhecidas como Irmãos Bell:

Essas pequenas e sofridas histórias são bem representativas das dificuldades que as escritoras – e artistas em geral – enfrentaram nos séculos passados e até nas primeiras décadas deste, para se imporem numa sociedade que se recusava a aceitar a concorrência feminina, em qualquer dos seus domínios. As relações entre os sexos eram, antes de tudo e sem sombra de dúvida, relações de poder e marcaram de forma inequívoca a história social e cultural de um povo. (Duarte, 1997, p. 89)

No campo literário, às mulheres era reservado apenas o lugar de subalterna e objeto do outro, o homem, não sendo socialmente aceitável que fossem proprietárias dos meios de produção do discurso, não podendo se colocar jamais na posição de receber reconhecimento autoral. A esse respeito, Virginia Woolf, em *Um teto todo seu* (2014), ironiza: “é um enigma perene a razão pela qual nenhuma mulher jamais escreveu qualquer palavra de literatura extraordinária quando todo homem, ao que parece, é capaz de uma canção ou um soneto” (Woolf, 2014, p. 63).

Se a essas mulheres brancas, que nos referimos até o momento, o caminho para atingir as possibilidades de criação artística foi turbulento, é preciso destacar que as mulheres negras, além de sofrerem com as opressões relacionadas ao gênero, ainda são afetadas pelo racismo. Audre Lorde, em *Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença* (2019), aponta que a forma pela qual a criatividade é assumida por cada artista mulher é atravessada por questões de classe e raça. Para exemplificar sua tese, ela relembra o caso de uma publicação feminina que decidiu, em um de seus números, publicar apenas textos em prosa, alegando que a poesia seria uma forma de arte menos “séria”. Contudo, as pessoas responsáveis pela editoria da publicação não levaram em consideração que,

De todas as formas de arte, a poesia é a mais econômica. É a mais secreta, a que exige menos trabalho físico, menos material, e aquela que pode ser feita entre turnos, no ambulatório do hospital, no metrô e em sobras de papel. (...) Ao revermos nossa literatura, a poesia foi a voz mais importante dos pobres, dos trabalhadores e das mulheres de cor. (Lorde, 2019, p. 241)

Marcadores sociais e de raça negaram a muitas mulheres o acesso ao desenvolvimento do pensamento crítico e analítico. Logo, é preciso cautela e cuidado

para que, quando nos referirmos a uma cultura feminina de largo espectro, levemos em consideração que a classe e as diferenças econômicas impactam na arte que é produzida.

### 2.2.5 As repercussões no cinema

Enquanto as autoras que citamos se dedicaram a olhar para os contextos sociais que marcaram a complexa História da Arte produzida por mulheres, especialmente as artes visuais e a literatura, Karla Holanda partiu da provocação de Linda Nochlin e voltou seu olhar para a realidade da produção cinematográfica brasileira ao publicar *Por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil?* (2020). Em seu texto, Holanda analisa a formação do cânone do cinema nacional e as noções contidas na ideia de cineasta como um grande artista:

Se, nas artes em geral é evidente, historicamente, aceitar a “grandeza” de, digamos, Michelangelo (...) no contexto do cinema brasileiro também se tem evidência similar. Nesse universo, 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 César Saraceni, Leon Hirszman, Rogério Sganzerla, provavelmente não seremos questionados nessa lista de “grandeza” do cinema nacional: trata-se de atestado dado pelos inúmeros textos acadêmicos e críticos dedicados a eles enquanto se firmava o cânone da história do cinema no Brasil. (Holanda, 2020, p. 6)

Um panteão de grandes cineastas homens também está presente no alvorecer da arte cinematográfica, nos idos de 1895. Conhecidos e notáveis são os profissionais que marcaram o cinema silencioso: Auguste e Louis Lumière, Thomas Edison, Georges Méliès, Edwin Porter, entre outros. No entanto, contemporânea a eles, também se eleva Alice Guy Blaché, que apenas recentemente vem recebendo o reconhecimento que lhe é devido na História do Cinema. Flávia Cesarino Costa, em seu texto *As ruidosas mulheres do cinema silencioso* (2019), traça um panorama das atividades de Blaché:

Apesar de ter sido completamente omitida da primeira história do cinema (COISSAC, 1925), de ter sido descrita em outra como atriz (BARDECHE; BRASILLACH, 1935) e de seus filmes terem sido atribuídos a outros diretores por Georges Sadoul (1948), Alice Guy Blaché é hoje considerada a única diretora de cinema no mundo entre 1896 e 1906. Nascida em 1873, na França, morou no Chile quando criança e voltou a Paris quando seu pai, que era livreiro, foi à falência. Quando ele e seu irmão morreram, logo depois, e suas irmãs se casaram, Alice foi trabalhar como secretária e estenógrafa para Léon Gaumont. Ela estava presente quando Georges Demeny demonstrou e vendeu

a patente de seu fonoscópio para a Gaumont, e acompanhou o chefe na demonstração feita pelos irmãos Lumière de seu cinematógrafo, em 22 de março de 1895. (Costa, 2019, pp. 22-23)

De volta ao contexto brasileiro, verifica-se que pesquisadoras/es vêm se dedicando a reconhecer as “Alices” do Brasil, e nomes como o de Carmen Santos e o de Cléo de Verberena têm despontado nos estudos sobre os Primeiros Cinemas realizados no país. Similar ao trabalho de Cesarino Costa, é a pesquisa de Luciana Corrêa de Araújo, intitulada *Cléo de Verberena e o trabalho da mulher no cinema silencioso brasileiro* (2017). De maneira breve, a respeito de Carmen Santos, Corrêa de Araújo relata que ela seria “a grande personalidade feminina do cinema brasileiro (...) que só viria a dirigir seu único filme, *Inconfidência mineira* (1948), já no período sonoro” (Araújo, 2017, pp. 15-16). Já sobre Cléo de Verberena, Corrêa de Araújo destaca: “Ao que se sabe, houve uma única mulher diretora no país até o início dos anos 1930, Cléo de Verberena, que dirigiu e protagonizou *O mistério do dominó preto*, filme silencioso lançado em 1931” (Araújo, 2017, p. 15).

A invisibilidade e o silenciamento destinado às mulheres cineastas atravessa as décadas até desaguar em importantes movimentos do cinema brasileiro, como o Cinema Novo, em que um novo apagamento do trabalho de realizadoras acontece. De acordo com Holanda:

Isso nos faz lembrar de tantas cineastas que estavam aí ao lado e que passaram despercebidas pela história do cinema para além da força de seus filmes: se *Os homens que eu tive* (1973), de Tereza Trautman, tivesse sido realizado por Joaquim Pedro de Andrade, ou *Feminino plural* (1984), de Vera de Figueiredo, fosse de Glauber Rocha, ou, ainda, *Amor maldito* (1984), de Adélia Sampaio, fosse dirigido por Leon Hirszman, a história os teria ignorado, como, de fato, ignorou? A temática e a linguagem desses filmes correspondiam aos anseios de ruptura da época, mas a ideia de que mulheres cineastas pudessem ser criativas, não perdurava no horizonte por muito tempo. (Holanda, 2020, p. 16)

Se os filmes acima relacionados por Holanda são do gênero ficcional, anteriores a eles se destacam os trabalhos documentais de Helena Solberg, que produziu obras inovadoras na forma, no conteúdo e na linguagem. É o caso de *A entrevista* (1966), filmado no mesmo contexto que muitas outras produções do gênero, que hoje integram o cânone do Documentário Moderno Brasileiro, tais como *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Saraceni e Márcio Carneiro, *Couro de gato* (1960), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Maioria absoluta* (1964), de Leon Hirszman. No entanto, *A entrevista* foi obliterado da história do cinema brasileiro, apesar de sua temática bastante arrojada para a época: ao longo dos 19 minutos do curta-metragem, Solberg dá voz a várias mulheres,

com idades entre 19 e 27 anos, que discorrem sobre o papel da mulher na sociedade, sobre sexo e casamento, entre outros assuntos.

Sobre a exclusão de *A entrevista* do panteão dos documentários produzidos no Brasil à época, Holanda escreve em *Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina* (2017):

(...) o que mais surpreende no fato do filme de Solberg não ter sido considerado pela história do cinema desse período, é a não discussão do modelo de ruptura em relação à voz *off* como fio condutor da narrativa, que predominava nos documentários da época. As vozes que permeiam o filme, em *off*, são variadas e contraditórias, valorizando a pluralidade de pensamentos e justamente enfatizando a ambiguidade. Não havia pretensão em afirmar uma verdade única, nem em interpretar determinadas realidades ou sentidos. Ao contrário, o filme foge de qualquer tom doutrinário. Isso não é nada pouco relevante no contexto do documentário brasileiro de meados dos anos 1960. (Holanda, 2017, s/p)

Holanda prossegue sua investigação comparando a obra de Solberg ao livro *Mística feminina* (1963), de Betty Friedan, um marco da Segunda Onda do Feminismo, devido à multiplicidade de vozes e narrativas que expõem a insatisfação das mulheres estadunidenses com a divisão de papéis entre homens e mulheres imposta pela sociedade. Ademais, o feminismo continuaria a mobilizar Solberg em seus filmes posteriores. Denominadas de “Trilogia da Mulher” por Mariana Tavares (Tavares, 2019), as obras, realizadas nos Estados Unidos, são: *The Emerging Woman* (1974), *The Double Day* (1975) e *Simplesmente Jenny* (1977). Atuante até os dias de hoje, o filme mais recente de Solberg é o documentário *Meu corpo, minha vida* (2017), que trata da questão do aborto no Brasil.

Se tomarmos Solberg e seus trabalhos como exemplo, é possível, por conseguinte, proclamar a autoria dessa diretora baseando-nos em resoluções que levam em conta o contexto social da mulher enquanto sujeito, sua posição na história, os procedimentos estilísticos de suas obras e as estratégias discursivas de seus documentários. Logo, reclamar a autoria para artistas mulheres, aqui especificamente cineastas, se dá a partir da compreensão de um fenômeno histórico. É fundamental determinar não só quem está falando, mas também como se está falando e de que posição social.

Em seu artigo *Considerações sobre o conceito de autoria feminina no cinema numa perspectiva feminista* (2021), Ludmila Moreira Macedo de Carvalho parte das reflexões de Kaja Silverman para apontar que,

Naturalmente, não se trata mais de conceber o autor empírico na sua visão romântica e positivista como fonte única de explicação da obra, mas, por outro lado, não se pode ignorar que agentes humanos funcionam como autores e são atravessados, entre outras coisas, pelo gênero. É preciso, portanto, conceber novas formas de articular a autoria enquanto categoria discursiva com a autoria enquanto categoria social, atravessada não apenas pela subjetividade, mas também por práticas sociais, trajetórias, posições e regras específicas. (Carvalho, 2021, p. 5)

O fazer cinematográfico, seja por mulheres ou seja por homens, vê no papel do/a diretor/a uma função prestigiosa e de valoração autoral. Contudo, tal reconhecimento, no que diz respeito às cineastas, estende-se até abarcar outras profissionais que estejam em frente ou atrás das câmeras. Isso porque, estatísticas demonstram que, quando mulheres capitaneiam projetos, seja como diretoras ou produtoras executivas, elas tendem a contratar outras mulheres para integrarem suas equipes. Uma fala de Rosana Alcântara, diretora da Agência Nacional do Cinema (Ancine), de 2013 a 2017, durante um debate sobre equilíbrio de gênero no audiovisual, demonstra que quando a atividade de produção é executada por uma mulher, aumenta em 33% a chance de a atividade de direção também ser realizada por uma mulher (Ancine, 2020)<sup>36</sup>. À vista disso, o que poderia ser entendido como uma autoria exclusiva se modifica para uma noção de autoria coletiva, uma vez que as demais integrantes da equipe do filme emprestarão seus olhares, subjetividades e pluralidades para a obra.

#### 2.2.6 Mulheres autoras e seus olhares em cena

O cinema de autoria feminina contribui para alterar a maneira como se representam as personagens femininas, deslocando-as do papel de objeto que, muitas delas, historicamente, ocuparam e ainda ocupam. De acordo com o Instituto Geena Davis sobre Gênero na Mídia:

Com tanta escassez de representação feminina em frente e atrás das câmeras é uma batalha defender as narrativas e as vozes femininas. A pesquisa do Instituto prova que o envolvimento de mulheres no processo criativo é fundamental para criar uma maior igualdade de gênero antes mesmo das filmagens começarem. Há uma relação causal entre representações femininas positivas e criadoras de conteúdo mulheres envolvidas na produção. Na verdade, mesmo quando apenas uma roteirista mulher trabalha em um filme,

---

<sup>36</sup> “Ancine participa de debate sobre equilíbrio de gênero no audiovisual”. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/ancine-participa-de-debate-sobre-equil-brio-de-g-nero-no-audiovisual> (Acesso em 01 mai. 2022).

há uma diferença de 10,4% no tempo de tela para as personagens femininas. Infelizmente, os homens ultrapassam as mulheres em número nos papéis-chave da produção em aproximadamente 5 para 1. (Geena Davis Institute on Gender in Media, 2020, tradução nossa)<sup>37</sup>

Logicamente, essa constatação é apreendida do contexto da indústria de entretenimento estadunidense, em particular, a do cinema hollywoodiano. Não obstante, afirmações semelhantes já foram feitas quando da análise de filmes de realizadoras brasileiras. Cite-se como exemplo o artigo *Diretoras de comédia: a mulher à frente do gênero de maior bilheteria do país* (2019), de Amanda Aouad Almeida. Segundo a autora,

Uma observação importante na análise de filmes dirigidos e/ou roteirizados por mulheres é a representatividade. Normalmente, esses filmes trazem uma mulher como protagonista e existem diversas personagens femininas de destaque (...) Há um avanço em representatividade em tela, fazendo-os passar no Teste de Bechdel. (Almeida, 2019, p. 55)

Ao retomarmos as propostas de Barthes em *A morte do autor* (1968) e as colocarmos em diálogo com as teorias feministas do cinema, torna-se possível sugerir um meio termo quando se trata de autoria feminina no cinema: a autora/cineasta é o passado de sua obra, ela a nutre e, obviamente, existe antes dela. Por conseguinte, a leitora/espectadora não poderá ser considerada a única construtora de sentido do texto/filme. Isso porque, seria muito caro às mulheres conceber suas obras como a destruição de todas as suas vozes, todas as suas origens, uma vez que, como visto, esses pressupostos barthesianos foram alicerçados sobre uma camada onipresente de soberania masculina. É preciso às mulheres reclamar esse lugar de “autoras” e, com isso, abalar a crença da construção de discursos baseada na irrelevância do criador.

Chimamanda Ngozi Adichie, em *O perigo de uma história única* (2018), demonstra como o papel de quem narra revela relações de poder e implica em silenciamentos, em uma narrativa homogênea:

Existe uma palavra em igbo na qual sempre penso quando considero as estruturas de poder no mundo: *nkali*. É um substantivo que, em tradução livre, quer dizer “ser maior do que outro”. Assim como o mundo econômico e político, as histórias também são definidas pelo princípio de *nkali*: como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas

---

<sup>37</sup> No original: “*With such a dearth of female representation in front of and behind the camera, it’s a struggle to champion female stories and voices. The Institute’s research proves that female involvement in the creative process is imperative for creating greater gender balance before production even begins. There is a causal relationship between positive female portrayals and female content creators involved in production. In fact, when even one woman writer works on a film, there is a 10.4% difference in screen time for female characters. Sadly, men outnumber women in key production roles by nearly 5 to 1.*”

depende muito de poder. O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer com que seja sua história definitiva. (Adichie, 2018, p. 12)

As histórias de vida e as narrativas ficcionais das cineastas podem, portanto, vazar ao modelo narrativo clássico, uma vez que suas vozes serão polifônicas, em contraste a um som quase em uníssono. É isso que propõe Cíntia Langie, em *Ter uma ideia em cinema: sobre o ato de criação no cinema brasileiro feito por mulheres* (2020). Em seu texto, a autora se debruça sobre as reflexões apresentadas por Gilles Deleuze em seus dois famosos livros sobre o cinema, *Imagem-movimento* (1983) e *Imagem-tempo* (1985), a fim de utilizá-las como ferramentas de análise de produções fílmicas de mulheres. De acordo com Langie, as obras femininas extrapolam os padrões, quebram as estruturas, reúnem elementos nunca antes reunidos, ultrapassam os fluxos corriqueiros, o que leva essa autora a indagar: “como suas histórias e temáticas estão ligadas, de certo modo, a alguma necessidade que as faz criar?” (Langie, 2020, p. 105).

Se, para Marguerite Duras, “somos todas instruídas em dor”, para Ilana Feldman o cinema de mulheres faz dessa dor não um drama, mas sim uma necessidade, uma trama permanente de reinvenção do real e do próprio fazer cinematográfico (Feldman, 2019). Sandy Flitterman-Lewis, em *Women, Desire and Look: Feminism and the Enunciative Apparatus in Cinema* (1978), vai mais além ao defender que as marcas autorais deixadas pelas mulheres, por meio de suas subjetividades, provocam um momento de instabilidade, no qual a autora do filme se inscreve. Nesse movimento, a autora se coloca como sujeito, desde sempre fragmentado, atravessado pelo outro, pela ordem simbólica e pela linguagem. Este último atravessamento, o da linguagem, trata-se de um território ao qual as mulheres tiveram um acesso mediado pelas estruturas de poder patriarcais.

Logo, faz-se necessário o estabelecimento de um novo molde de referência, no qual a medida não seja mais apenas o sujeito masculino, e que promova um deslocamento do olhar, como defende Teresa de Lauretis, em *Alice Doesn't: Feminism, Semiotic, Cinema* (1984):

Estratégias de escrita e de leitura são formas de resistência cultural. Não apenas elas funcionam para virar do avesso os discursos dominantes (e mostrar que isso pode ser feito) (...) mas ao afirmar a existência histórica das contradições irredutíveis para mulheres dentro do discurso, elas também desafiam a teoria de seus próprios termos, os termos de um espaço semiótico construído na linguagem, cujo poder está baseado na validação social e em modos de enunciação e endereçamento bem estabelecidos e validados. Tão bem estabelecidos que, paradoxalmente, o único jeito de se posicionar fora (ou contra) este discurso é se deslocando dentro dele. (de Lauretis, 1984, p. 7)

A cada nova produção, novas relações vão se colocando e, assim, realocando as subjetividades latentes dessas artistas no discurso fílmico. Isso contribui para a criação de instâncias de enunciação, que podem fazer parte tanto da linguagem audiovisual (posição e movimentação da câmera, *mise-en-scène*, ritmo da edição, uso de som e de música, entre tantos outros aspectos) quanto dos elementos especificamente narrativos, como tema e personagens.

Não obstante, Kaja Silverman alerta para a necessidade de se ter cautela ao falar sobre autoria feminina, de modo que não se reduza a expressão a uma visão essencialista, em que seria suficiente apenas substituir o sujeito masculino por uma mulher para que se tenha um cinema de mulheres. Carvalho comenta a respeito do trabalho da teórica estadunidense:

Para a autora [Silverman] é necessário desenvolver métodos analíticos para problematizar e aprofundar a relação da autora biográfica com a autora dentro do texto, enquanto marcas de enunciação, sem, com isso, adotar uma visão monolítica ou pré-determinada do que seria o discurso feminino ou de quais seriam as formas de subversão do discurso patriarcal. (Carvalho, 2021, p. 8)

Compreende-se que, desse modo, ao defender e reivindicar a autoria feminina se adentra cautelosamente em uma discussão bastante complexa, especialmente se se leva em consideração as dificuldades que as artistas encontram para conseguirem produzir em um campo tradicionalmente masculino. De acordo com Langie, o ato criativo para as cineastas - dar forma a um ponto-de-vista - advém de suas próprias realidades: “Ter uma ideia em cinema, para as mulheres, muitas vezes é como um sopro de desabafo de uma sociedade opressora, e é a partir da vivência de cada uma (...) que elas sentem necessidade de falar de determinados assuntos” (Langie, 2020, p. 120). Filmes de autoria feminina, portanto, contribuem para expandir o repertório de produções existentes. Tais obras funcionam como pontos de inflexão que dão a ver outros aspectos, relacionados às experiências de um número significativo de mulheres.

### 2.2.7 Possibilidades que se apresentam: um cinema de mulheres

Uma vez que a produção cinematográfica predominante é articulada e realizada por cineastas homens, seria possível pensar os filmes realizados por mulheres como aqueles que, em certa medida, vazam ao modelo narrativo clássico e patriarcal? Ao

buscarem por experimentações na linguagem, estariam as cineastas constituindo uma poética feminista em suas obras? Ao utilizarem o dispositivo do cinema, conseguiriam elas dar respostas e trabalhar por igualdade no meio cinematográfico? Essas indagações foram o ponto central do que ficou conhecido, a partir dos anos 1970, como “cinema de mulheres”, e percebe-se que elas reverberam em produções artísticas que colocam em cena diferentes subjetividades.

Para Ana Maria Veiga (2019), cineastas como Agnès Varda (1928-2019), Chantal Akerman (1950-2015), Lina Wertmüller (1928-2021), Nelly Kaplan (1931-2020), María Luisa Bemberg (1922-1995), Sara Gómez (1942-1974), Helena Solberg (1938-), Teresa Trautman (1951-), Vera de Figueiredo (1934-) e Ana Carolina (1949-),

(...) usaram o dispositivo cinematográfico para dar respostas, além de comprovar seu talento, competência e paixão pelo cinema. Personagens e protagonistas criadas por elas marcaram a inversão do olhar, lançando um desafio ao público espectador e à crítica especializada: ver o cinema sob outras perspectivas, transgressoras dos limites da representação fílmica; tomar assento nas salas escuras para conhecer pontos de vista que não mais apresentavam mulheres como objetos ou coadjuvantes dos “galãs” do cinema. No “cinema de mulheres” elas agiam, eram sujeitos da história, mostravam o que seria o seu mundo nos bastidores da sociedade, pouco atrativo para as produções do cinema tradicional. (Veiga, 2019, p. 262)

Os trabalhos realizados por essas mulheres dão a ver que outras práticas e perspectivas se apresentam ao cinema hollywoodiano, não sendo este o único cinema existente. É possível repensar as convenções e adaptá-las a projetos individuais, é possível reformular e articular diferenças que estão presentes nas histórias e nas consciências dessas mulheres. A palavra-chave para um “cinema de mulheres”, seja ele radicalmente experimental ou mais próximo de um modelo narrativo clássico, é “subjetividade”, e como ela está impressa na produção cinematográfica de cada cineasta/autora. Dessa forma, essas diretoras se assumem, elas mesmas, feministas e suas crenças contribuem para a materialização, em seus filmes, de suas subjetividades e posicionamentos políticos (Smelik, 1998).

Filmes realizados por um “cinema de mulheres” se apresentam como um esforço para descobrir e dar à mulher uma voz, um lugar de onde ela possa falar. Ao levantarem variadas questões, essas artistas estão em busca de estabelecer um discurso feminino não essencialista que sirva como ferramenta de resistência ao domínio do patriarcado. Esse discurso tem em sua base o que Elsa Dorlin (2021) chama de “ponto-de-vista feminista”, ou seja, um olhar que parte das condições materiais de existência das mulheres a fim de

produzir um saber que politiza a opressão das mulheres na sociedade. São posições construídas a partir de situações vividas, o que as reveste com uma visão política engajada. De acordo com Dorlin,

(...) o saber feminista se apoia em todo um conjunto de saberes locais, saberes diferenciados e contestadores que foram desqualificados, considerados “incapazes de unanimidade” ou “não conceituais”, que dizem respeito à reapropriação de si: de seus corpos, de sua identidade. (...) Em outras palavras, o trabalho de conscientização faz com que o destino cotidiano da mulher, a suposta “condição feminina”, seja reconhecido como uma experiência de opressão na qual reconheço a mim mesma como “sujeito da opressão”. Além disso, as vivências singulares das mulheres podem ser ressignificadas como vivências coletivamente compartilhadas. (Dorlin, 2021, pp. 15-16)

Para a socióloga brasileira Heleieth Saffioti, o ser singular pode incorporar, na prática, a defesa dos interesses de sua categoria: “Embora o interesse seja sempre particular, ele não se circunscreve (...) ao ser singular, podendo representar (...) anseios de um coletivo, cuja magnitude não importa” (Saffioti, 2019, p. 145). Dessa forma, considera-se que as mulheres trazem consigo, em suas subjetividades, uma experiência histórica e cultural diferenciada da masculina. Aliando suas vivências às práticas artísticas, elas buscam construir uma linguagem diversa, a partir de seus próprios argumentos e premissas:

(...) o pensamento feminista trouxe a subjetividade como forma de conhecimento. “We all see feelingly”, afirma, o que se opõe radicalmente ao ideal de conhecimento objetivo trazido das ciências naturais para as ciências humanas. Entrando em um mundo masculino, possuído por outros, a mulher percebe que não detém a linguagem e luta para criar uma, ou ampliar a existente: aqui se encontra a principal fonte do aporte feminista à produção de conhecimento e à construção de nossos significados na interpretação do mundo. (Rago, 2019, p. 380)

É em meio a esse rico arcabouço do saber feminista, que se constitui em um ponto-de-vista feminista, que se encontram os filmes analisados nesta pesquisa. Desse modo, nos capítulos seguintes, nos propomos a investigar, a partir da materialidade fílmica, de que modo esses diferentes trabalhos contribuem para modificar a representação feminina frente às telas a partir de uma estruturação mais ampla das narrativas e do posicionamento das personagens dentro de tais narrativas, entendendo as realizadoras das obras como significativas autoras de seus filmes.

### 3 SOBRE ESFORÇOS E ÊXITOS: ANÁLISES FÍLMICAS DOS CURTAS-METRAGENS *TENTEI* (2017) E *A MULHER QUE SOU* (2019)

Neste capítulo, trataremos de analisar dois curtas-metragens, produzidos, em anos recentes, na cidade de Curitiba. Primeiramente, nos dedicaremos a *Tentei* (2017), dirigido por Laís Melo e que tem como tema central a violência de gênero. Na sequência, focalizaremos *A mulher que sou* (2019), dirigido por Nathália Tereza, cujo eixo principal é o empoderamento da mulher negra. Em ambos os casos, teremos como pano de fundo para nossas leituras críticas a temática emanante das obras, bem como suas reverberações de um ponto-de-vista feminista, exemplificado, em especial, pelas noções de representação e autoria femininas, já apresentadas em nossos pressupostos teóricos. Ademais, quando se fizer necessário, apontaremos para teorias feministas específicas que nos auxiliem no embasamento de nossas proposições.

#### 3.1 UMA MULHER CHAMADA GLÓRIA

*Nada, ou quase nada, se transmitiu da presença da mulher: somos nós que devemos redescobri-la para sabermos a verdade.*

(Carla Accardi, Carla Lonzi e Elvira Banotti, “Manifesto da revolta feminina”)

*Tentei*<sup>38</sup> é um filme de 14 minutos, dirigido pela cineasta Laís Melo, lançado no ano de 2017. A obra narra a tentativa de denunciar uma situação de violência doméstica e abuso sexual vivida por Glória, interpretada pela atriz sul mato-grossense Patrícia Saravy. A sinopse do curta-metragem apresenta as seguintes informações: “A coragem foi se fazendo aos poucos conforme a angústia tomava o corpo. Em certa manhã, Glória, 34 anos, parte em busca de um lugar para voltar a ser”<sup>39</sup>. No ano de seu lançamento, *Tentei* circulou por diversos festivais de cinema brasileiros e alcançou visibilidade, tendo, inclusive, recebido os prêmios de “Melhor curta-metragem”, “Melhor fotografia” (para

---

<sup>38</sup> Em julho de 2023, o curta-metragem encontra-se disponível na plataforma Vimeo: <https://vimeo.com/222196052>.

<sup>39</sup> A ficha técnica completa do curta-metragem encontra-se disponível no Anexo I desta dissertação, página 172.

Renata Corrêa) e “Melhor atriz” (para Patrícia Saravy) no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro daquele ano<sup>40</sup>.

Baseando-nos sobre o eixo temático da obra, objetivamos discutir a situação das mulheres violentadas no Brasil, realizando um entrecruzamento das teorias feministas com a materialidade imagética do filme, o que acaba por nos fornecer uma possibilidade de leitura que encontra, na experiência de Glória, reverberações com situações vivenciadas por um grande número de mulheres no país.

### 3.1.1 O perigo dentro de casa

Segundo dados publicados pela revista *piauí*, em uma matéria intitulada *Quando a violência mora ao lado* (2023)<sup>41</sup>, no primeiro semestre de 2022<sup>42</sup>, o Brasil registrou 699 feminicídios, uma média de quase quatro casos por dia, o que equivale ao assassinato de uma mulher, em média, a cada seis horas no país. Essa realidade se agrava ainda mais quando consideramos que a maioria das mulheres vítimas de feminicídios são mortas, em geral, pelos próprios parceiros ou ex-parceiros ou algum familiar próximo, o que acaba por tornar a casa também como um local onde suas vidas estão em risco: “No Brasil, 96% dos feminicídios são cometidos por pessoas próximas às vítimas (...) Cerca de 66% das vítimas são assassinadas em suas residências” (Mazza; Vieira; Buono, 2023, s/p).

A legislação brasileira entende por “feminicídio” o assassinato de mulheres por motivações de gênero e assegura o seu combate por meio da Lei nº. 13.104/2015 (“Lei

---

<sup>40</sup> O filme também foi agraciado com as seguintes láureas: “Melhor curta-metragem” pelo site de crítica Vertentes do Cinema; prêmio de “Contribuição Artística” no 3 Margens – Festival Latino-Americano de Cinema; “Melhor roteiro” na 6ª edição do Festival Internacional de Curtas-metragens de Brasília; “Melhor filme”, “Melhor direção”, “Melhor fotografia”, “Melhor som” e prêmio “Júri Popular” no Festival Kinoarte de Cinema – 19ª edição; “Melhor som” na 12ª edição do Fest Aruanda do Audiovisual Brasileiro; “Menção Honrosa” no Curta Cinema do Rio de Janeiro 2017; “Menção honrosa” no Festival de Cinema Entretodos 2017; e “Menção Honrosa” no Festival Fronteiras 2017 (Informações disponíveis em: <https://www.laismelo.art/tentei>). (Acesso em 16 ago. 2021).

<sup>41</sup> Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/quando-violencia-mora-ao-lado/>. (Acesso em 25 jan. 2023).

<sup>42</sup> No ano de 2022, as ações de combate à violência contra a mulher receberam o menor orçamento durante o governo de Jair Bolsonaro (2019-2022). Segundo informa a revista *piauí*, entre 2020 e 2022, o Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos reduziu em cerca de 92% o orçamento para iniciativas de enfrentamento às violências de gênero. Para Luigi Mazza, Maria Júlia Vieira e Renata Buono, a redução dessa verba reflete, por parte do Governo Federal, o deslocamento do eixo de gênero para a família na construção de políticas públicas.

do Femicídio”)<sup>43</sup>, em vigor no país desde março de 2015. Como qualificadores do crime de homicídio, a referida lei prevê os seguintes pressupostos: violência doméstica e familiar; menosprezo; e/ou discriminação à condição de mulher. De acordo com o Relatório Final da Comissão Parlamentar Mista de Inquérito (CPMI) sobre Violência contra a Mulher,

O feminicídio é a instância última de controle da mulher pelo homem: o controle da vida e da morte. Ele se expressa como afirmação irrestrita de posse, igualando a mulher a um objeto, quando cometido por parceiro ou ex-parceiro; como subjugação da intimidade e da sexualidade da mulher, por meio da violência sexual associada ao assassinato; como destruição da identidade da mulher, pela mutilação ou desfiguração de seu corpo; como aviltamento da dignidade da mulher, submetendo-a a tortura ou a tratamento cruel ou degradante. (Relatório Final, CPMI-VCM, 2013)<sup>44</sup>

Outra importante ferramenta no enfrentamento da violência de gênero é a Lei nº. 11.340/2006 (“Lei Maria da Penha”)<sup>45</sup>, sancionada com o objetivo de proteger as mulheres contra a violência doméstica e familiar. De acordo com o art. 5º da referida lei, esse tipo de violência se define, em relação à mulher, como “qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológicos e dano moral ou patrimonial”. Para Lourdes Maria Bandeira, a “Lei Maria da Penha”

(...) resulta da luta feminista pela criação de um expediente jurídico capaz de combater as situações de violência contra as mulheres, possibilitando mudanças significativas no âmbito dos direitos. Trata-se também de uma nova forma de administração legal dos conflitos interpessoais (...) Além de definir o que é e quais são as formas de violência, consolidou estratégias de prevenção, assistência e proteção às mulheres, articulando as três esferas do poder: Executivo, Legislativo e Judiciário. (Bandeira, 2019, p. 307)

Informações disponíveis no site do Instituto Maria da Penha<sup>46</sup> apontam que uma em cada cinco brasileiras já foi vítima de violência doméstica provocada por um homem

---

<sup>43</sup> Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2015/lei/113104.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113104.htm). (Acesso em 25 jan. 2023).

<sup>44</sup> Disponível em: <https://www.observatoriodamulher.df.gov.br/lei-do-femicidio/>. (Acesso em 25 jan. 2023).

<sup>45</sup> O texto da lei, em sua integralidade, está disponível em: <https://www.institutomariadapenha.org.br/assets/downloads/lei-11340-2006-lei-maria-da-penha.pdf>. (Acesso em 26 jan. de 2023).

<sup>46</sup> O instituto foi fundado por Maria da Penha, biofarmacêutica cearense que sobreviveu a uma dupla tentativa de feminicídio por parte de seu marido e ficou paraplégica. Seu agressor foi condenado após decisão proferida em corte internacional, uma vez que o Brasil é signatário da Convenção Interamericana

e que, de acordo com os resultados de um estudo de 2010 da Fundação Perseu Abramo, a cada dois minutos cinco mulheres são violentamente agredidas no país. A página virtual do instituto também salienta a informação de que a “Lei Maria da Penha” prevê cinco tipos de violência doméstica contra a mulher: física, psicológica, moral, sexual e patrimonial<sup>47</sup>. Complexas e perversas, essas violências não ocorrem de forma isolada.

Dados apresentados por Bandeira revelam que a implementação da “Lei Maria da Penha” contribuiu para aumentar a visibilidade da violência contra a mulher na sociedade, bem como as denúncias formalizadas contra esse crime. No ano de 2013, o Ligue 180, central de pré-atendimento à mulher, registrou uma média de 12 mil ligações por dia. Um ano depois, com a campanha nacional “Violência contra a mulher – Eu ligo 180” somaram-se às 12 mil ligações outras 8 mil, totalizando, aproximadamente, 20 mil ligações diárias (Bandeira, 2019).

Para mais, é válido mencionar que, até o fim dos anos 1970, os assassinatos de mulheres cometidos por seus respectivos maridos, ex-maridos e companheiros, eram, muitas vezes, qualificados a partir do argumento da legítima defesa da honra<sup>48</sup>. Um exemplo muito conhecido do uso desse tipo de alegação é o caso de Doca Street, apelido do empresário Raul Fernando Street, que matou, em 1976, a socialite Ângela Diniz, com quem mantinha um relacionamento amoroso. A fim de procurar justificar o crime praticado, Doca Street e seus advogados lançaram mão do argumento da legítima defesa da honra, uma vez que Ângela teria traído Street com outro homem, e a decisão foi pela absolvição do assassino. A reação popular exaltada, no entanto, concorreu para que o

---

para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência Contra a Mulher – Convenção de Belém do Pará, instrumento firmado em 1994 pela Assembleia Geral da Organização dos Estados Americanos (OEA).

<sup>47</sup> Informações detalhadas a respeito dos cinco tipos de violência abarcados pela “Lei Maria da Penha” estão disponíveis em: <https://www.institutomariadapenha.org.br/lei-11340/tipos-de-violencia.html>. (Acesso em 26 jan. 2023).

<sup>48</sup> No dia 1º de agosto de 2023, o Superior Tribunal Federal (STF), finalmente, invalidou o uso do argumento da legítima defesa da honra em julgamentos de feminicídio conduzidos em tribunal do júri. De acordo com matéria publicada no portal de notícias g1, a decisão é histórica e impede que tal alegação seja utilizada na tentativa de absolvição dos réus, uma vez que ela não possui respaldo legal. O uso da tese da legítima defesa da honra já estava suspenso desde 2021, por decisão do próprio STF. Mais informações estão disponíveis em:

<https://g1.globo.com/politica/noticia/2023/08/02/veja-o-que-muda-com-o-fim-da-alegacao-de-legitima-defesa-da-honra-em-femicidios.ghtml>. (Acesso em 02 ago. 2023).

juízo fosse anulado e, em uma nova sentença, Doca Street fosse condenado a 15 anos de prisão por homicídio<sup>49</sup>.

Passados trinta anos do assassinato de Ângela Diniz até a criação da “Lei Maria da Penha”, apesar dos avanços que os anos trouxeram, a questão não pode ser examinada a partir de uma perspectiva otimista. Como bem ressalta Bandeira,

Em pleno século XXI, os assassinatos de mulheres continuam sendo praticados de forma crescente, embora não sejam mais explicados oficialmente como crimes de honra. Paradoxalmente, **não houve mudanças significativas em relação às razões que continuam a justificar formalmente a persistência da violência de gênero**, centrando-se, ainda, na argumentação de que a mulher não está cumprindo bem seus papéis de mãe, dona de casa e esposa (...) Pela abundância de atos recorrentes de violência, percebe-se que a ordem tradicional se ressignifica permanentemente, remodelando os padrões e os valores sexistas, porém, sem os eliminar. (Bandeira, 2019, p. 301, negritos nossos)

Mas, então, de onde vem a violência cometida contra mulheres? Para Heleieth Saffioti, “o agressor parte da premissa de que a mulher é tão somente o objeto de suas ações” (Saffioti, 2019, p. 150), enquanto Simone de Beauvoir aponta que “a violência cometida contra outrem é a afirmação mais evidente da alteridade desse outrem” (Beauvoir, 2019a, p. 109). Partindo de uma perspectiva de gênero, a violência contra mulheres situa-se como uma expressão de desigualdades baseadas no sexo, em que o perpetrador do ato violento não encara a vítima como alguém igual a si próprio ou com as mesmas condições de existência. Para além disso, ambas as autoras partem da indubitabilidade de que múltiplas violências foram historicamente impostas aos corpos femininos, alicerçadas em relações assimétricas de poder já bem estabelecidas na sociedade patriarcal.

As agressões cometidas contra mulheres apresentam, portanto, contornos de um fenômeno social persistente e multifacetado, com implicações físicas, morais e psicológicas. Para Bandeira,

Suas manifestações são maneiras de estabelecer uma relação de submissão ou de poder, implicando sempre situações de medo, isolamento, dependência e intimidação para a mulher. É considerada como uma ação que envolve o uso da força real ou simbólica por parte de outrem com a finalidade de submeter o corpo e a mente à vontade e à liberdade de alguém (...) Há o pressuposto de que a violência contra mulheres é um tipo de violência apreendida no decorrer dos processos primários de socialização e deslocada para a esfera da sociedade

---

<sup>49</sup> Em 2020, a Rádio Novelo, produtora de podcasts jornalísticos fundada em 2019 no Rio de Janeiro, lançou *Praia dos Ossos*, que conta a história e os meandros do feminicídio do qual Ângela Diniz foi vítima. Disponível em: <https://radionovelo.com.br/originais/praiadosossos/>. (Acesso em 29 jul. 2023).

em momentos secundários da socialização e na sociabilidade da vida adulta. Tal modalidade de violência, portanto, não se caracteriza como patologia ou como desvio individual, mas sim como “permissão social” concedida aos homens na sociedade. (Bandeira, 2019, pp. 304-305)

Indo ao encontro do comentário de Bandeira, bell hooks aponta que a violência de gênero é um dos empregos abusivos da força mais incontestáveis para a manutenção do controle e da dominação do homem sobre a mulher, daquele que domina sobre aquele que é dominado, convertendo-se na

(...) síntese viva dos conceitos de regra hierárquica e autoridade coercitiva. Diferentemente da violência contra as crianças, ou da violência racial dos brancos contra outros grupos étnicos, essa violência é a mais amplamente difundida e aceita, sendo inclusive celebrada na cultura atual. A aceitação e a perpetuação dessa violência em nossa sociedade ajudam a mantê-la e dificultam seu controle e sua eliminação. (hooks, 2020, p. 179)

Outro ponto comum a todas essas autoras é o de que a gênese da violência contra as mulheres se encontra no universo familiar, onde as relações de gênero transmutam-se em protótipos das relações hierárquicas. E, uma vez iniciadas no interior da família, sustentáculo social cujo símbolo maior é o casamento, as discussões sobre a violência de gênero permitem o deslocamento do privado/casa (espaço historicamente relegado à mulher) para o público/sociedade (do qual a mulher foi sistematicamente excluída), legitimando a questão como um problema político e de saúde pública.

Esse tipo de transferência, do privado para o público, também se encontra em *Tentei* (2017), porquanto acompanhamos Glória durante um dia de sua vida. Nesse filme, somos convidados(as), como espectadores/as, a adentrar no espaço íntimo dessa mulher, a sua casa, local onde a obra se inicia e também termina. Há, dessa forma, um movimento similar de deslocamento do assunto “privado” para a esfera pública, realizado por meio dessa personagem, que sai à rua a fim de denunciar seu próprio marido.

Ao expor a situação de violência vivida por Glória, a obra segue um caminho oposto ao que Bandeira chama de “movimento sexista de privatização desse tipo de violência” (Bandeira, 2019, p. 311), uma vez que anuncia e apresenta algo que ocorre nas entranhas da sociedade e no interior das famílias há muito tempo.

**FIGURA 09 – FRAME DO FILME *TENTEI* (2017).**

No início do filme, acompanhamos Glória em seu espaço privado (sua casa), local onde a violência ocorre.



Fonte: *Tentei*. Direção: Laís Melo. Brasil, Gesto de Cinema Produções Audiovisuais, 2017. (00:02:57).

**FIGURA 10 – FRAME DO FILME *TENTEI* (2017).**

Ao deslocar-se pela cidade, a violência de gênero do qual Glória é vítima passa a ocupar a esfera pública.



Fonte: *Tentei*. Direção: Laís Melo. Brasil, Gesto de Cinema Produções Audiovisuais, 2017. (00:05:33).

### 3.1.2 Tornar visível o invisível

Uma vez preocupada em contribuir com o debate público sobre a violência de gênero, Laís Melo, juntamente a Renata Corrêa, diretora de fotografia da obra, vale-se de ferramentas próprias à linguagem cinematográfica a fim de criar uma atmosfera tensa, permeada pela solidão, pelo silêncio e por uma agressividade sempre à espreita. Assim é que, fotograficamente, a pouca saturação das cores e a baixa intensidade das luzes contribuem para ressaltar a natureza invisibilizada da violência nas relações familiares, conforme apresenta a Figura 11.

**FIGURA 11 – FRAME DO FILME *TENTEI* (2017).**

**A pouca intensidade da luz e a baixa saturação das cores contribuem para salientar a natureza invisível da violência doméstica.**



Fonte: *Tentei*. Direção: Laís Melo. Brasil, Gesto de Cinema Produções Audiovisuais, 2017. (00:01:14).

Além disso, a câmera é quase “uma amiga” da protagonista, em sua busca pela cumplicidade da dor e da impotência dessa mulher, ao mesmo tempo em que a inaptidão de Glória resvala para o(a) espectador(a). Como resultado, o público, que olha e acompanha essa narrativa audiovisual, é convidado a tomar consciência daquilo que assiste, de maneira *brechtiana*, a tornar-se ativo e a absorver a arte como um apelo à prática e não apenas como um mero produto contemplativo (Stam, 2006).

Tais apontamentos são ainda mais sintomáticos quando nos detemos nos planos finais do filme, realizados com a câmera na mão. Vê-se Glória retornar para casa, nervosa e humilhada. Depreende-se de suas ações que ela não foi capaz de denunciar o marido. Ela caminha pela casa, absorvida por sua angústia e, quase que em uma espécie de transe, Glória acaba por se dedicar à tarefa banal de dobrar e guardar as roupas. Contudo, impossibilitada de conter suas emoções, ela se entrega a um choro catártico (Figura 12). É nesse instante que ela percebe a presença da câmera (Figura 13). Como que constrangida por demonstrar aos outros (os/as espectadores/as) sua intensa dor, ela quebra a quarta parede<sup>50</sup>, e joga uma peça de roupa sobre a câmera. A imagem escurece e o dispositivo cinematográfico é revelado ao(à) espectador(a), o que pode possibilitar um ganho de distanciamento da ilusão ficcional e, em decorrência dele, ensejar um olhar crítico em relação àquilo que se assiste (Xavier, 2012).

FIGURA 12 – FRAME DO FILME *TENTEI* (2017).

**Frustrada, Glória não consegue mais conter suas emoções.**



Fonte: *Tentei*. Direção: Laís Melo. Brasil, Gesto de Cinema Produções Audiovisuais, 2017. (00:13:00).

<sup>50</sup> Nesse sentido, o curta-metragem concorre, assim como o teatro épico de Bertolt Brecht, para promover o despertar do(a) espectador(a) sobre sua situação no mundo, a fim de que compreenda as relações estabelecidas na sociedade: “(...) para tal efeito ocorrer, faz-se necessário que funcione, em um primeiro momento, o mecanismo de identificação. Porém, uma vez imerso na peça, o artifício épico da quebra da quarta parede, ou seja, o desvelamento da ilusão cênica, obriga o espectador a retornar à realidade, refletindo sobre aquilo que se lhe apresenta diante dos olhos e ouvidos. O famoso *Verfremdungseffekt* (efeito de estranhamento) é produzido no espetáculo teatral visando retirar o espectador do encantamento alienante” (Carneiro, 2015, p. 57).

FIGURA 13 – FRAME DO FILME *TENTEI* (2017).

Plano final do curta-metragem: Glória percebe a presença da câmera.



Fonte: *Tentei*. Direção: Laís Melo. Brasil, Gesto de Cinema Produções Audiovisuais, 2017. (00:13:07).

A atmosfera aflitiva que permeia o curta-metragem também é estabelecida pela maneira como é utilizado o som, criado por Débora Opolski. Não há uma trilha sonora e, o que se ouve, com a exceção de um momento, apontado a seguir, é apenas o som diegético, apresentado de forma bastante sutil, como que a refletir o lugar de silêncio ao qual essa mulher esteve relegada por um longo tempo.

A exceção é a “cena da tentativa de denúncia”, da qual trataremos a seguir, que apresenta uma vibração crescente, reverberando, quase que de forma palpável, a violência que paira sobre o cotidiano da personagem. A crueza das imagens e dos sons reforçam o convite para testemunhar a vida dessa mulher. À vista disso, as autoras do filme dizem muito quando a protagonista não consegue dizer nada.

### 3.1.3 Falar e ser ouvida

Ao reconhecer a força e as potencialidades das mulheres sob uma perspectiva autônoma, fatores explorados na narrativa de Glória, *Tentei* vai ao encontro do argumento defendido por Bandeira, quando essa autora fala que “não se trata de adotar uma

perspectiva vitimizadora em relação à mulher (...) mas de destacar que a expressiva concentração desse tipo de violência se impõe historicamente sobre os corpos femininos” (Bandeira, 2019, p. 295). Por conseguinte, a narrativa da obra contribui para que as questões subjacentes às mulheres vítimas de violência de gênero sejam acessadas por uma memória coletiva, explicitadas na “cena da tentativa de denúncia”. Essa cena tem lugar em uma delegacia<sup>51</sup>, onde se dá o seguinte diálogo de Glória com um escrivão de polícia (interpretado pelo ator Carlos Henrique Veiga):

**Escrivão:** Então vamos lá, Glória. Por que você está aqui?

*(Glória se mantém em silêncio).*

**Escrivão:** Olha Glória, eu sei que não é fácil, mas eu preciso mesmo que você compartilhe comigo o que está acontecendo. Você pode confiar em mim. É isso mesmo que me falaram? Você veio aqui pra denunciar o seu marido por abuso e por agressões, é isso?

*(Glória assente com a cabeça).*

**Escrivão:** Tá, e vocês são casados há quanto tempo? Vocês são casados mesmo, oficialmente?

**Glória:** Ele me bate também.

**Escrivão:** E você tem como provar isso? Porque te ajuda bastante se você tiver uma testemunha que viu, que sabe de alguma coisa.

*(Glória mostra algo em seu braço para o escrivão).*

**Escrivão:** Glória, eu aqui vou colher o teu depoimento. Depois, você segue pra fazer o exame de corpo de delito, tá?

*(Tentei, 2017) (00:07:43 – 00:08:55)*

O trauma coletivo da impotência que muitas mulheres sentem frente a tentativas malogradas de denunciarem seus abusadores decorre da inépcia das autoridades, que, muitas vezes, falham em oferecer um tratamento humanizado e, pelo contrário, buscam avidamente colocar a culpa na vítima: essa é a situação pela qual a protagonista passa. Para Bandeira, as relações que se estabelecem com os agentes públicos nessas situações contribuem para a reprodução de novas formas de violência de gênero, uma vez que ainda são realizados com base em uma ideologia patriarcal. A autora comenta que,

---

<sup>51</sup> Mulheres em situação de violência doméstica podem procurar auxílio, primeiramente, em um Centro de Atendimento à Mulher (CRM). Nas cidades que não possuem esse órgão, é possível ligar para o número 180 (Central de pré-Atendimento à Mulher), serviço disponibilizado pelo Governo Federal, que funciona 24 horas por dia. Esse serviço faz o registro de denúncias, presta orientação às vítimas e fornece aconselhamentos. Mais informações sobre como buscar ajuda em situações de violência doméstica podem ser encontradas em <https://www.institutomariadapenha.org.br/violencia-domestica/o-que-e-violencia-domestica.html>. Além disso, as mulheres vítimas de violência de gênero podem procurar em sua cidade a Casa da Mulher Brasileira, um espaço integrado de atendimento, que oferece serviços especializados para todos os tipos de violência contra as mulheres (<https://www.gov.br/mdh/pt-br/navegue-por-temas/politicas-para-mulheres/arquivo/assuntos/violencia/cmb>).

Diante das dificuldades, são muitos os desafios a enfrentar; o maior deles, a qualificação adequada de agentes públicos para perceber os processos de opressão contra grupos vulneráveis, assim como os mecanismos concretos que introduzem e reproduzem desigualdades de gênero. (Bandeira, 2019, p. 298)

A continuação do diálogo entre Glória e o escrivão vem acompanhada de novo descaso, desinteresse e despreparo – são muitas as palavras para tentar dar conta de tamanha indignação –, desestimulando, ainda mais, a tentativa de denúncia, e colocando, de modo agressivo, a personagem em uma situação de constrangimento e humilhação:

**Escrivão:** Quando foi a última vez que aconteceu?

**Glória:** Ontem de noite.

**Escrivão:** Tá. E ele te bateu?

**Glória:** Ele me forçou.

**Escrivão:** Ele te forçou a ter relações sexuais, é isso?

(*Glória assente com a cabeça*).

**Escrivão:** Glória, você sabe que relações sexuais para um casal..., é algo comum, natural, né? Então, eu preciso que você me dê um pouco mais de detalhes.

**Glória:** Detalhes?

(*Tentei*, 2017) (00:10:11 – 00:10:57)

Se, à primeira vista, o escrivão pode parecer gentil e empático, logo em seguida, ele acaba por ferir a dignidade de Glória, ao sugerir que, talvez, ela não tenha sido estuprada<sup>52</sup>, uma vez que manter relações sexuais é normal em um relacionamento. A atitude desse funcionário público reforça o comentário de Bandeira mobilizado acima, pontuando que o despreparo dos profissionais é uma das principais barreiras no combate à violência de gênero: é possível considerar que muitos deles sequer atentem para a condição de violência sexual no âmbito do casamento e que quaisquer atos cometidos contra a integridade sexual das mulheres são considerados atos violentos pela legislação vigente no Brasil<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> A matéria da revista *piauí*, a que já nos referimos no início desta análise, intitulada *Quando a violência mora ao lado* (2023), dá conta de que, entre janeiro e junho de 2022, uma mulher ou menina foi estuprada a cada nove minutos no Brasil, país que registrou 29,3 mil vítimas de estupro nesse período, um aumento de 12,5% em relação ao primeiro semestre de 2021. Verificou-se também que, entre 2012 e 2021, o Brasil registrou 583,2 mil casos de estupro.

<sup>53</sup> De acordo com Lourdes Maria Bandeira, “em 2013, foi sancionado pela Presidência da República, o projeto de lei que determina o atendimento obrigatório, integral e imediato no Sistema Único de Saúde (SUS) a vítimas de violência sexual, o qual deve assegurar a atenção de forma humanizada e respeitosa, com ações como acolhimento, apoio psicológico e profilaxias para evitar doenças sexualmente transmissíveis (DST) às mulheres. (...) Em 24 de novembro de 2003, o presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva estabeleceu, por meio da Lei nº 10.778, a notificação compulsória dos casos de violência contra a mulher que fosse atendida em serviços de saúde públicos ou privados. Em 26 de janeiro de 2011 foi publicada a Portaria nº 104, do Ministério da Saúde, que estabelece a nova Lista de Notificação

FIGURA 14 – FRAME DO FILME *TENTEI* (2017).

Cena na delegacia: Glória se vê constrangida pelas atitudes do escrivão.



Fonte: *Tentei*. Direção: Laís Melo. Brasil, Gesto de Cinema Produções Audiovisuais, 2017. (00:10:17).

Para construir essa atmosfera permeada de absurdos e incredulidades, som e imagem, nessa cena, são utilizados a partir de diferentes categorias estéticas: na banda sonora, o som diégético vai lentamente dando espaço a um zunido incômodo não diégético. O diálogo torna-se quase inaudível e o(a) espectador(a) é absorvido(a) por uma sensação de suspensão, antecipando e se conectando com o início do transe que será vivido por Glória na cena final. Além disso, a conversa entre os dois não é construída a partir de um jogo de plano e contraplano, e sim por um movimento de câmera recorrente, que passa de um para o outro e vice-versa.

A ficção é aqui utilizada com o intuito de representar a violência e o descaso sofridos, diariamente, não apenas por Glória, mas por um número expressivo de vítimas. De acordo com a concepção apresentada por Ella Shohat e Robert Stam (2006), poder-se-ia dizer que o filme *Tentei* revela aspectos do mundo que antes não se conseguia, ou não se queria ver, seja por hábito ou por egoísmo. Para esses autores, as

---

Compulsória, incluindo os casos de estupro e agressão física contra mulheres” (Bandeira, 2019, pp. 309-310).

Ficções cinematográficas inevitavelmente trazem à tona visões da vida real não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre relações sociais e culturais. Filmes que representam culturas marginalizadas de um modo realista, mesmo que não se refiram a qualquer incidente histórico específico, ainda assim possuem bases factuais implícitas. (Shohat; Stam, 2006, p. 263)

A atitude e o ponto-de-vista feminista propostos na análise do curta-metragem residem, portanto, nesse tipo de escolha, que, pode-se dizer, coabita com o político, do que ver e do que compartilhar. Parte-se do entendimento de que existem outras formas de representação das mulheres, que podem, elas mesmas, narrar suas realidades, a partir de experiências vividas e da necessidade de criação que habita em suas subjetividades.

Já está claro, conforme os pressupostos teóricos apresentados no capítulo anterior, que a questão da representação feminina é central para os estudos feministas do cinema. Como pontuam Lady Dayana Silva de Oliveira e Maria Helena Braga e Vaz da Costa,

A questão da representação da mulher é central para o feminismo desde os primórdios do movimento, seja em relação à representação na política, na luta pelo direito ao voto, ou quando se discute sobre qual formato de representação é ideal. No cinema, o movimento não é diferente, as discussões em torno da representação da mulher são alvo de muitas investigações. Nos estudos sobre a representação da mulher no cinema que partem de uma perspectiva crítica de gênero, as análises apresentam frequentemente um caráter de busca por uma hermenêutica do feminino em cena, discutindo sobre quais espaços a mulher ocupa na narrativa, no roteiro ou quais estereótipos são recorrentes nessas representações. (Oliveira; Costa, 2017, p. 1)

A narrativa de *Tentei* está focada na personagem Glória e em sua angústia, causada pelos abusos do marido violento. Distanciando-se dos estereótipos que poderiam circundar a exposição dessa temática, o curta-metragem, conforme dito anteriormente, convoca o público a acompanhar a protagonista ao longo de um dia, o dia em que ela decide denunciar seu companheiro à polícia devido aos maus-tratos que vem sofrendo. Existe, nesse sentido, uma dupla preocupação no modo como Glória é representada: em primeiro lugar, sua história é apresentada de forma bastante crua, mas a violência sofrida pela personagem nunca é explicitada, não está em cena. De modo semelhante, não se dá destaque ao marido, que só é visto uma única vez, na cena inicial do filme.

A obra subverte, assim, o conceito de “mulher obscena”, apresentado por Teresa de Lauretis, ao representar a mulher não como o oposto do outro (o homem), mas como foco principal e único da narrativa. A autora esclarece a esse respeito:

Representada como um termo negativo da diferenciação sexual, fetiche e espetáculo ou imagem especular, de qualquer maneira obs-cena<sup>54</sup>, a mulher é constituída como o substrato da representação, o espelho suspenso para o homem. (de Lauretis, 1993, p. 99)

No curta-metragem, os olhares estão voltados exclusivamente para Glória, que está presente em todas as cenas. A câmera quase sempre na mão, empregada em planos longos, a acompanha pela cidade durante seu deslocamento de ônibus, em sua espera ansiosa na delegacia e em seu retorno para casa.

**FIGURA 15 – FRAME DO FILME *TENTEI* (2017).**

**A câmera, amiga e cúmplice, aguarda ansiosamente com Glória seu momento de ser chamada na delegacia.**



Fonte: *Tentei*. Direção: Laís Melo. Brasil, Gesto de Cinema Produções Audiovisuais, 2017. (00:07:13).

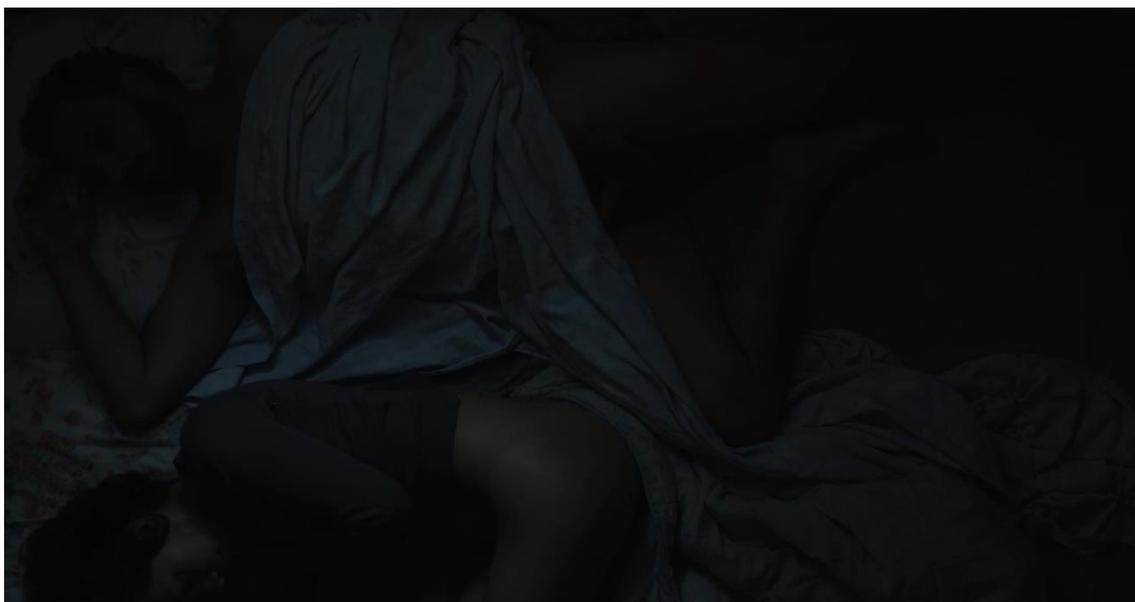
Ao longo do filme, a narrativa de Glória se torna múltipla e plural, porque representa a realidade de muitas outras mulheres. As histórias de um grupo esquecido e apagado dos canais oficiais são apropriadas pela diretora/roteirista e insufladas na personagem protagonista, o que possibilita ao público obter uma visão de si mesmo e de suas experiências a partir de uma perspectiva *in loco*, tal como se dá com a prática de grupos marginalizados apontados por Shohat e Stam em *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação* (2006).

<sup>54</sup> De acordo com uma nota da tradutora, presente no texto: “No original *ob-scene*: a separação enfática do prefixo denota o sentido de ‘colocada inversamente à cena’, ‘contra a cena’, com significado semelhante em português” (de Lauretis, 1993, p. 99).

O segundo pilar da dupla preocupação na representação de Glória diz respeito à forma como seu corpo é apresentado: ele não é caracterizado como um objeto de consumo, inserido em um padrão de beleza estereotipado, mas sim se coloca como mais um elemento expressivo, além dos demais mecanismos formais e de linguagem do filme, para contar essa história de violência de gênero. Enquanto os movimentos da protagonista são sempre contidos e retraídos, traduzindo corporalmente a repressão e os abusos que ela sofre, o marido se apresenta relaxado em cena, com o corpo nu e o órgão sexual exposto. A partir das disposições dos corpos do casal na cama, no plano de abertura do filme (Figura 16), já é possível antever a dinâmica dessa relação.

**FIGURA 16 – FRAME DO FILME *TENTEI* (2017).**

**Plano de abertura do filme, que demonstra, pela disposição dos corpos, a dinâmica do relacionamento entre Glória e seu marido.**



Fonte: *Tentei*. Direção: Laís Melo. Brasil, Gesto de Cinema Produções Audiovisuais, 2017. (00:00:32).

Compreende-se, portanto, que há uma intenção no filme em representar a mulher priorizando seus aspectos psicológicos. Também se verifica uma tentativa de fugir de modelos pré-concebidos de representação dos corpos masculino e feminino, retirando a mulher/personagem de uma posição de objeto e a deslocando para uma posição de sujeito ativo e influente na narrativa, capaz de falar por si mesma. Conforme aponta Maricruz Castro Ricaldo, em seu artigo *Feminismo y teoria cinematográfica* (2002):

A resposta direta dos produtos fílmicos realizados por mulheres foi o rechaço de tais estereótipos. Assim, à mulher mito, incompreensível, fixa, eterna e abstrata se opõem personagens femininas desmistificadas, situadas historicamente, em sua cotidianidade. (Ricaldo, 2002, p. 29, tradução nossa)<sup>55</sup>

Além disso, encontra-se na obra uma nítida tentativa de escapar ao dito popular que professa que “em briga de marido e mulher não se mete a colher”, reconhecendo e explicitando que as relações de convivência em locais privados e unidades familiares são solos férteis para que se instalem atos violentos contra as mulheres. Manifestando preocupação similar, outras produções audiovisuais abordam a mesma temática, com destaque para a minissérie brasileira em 20 episódios *Quem ama não mata*<sup>56</sup> (1982), produzida e exibida pela TV Globo em rede nacional. Nessa obra, acompanham-se cinco casais, de diferentes gerações, cujas narrativas se cruzam. Foco especial é dado ao relacionamento de Alice (Marília Pêra) e Jorge (Cláudio Marzo) e à trajetória que leva ao crime violento cometido por ele contra a esposa, ao fim de um dos episódios.

Sobre a minissérie, Bandeira aponta que

(...) a questão da violência contra as mulheres foi um marco do feminismo brasileiro da década de 1980, ao chamar a atenção para o fato de que milhares de mulheres morriam nas mãos de maridos, namorados ou ex-parceiros (...) Reflexo direto da política feminista da época, o programa ganhava repercussão justamente no momento que as mulheres brasileiras haviam começado a sensibilizar a sociedade sobre a forma violenta que a discriminação de gênero poderia assumir. A sociedade ficou mais atenta ao tema e muito se avançou, mas é indiscutível que a violência contra as mulheres permanece como grave problema no país. (Bandeira, 2019, pp. 303-304)

Ciente da permanência de números expressivos de casos de violência de gênero no país até hoje, a cineasta Sandra Werneck lançou *Mexeu com uma, mexeu com todas* (2017), filme documental que reúne depoimentos de mulheres vítimas de agressões, como os testemunhos da atriz e modelo Luiza Brunet, da atleta Joanna Maranhão, da escritora Clara Averbuck e da ativista Maria da Penha, entre outros. Reverberando o grito que se

---

<sup>55</sup> No original: “La respuesta directa de los productos fílmicos por mujeres fue el rechazo de dichos estereotipos. Así, a la mujer-mito, inasible, fija, eterna y abstracta, se le oponen personajes femeninos desmitificados, situados históricamente, en su cotidianidad”.

<sup>56</sup> O título da minissérie faz referência ao movimento “Quem Ama Não Mata”, criado, na década de 1980, em Belo Horizonte, em repercussão às mortes de Heloísa Ballesteros e Maria Regina Souza Rocha, assassinadas pelos respectivos maridos. É também uma menção ao slogan utilizado em 1981, quando Doca Street foi julgado pela segunda vez, sendo então condenado a 15 anos de prisão pelo homicídio doloso de Ângela Diniz.

ouve nas ruas em manifestações feministas, Werneck demonstra que, apesar das várias conquistas já alcançadas, as mulheres ainda permanecem em situação de vulnerabilidade.

Como os exemplos acima permitem averiguar, a violência contra as mulheres, gerada nos espaços privados e na intimidade amorosa, revela a tentativa de controle social exercida sobre os corpos, a sexualidade e a mente femininas, evidenciando “(...) a inserção diferenciada de homens e mulheres na estrutura familiar e social, assim como a manutenção das estruturas de poder e dominação disseminadas na ordem patriarcal” (Bandeira, 2019, pp. 302-303).

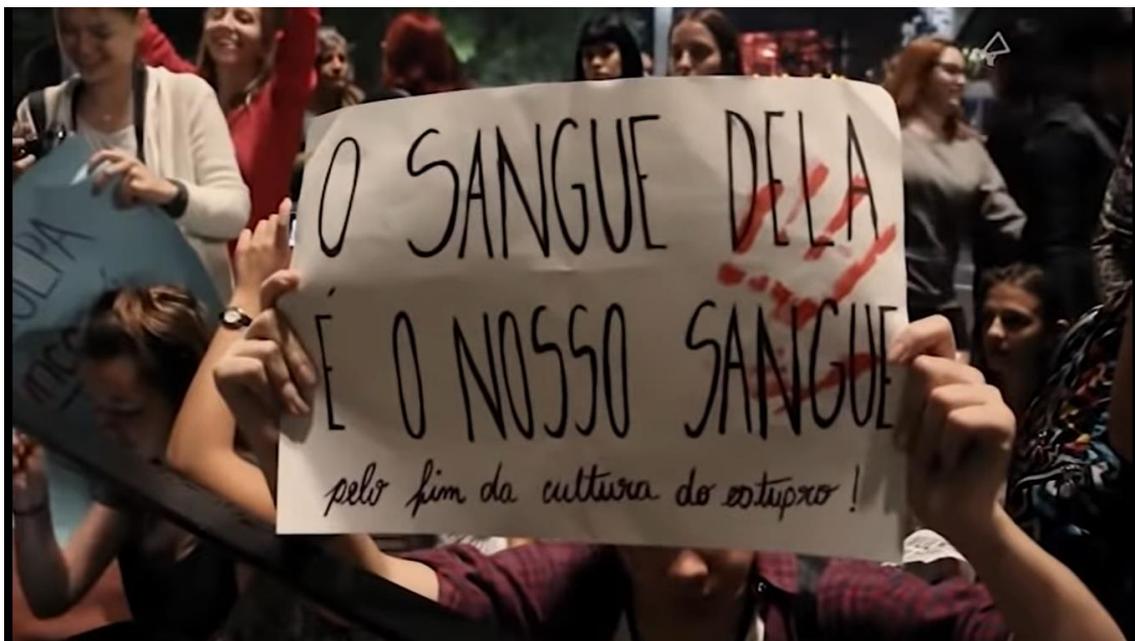
**FIGURA 17 – FRAME DA ABERTURA DO PRIMEIRO EPISÓDIO DA MINISSÉRIE *QUEM AMA NÃO MATA* (1982).**



Fonte: *Quem ama não mata*. Direção: Daniel Filho e Denis Carvalho. Brasil, TV Globo, 1982<sup>57</sup>.

<sup>57</sup> Mais informações sobre a minissérie estão disponíveis em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/quem-ama-nao-mata/noticia/ficha-tecnica.ghtml>. (Acesso em 01 ago. 2023). Destaque-se a informação de que a cineasta Teresa Trautman consta como diretora assistente da minissérie. Trautman, de acordo com Samantha Brasil, pode ser considerada a primeira mulher diretora de um longa-metragem ficcional no Cinema Brasileiro Moderno com o filme *Os homens que eu tive* (1973) (Brasil, 2019).

FIGURA 18 – FRAME DO DOCUMENTÁRIO *MEXEU COM UMA, MEXEU COM TODAS* (2017).



Fonte: *Mexeu com uma, mexeu com todas*. Direção: Sandra Werneck. Brasil, Cineluz Produções, 2017. (00:15:07).

Em entrevista ao programa *Lente Escarlate*<sup>58</sup>, Laís Melo, graduada em Comunicação Social, conta que trabalhou, por alguns anos, na editoria de jornalismo policial de um jornal impresso. O emprego a levou a acompanhar, sobretudo, casos de violência doméstica. Desse modo, as histórias reais de mulheres envolvidas em relacionamentos abusivos, que se viam com dificuldades para saírem dessas situações, sem poderem contar com o amparo de autoridades e instituições, serviram como inspiração para a primeira versão do roteiro de *Tentei*, escrita em 2014.

Ademais, durante a entrevista, a diretora e a diretora de fotografia do curta-metragem, Renata Corrêa, detalham que, quando o filme entrou em sua fase de pré-produção, em 2016, o roteiro já tinha sido afetado pelas transformações políticas e sociais ocorridas no Brasil naquele período<sup>59</sup>:

<sup>58</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y3VWBWg5Gjo>. (Acesso em 26 jun. 2021).

<sup>59</sup> As artistas não fazem referência direta ao caso, mas é sintomático desse período a propagação ideológica machista e misógina nas articulações que levaram ao golpe que retirou do poder, em abril de 2016, a presidente Dilma Rousseff, a primeira mulher a ocupar o cargo no Brasil. Mais informações a esse respeito se encontram na dissertação de mestrado *Mulheres no poder: a dimensão machista na trama do golpe contra Dilma Rousseff*, de autoria de Liliane Cirino Vieira, disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/35470/1/MulheresPoderDimens%c3%a3o.pdf>. (Acesso em 09 jul. 2023).

Nesses quase dois anos (...) a nossa consciência enquanto mulheres, a relação do que é feminismo enquanto vivência, que feminismos são esses, tudo isso se modificou, se moveu (...) E a gente foi encontrando esse lugar. É um filme que tem essa vontade de comunicar o incomunicável. Eu poderia falar de números, de casos de violência, de estupro. Mas, a gente resolveu olhar para o íntimo, para o gesto, para o profundo do que é essa mulher. (Entrevista com Laís Melo e Renata Corrêa, 2018)

Munidas de experiências sociais e culturais que as atravessavam, Melo e Corrêa procuraram imprimir essas marcas em sua produção, a qual se somaram outras mulheres para integrar as funções-chave na equipe do filme, sendo que elas, igualmente, emprestaram seus olhares, subjetividades e pluralidades para a construção de *Tentei*. São elas: Isabela Orengo (Direção de Produção), Bea Gerolim (Direção de Arte e Figurinos) e Débora Opolski (Direção de Som).

Roberta Veiga, em seu texto *Dora e a luta histórica: subversão e limiar em Retratos de Identificação* (2017), apresenta alguns questionamentos acerca do que constituiria um filme feminista. Nas palavras da autora:

O que faz um filme feminista? Dar voz às mulheres contra a sociedade patriarcal e convocá-las a lutar por seus direitos? Parece que a premissa é fazer ver a fratura social, as formas de violência sofridas pela mulher, a fim de conscientizá-la da dominação-exploração, possibilitando o engajamento político. Panfletários, de denúncia, elaborados, há várias formas de o cinema militar pela causa, tematizando injustiças e questões específicas, como o aborto ou a violência doméstica. (Veiga, 2017, p. 227)

Desse modo, ao desvelar para o(a) espectador(a) a situação vivida por Glória, possibilitando que ele/ela adentre a intimidade dessa mulher e a acompanhe em sua jornada, o filme *Tentei* (2017) se apresenta como um convite à reflexão. O sentimento inicial de incômodo que pode se fazer presente quando se assiste ao filme, lentamente dá lugar ao estarecimento diante da não resolução do drama de Glória, e a pergunta que vem à tona quando os créditos surgem na tela é: qual a nossa responsabilidade diante da dor dessa mulher?

### 3.2 UMA MULHER CHAMADA MARTA

*A revolução começa com o eu, no eu.*

(Toni Cade Bambara)<sup>60</sup>

Passamos agora à análise do curta-metragem *A mulher que sou* (2019), dirigido pela cineasta Nathália Thereza. Assim como procedemos anteriormente com *Tentei* (2017), nos propomos agora a uma leitura crítica do filme buscando suas aproximações com as teorias feministas do cinema, em especial em torno das noções de autoria e representação femininas, acrescidas de critérios adicionais que se fazem necessários nesta análise e que serão discriminados ao longo desta seção. Conforme já pontuado, dois questionamentos nos acompanharão: 1) Como o filme trabalha com sua temática?; e 2) De que maneira a obra se coloca, amplia e/ou modifica a representação da mulher?

Realizado em Curitiba, com duração total de 15 minutos, *A mulher que sou* apresenta a seguinte sinopse: “Marta quer se dar a chance de viver uma nova vida, em uma nova cidade”<sup>61</sup>. Produzido com recursos do Programa de Apoio e Incentivo à Cultura da Fundação Cultural de Curitiba e da Prefeitura Municipal de Curitiba (PAIC-FCC), o curta-metragem foi semifinalista, em 2019, do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, conferido anualmente pela Academia Brasileira de Cinema, e recebeu os prêmios de “Melhor atriz” (para Cássia Damasceno), no Festival de Cinema de Gramado de 2019, o “Prêmio da Crítica”, no Festival Diálogo de Cinema, de Porto Alegre, e o Prêmio AVEC-PR Berenice Mendes<sup>62</sup> de “Melhor Curta-Metragem Paranaense”, no Festival Olhar de Cinema 2020<sup>63</sup>.

---

<sup>60</sup> Disponível em: <https://www.thefeministwire.com/2014/03/revolution-begins-with-the-self/>. (Acesso em 17 fev. 2023).

<sup>61</sup> A ficha técnica completa do curta-metragem encontra-se disponível no Anexo II desta dissertação, página 173.

<sup>62</sup> Destaque-se o nome desse prêmio entregue ao filme: trata-se de uma homenagem à cineasta curitibana Berenice Mendes, à qual já fizemos menção no primeiro capítulo desta pesquisa. De acordo com informações disponíveis na página de Facebook da Associação de Vídeo e Cinema do Paraná – AVEC-PR, o prêmio AVEC-PR, entregue durante o Festival Olhar de Cinema, é rebatizado anualmente, e busca celebrar os principais cineastas contemporâneos do estado.

<sup>63</sup> O Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba é, atualmente, o principal festival de cinema realizado no Paraná, já fazendo parte do cenário cultural do estado. Realizado com recursos governamentais, obtidos por meio de leis de incentivo, iniciou suas atividades em 2012 e, de acordo com dados divulgados em seu site oficial (<https://www.olhardecinema.com.br/>) (Acesso em 28 jan. 2023), seu público total, ao longo dos anos, já superou a marca de 150 mil pessoas em sessões presenciais e de 30 mil espectadores(as) em sessões on-line. Ainda de acordo com a página web do festival, já foram exibidos mais

Todavia, verifica-se que, diferentemente de *Tentei*, o filme *A mulher que sou*<sup>64</sup> apresenta uma abordagem temática mais sutil, diluída em diversas camadas de significados, que podem suscitar, portanto, distintas reflexões. Desse modo, longe de se intentar esgotar o tema em sua integralidade, ao mesmo tempo em que se visa não proceder a uma leitura superficial da obra, proporemos uma análise centrada na noção de empoderamento da mulher negra, que será, ao longo das próximas páginas, devidamente conceituada e problematizada a partir de autoras como bell hooks, Grada Kilomba, Patricia Hill Collins, Audre Lorde, Sueli Carneiro, Joice Berth e Kanitra Fletcher.

### 3.2.1 Marta, a mulher que é

Em seu site oficial, Nathália Tereza compartilha seu processo criativo, suas inspirações e as referências que a guiaram ao longo da produção do filme cuja análise integra esta pesquisa. Sob o título “Processos”, a diretora escreve:

Embora este filme tenha sido pensado como a estrutura de um conto, foi a poesia que me acompanhou diariamente no processo de escrita e filmagem. Trechos do último diálogo entre Renato e Cássia são emprestados e adaptados do poema de Raymond Carver. O próprio título do curta é um verso de Anne Sexton. (Site oficial de Nathália Tereza, 2021)<sup>65</sup>

---

de 900 filmes, de diferentes lugares do mundo. No que diz respeito à promoção do cinema paranaense contemporâneo, a grade de programação do festival conta com a mostra Mirada Paranaense, que se dedica a exibir produções cinematográficas realizadas no estado por jovens realizadoras(es) ou de diretoras(es) mais experientes. A título de curiosidade, um levantamento rápido nos arquivos do festival mostra que, ao longo de 10 anos de existência (2012-2022), 98 filmes já foram exibidos nessa mostra. Desse total, 34 foram dirigidos ou codirigidos por mulheres. Coincidentemente, o ano de 2020, quando Nathália Tereza foi premiada, apresentou o maior número de filmes realizados por diretoras: sete, em um total de 11 obras exibidas (No Anexo V desta dissertação, página 177, disponibilizamos uma lista com os títulos de todos os filmes realizados por mulheres e exibidos na mostra, de 2012 a 2022). Ademais, dentre os 16 prêmios oficiais atribuídos pelo festival, destaca-se o já mencionado Prêmio AVEC-PR, que é concedido a um filme de curta ou longa duração, com produção ou coprodução paranaense, e que figure na programação geral do festival, em qualquer uma de suas mostras. Composto por três pessoas, o júri do prêmio dessa associação é composto por uma/um profissional atuante em Curitiba, uma/um do interior do estado e uma/um de fora do Paraná.

<sup>64</sup> No momento desta análise, *A mulher que sou* não está disponível de forma aberta em nenhuma plataforma na internet. De acordo com a página do site de Nathália Tereza, que contém as informações pertinentes a esse filme (<https://nathaliatereza.com/A-mulher-que-sou>) (Acesso em 13 out. 2021), para que se possa assisti-lo é necessário enviar um e-mail para a diretora.

<sup>65</sup> Disponível em: <https://nathaliatereza.com/A-mulher-que-sou>. (Acesso em 13 out. 2021).

Encontraremos Raymond Carver mais adiante na análise. Por enquanto, nos deteremos no poema de Anne Sexton, citado por Tereza. Trata-se da obra intitulada *In Celebration of My Uterus*, ou seja, “Em celebração do meu útero”, em tradução livre. O excerto<sup>66</sup> ao qual a diretora se refere é o seguinte: “*Sweet weight, / in celebration of the woman I am / and of the soul of the woman I am / and of the central creature and its delight / I sing for you. I dare to live.*”. Segundo a tradução do escritor português Jorge Sousa Braga: “Doce peso, / em celebração da mulher que sou / e da alma da mulher que sou / e da criatura central e do seu prazer / canto para ti. / Atrevo-me a viver.”<sup>67</sup>.

Anne Sexton (1928-1974) foi uma escritora estadunidense, cuja obra alcançou bastante reconhecimento em seu país de origem, que trabalhava versos em tom confessional, tendo como enfoque, especialmente, temas como maternidade, feminino e feminilidade. Após o nascimento de sua primeira filha, em 1953, Sexton foi acometida por uma depressão pós-parto, levando a que fosse, em certos momentos, hospitalizada em uma instituição psiquiátrica. Foi em uma dessas internações que começou a escrever, encorajada por seu médico, como parte de seu tratamento. A depressão, contudo, a acompanharia por muitos anos, levando a seu suicídio, em 1974, quando ela tinha apenas 46 anos de idade<sup>68</sup>.

*In Celebration of My Uterus* é um dos trabalhos de Sexton que refletem, de forma bastante evidente, suas lutas e seus questionamentos pessoais relacionados ao papel da mulher na sociedade. Ao propor uma celebração ao seu útero, a autora reivindica o domínio sobre o próprio corpo, ao mesmo tempo em que celebra as condições que provêm das diferenças biológicas, como a gravidez e a menstruação, condições essas que contribuíram para justificar, em certa medida, o status desigual entre os gêneros. Ao proceder dessa maneira, sua condição de mulher na sociedade das décadas de 1950 e 1960, simbolizada na figura de seu útero, é colocada em foco e festejada. Sobre esse

---

<sup>66</sup> O poema completo, tal qual reproduzido por Nathália Tereza em seu site, bem como sua tradução, está disponível no Anexo IV desta dissertação, página 175.

<sup>67</sup> Encontramos essa tradução, bem como outras traduções dos trabalhos de Sexton realizadas por Sousa Braga, no blog português Poesia & Lda.– Poesia Ilimitada. A tradução do poema em questão foi publicada em agosto de 2021, e está disponível em <http://poesiailimitada.blogspot.com/2011/08/anne-sexton.html> (Acesso em 28 jan. 2023).

<sup>68</sup> São poucas as informações sobre Anne Sexton em língua portuguesa, especialmente no Brasil. As que utilizamos para traçar essa breve biografia de Sexton constam da página dedicada à autora no site da Poetry Foundation, de Chicago (<https://www.poetryfoundation.org/poets/anne-sexton>). (Acesso em 28 jan. 2023).

aspecto, Dalan Grundvig escreve em seu artigo *The Writing Between the Lines: The Effects of Psychotherapy on Anne Sexton's "In Celebration of My Uterus"*:

Um dos temas principais da terapia de Sexton era sua luta para compreender e expressar sua feminilidade. Sexton combatia os ideais da sociedade sobre a domesticidade feminina e como os papéis femininos se adequavam ou não a ela, tanto em seu processo terapêutico como em sua poesia. (Grundvig, 2019, pp. 1-2, tradução nossa)<sup>69</sup>

Grundvig discorre também sobre o aspecto coletivo desse poema de Sexton e a preocupação da autora em compartilhar sua experiência com diferentes mulheres ao redor do mundo. Desse modo, mesmo ela individualizando a voz narrativa no verso, ao se valer da primeira pessoa do singular "I" (eu), ela não deixa de convidar os outros "eus", ou seja, as outras mulheres, a também celebrarem seus úteros e quem elas são. Seria nessa coletividade, portanto, que poderíamos situar a personagem Marta, a protagonista do filme de Nathália Tereza, uma mulher que, ao se dar uma nova chance em uma nova cidade, atreve-se a efetivamente viver e a celebrar a mulher que ela é. Ainda de acordo com Grundvig:

As mulheres do poema vivem em diferentes cenários, experienciam diferentes vidas, mas elas estão conectadas "em celebração da mulher que sou / e da alma da mulher que sou" (versos 12-13). Ao se colocar como a mulher que elas estão celebrando, Sexton demonstra para a leitora que a sua experiência é uma experiência compartilhada e que pode ser compartilhada pela leitora que porventura esteja sofrendo. Sexton admite as diferenças entre as experiências de cada mulher, mas permite que elas cantem juntas, oferecendo uma comunidade compartilhada tanto para a leitora quanto para ela mesma. Essa comunidade compartilhada foi triunfante na mente de Sexton, demandando a expressão do título "Em Celebração". (Grundvig, 2019, p. 7, tradução nossa)<sup>70</sup>

Todavia, uma leitura feminista homogênea e superficial dos versos poderia incorrer em uma universalização da categoria "mulher", não levando em conta os atravessamentos e as diferenças existentes entre as mulheres e nos fazendo ver apenas

<sup>69</sup> No original: "One of the main themes of Sexton's therapy was her struggle to understand and express her femininity. Sexton combated social ideals of feminine domesticity and how feminine roles did or did not agree with her both in therapy and in her poetry".

<sup>70</sup> No original: "The women of the poem are living in different settings, are experiencing different lives, but they are connected "in celebration of the woman I am / and of the soul of the woman I am" (lines 12-13). By standing in as the woman for whom they are celebrating, Sexton demonstrates to the reader that her experience is a shared experience and that it is one that can be shared by the reader who may be suffering. Sexton admits the differences in the experiences of each woman, but allows them to sing together, offering a shared community both to the reader and to herself. This shared community was triumphant in Sexton's mind, necessitating the titular phrase "In Celebration"".

uma parcela desse “ser mulher”. Por esse motivo, propomos acrescentar a essa análise, que parte da fonte de inspiração inicial de Tereza para o título de seu filme, um foco interseccional, levando-se em conta, especialmente, o aspecto de raça, uma vez que a protagonista da obra é uma mulher negra. Assim, começamos por resgatar um trecho do discurso da abolicionista afro-americana Sojourner Truth, que recebe o título de *E eu não sou uma mulher?*<sup>71</sup>, e foi apresentado na Convenção dos Direitos da Mulher, em 1851, nos Estados Unidos:

Aquele homem ali diz que é preciso ajudar as mulheres a subir numa carruagem, é preciso carregar elas quando atravessam um lamaçal e elas devem ocupar sempre os melhores lugares. Nunca ninguém me ajuda a subir numa carruagem, a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! **E não sou uma mulher? Olhem para mim!** Olhem para meu braço! Eu capinei, eu plantei, juntei palha nos celeiros e homem nenhum conseguiu me superar! **E eu não sou uma mulher?** Eu consegui trabalhar e comer tanto quanto um homem – quando tinha o que comer – e também aguentei as chicotadas! **E eu não sou uma mulher?** Pari cinco filhos e a maioria deles foi vendida como escravos. Quando manifestei minha dor de mãe, ninguém, a não ser Jesus, me ouviu! **E não sou uma mulher?** (Truth, 1851, negritos nossos)<sup>72</sup>

Logo, a partir do fragmento citado, que contém a pergunta colocada reiteradas vezes por Truth, propomos a interpretação do título *A mulher que sou* igualmente como um reflexo a esse questionamento. E não só isso: também o entendemos como a auto permissão da personagem para reivindicar esse “ser mulher”; fazer valer seu protagonismo em uma sociedade racista; restituir sua humanidade, que lhe foi negada. Diante do exposto, podemos indagar: “e Marta, não é uma mulher?” Respondemos de antemão que, sim, ela é. E vai nos mostrar a mulher que é.

É suficiente aplicar uma lente interseccional à análise aqui realizada para que localizemos Marta, e as mulheres negras, em uma situação limítrofe da possibilidade de desenvolvimento social, pois, como se sabe, está-se diante daquelas mulheres que mais sentem o peso das desigualdades de gênero, de classe e de raça. Grada Kilomba afirma que a mulher negra é o “Outro do Outro”, em referência ao outro beauvoiriano<sup>73</sup>, posição

<sup>71</sup> bell hooks retomou essa pergunta e homenageou Truth quando da publicação de seu livro *E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo*, em 1981.

<sup>72</sup> Disponível em: <https://www.geledes.org.br/sojourner-truth/>. (Acesso em 29 jan. 2023).

<sup>73</sup> Esse conceito será melhor explorado no capítulo 4, intitulado “Uma mulher chamada Renata”, dedicado à análise fílmica do longa-metragem *A mesma parte de um homem* (2021), de Ana Johann. No entanto, a fim de destacarmos as categorias das quais estamos partindo, registramos que, para Simone de Beauvoir, a mulher é o Outro por não ter reciprocidade do olhar do homem e por ter sido constituída e vista como um objeto, algo com uma função, distante da possibilidade de se constituir como um sujeito. Uma vez que o

essa que a coloca em um local de mais difícil reciprocidade, em uma situação de dupla carência, ou seja, no completo oposto da masculinidade e da branquitude (Kilomba, 2019). Já para Audre Lorde, as mulheres negras são as “*sisters outsiders*”, quer dizer, as “irmãs de fora”, uma vez que se encontram em uma encruzilhada de opressões sem, contudo, se verem efetivamente representadas: são as mulheres brancas que sofrem o machismo e são os homens negros que sofrem o racismo (Lorde, 1984).

Com isso em vista, gostaríamos de retomar a pergunta de Truth, “E eu não sou uma mulher?” e justapô-la ao título do filme de Nathália Tereza, *A mulher que sou*, com o intuito de podermos adicionar uma nova camada de reflexão, desta vez partindo de Sueli Carneiro. Essa autora, em *Enegrecendo o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero* (2003), destaca que:

Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, **de que mulheres estamos falando?** Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis (...) Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar. Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto (...) Hoje, empregadas domésticas de mulheres liberadas e dondocas, ou de mulatas tipo exportação. Quando falamos em romper com o mito da rainha do lar, da musa idolatrada dos poetas, **de que mulheres estamos falando?** Quando falamos em garantir as mesmas oportunidades para homens e mulheres no mercado de trabalho, **estamos garantindo emprego para que tipo de mulher?** (...) Quando falamos que a mulher é um subproduto do homem, posto que foi feita da costela de Adão, **de que mulher estamos falando?** (Carneiro, 2019, p. 314, negritos nossos)

Ao dialogar com os questionamentos trazidos por Truth, Carneiro demonstra o papel basilar da consciência crítica no processo de se compreender o que se entende por “mulher”, sendo necessário observar também os atravessamentos de raça e classe. Afastamo-nos, portanto, de um entendimento hegemônico eurocentrista branco para nos aproximarmos de um conceito fundamental para o feminismo negro, a autodefinição. Esse conceito está, de acordo com a análise aqui proposta, presente desde o título do filme, e ele se espraia para a narrativa da personagem principal, Marta, no recorte que nos é apresentado de sua vida ao longo dos 15 minutos de duração do curta-metragem. Ao partirmos das reflexões sobre autodefinição é que chegaremos à noção de empoderamento

---

\_\_\_\_\_ mundo não se apresenta de forma isonômica para os homens e para as mulheres, a estas últimas, ao terem suas possibilidades limitadas, lhes é imposto esse lugar de Outro. Cf. Beauvoir, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. (Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2019).

da mulher negra, conceito que pode ser entendido como o tema central da obra analisada, e suas reverberações, especialmente na maneira como a protagonista é representada.

**FIGURAS 19 E 20 – FRAMES DO FILME *A MULHER QUE SOU* (2019).**

**Cena da visita ao apartamento: Renato (interpretado pelo ator Renato Novaes) confirma com Marta como ela se chama: “É Marta, né?”. Ao que ela responde: “Sim, Marta”. Esse é o momento em que ela se reapresenta ao corretor de imóveis e se apresenta, pela primeira vez, ao(à) espectador(a).**



Fonte: *A mulher que sou*. Direção: Nathália Tereza. Brasil, Ponte Produtoras, Diadorim Filmes, 2019. (00:06:00).

### 3.2.2 A jornada de Marta

Em *A mulher que sou* (2019), acompanhamos a personagem Marta em um momento de sua jornada pessoal. É uma jornada psicológica, de tomada de consciência rumo à autodefinição, à autovalorização, ao amor e a um “eu empoderado”, movimentos esses que são representados pelas passagens que mostram a personagem em deslocamento. Logo no começo do filme, temos a chegada da protagonista e de sua filha a uma cidade, por meio de imagens da estrada e, posteriormente, das ruas, conforme as Figuras 21 e 22.

#### FIGURAS 21 E 22 – FRAMES DO FILME *A MULHER QUE SOU* (2019).

**Sequência da chegada de Marta e de sua filha à cidade.**





Fonte: *A mulher que sou*. Direção: Nathália Tereza. Brasil, Ponte Produtoras, Diadorim Filmes, 2019. (00:01:02 – 00:01:34).

As imagens na estrada são acompanhadas da música *Piedra y Camino*, escrita pelo artista argentino Atahualpa Yupanqui, em uma gravação interpretada pela cantora, também argentina, Mercedes Sosa. A letra da canção<sup>74</sup> menciona seguir seu próprio caminho, seu destino, a ser peregrino(a), aquela pessoa que faz grandes e longas viagens, a ser viajante.

Em dois outros momentos do filme, voltamos a ver Marta em deslocamento: primeiro, na sequência de mais de um minuto, quando ela está no carro, indo ao encontro de Renato (Figura 23). Vemos seu rosto, em primeiro plano, sobre o qual incidem as luzes das ruas, que mudam à medida em que o veículo se desloca pela cidade. Essa escolha faz ressaltar as emoções da personagem e coloca o(a) espectador(a) em uma relação de intimidade, quase como cúmplice dessa jornada. O uso de *jump cuts* salienta a permanência espaço-temporal de Marta, pois, ao mesmo tempo em que acelera o deslocamento, dando conta rapidamente da distância entre a origem e o destino da

<sup>74</sup> A letra completa da música é: “*Del cerro vengo bajando / Camino y piedra / Traigo enredada en el alma, viday / Una tristeza. // Me acusas de no quererte / No digas eso / Tal vez no comprendas nunca, viday / Porque me alejo. // Es mi destino / Piedra y camino / De un sueño lejano y bello, viday / Soy peregrino / De un sueño lejano y bello, viday / Soy peregrino. // Por más que la dicha busco / Vivo penando / Y cuando debo quedarme, viday / Me voy andando / Y cuando debo quedarme, viday / Me voy andando. // A veces soy como el río / Llego cantando / Y sin que nadie lo sepa, viday / Me voy llorando / Y sin que nadie lo sepa, viday / Me voy llorando. // Es mi destino / Piedra y camino / De un sueño lejano y bello, viday / Soy peregrino / De un sueño lejano y bello, viday / Soy peregrino*”.

(Disponível em: <https://www.musixmatch.com/lyrics/Atahualpa-Yupanqui/Piedra-y-Camino>). (Acesso em 04 fev. 2023).

viagem, presentifica a personagem no carro, ao não variar o enquadramento da câmera. Tal artifício, pode-se dizer, contribui para refletir tanto metafórica quanto literalmente o longo caminho percorrido por Marta. Em outro momento, imagens realizadas a partir de um veículo em movimento constituem uma cena de passagem enquanto se subentende que Marta e Renato estão indo a algum lugar, onde ficarão juntos.

**FIGURA 23 – FRAME DO FILME *A MULHER QUE SOU* (2019).**

**Marta, dentro de um carro, indo ao encontro de Renato.**



Fonte: *A mulher que sou*. Direção: Nathália Tereza. Brasil, Ponte Produtoras, Diadorim Filmes, 2019. (00:09:12).

Para Patricia Hill Collins (2019), a autodefinição realizada pelas mulheres negras seria uma estratégia fundamental para combater as representações distorcidas dessas mulheres, executadas a partir de uma ótica colonizadora. Ou seja, a autodefinição envolveria desafiar o processo de validação do conhecimento político que resultou em imagens estereotipadas definidas externamente a elas, imagens essas que contribuem para a desumanização e o controle da mulher negra e para a exploração de seu trabalho, reforçando hierarquias sociais. Tais imagens estereotipadas acabam legitimando, portanto, a exploração das desigualdades sociais, tornando as mulheres negras vulneráveis em diferentes níveis:

Essa jornada em direção à autodefinição tem um significado político. Como observa Mary Helen Washington, as mulheres negras que lutam para “forjar uma identidade maior do que aquela que a sociedade as forçaria a ter (...) estão cientes e conscientes, e essa própria consciência é poderosa”. A identidade não é só objetivo, mas antes o ponto de partida no processo de autodefinição. Nesse processo, a jornada das mulheres negras passa à compreensão de como nossas vidas pessoais têm sido fundamentalmente moldadas por opressões de raça, gênero, sexualidade e classe que se interseccionam. (Collins, 2019, p. 294)

Assim, ao reivindicar suas identidades, as mulheres negras partiriam rumo a esse caminho potente de grande exploração e afirmação do “eu”. Não obstante, Collins agrega ao conceito de autodefinição a noção de autoavaliação, que diz respeito especificamente ao conteúdo autodefinido por essas mulheres, e que serviria para substituir os estereótipos incrustados no pensamento de boa parte da sociedade ocidental por imagens autênticas e definidas por elas mesmas. Como se pode depreender, o uso do prefixo “auto” indica, ainda que possam receber estímulos externos, que essa jornada se processa em um movimento interno de despertar da consciência e de suas potencialidades, “que definirão estratégias de enfrentamento das práticas do sistema de dominação machista e racista” (Berth, 2019, p. 20).

Quando Marta e Renato saem para jantar, ela conta para ele o que a levou a mudar de cidade. Não ouvimos o início do diálogo, mas apenas a partir do momento em que ela explica que estava trabalhando demais e sendo explorada em seu ambiente profissional, conforme se pode constatar pelo seguinte diálogo do filme, reproduzido abaixo:

**Marta:** E aí eu fazia hora extra todos os dias, não recebia nada por isso. Tomava medicamento por conta do estresse. Até alisar eu tive que alisar! E aí pra mim chegou uma hora que deu. Cheguei no trabalho e ó: “tá aqui o meu cargo, onde é que eu assino?”

**Renato:** Uau, que forte.

**Marta:** É.

**Renato:** Merece até um brinde.

**Marta:** Mas eu fui atrás dos meus direitos. Ganhei uma grana. E é isso.

(*A mulher que sou*, 2019) (00:10:31 – 00:11:05)

No momento em que ela fala “Até alisar eu tive que alisar!”, Marta aponta para os seus cabelos, agora utilizados ao natural, como pode ser conferido na Figura 24.

FIGURA 24 – FRAME DO FILME *A MULHER QUE SOU* (2019).

Marta conta para Renato que foi obrigada, por seus antigos empregadores, a alisar os cabelos.



Fonte: *A mulher que sou*. Direção: Nathália Tereza. Brasil, Ponte Produtoras, Diadorim Filmes, 2019. (00:10:39).

Ao empoderar-se de sua autoimagem, tendo passado a compreender, portanto, o tamanho da violência contida na imposição de ter de alisar os próprios cabelos a fim de poder continuar atuando em seu ambiente de trabalho, Marta corporifica as reflexões apresentadas por Joice Berth, no livro *Empoderamento* (2019), integrante da coleção *Feminismos Plurais*, da Editora Pólen. Nessa publicação, a autora afirma que os cabelos das mulheres negras são um importante elemento estético de autoafirmação e de amor à própria imagem, por serem um alvo constante de injúrias, rejeições e manifestações racistas:

Nossos cabelos tornam-se, desde muito cedo, um fardo difícil que (...) vai pesando cada vez mais e abala a percepção de nossa identidade (...) Parecem-nos, então, muito coerentes os discursos e narrativas de enfrentamento do racismo vigente, que exaltam os cabelos como elemento de orgulho racial, pois amá-los significa cuspir de volta para a boca do sistema racista todas as ofensas, rejeições, exclusões que nos são direcionadas ao longo de toda uma vida. (Berth, 2019, p. 72)

Nessa mesma direção, Kanitra Fletcher, em *Redução de danos: a resistência visual de mulheres negras dentro e fora do Brasil* (2019), destaca que os anúncios publicitários brasileiros dirigidos às mulheres negras, com frequência, publicizam

produtos capilares para “controlar” seus cabelos e estabelecem uma pressão para que esses mesmos cabelos sejam “relaxados” quimicamente. A autora pontua: “As expressões ‘cabelo bom’ e ‘cabelo ruim’ são usadas e entendidas em todo o Brasil (...) o cabelo bom é o liso e o cabelo ruim é densamente crespo” (Fletcher, 2019, p. 460).

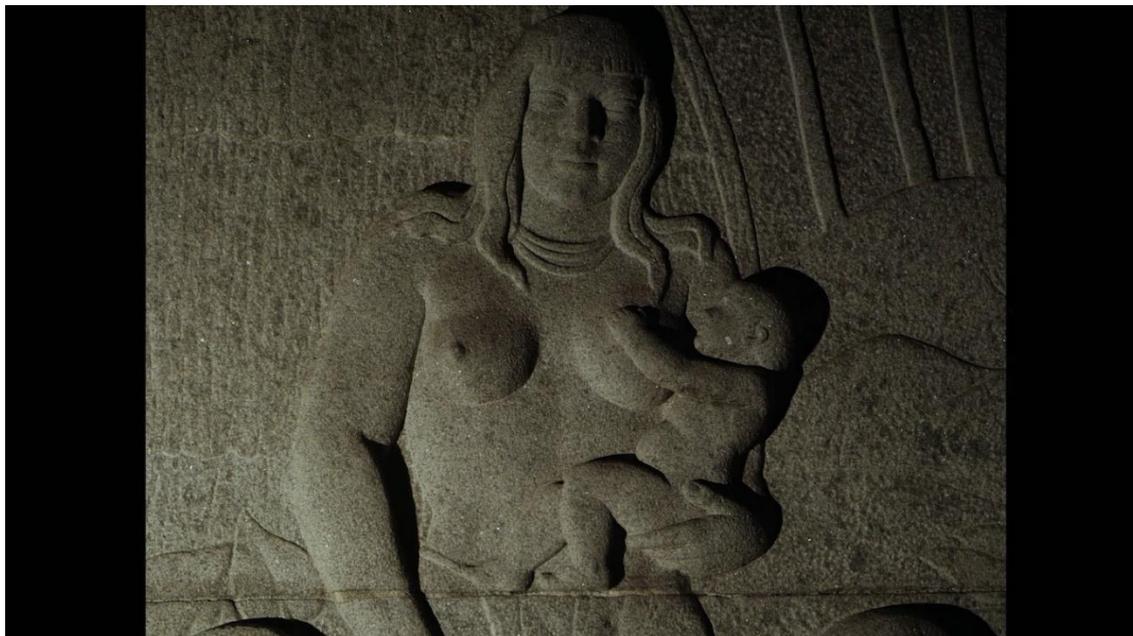
Os cabelos simbolizam, desse modo, o primeiro passo na direção do empoderamento da protagonista do filme, que detecta aquilo que o racismo estrutural a levou a fazer para que fosse aceita, ou seja, adulterar a própria imagem para ficar mais próxima à imagem que se requisita dela. E durante esse processo de empoderamento, somam-se às ideias de autodefinição e autovalorização noções sobre autorrespeito, autoconfiança e independência financeira, noções essas que estão latentes no diálogo reproduzido.

Todos os movimentos que levaram Marta a deixar seu emprego e mudar de cidade, em busca de uma nova possibilidade de ser quem ela realmente quer ser, são pontos de inflexão que refletem o processo de tomada de consciência de si mesma pelo qual a personagem passou, e segue passando no desenrolar da narrativa fílmica. A tomada de consciência envolve o autorrespeito por sua imagem e sua saúde mental, após esta última ter saído algo desgastada pelas longas horas de trabalho não remuneradas. A autoconfiança se reforça, uma vez percebidas as opressões estruturais nas quais a personagem se encontrava inserida, o que lhe dá forças para pedir demissão. A independência financeira atingida com o dinheiro que ganhou quando foi em busca de seus direitos legais, o que a permitirá, muito provavelmente, comprar um imóvel na nova cidade. Por meio da autoconsciência e da informação, Marta foi atrás de uma vida digna e de uma renda capaz de prover suas necessidades. Marta pôde se emancipar.

Frise-se aqui a palavra “emancipação”, que designa a ação de se tornar independente, um conceito que também se faz presente em *A mulher que sou*. Já na sequência de abertura do filme, apresentam-se nove planos, justapostos por meio de efeitos de cortina em *fade*, quer dizer, utilizam-se transições que, por meio de escurecimentos e clareamentos, desvelam e substituem os fragmentos de um grande painel em granito em alto relevo executado pelo escultor e artista plástico paranaense Erbo Stenzel (1911-1980). A Figura 25 contém a imagem de um desses planos, a título de exemplo de como se dá a apresentação do painel no curta-metragem.

FIGURA 25 – FRAME DO FILME *A MULHER QUE SOU* (2019).

Último plano da sequência de fragmentos do painel em granito de Erbo Stenzel.



Fonte: *A mulher que sou*. Direção: Nathália Tereza. Brasil, Ponte Produtoras, Diadorim Filmes, 2019. (00:00:57).

Não escolhemos, contudo, essa imagem por acaso, mas, sim, porque ela é o último fragmento que vemos do mural, antes da sequência de deslocamento na estrada, que mencionamos anteriormente. Além disso, a imagem mostra uma mulher com um bebê no colo. Mãe e filho e uma maternidade pulsante, assim como a de Marta, que se muda com a filha Tatá para uma nova cidade, a fim de proporcionar um recomeço de vida para ambas. Essa relação entre mãe e filha será tratada um pouco mais adiante nesta análise. Por ora, nos deteremos um pouco mais no painel de Erbo Stenzel.

A obra, de cinco metros de altura por 32 metros de comprimento, está instalada no centro da cidade de Curitiba, na Praça 19 de Dezembro, e representa os ciclos econômicos do estado do Paraná. O espaço, junto a outros locais da região, conhecida como Centro Cívico, foi tombado como Patrimônio Cultural do Paraná em 2012<sup>75</sup>. A inauguração da praça, bem como de quase todas as esculturas e demais obras que a

<sup>75</sup> Informações encontradas no site do Patrimônio Cultural do Paraná (<https://cultura.mapas.pr.gov.br/#/patrimonio/136>) (Acesso em 07 fev. 2023) dão conta de que a construção do Centro Cívico foi viabilizada durante a gestão do governador Bento Munhoz da Rocha Neto (1951-1955), para comemorar o Centenário de Emancipação Política do Paraná. O Centro Cívico reúne os prédios administrativos do poder público do estado, como a Assembleia Legislativa, o Tribunal de Contas, o Palácio Iguçu e o Palácio das Araucárias.

compõem<sup>76</sup>, deu-se no contexto de comemoração, em 1953, do Centenário de Emancipação Política do Paraná, a partir da premissa de um “Paraná sem medo do futuro”.

Desse modo, ao iniciar o filme justamente com as imagens desse painel, Nathália Tereza estabelece a tônica de sua obra: exaltar a emancipação de Marta e celebrar seu processo de empoderamento e sua jornada destemida rumo a um futuro promissor que se desvela.

### 3.2.3 Marta em frente ao espelho

A palavra “empoderamento”, em português, é um empréstimo derivado do termo em inglês *empowerment*, que significa, grosso modo, “dar poder a algo ou a alguém”. Nelly Stromquist, professora da Universidade do Sul da Califórnia (USC), acredita que o empoderamento se constitui de quatro dimensões, cada qual com sua devida importância, porém não independentes. Segundo a autora, quando em consonância, a tetrade de características a seguir levaria a mulher a atuar em seu próprio benefício: 1) dimensão cognitiva, uma visão crítica da realidade; 2) dimensão psicológica, por meio do sentimento de autoestima; 3) dimensão política, a tomada de consciência das desigualdades de poder e de sua capacidade de se organizar e de se mobilizar; e 4) dimensão econômica, ao exercer sua capacidade de gerar renda independentemente (Stromquist, 2002).

Srilatha Batliwala, por sua vez, aponta que o processo de empoderamento se dá em relativizar as ideologias patriarcais e as relações de poder, em um movimento que tem como objetivo requerer um controle maior sobre recursos materiais e intelectuais e sobre a ideologia (Batliwala, 1994). Já Naila Kabeer define empoderamento como o processo por meio do qual integrantes de grupos oprimidos, a quem as tomadas de decisões eram negadas, adquirem a capacidade de realizar escolhas estratégicas para suas vidas (Kabeer, 1999). Essas duas últimas autoras, como se percebe, reconhecem o empoderamento como

---

<sup>76</sup> Além do painel a que nos referimos, a Praça 19 de Dezembro, quando de sua inauguração, em 1953, contou também com um mural em azulejos de autoria do artista curitibano Poty Lazzarotto (1924-1998), a estátua em pedra do Homem Nu, que representa o trabalhador paranaense, e um Obelisco, ambos de Stenzel. Em 1972, outra estátua em pedra, de uma Mulher Nua, essa assinada por Stenzel em parceria com o artista paulista Humberto Cozzo (1900-1981), foi instalada na praça. Ela representa a Justiça e estava, desde 1955, em frente ao Tribunal do Júri.

um processo, e não como um fim em si mesmo, e apontam que não se trata apenas de uma jornada pessoal, mas, sim, de um caminho que requer ações coletivas que levem ao desenvolvimento do pensamento crítico de um sem-número de mulheres.

As pesquisadoras citadas acima são todas resgatadas por Cecília Sardenberg, em *Conceituando “empoderamento” na perspectiva feminista* (2012), a fim de se demonstrar que, na verdade, não existe um consenso; tratam-se de convergências quanto ao que significa empoderamento. Além disso, Sardenberg mobiliza essas autoras a fim de chamar a atenção para o uso indiscriminado dessa palavra na atualidade. Em seu texto, ela explicita a complexidade desse termo e sua utilização muitas vezes distorcida e esvaziada, o que acaba por transformá-lo em uma redundância alijada de seu viés político. A superficialidade na leitura do conceito teria levado à sua compreensão como se se tratasse da expressão das liberdades individuais sem que ocorra o rompimento com as estruturas dominantes, resultando em um termo pasteurizado, paternalista e de fachada.

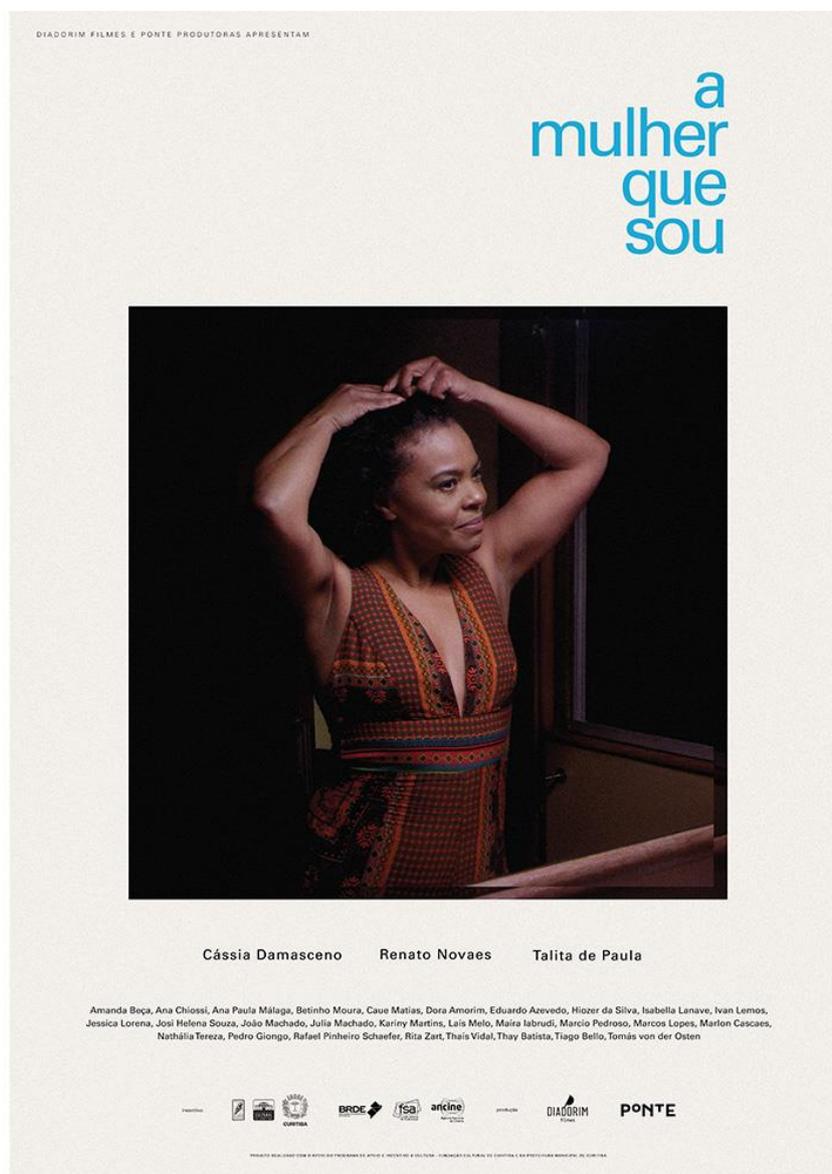
Fazendo coro a Sardenberg, Joice Berth aponta como é errôneo julgar empoderar-se apenas no sentido de transcender individualmente certas barreiras, porém continuar reproduzindo lógicas de opressão com outros grupos. Para a autora, seria necessário pensar o “empoderamento como conjuntos de estratégias necessariamente antirracistas, antissexistas e anticapitalistas e as articulações políticas de dominação que essas condições representam” (Berth, 2019, p. 35). Ademais, ela sugere que empoderar-se é uma aliança entre o conscientizar-se criticamente e a subsequente transformação na prática.

No caso da personagem Marta, pode-se dizer que sua jornada de emancipação, tanto pessoal quanto psicológica, está refletida, especialmente, na aceitação de sua autoimagem. Seus processos de conscientização e a posterior tomada de decisão que leva às mudanças não são vistos pelo público, uma vez que fazem parte da história pregressa do filme, quer dizer, são anteriores ao início da narrativa, e tem-se acesso a eles apenas por meio do diálogo com Renato, quando se nota que Marta converteu o silêncio em linguagem e ação.

Já vimos Marta em frente ao espelho, nas Figuras 19 e 20. Contudo, é quando Marta se arruma para encontrar Renato, ajeitando seus cachos crespos naturais, que o filme se detém por mais tempo em sua imagem refletida, permitindo vislumbrar seu semblante de admiração por si mesma, o que foi conquistado pelo fortalecimento de sua autoestima. Na Figura 26, logo a seguir, percebemos como a questão da autoimagem é

central em *A mulher que sou* (2019), tanto que um frame da ação de Marta recém-descrita foi escolhido para figurar no cartaz do filme.

**FIGURA 26 – CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DO FILME *A MULHER QUE SOU* (2019).**



Fonte: *A mulher que sou*. Direção: Nathália Tereza. Brasil, Ponte Produtoras, Diadorim Filmes, 2019.

Ressalte-se que a leitura aqui proposta, que focaliza a autoimagem, e, por conseguinte, a autoestima, não está concentrada apenas na beleza estética, mas se coloca principalmente como uma ferramenta importante de reconhecimento de valores ancestrais, de autoconhecimento e de entendimento da condição social da mulher negra, sendo, portanto, um aspecto fundamental para que possamos examinar a representação da imagem da protagonista no filme.

Berth, por exemplo, compreende a aparência estética a partir de um viés político, ressaltando sua força enquanto instrumento de contranarrativa importante:

Muitas são as críticas sobre os limites e incongruências do potencial da estética no processo de empoderamento. Todas pecam sobremaneira quando subestimam a potência que gera a confiança na própria imagem. Não é possível passar por um processo de empoderamento produtivo se não nos fortalecermos e nos encontrarmos dentro da nossa própria pele. Sem um trabalho contínuo para erradicar do lugar naturalizado na sociedade a crença de que pessoas negras são inadequadas, desprovidas de harmonia e beleza física, fica extremamente difícil para esses sujeitos, atingidos diretamente por essa ideologia do padrão branco como única forma aceitável, criar mecanismos interiores de autoamor e autovalorização. (Berth, 2019, p. 74)

Nas sociedades contemporâneas, especialmente as ocidentais, o belo e o bonito, construídos a partir desse padrão branco a que a autora se refere, tornaram-se sinônimos de superioridade, ultrapassando o campo da beleza física e gerando o entendimento generalizado de que tudo que é bonito só pode ser bom. Em consequência disso, uma vez que as mulheres negras estariam fora desse modelo hegemônico de beleza, criam-se imagens controladoras, que contribuem, há séculos, para a construção negativa da imagem da pessoa negra. Como exemplos dessas imagens controladoras, podemos citar os estereótipos em relação às mulheres negras, que muitas vezes são vistas como: seres hipersexuais, trabalhadoras domésticas obedientes e mães incapazes.

Sabe-se que o regime escravagista do período colonial brasileiro teve lugar, entre vários outros aspectos, pela forma como se via e se tratava o corpo negro, apoiando-se na comparação com o corpo branco europeu e colonizador, a partir de características físicas como o nariz, a boca, a cor da pele e o tipo de cabelo, a fim de se procurar justificar a formulação de um ideal eurocêntrico de beleza (Berth, 2019). Ademais, durante a escravidão criou-se também a noção da mulher negra como um ser hipersexual, visto que os escravocratas exerciam o controle sobre a sexualidade dessas mulheres, caracterizando-as como seres selvagens que se prostituem em troca de ganhos materiais e monetários. A esse respeito, Kanitra Fletcher destaca que:

Tal formulação era indispensável para a sociedade branca, pois justificava a exploração sexual das negras e reforçava hierarquias sociais, políticas e econômicas. Os atos sexuais que eram impostos para satisfazer aos desejos de um senhor de escravizados ou para lhe fornecer mais escravizados vieram a se tornar expectativas sociais. (Fletcher, 2019, p. 460)

Em *A mulher que sou* (2019), de outra maneira, vemos a sensualidade e a sexualidade da protagonista reformuladas a partir de um olhar sensível e delicado no tratamento do ato sexual entre Marta e Renato, na cena de encerramento do filme. Ao longo de quase dois minutos – a Figura 27 procura exemplificá-los – os dois corpos são fragmentados em Planos Detalhe e se fundem por meio de sobreposições das imagens. Na trilha sonora, ouve-se a música *Lanquidity*, do artista negro estadunidense Sun Ra, que participou, como ator e roteirista, do filme *Space is the Place* (1974), dirigido por John Coney e que é uma das grandes referências do afrofuturismo<sup>77</sup>.

**FIGURA 27 – FRAME DO FILME *A MULHER QUE SOU* (2019).**

**Representação da relação sexual entre Marta e Renato.**



Fonte: *A mulher que sou*. Direção: Nathália Tereza. Brasil, Ponte Produtoras, Diadorim Filmes, 2019. (00:12:39 – 00:14:28).

<sup>77</sup> Resumidamente, o afrofuturismo se caracteriza por ser um movimento cultural, estético e político que se manifesta no campo das artes, a partir de um ponto-de-vista negro, e utiliza elementos da ficção científica e da fantasia para criar narrativas de protagonismo negro. Há, atualmente, distintos pesquisadores que abordam o tema, expandindo possibilidades para conceituações as mais variadas. Para mais informações a respeito, sugerimos a dissertação de mestrado *Ficção especulativa no cinema negro brasileiro – A estética afrofuturista em curtas-metragens*, de Kariny Martins, desenvolvida no programa de pós-graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), e disponível em: [http://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes\\_defendidas\\_new/2021/Dissertao\\_KarinyMartins\\_PPGCINE\\_AV.pdf](http://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes_defendidas_new/2021/Dissertao_KarinyMartins_PPGCINE_AV.pdf) (Acesso em 12 fev. 2023). Ressalta-se aqui o fato de que Martins participou também da equipe de produção de *A mulher que sou* (2019), atuando na função de assistente de direção.

Sônia Beatriz dos Santos sustenta que “a sexualidade e a reprodução das mulheres negras são representadas como anormais” (Santos, 2008, p. 114). Indo na contramão desse tipo de representação, Nathália Tereza posiciona Marta em uma situação real de afeto, não concebida como ultrassexualizada ou erotizada, mas, sim, em uma condição em que ambos se tratam com respeito, reconhecem o valor da humanidade de um e de outro e se distanciam da ideia de um ato meramente descartável ou utilitário. O processo de autoaceitação e de autoamor da personagem restitui seus desejos e a constitui como um sujeito sexual ativo, dilatando sua capacidade de amar e de ser amada.

bell hooks inicia seu texto *Vivendo de amor* (2010)<sup>78</sup> afirmando que muitas mulheres negras sentem que em suas vidas existe pouco ou nenhum amor para mostrar, já que a opressão e a exploração acabam por distorcer o significado de “amar” para o povo negro. Em um contexto de escravização, quando eram separados(as) forçosamente de seus pares, como poderiam aprender a amar sem que isso os(as) tornassem vulneráveis? Acabaram por aprender a reprimir suas emoções: “muitos negros (...) se acostumaram a não ser amados e a se proteger da dor que isso causa” (hooks, 2010, s/p).

Por outro lado, no filme analisado, não é apenas Marta quem deseja viver de forma plena, quem deseja conhecer e tornar presente o amor em sua vida. No já mencionado diálogo entre Marta e Renato, este último conta à protagonista o motivo que o levou a também mudar de cidade:

**Marta:** E você? O que que te trouxe aqui?

**Renato:** Amor.

**Marta:** Amor?

**Renato:** É, o amor.

**Marta:** O amor.

**Renato:** Eu não aguentava mais ficar longe dela. Aí eu vim pra cá na cara e na coragem.

**Marta:** Bonito.

**Renato:** Sim. Bom... Não deu certo, né?

**Marta:** Ah, mas de alguma forma você conseguiu o que você queria.

**Renato:** Apesar de tudo? Sim. Eu posso dizer que eu fui amado, eu me senti amado aqui, sabe? Vida que segue, né?

**Marta:** Vida que segue.

(*A mulher que sou*, 2019) (00:11:08 – 00:11:56)

Conforme salientado no início desta análise, esse fragmento do diálogo entre os dois personagens é emprestado do poema *Late Fragment*, de Raymond Carver: “E você teve o que queria / desta vida, apesar de tudo? / Tive. / E o que você queria? / Dizer que

<sup>78</sup> Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>. (Acesso em 12 fev. 2023).

fui amado, / me sentir amado sobre a terra” (Carver, 1989). Assim, em *A mulher que sou*, vemos duas pessoas que se permitem amar, indo além dos aspectos apenas materiais do que significa bem-estar. Ou, para dar voz novamente a hooks, poderíamos destacar que esse amor que eles escolhem sentir e partilhar, seja entre eles, seja por si mesmos ou manifestados em relações anteriores, os ajuda a crescer e a transformar o amor em uma ação:

No momento em que escolhemos amar, começamos a progredir contra a dominação, contra a opressão. No momento em que escolhemos amar, caminhamos rumo à liberdade, agimos de forma a nos libertarmos e aos outros. Essa ação é o testemunho do amor como ato de liberdade. (hooks, s/a, p. 7)

Trata-se, então, de dois personagens negros operando em contextos não estereotipados, seres que escapam às suas imagens controladoras, em um dispositivo midiático de amplo alcance como o cinema, que, como já foi discutido, pode atuar para perpetuar estereótipos e difundir supostos papéis determinados a diferentes grupos e indivíduos na sociedade. Suas histórias, especialmente a de Marta, apresentam uma completude e trazem questões relacionadas à família, aos afetos, aos desejos e aos anseios, tão comuns e corriqueiros como seriam os de qualquer pessoa branca. Os protagonistas dessa narrativa são pessoas negras, representadas de maneira positiva nos mais diversos espaços, assim como são exaltados os símbolos de beleza a elas relacionados, resignificando um imaginário já há muito arraigado e, simultaneamente, contribuindo para reconstruí-lo. *A mulher que sou* (2019), portanto, não subverte apenas a representação da mulher e do homem negros, mas também promove uma representatividade imagética. Isso porque, conforme Berth,

O cinema, o teatro, a televisão, a moda, a música, a dança e todas as expressões artísticas serão ferramentas importantes para que isso seja colocado em prática e justamente por isso esse é um dos campos mais perversos em relação ao racismo atuante. Nesses lugares de trabalho imagético, somos sistematicamente excluídos, dando a ideia de que não existimos enquanto seres artísticos e, portanto, portadores de estética desejável ou, ainda, somos colocados em número desproporcional em relação aos brancos e em lugares de pouca visibilidade. Há também a representação negativa e/ou fortalecedora dos estereótipos já consolidados como do homem negro perigoso, a mãe preta, a mulata fógosa, entre outros. (Berth, 2019, p. 76)

Logo, ao entendermos o racismo como uma prática estrutural e institucional, que obviamente se vê refletido nos meios de comunicação de massa, podemos notar a perpetuação da imagem da pessoa negra atrelada à noção de inferioridade, ao mesmo

tempo em que ocorre a hipervalorização do padrão branco europeu como o ideal de perfeição. É o que demonstra a artista Tracey Moffat, em sua obra *Lip* (1999), realizada em parceria com o cineasta Gary Hillberg. Na montagem de 11 minutos, apresentam-se diversas cenas com empregadas negras (Figuras 28 e 29), retiradas de filmes hollywoodianos produzidos entre 1930 e 1970, e que evidenciam o emprego de atrizes negras somente em papéis que, por uma significativa parcela da sociedade, são vistos como aqueles de menor prestígio.

Como Fletcher destaca, *Lip* (1999) nos chama a atenção para os papéis limitados reservados às atrizes negras – em um período determinado da História do Cinema, mas não a ele restrito –, ao mesmo tempo em que ressalta como essas profissionais muitas vezes usavam a oportunidade em seu favor, uma vez que “mostravam a capacidade (...) de roubar a cena de atrizes brancas famosas com sua habilidosa apresentação em uma breve fala” (Fletcher, 2019, p. 463). De todo modo, esse filme ainda explicita a natureza da relação entre a patroa branca e a criada negra, localizando-as em extremos opostos e ressignificando criticamente a popularização de um estereótipo que procura justificar a sujeição das mulheres negras e normalizar a dominação das donas de casa brancas.

**FIGURAS 28 E 29 – FRAMES DO FILME *LIP* (1999), DE TRACEY MOFFAT E GARY HILLBERG.**





Fonte: *Lip* (1999). Direção: Tracy Moffat e Gary Hillberg. Estados Unidos, 1999.

Neste ponto, retomamos Santos (2008), objetivando também comentar como as representações negativas associadas à maternidade de mulheres negras contribuíram para perpetuar a imagem da mãe incapaz, compreendida como aquela a quem caberia a responsabilidade pela violência e pelo uso de drogas em sua comunidade, por ser considerada a genitora de filhos “fadados” a se tornarem delinquentes. Dessa forma, a existência de práticas trabalhistas racistas, sistemas de saúde ineficientes e políticas educacionais precárias fica em segundo plano nas discussões sociais. Fazendo coro a Santos, Fletcher aponta que

(...) as representações negativas das mães negras no Brasil, como um todo, têm efeitos reais e materiais, como se vê na discriminação (e violência) do sistema de saúde contra as negras, nos altos índices de doenças e mortalidade de mulheres negras, na coerção para que se submetam à esterilização cirúrgica, em vez de adotarem meios de contracepção, e nos altos índices de mortalidade infantil entre as negras. (Fletcher, 2019, p. 466)

*A mulher que sou*, ademais, procura resgatar, de forma positiva, uma relação fundamental para as mulheres negras: a relação mãe/filha. Marta e Tatá apresentam uma relação de cumplicidade, e é possível identificar a influência positiva dos processos de autodefinição e empoderamento da mãe refletidos na filha. Um exemplo palpável é a

maneira como Tatá também usa seus cabelos crespos naturais. E se, no painel de Erbo Stenzel, é a mãe quem aparece em uma posição de afeto com seu bebê, no curta-metragem é a filha quem envolve a mãe, ao se deitar ao seu lado e abraçá-la, depois que Marta reclama por estar com enxaqueca.

**FIGURA 30 – FRAME DO FILME *A MULHER QUE SOU* (2019).**

**Tatá abraça Marta, que está com enxaqueca.**



Fonte: *A mulher que sou*. Direção: Nathália Tereza. Brasil, Ponte Produtoras, Diadorim Filmes, 2019. (00:04:14).

Estamos diante, então, de uma personagem negra que é apresentada em sua completude e cuja subjetividade é construída de forma plural. Nas palavras de bell hooks, “Aos olharmos e nos vermos, nós, mulheres negras, nos envolvemos em um processo por meio do qual enxergamos nossa história como contramemória, usando-a como forma de conhecer o presente e inventar o futuro” (hooks, 2019, p. 240). Ao se perceberem nesse espaço fílmico, mulheres negras espectadoras de *A mulher que sou* (2019) poderão se reconhecer diante de uma representação digna e verossímil de uma das mais inúmeras formas de ser uma mulher. Desse modo, porventura, essas mulheres se tornarão mais conscientes, uma vez que se veem na tela refletidas com mais evidência.

#### 4 UMA MULHER CHAMADA RENATA: ANÁLISE FÍLMICA DO LONGA-METRAGEM *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021)

*A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro.*

(Simone de Beauvoir, “O segundo sexo”)

Neste capítulo, analisamos a obra *A mesma parte de um homem* (2021)<sup>79</sup>, dirigida pela cineasta Ana Johann. Da mesma forma que trabalhamos anteriormente, partimos de uma problematização em torno do tema do filme, a fim de procurar encontrar, na materialidade da obra, suas convergências com as teorias feministas do cinema. Além disso, retomamos e aprofundamos algumas conexões já estabelecidas nas leituras dos curtas-metragens, realizadas no capítulo III. Mostra-se possível proceder dessa maneira, uma vez que os recortes temáticos dos dois filmes de curta duração encontram-se também presentes no trabalho de Johann: a violência de gênero e o empoderamento das mulheres. Aliadas a esses eixos principais, acrescentamos algumas discussões sobre outros temas, tais como igualdade de gênero, casamento, maternidade e liberdade sexual. Os pilares teóricos centrais da presente análise são as hipóteses levantadas por Simone de Beauvoir, nos dois volumes de seu livro *O segundo sexo* (1949).

*A mesma parte de um homem* é um longa-metragem de ficção, com duração de 110 minutos, que apresenta a seguinte sinopse: “Renata vive isolada no campo com sua filha adolescente e o marido, concebendo o medo como um sentimento corriqueiro. A chegada de um estranho desperta nela o desejo por tudo o que estava adormecido”. O elenco é composto por Clarissa Kiste (Renata), Laís Cristina (Luana), Irandhir Santos (Lui), Otávio Linhares (Miguel) e Zeca Cenovicz (Alceu)<sup>80</sup>. O filme é o primeiro trabalho ficcional de longa duração da realizadora paranaense Ana Johann, que anteriormente já havia lançado cinco obras documentais de curta e longa duração e um filme curto de ficção<sup>81</sup>.

<sup>79</sup> Em agosto de 2023, o filme se encontra disponível nas plataformas de *streaming* MUBI e Globoplay. Além disso, é possível comprá-lo ou alugá-lo na Apple TV e no Google Play Movies.

<sup>80</sup> A ficha técnica completa do longa-metragem encontra-se disponível no Anexo III desta dissertação, página 174.

<sup>81</sup> Mais informações sobre a filmografia de Ana Johann estão disponíveis em:

A estreia de *A mesma parte de um homem* se deu em 2021, durante a Mostra Aurora, integrante da 24ª. Mostra de Cinema de Tiradentes, ocasião em que a diretora recebeu o “Prêmio Helena Ignez de Destaque Feminino”. A obra também foi contemplada com os prêmios de “Melhor Filme Estrangeiro” no 20º. RIFF – *Rome Independent Film Festival* e no 8º. *Atlantic International Film Festival Colombia*. A atuação de Clarissa Kiste foi reconhecida com o “Prêmio de Melhor Atriz”, tanto no 25<sup>th</sup> *Inffinito Brazilian Film* como no 16º. Encontro Nacional de Cinema e Vídeo dos Sertões. Neste último festival, o longa-metragem recebeu também o prêmio de “Melhor Filme”, além de “Melhor Direção de Arte” (para Fabíola Bonofiglio). Em 2022, a Associação Brasileira de Autores Roteiristas (ABRA) elegeu o roteiro da obra, escrito por Johann e Alana Rodrigues, como o “Melhor Roteiro Original de Ficção” daquele ano, concedendo-o o Prêmio Abra.

Tendo em vista os objetivos da análise que aqui propomos, iremos nos deter, em nossa investigação, especialmente na protagonista feminina, Renata, e em sua relação com os demais personagens que compõem a obra. De modo a cumprirmos esse propósito a contento, seguiremos a ordem engendrada pela estrutura narrativa, que é construída a partir de um modelo clássico de roteiro, acompanhando a forma de texto cinematográfico estudada por Syd Field em seu livro *Manual do roteiro* (1979). Isso equivale a dizer que o longa-metragem de Johann está estruturado em três atos, que são: a apresentação; a confrontação; e a resolução. Por conseguinte, iniciaremos pelo Ato I, objetivando estabelecer uma leitura crítica do modo como a protagonista opera frente a seu estado de vida quando do início do filme.

#### 4.1 ATO I: DIAS NUBLADOS

*Comer, dormir, limpar..., os anos não escalam mais o céu, espalham-se idênticos e cinzentos sobre uma toalha horizontal; cada novo dia imita o precedente; é um eterno presente inútil e sem esperança.*

(Simone de Beauvoir, “O segundo sexo”)

O Primeiro Ato do filme apresenta ao(à) espectador(a) uma Renata subalterna, passiva e pusilânime, alienada de sua condição de vida. Ela é uma mulher resignada, incapaz de enxergar além e aventar possibilidades que lhe permitam sair de sua situação. Para bell hooks, mulheres como Renata “(...) formam uma maioria silenciosa. E é característico dessa condição de vítima que elas aceitem o destino que lhes é imposto sem nenhum questionamento” (hooks, 2020, p. 28). Assim, justamente por não conseguir articular de maneira apropriada sua infeliz circunstância, a protagonista de Johann se vê diariamente subjugada, física, mental e espiritualmente. Partindo dessa concepção, a interpretação de Clarissa Kiste dá corpo a essa mulher fragilizada por meio de movimentos bastante contidos e uma postura retraída, conforme exemplifica a Figura 31<sup>82</sup>. Sua voz é sempre baixa, quase murmurante. Seus passos são vacilantes, o que contribui para salientar suas características emocionais. Renata tem medo, muito medo.

**FIGURA 31 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

**Renata, sentada à mesa, aguarda a chegada de Miguel para o jantar.**



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (00:08:42).

<sup>82</sup> Nota-se que existem bastantes similaridades nas escolhas de como corporificar uma mulher violentada, realizadas por Patrícia Saravy, que interpreta Glória em *Tentei* (2017), e Clarissa Kiste. Ambas as atrizes expressam em seu gestual uma retração e um medo sempre constantes, permeados por momentos de ansiedade que são traduzidos por expressões nervosas em seus rostos e mãos.

Pouco se partilha com o público sobre o que Syd Field chama de “vida interior da personagem”, ou seja, a biografia de Renata, seus anos progressos, quem são seus pais e onde está o restante de sua família (Field, 2001). Um breve diálogo entre mãe e filha, reproduzido a seguir, deixa entrever apenas que Renata mudou de cidade após seu casamento com Miguel, de quem se tornou namorada ainda bastante jovem:

**Luana:** A gente podia ir morar em outra cidade, na sua, na praia.

(...)

**Luana:** Com quantos anos você conheceu o Miguel?

(...)

**Renata:** Eu tinha um pouquinho mais que você.

(*A mesma parte de um homem*, 2021, grifos nossos) (00:21:54 – 00:22:33)

Outro fragmento de conversa entre as duas personagens, trazido na sequência, demonstra que Renata encarou o casamento com Miguel como um destino natural de sua vida, uma união que a subordinou a um homem, a quem ela se entregou ainda adolescente, passível e docilmente. E, ainda que Luana confronte a mãe a respeito de sua situação presente, Renata, maquinalmente, perpetua determinadas noções a respeito de feminilidade e trata das “regras” de como ser uma “boa esposa”, repetindo para a filha aquilo que lhe ensinaram quando mais jovem:

**Renata:** Luana! Pra ter um bom marido uma mulher precisa saber lavar a roupa.

**Luana:** E como você não conseguiu?

(*A mesma parte de um homem*, 2021) (00:33:41 – 00:33:49)

Para Rozsika Parker, a feminilidade, “o comportamento esperado e estimulado nas mulheres, ainda que naturalmente relacionada ao sexo biológico do indivíduo, é moldada pela sociedade” (Parker, 2019, p. 96). E a autora prossegue para mencionar que

Muitas feministas recorreram à teoria política e à psicanálise para relatar como a masculinidade e a feminilidade são construídas e reproduzidas historicamente. Identificou-se a família como o lugar em que se reproduziu a “psicologia inferiorizada” da mulher e se legitimou a exploração social e econômica da mulher como esposas e mães. Ao escrever sobre a construção da feminilidade da família, a antropóloga Gayle Rubin comentou (...): “Pode-se ler o ensaio de Freud sobre feminilidade como uma descrição de como um grupo está preparado para viver na opressão”. E ela deixa claro como o processo é doloroso: “É sem dúvida plausível argumentar que a criação da ‘feminilidade’ em uma mulher no processo de sua socialização é um ato de brutalidade psíquica”. (Parker, 2019, p. 97)

Não é possível determinar com exatidão a idade de Luana, porém fica claro que ela é uma jovem menina que está nos primeiros anos da puberdade, passando por transformações radicais que, vistos os papéis de gênero instituídos pela sociedade, irão impor a ela um futuro diferente daquele apresentado a meninos. Nessa fase da vida, especialmente por conta da menarca, às meninas será cobrado que se confinem ainda mais nos limites forçados por uma feminilidade compulsória. Como bem sintetizou Simone de Beauvoir, em sua célebre frase: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”.

Ainda sobre esse período de transição, Beauvoir acredita ser

Uma estranha experiência para um indivíduo que se sente como sujeito, autonomia, transcendência, como um absoluto, descobrir em si, a título de essência dada, a inferioridade: é uma estranha experiência para quem, para si, se arvora em Um, ser revelado a si mesmo como alteridade. É o que acontece à menina quando, fazendo o aprendizado do mundo, nele se percebe mulher. A esfera a que pertence é cercada por todos os lados, limitada, dominada pelo universo masculino: por mais alto que se eleve, por mais longe que se aventure, haverá sempre um teto acima de sua cabeça, muros que lhe barrarão o caminho. (Beauvoir, 2019b, p. 44)

No entanto, Luana vai na contramão da feminilidade que, supostamente, ela deveria performar. Ela está presente de forma confortável na natureza, ela sabe caçar, ela incita e questiona a mãe<sup>83</sup>. Suas roupas transitam entre o masculino e o feminino e, após a morte de seu pai, ela passa, inclusive, a fazer uso das roupas dele. Para Renata, Luana parece um homem das cavernas. Quando do início do filme, a menina já é destemida e questionadora, mas Johann apresenta ao público indícios de que a menina também sofre com a violência paterna. No começo da obra, Luana e Miguel estão na floresta, caçando. O pai ensina à filha e ela já domina algumas atividades, como matar galinhas. Quando os dois retornam à casa após essa cena inicial, ela tem um machucado no rosto, cuja origem não é explicada, de acordo com o diálogo E a Figura 32 reproduzidos na sequência.

**Renata:** O que é isso no seu rosto, Luana?

**Miguel:** Não é nada, foi lá no mato.

(*A mesma parte de um homem*, 2021) (00:02:47 – 00:02:55)

---

<sup>83</sup> Ressalte-se aqui que o significado do nome próprio Luana é “mulher guerreira” e seu uso está associado a pessoas com personalidade forte. Informações coletadas em <https://revistacrescer.globo.com/guia-de-nomes/luana/> (Acesso em 06 ago. 2023).

**FIGURA 32 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

Ao retornar da caça com o pai, Luana tem um pequeno machucado no rosto, mas sua origem não é explicada.



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (00:02:48).

Ao ser questionada pela mãe, Luana olha apreensiva para Miguel, que desconversa. Caberá ao público depreender o que houve entre pai e filha na floresta. Outra cena, minutos depois, revelará um pouco mais sobre o relacionamento entre os dois. Mimetizando uma ação de Miguel (Figura 33), Luana finge apertar um gatilho, em uma arma imaginária feita com um tronco e diz “Vem me pegar agora, vem!” (00:06:36). Ela aponta a arma para um espantalho (Figura 34). De acordo com Mariana Seifert Bazzo, Susana Broglia Feitosa de Lacerca e Camila Mafioletti Daltoé,

Poucos são os questionamentos quanto à aplicabilidade da lei nos casos de relações conjugais e afetivas entre casais (...) A lei [Maria da Penha], contudo, prevê no art. 5º, II, que estarão também sob o manto de sua proteção especial a violência doméstica e familiar contra a mulher, quando ocorrer no âmbito da família (relação de parentesco entre agressor e vítima). (Bazzo; Lacerca; Daltoé; 2017, p. 576)<sup>84</sup>

<sup>84</sup> Exemplo da aplicação da lei é o caso da condenação, a três meses e três dias, em regime inicial aberto, de um homem que agrediu sua filha de 12 anos em São Paulo. Mais informações a respeito dessa condenação se encontram em <https://www.conjur.com.br/2022-jun-06/lei-maria-penha-aplica-maus-tratos-pai-filha-menor> (Acesso em 05 ago. 2023).

**FIGURA 33 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

**Durante a cena inicial do filme, Miguel aponta a arma para o animal que está caçando.**



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (00:01:14).

**FIGURA 34 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

**Luana aponta e aperta o gatilho de uma arma imaginária em direção a um espantalho.**



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (00:06:53).

A existência desse tipo de violência (pai contra filha), praticada no ambiente familiar, ressoa em bell hooks, que acredita que a família é um reflexo dos valores hierárquicos e do controle autoritário coercitivo, podendo ser exemplificado na relação pais-filhos: “Em nossa sociedade, a opressão sexista perverte e distorce a função positiva da família. A família existe como um espaço em que somos educados desde o berço para aceitar e apoiar formas de opressão” (hooks, 2020, p. 71). Após a morte do pai, ela volta ao espantalho e diz: “Era só pra você sumir” (00:18:20). Nota-se, dessa maneira, que, diferentemente de sua mãe, Luana é menos resignada quanto a sua situação e possui mais consciência de sua subjugação.

**FIGURA 35 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

Após a morte do pai, Luana retorna ao espantalho, que representa, figurativamente, Miguel.



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (00:18:26).

As reflexões apresentadas por Beauvoir, no segundo volume de seu livro *O segundo sexo* (2019), sintetizam a dinâmica que guiou Renata até seu presente momento na narrativa:

A jovem apresenta-se, pois, como absolutamente passiva; ela é *casada, dada* em casamento pelos pais. (...) A mulher, casando, recebe como feudo uma parcela do mundo; garantias legais que a protegem contra os caprichos do homem; mas ela torna-se vassala dele. Economicamente ele é o chefe da comunidade, é portanto ele quem a encarna aos olhos da sociedade. Ela toma-lhe o nome, associa-se a seu culto, integra-se em sua classe, em seu meio;

pertence à família dele, fica sendo sua “metade”. Segue para onde o trabalho dele a chama; é essencialmente de acordo com o lugar em que ele trabalha que se fixa o domicílio conjugal; mais ou menos brutalmente ela rompe com o passado, é anexada ao universo do esposo, dá a ele sua pessoa, deve a ele virgindade e uma fidelidade rigorosa. (Beauvoir, 2019b, p. 189, itálicos no original)

A essa mulher casada, descrita por Beauvoir, não se apresentam mais outras possibilidades de futuro. Ela executará, diariamente, as mesmas tarefas que eram realizadas por sua mãe, e os ritos se repetirão. Para sempre esta casa e este marido. Uma vez que ela não é propriamente “dona de si mesma”, pode-se dizer, no extremo, que Renata não possui uma vida pregressa e nem um porvir manifesto. É devotada à filha e ao marido; ao seu lar e à sua propriedade; e apenas suporta os dias, que se esvaem em uma rotina opaca e perecível. A construção fílmica de seu estado presente se dá por meio das sutilezas dos diálogos, bem como por meio da falta de brilho da fotografia, do cenário e dos figurinos, conforme a Figura 36.

**FIGURA 36 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

**Renata põe a mesa para o jantar.**



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (00:01:51).

Quase sempre restrita ao interior de sua casa, que permanece continuamente com as janelas cerradas e a porta muito bem trancada, Renata tem pavor do hostil mundo externo, repleto de ameaças, que são encarnadas na figura de seu marido Miguel, cuja violência e abusos ela já aceitou resignada. Para Beauvoir,

(...) por mais que feche as portas e as janelas, a mulher não encontra, em seu lar, uma segurança absoluta; esse universo masculino que ela respeita de longe, sem nele ousar se aventurar, bloqueia-a; (...) o curso das coisas parece-lhe fatal e, no entanto, tudo pode acontecer; ela mal distingue o possível do impossível. (Beauvoir, 2019b, p. 416)

Ao retornar dos trabalhos no campo, ao fim do dia, Miguel traz consigo não só a noite e a escuridão, mas também o relato assustador de um crime cometido contra um casal da vizinhança:

**Miguel:** Viu o negócio dos Kulmann na rádio ontem?

**Renata:** Não, tá sem pilha. Que que foi?

**Miguel:** O neto deles viajou. Os velhos ficaram sozinhos em casa. Entrou dois vagabundos lá pra roubar o dinheiro deles. Mataram os dois à facada. Picaram os velhos. Foram encontrar os dedos da Dona Kulmann lá no paiol.

(*A mesma parte de um homem*, 2021, grifo nosso) (00:02:08 – 00:02:46)

Do diálogo acima, ainda destacamos a informação sobre o rádio estar sem pilhas, pois isso também pode se configurar em uma minúcia no que se refere ao isolamento de Renata, relegada a um silêncio ensurdecedor no interior da casa, capaz de provocar-lhe sobressaltos por qualquer barulho externo. Amedrontada pela possibilidade de vir a encarar um destino similar ao do casal assassinado e ademais temerosa diante de seu marido, a personagem se vê envolvida por uma casa que é quase uma prisão, comprimida por suas paredes e encarcerada nos confins de uma área rural.

Os planos realizados a partir de fora da casa, mostrando Renata na janela (Figuras 37 e 38), concorrem para estabelecer os limites e a separação entre os domínios considerados masculinos e femininos, o público do privado. Enquanto Renata se vê limitada ao interior de sua casa, a Miguel, o chefe de família, se apresenta o universo externo e suas múltiplas possibilidades. Como já mencionado, é por intermédio do personagem masculino que a casa se comunica com o ambiente extrínseco, uma vez que “ele é a encarnação desse mundo aventureiro, imenso, difícil, maravilhoso; ele é a transcendência, ele é Deus” (Beauvoir, 2019b, pp. 32-33, grifo nosso). E, uma vez que representa essa entidade divina, é Miguel quem proverá o sustento da família, assim como em consonância com o que está escrito no pano de prato, pendurado na parede da cozinha: *In Glück und Not gibt Gott uns Brot*<sup>85</sup> (Figura 39).

---

<sup>85</sup> Em alemão: “Na sorte e na necessidade, Deus nos dá o pão”, significando, “em tempos difíceis, Deus nos provê”, em tradução nossa.

**FIGURAS 37 E 38 – FRAMES DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

Para Renata, tudo que se encontra do lado de fora da casa é mistério.



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (00:05:35).



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (00:06:58).

FIGURA 39 – FOTOGRAFIA STILL DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).

Detalhe para o pano de prato, que assevera que Deus proverá, mesmo em tempos difíceis.



Fonte: Site da cineasta Ana Johann. Disponível em: <https://www.anajohann.com.br/a-mesma-parte-de-um-homem?lightbox=dataItem-k2ug4e8s>. (Acesso em 21 ago. 2023)

Por conseguinte, localizada em um polo oposto ao de Miguel, Renata, no Primeiro Ato do filme, é a mulher que aceita, sem reticências, corporificar a imanência. Ela é uma auxiliar, aquela que permanece, a que espera, delegada à perpetuação da espécie e à manutenção do lar, ao passo que Miguel encarna o modelo do patriarca trabalhador, aquele que abastece e protege a família.

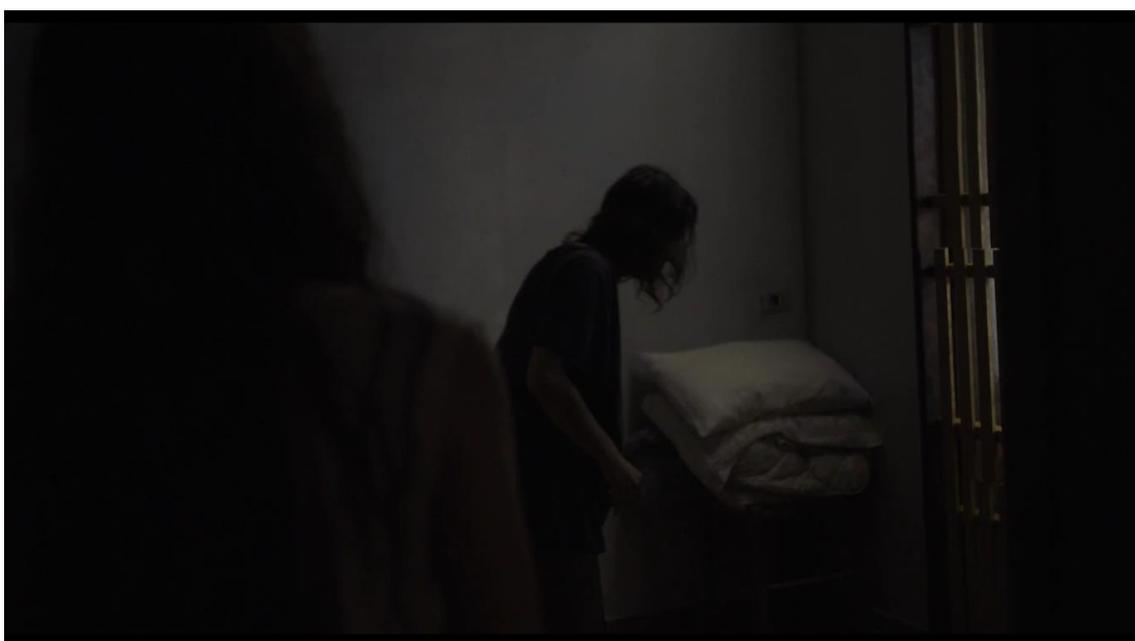
Em relação a este último aspecto, o da segurança, o personagem do marido é colocado em uma posição ambígua: ele, ao mesmo tempo em que as protege dos perigos externos, também representa uma ameaça à integridade física da esposa e da filha. Apartada do resto do mundo, com um convívio limitado com outras poucas pessoas – exemplificado pelo exíguo número de personagens que compõem o filme –, Renata já compreendeu que ela, para sobreviver nesse ambiente, precisa ter um homem ao seu lado, uma figura masculina que a defenda, em outras palavras, um senhor a quem ela pertença.

Após a morte do marido, na primeira noite que passa sozinha em casa com Luana, o medo, causado especialmente pela ausência de uma figura masculina, é tão avassalador que Renata coloca o estrado da cama na janela do quarto, de modo a procurar

proteger a si e à filha. Se, para a viúva, por um lado, o móvel pode representar uma possibilidade desesperada de segurança, as barras de madeira só vêm a contribuir, para a narrativa do filme, com a metáfora do quanto essa casa significa um cárcere para essa mulher (Figura 40).

**FIGURA 40 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

**Durante a primeira noite sem o marido em casa, Renata se torna ainda mais receosa e insegura e, para se proteger, coloca o estrado da cama na janela.**



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (00:14:09).

A apreensão da personagem não se mostra, todavia, equivocada ou exagerada, já que, pouco tempo depois, Alceu, um amigo da família, percebe na viuvez de Renata uma oportunidade de preencher o vazio masculino criado pela morte de Miguel. Tal investida tem lugar quando Alceu entra na residência em um momento em que não há ninguém, aproveitando que Luana deixou a porta destrancada. Quando Renata chega em casa e se assusta com a presença dele naquele local, Alceu entrega a ela um punhado de dinheiro e o seguinte diálogo acontece:

**Alceu:** Do patrão, para as despesas. Eu também botei umas notas aqui.

**Renata:** Que que é isso, Alceu? Pode pegar tua parte aí.

**Alceu:** Não, não. É presente. O Miguel ia fazer a mesma coisa por mim. Eu vi que tem milho aí na roça de vocês. Se a dona quiser, eu posso dormir aqui essa noite e amanhã cedo ajudar na colheita.

(...)

Não me leve a mal, dona. O Miguel era meu amigo, sempre me cobria quando eu arranjava emprego para os outros lados.

**Renata:** Vai vir um tio morar com a gente. Não precisa.

**Alceu:** Então, se precisar qualquer coisa, eu tô por perto. Eu sei como a dona se sente, minha mulher também já se foi.

Renata ainda não possui os meios concretos para assumir ou mesmo reconhecer seu protagonismo enquanto Sujeito, e isso a mantém presa às figuras masculinas, fazendo com que recorra a uma mentira, dizendo que um tio, portanto, um homem, virá morar com elas. Ademais, de forma a reforçar o isolamento da mãe e da filha, Johann opta por filmar a casa de uma posição distanciada, cercada apenas pelas árvores, sem que se possa vislumbrar quaisquer meios de transporte disponíveis, que poderiam servir para que elas saíssem dali (Figura 41). Não há ruas e nem estradas, ou seja, não há caminhos possíveis adiante dessas mulheres.

Se a casa representa uma prisão, que relega Renata ao sofrimento e à submissão, a Natureza a ela circundante se apresenta de forma igualmente metafórica ao longo do filme, de modo a suscitar discussões a respeito de domínio entre os dois polos do casal e a filha. Em *A mesma parte de um homem* (2021), aquele que consegue domar a Natureza é quem exerce o controle nas relações que se apresentam, conforme abordaremos a seguir.

**FIGURA 41 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

**Plano da casa da família isolada no meio da área rural.**



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (00:36:30).

#### 4.1.1 Tons de verde

No primeiro volume de seu livro *O segundo sexo* (2019), Simone de Beauvoir se propõe a investigar, a partir da análise de diversos fatos e mitos, as origens tanto da histórica submissão da mulher ao homem quanto o surgimento dos rígidos papéis sociais que atribuíram às mulheres uma posição reducionista de força reprodutora, sendo reconhecidas, e resumidas, somente por suas virtudes enquanto fecundadoras. Para a autora francesa, “o homem permanece o senhor, como é o senhor da terra fértil; ela destina-se a ser dominada, possuída e explorada, como o é também a Natureza, cuja mágica fertilidade ela encarna” (Beauvoir, 2019a, p. 108). A escritora também salienta que

É como esposa que a mulher inicialmente se descobre no patriarcado, porquanto o criador supremo é masculino. Antes de ser a mãe do gênero humano, Eva é a companheira de Adão; foi dada ao homem para que ele a possua e fecunde como possui e fecunda o solo; e, através dela, ele faz da Natureza inteira seu reino. (Beauvoir, 2019a, p. 214)

Em casa, Miguel é soberano, ninguém come enquanto ele não está sentado à mesa. Diante da Natureza, não é diferente, como se evidencia já no início do filme. Antes que qualquer imagem apareça na tela, ao decorrer dos breves créditos iniciais, na banda sonora se ouvem passarinhos e sapos, indicativos do tipo de local em que se situarão, a princípio, os personagens da narrativa. Desse modo, criam-se expectativas a respeito da ambientação, e o que primeiro se apresenta fotograficamente ao público é a imagem de uma floresta, capturada por uma câmera que se estende balançante em meio às árvores. Adiante, focaliza-se uma borboleta em uma flor, e então o cachorro da família. Em seguida, pai e filha caminham por entre a mata fechada, caçando. Fica nítido, por meio da gestualidade de Miguel, que ele já fez aquilo muitas vezes e o faz com desenvoltura. Quando ele dá um tiro que acerta o animal, a câmera faz um movimento vertical para cima (um *tilt up*), em direção à copa das árvores, e o título do filme é apresentado (Figura 42). Em uma leitura mais atenta, percebe-se, desde então, que o personagem Miguel é caracterizado como violento, bem como está posto para o(a) espectador(a) a importância que a Natureza representará ao longo da obra.

FIGURA 42 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).

A escolha por localizar o título do filme sobreposto à imagem das árvores ajuda a sugerir a importância que a natureza terá ao longo da obra.



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (00:01:39).

A cena de abertura, que acabamos de mencionar, é o único momento em que o público vê Miguel explorando, de fato, a Natureza. No entanto, o diálogo entre Renata e Alceu, já relatado, revela também que o marido era o responsável por executar o trabalho no campo, enquanto a cargo da mulher ficavam os trabalhos domésticos e a manutenção do lar: “Agora vai ter que apurar com a lavoura antes da chuvarada. E não vai ser fácil, o Miguel trabalhava por dois” (00:19:39), diz Alceu.

Para Beauvoir, a transcendência masculina, somada à imanência feminina, resulta na seguinte equação:

Ele é o Macho; correlativamente, a mulher é fêmea que acarinha, amamenta, lambe os filhotes, defende-os arriscando a vida é um exemplo para a humanidade; com emoção, o homem reclama de sua companheira essa paciência, esse devotamento; ela é ainda a natureza, mas com todas as virtudes úteis à sociedade, à família, ao chefe da família que este entende encerrar seu lar. (Beauvoir, 2019a, p. 242)

A mulher, portanto, por meio de sua objetificação enquanto fêmea, representa para o homem um agente, por meio do qual ele poderá exercer o domínio, que tanto o instiga, sobre a Natureza:

A mulher resume a natureza como Mãe, Esposa e Ideia. Essas figuras ora se confundem e ora se opõem, e cada uma delas tem dupla face. O homem mergulha suas raízes na Natureza: foi engendrado como os animais e as plantas, sabe que só existe enquanto vive. Mas, desde o advento do patriarcado, a Vida revestiu a seus olhos um duplo aspecto: ela é consciência, vontade, transcendência e espírito; e é matéria, passividade, imanência e carne (...) é o princípio masculino que é verdadeiramente criador. Dele saíram a forma, o número, o movimento (...) a fecundidade da mulher é encarada tão somente como uma virtude passiva. Ela é a terra e o homem, a semente. (Beauvoir, 2019a, p. 204)

Se o homem nasce da Natureza, nela ele também padecerá. É o que acontece com Miguel. Ao que tudo indica (conforme a Figura 43), ele perdeu o controle do carro, enquanto retornava para casa, e acabou indo de encontro a uma árvore, não resistindo ao choque.

**FIGURA 43 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

**Renata vai até o local onde o marido se acidentou de carro.**



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafô Audiovisual, 2021. (00:13:13).

Nessa cena é a primeira vez em que vemos Renata fora da já mencionada “prisão”, representada pela casa em que vivia com Miguel, o que pode ser considerado como uma dupla alusão à liberdade que essa mulher conquistou, mesmo que ainda não o saiba, com a morte do marido abusivo. Para o andamento da narrativa, o falecimento de Miguel representa um *plot point*, ou seja, um ponto de virada, demarcando o fim do Primeiro Ato do filme. De acordo com Syd Field, “o ponto de virada é um incidente, ou

evento, que ‘engancha’ na ação e a reverte noutra direção. *Ele move a história adiante.*” (Field, 2001, pp. 96-97, itálico no original). Esse ponto de virada é ainda determinado pelo som de um trovão, que marca o início da tempestade que se aproxima e que trará Lui (tempestade metafórica), contribuindo para refletir a confusão interna, psicológica, pela qual Renata passará ao longo do Segundo Ato. Além disso, a partir desse momento, a personagem se verá forçada a sair de casa e assumir os trabalhos no campo, em um movimento que caracteriza seu processo de tomada de consciência e aponta para o desenvolvimento do arco narrativo da personagem<sup>86</sup>.

#### 4.2 ATO II: DIAS DE SOL ENTRE NUVENS

*Cada um dos sexos encarna o Outro aos olhos do sexo complementar.*

(Simone de Beauvoir, “O segundo sexo”)

A chegada do personagem Lui à casa de Renata e Luana é envolta em mistério. Em uma noite de tempestade, ele aparece cambaleante à porta das duas, mas jamais é esclarecido de onde ele vem e o que o levou até a região rural onde elas moram. Ainda guiada pelo medo constante, a primeira reação de Renata é a de se proteger, munida de uma arma, do forasteiro. Contudo, Luana faz com que ela mude de ideia e, após Lui ficar inconsciente pelo ataque do cachorro da família, elas o levam para dentro de casa. A partir desse momento, o comportamento de Renata, manifesto em suas ações dramáticas, começa a passar por uma transformação e, em seu processo de tomada de consciência, nota-se que ela passa a compreender quais são suas reais necessidades.

Percebendo na presença de Lui uma alternativa à segurança que ela tanto deseja, Renata opta por mentir para ele, aproveitando-se da falta de memória, causada pela lesão na cabeça, que ele sofreu. Desse modo, sem muito planejamento, ela passa a fingir que eles são uma família. O momento em que toma essa decisão é pontuado por uma faixa de sol que toca parte de seu rosto (Figura 44), traduzindo, na materialidade imagética, o

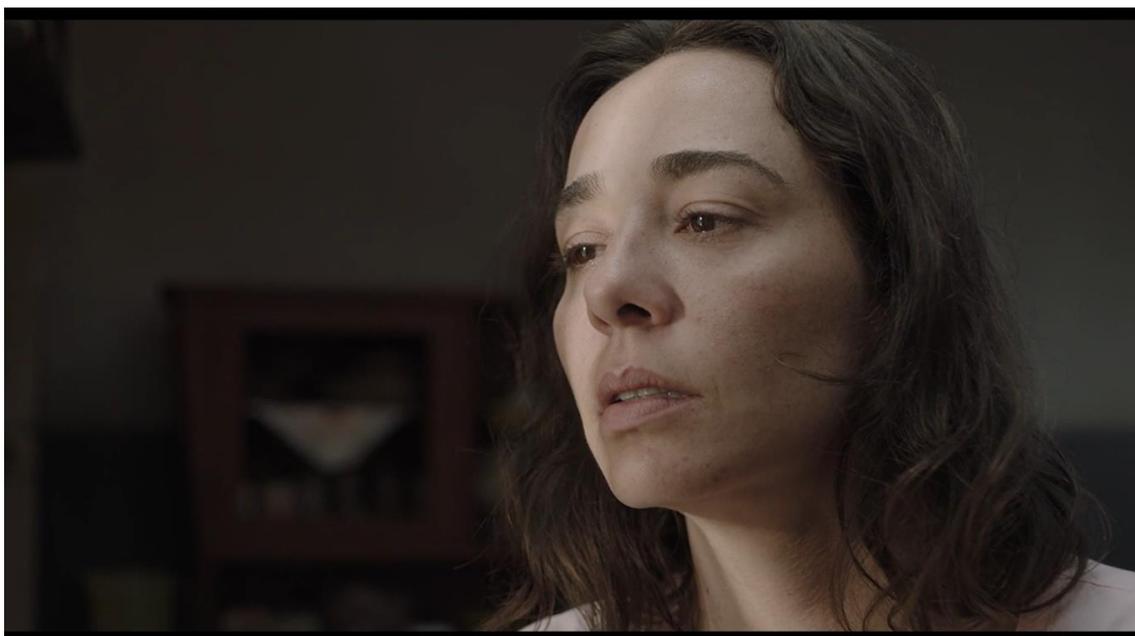
---

<sup>86</sup> Arco da personagem é uma expressão utilizada por escritores e roteiristas para se referir à jornada ou transformação de uma personagem ao longo da narrativa. Dessa forma, quando do início do filme, a personagem se encontra de uma maneira e, gradualmente, transforma-se em um tipo diferente, em resposta às mudanças ocorridas no desenvolvimento da obra.

caminho de iluminação que será percorrido pela personagem. Vê-se somar a essa leitura o próprio significado do nome Renata, que advém do latim *Renatus*, e quer dizer renascida<sup>87</sup>.

**FIGURA 44 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

**Momento em que Renata “renasce” e passa a mentir para Lui.**



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (00:37:16).

Até esse momento, Renata se via encerrada em sua monótona vida cotidiana, presa a um marido grosseiro e violento, corroída por um sentimento de vazio. Ao longo de sua existência, ela, pacientemente, aceitou sua constituição de, nos termos de Beauvoir, Outro, o segundo sexo perante o Sujeito, o Absoluto, representado por Miguel. Com a morte deste, o espaço que cabe ao Sujeito fica vago. Mas logo, com a chegada de Lui, ela mesma passa a ocupá-lo, designando ao forasteiro a posição de Outro. Essa dinâmica entre os dois irá se desenvolver ao longo de todo o Segundo Ato do filme e, muitas vezes, essas posições ocupadas por eles irão se inverter, estabelecendo um jogo de forças entre os personagens.

---

<sup>87</sup> Informações coletadas em <https://revistacrescer.globo.com/Guia-de-nomes/renata/>. (Acesso em 15 jul. 2023).

#### 4.2.1 Entre outros

A fim de se compreender as noções de Sujeito e de Outro, dentro do pensamento feminista, é fundamental partir das teses de Simone de Beauvoir. Ademais, o título da obra aqui analisada, *A mesma parte de um homem*, reverbera os escritos da filósofa francesa e nos faz questionar a qual parte especificamente de um homem Ana Johann está se referindo e quem representa de fato essa parte: trata-se de Renata ou de Lui? Ao longo de seu casamento com Miguel, Renata determinou-se e diferenciou-se apenas a partir de sua relação com o esposo. No entanto, a ausência de memória de Lui faz com que ele, a princípio, se determine e se diferencie em relação a sua “esposa”, uma vez que sua vida pregressa é construída apenas a partir das mentiras de sua falsa relação familiar.

Em seus escritos, Beauvoir esclarece que a categoria de Outro sempre esteve presente em nosso universo. Para a autora, nas mais primitivas sociedades e nas mais antigas mitologias “encontra-se sempre uma dualidade que é a do Mesmo e do Outro. (...) Nenhuma coletividade se define nunca como Uma sem colocar imediatamente a Outra diante de si” (Beauvoir, 2019a, p. 13). Desse modo, para os habitantes de uma aldeia, todos aqueles que não pertencem ao local se tornam os Outros, ao mesmo tempo suspeitos e hostis. Lui, em um primeiro momento, é um forasteiro, um estranho, alguém cuja presença poderia vir a ser uma ameaça, um perigo. Ele dá forma às inquietações mais profundas de Renata.

Se, de início, a oposição entre o Sujeito e o Outro não foi estabelecida a partir de uma divisão entre masculino e feminino, leve-se em consideração o ponto-de-vista androcêntrico daqueles que escreveram a história da civilização se se intenciona compreender como as mulheres passaram a ocupar sua posição de Outro, sendo alocadas em posições de submissão e subjugação: “legisladores, sacerdotes, filósofos, escritores e sábios empenharam-se em demonstrar que a condição subordinada da mulher era desejada no céu e proveitosa à Terra” (Beauvoir, 2019a, p. 19). Mais adiante em seu texto, Beauvoir prossegue afirmando que

A história mostrou-nos que os homens sempre detiveram todos os poderes concretos; desde os primeiros tempos do patriarcado, julgaram útil manter a mulher em **estado de dependência**; seus códigos estabeleceram-se contra ela; e assim foi ela que se constituiu concretamente como Outro. (Beauvoir, 2019a, p. 199, negrito nosso)

Dessa maneira, com a chegada de Lui, Renata se volta para o único terreno que lhe é familiar, aquele em que as relações se estabelecem em termos de dependência, a fim de tentar dominar esse estranho e, assim, poder exercer uma instável soberania sobre ele. Nesse sentido, o próprio posicionamento dos personagens à mesa da cozinha pode ser lido como um indicativo de quem ocupa, naquele momento da obra, as posições de Sujeito e de Outro. No Primeiro Ato do filme, ainda nos minutos iniciais, como demonstra a Figura 45, Miguel (Sujeito) está sentado na extremidade da mesa, em oposição a Luana, enquanto Renata (Outro) está posicionada no meio dos dois.

**FIGURA 45 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

**A disposição dos personagens à mesa é utilizada como um indicativo de quem está no poder.**



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (00:02:31).

Logo após a chegada de Lui à casa, já tendo optado por mentir ao forasteiro, Renata se dá conta de que ela terá que se sentar na posição anteriormente ocupada por Miguel, ocupando também, e de fato, o lugar que antes pertencia ao Sujeito (Figura 46), ao passo que a Lui (Outro) caberá o espaço do meio (Figura 47).

**FIGURA 46 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

**Momento em que Renata percebe que terá que ocupar a posição de Miguel à mesa.**



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (00:39:00).

**FIGURA 47 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

**Renata, sentada à direita, ocupando a posição de Sujeito na relação, enquanto Lui personifica o lugar de Outro.**



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (00:42:08).

Se a narrativa de *A mesma parte de um homem* (2021) fornece poucas pistas ao(à) espectador(a) a respeito das vidas pregressas de Renata e de Lui, da mesma forma ela não deixa claro, de maneira exata, a passagem do tempo ao longo dos atos. Por conseguinte, não é possível determinar por quantas semanas, ou meses, Lui permanece na casa em completa ignorância de sua situação, até descobrir a mentira de Renata. O que se vê é a representação dos eventos compartilhados pelos três personagens, a fim de se mostrar o desenvolvimento dos relacionamentos que se estabelecem na casa.

Assim, minutos depois de vermos os personagens sentados pela primeira vez à mesa, apresenta-se ao público uma nova disposição, filmada a partir de um outro posicionamento de câmera, mais próximo, com os personagens enquadrados em plano médio. A câmera, e por consequência o público, ocupa a posição de Sujeito e assiste a pretensa família em seu aparente contentamento e alegria. Os três se dedicam à mesma tarefa, descascar batatas, e não há mais uma hierarquia estabelecida na disposição desses corpos (Figura 48).

**FIGURA 48 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

**Um momento de leveza no relacionamento entre a suposta família. Ninguém ocupa a posição de Sujeito à mesa.**



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (00:50:46).

No entanto, a felicidade simulada da família não é perene e, à medida que Lui se dá conta de que não pertence àquela vida, seu personagem se sente mais à vontade para ocupar o lugar que ele entende lhe ser cabido, qual seja: o de Sujeito, posicionado à ponta da mesa; o de patriarca provedor; o de dominador da Natureza. O diálogo, bem como a Figura 49, reproduzidos abaixo, explicitam essa nova articulação do personagem:

**Luana:** Acabou o leite.

**Lui:** **Eu compro. Amanhã vou comprar carne, que isso aqui é comida de passarinho.** Desculpa, amor, mas é.

(...)

**Luana:** Eu mato uma galinha. A gente sempre fez isso.

**Lui:** Você sabe matar?

**Luana:** Eu caço também.

(...)

**Lui:** **Então eu também sei caçar.**

**Renata:** Não, você não sabe. Só a Luana que faz essas coisas.

(*A mesma parte de um homem*, 2021, negritos nossos) (01:07:19 – 01:08:17)

Aqui foi escolhida uma nova posição de câmera, diferente das vistas anteriormente nas demais cenas de refeição. Ela não está mais enquadrando os três personagens de frente, mas tampouco “está ocupando um lugar à mesa”. Agora se vê, principalmente, o personagem Lui, alternado em planos e contraplanos, estabelecidos por seu diálogo com Renata e Luana.

**FIGURA 49 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

**Lui, bastante à vontade, ocupa o lugar de Sujeito à mesa.**



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (01:07:08).

Em um primeiro momento, o receio que Renata sente, na noite em que Lui chega à casa, dá lugar a outros sentimentos, uma vez que fica claro, muito rapidamente, que o estranho não representa uma ameaça. Dessa forma, ela pode acomodá-lo no seio de uma narrativa onde a família é feliz e segura, onde não há espaço para o medo, pois Lui, à primeira vista, é amoroso com elas. Enquanto com Miguel seu destino era inevitável, com Lui foi possível renascer. No entanto, à medida que alguns fragmentos de memória retornam, Lui passa a se dar conta de que não pertence àquele lugar e de que está sendo enganado. Seu comportamento afável dá lugar a um cinismo e a rompantes de violência, levando Renata a perceber que suas mentiras são insustentáveis.

#### 4.2.2 Em torno do desejo e do medo

Já vimos como Renata se apresenta quando do início do filme: uma mulher sem alegria, com os olhos duros e o rosto sempre preocupado. Ao longo do Segundo Ato, com as possibilidades trazidas pela família “constituída” com Lui, seu semblante se torna mais leve, seu olhar desanuvia, e suas roupas, antes desgrenhadas e rotas, dão lugar a trajes de melhor caimento, ainda que simples. Sua postura se torna menos rígida e ela passa a sorrir e a se divertir, assim como se permite receber carinho de seu novo “marido”, conforme pode ser visto na Figura 50.

A mudança no tom emocional do filme é acompanhada também de uma mudança estética, seja pelas cores claras dos figurinos dos personagens, seja pela maioria das cenas realizadas durante o dia, dando a ver que a escuridão, por enquanto, não pertence mais àquele ambiente. Além desses aspectos (fotografia, figurinos, interpretação), utilizados para sinalizar as modificações vivenciadas pelas personagens, explicitam-se as alterações experimentadas por Renata na forma como são mostradas as relações sexuais entre Renata e Miguel e entre Renata e Lui.

**FIGURA 50 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

**Renata e Lui compartilham de um momento de carinho.**



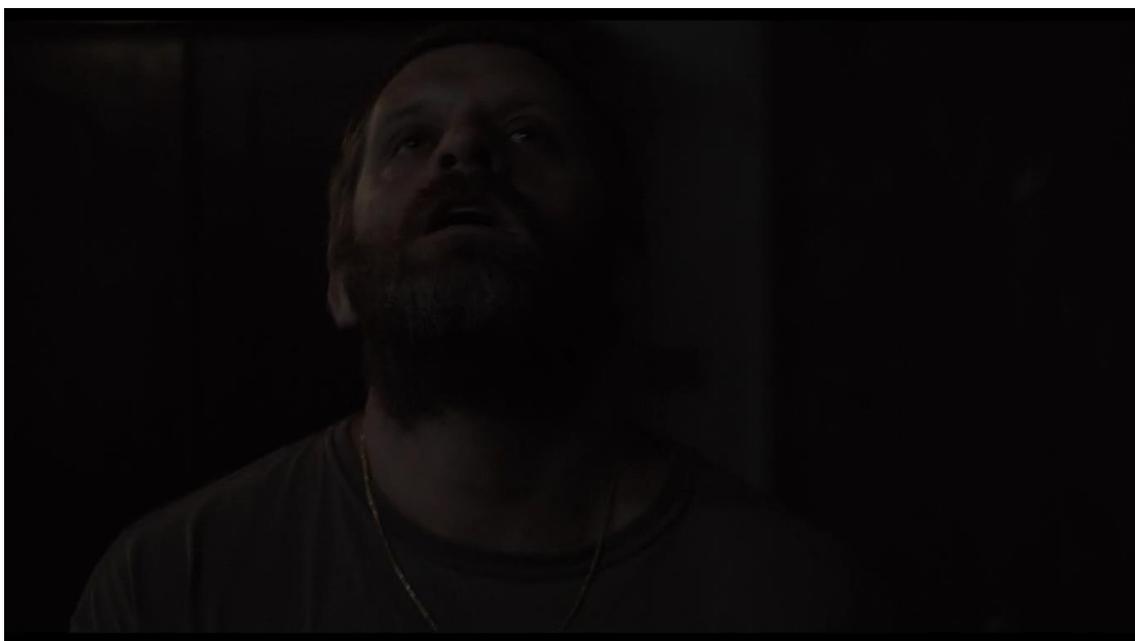
Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (01:07:08).

Enquanto esposa de Miguel, Renata é uma mulher explicitamente frustrada, que encara a relação sexual como uma obrigação imposta a ela pela instituição do casamento tradicional, contexto em que seu erotismo não pode se manifestar. Tal subjugação é nítida na representação do ato sexual entre marido e mulher. A cena, de menos de um minuto, inicia no quarto de Luana, que ouve, incomodada, os ruídos do ranger da cama dos pais no cômodo ao lado. Quando passamos a acompanhar a cena diretamente do quarto do casal, vê-se apenas Miguel, que, ao que tudo indica, está sobre Renata. Ele está usando uma camiseta, o que insinua o caráter quase protocolar da intimidade do casal e a quase obrigatoriedade da prática sexual entre eles (Figura 51).

bell hooks relembra que “os homens são educados para serem sexualmente ativos, as mulheres para serem passivas (quer se abstendo do sexo, quer apenas reagindo às investidas masculinas)” (hooks, 2020, p. 219). E é justamente assim que vemos Renata durante a cena, deitada de bruços, apática, com o rosto coberto pelos cabelos. Suas mãos, que agarram o lençol, em vez de explicitarem alguma satisfação, antes parecem suplicar por ajuda (Figura 52).

**FIGURA 51 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

**Miguel durante o ato sexual com Renata.**



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (00:04:04).

**FIGURA 52 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

**Renata durante o ato sexual com Miguel.**



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (00:04:09).

As “obrigações” sexuais de Renata para com Miguel lhe são repugnantes, ou, como define Beauvoir, “essa condição essencialmente definida pelo ‘serviço’ da cama e o ‘serviço’ da casa e na qual a mulher só encontra sua dignidade aceitando sua vassalagem” (Beauvoir, 2019b, p. 235). Essa asserção se mostra ainda mais admirável porque a cena acima é seguida pela cena em que Renata, na cozinha, amassa com as mãos uma massa de pão (Figura 53). Na justaposição das duas cenas, reafirma-se o papel de servidão da esposa.

**FIGURA 53 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

**Renata cumpre, sem questionamentos, suas tarefas domésticas.**

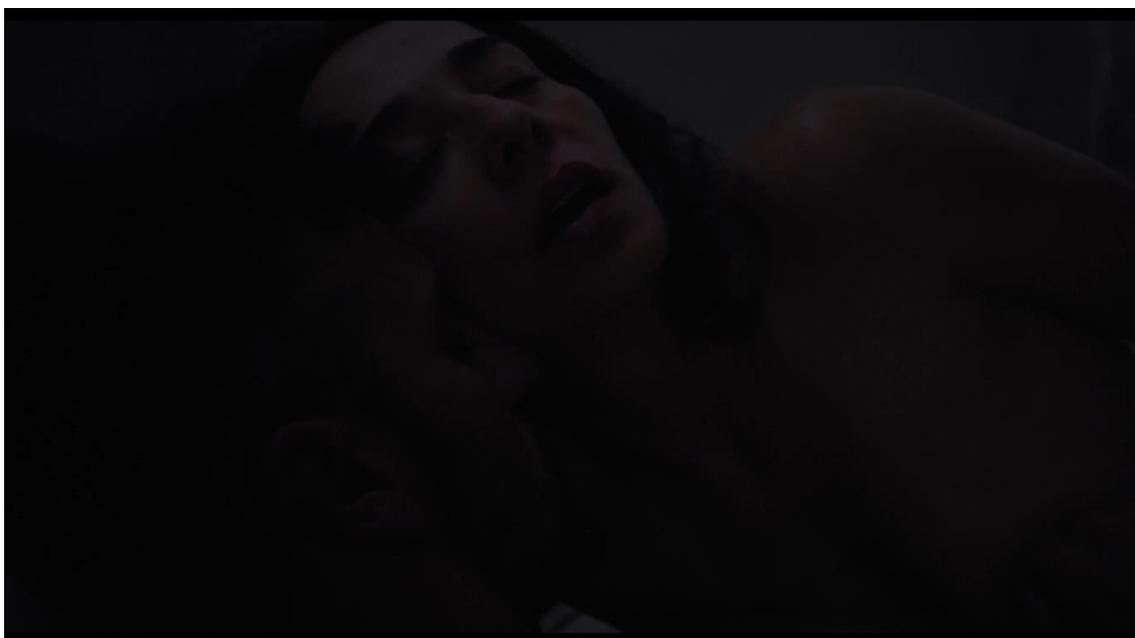


Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (00:04:16).

Por outro lado, o primeiro ato sexual entre Renata e Lui é representado tendo a mulher como protagonista e focaliza, demoradamente, seu prazer e satisfação na relação em que está engajada (Figura 54). Em uma cena de seis minutos, assistimos Renata tomar a iniciativa e colocar, acima de tudo, seu desejo como prioridade. O paralelo com o que diz hooks é inevitável, pois, “ao reivindicar seu direito de escolha, as mulheres desafiam o pressuposto de que a sexualidade feminina existe para servir às necessidades sexuais dos homens” (hooks, 2020, p. 227).

**FIGURA 54 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

**Durante o ato sexual com Lui, Renata é mostrada sentindo prazer e se entregando aos seus desejos, antes reprimidos.**



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (00:52:35).

Na leitura crítica que aqui propomos, é possível pontuar a descoberta do prazer por Renata, o orgasmo atingido por ela durante o sexo com Lui, como um momento fundamental no gráfico de desenvolvimento dessa personagem. Uma vez que deixa de lado a repressão, o medo, a culpa e a vergonha, ela pode se entregar totalmente aos seus desejos e, com isso, dar início ao processo de descoberta de suas reais necessidades enquanto mulher. Esse é um instante de ruptura para ela, assim como o é para a protagonista de *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975)<sup>88</sup>, longa-metragem feminista dirigido pela cineasta belga Chantal Akerman.

---

<sup>88</sup> Esse filme foi eleito, em 2022, pela revista de cinema britânica *Sight and Sound* como o melhor filme de todos os tempos. A escolha é realizada a cada dez anos por um grupo de críticos cinematográficos e contou, em sua última edição, com mais de 1.639 votantes. De acordo com Laura Mulvey, em um artigo sobre a eleição de *Jeanne Dielman...*: “Nenhum outro filme realizado por uma mulher sequer chegou ao top dez. Num primeiro momento, isso não é surpresa nenhuma: cineastas mulheres sempre foram, obviamente, poucas e distantes entre si; igualmente óbvio, os críticos votantes sempre foram, predominantemente, do sexo masculino. Foi quando a *Sight and Sound* expandiu o grupo de críticos participantes da pesquisa, em 2012, que *Jeanne Dielman* apareceu na lista pela primeira vez, no número 35; sua ascensão ao topo agora é um triunfo para o cinema de mulheres” (Mulvey, 2022, s/p, tradução nossa). No original, em inglês: “No other film made by a woman has ever even reached the top ten. In the first instance, this is unsurprising: women film directors have always, obviously, been few and far between; equally obviously, the contributing critics have been predominantly male. It was when *Sight and Sound* expanded the critics’ pool in 2012 that *Jeanne Dielman* first entered the list, at number 35; its rise to the top now is a triumph for women’s cinema”.

O filme de Akerman<sup>89</sup> acompanha três dias na vida de Jeanne e a retrata realizando tarefas domésticas, tais como descascar batatas, arrumar a cama, colocar a mesa para o jantar. Nesse breve período, também a vemos se prostituir com três clientes diferentes, que a visitam durante as tardes. Após o segundo cliente, no segundo dia, Jeanne deixa o quarto com o cabelo levemente desarrumado. É a primeira vez que se percebe algo fora do lugar em sua rotina milimetricamente organizada.

Lori Marso, em um artigo sobre a diretora belga, publicado no livro *Fifty-One Key Feminist Thinkers* (2016), aponta que,

Quando perguntada diretamente sobre o que precipita a mudança no senso de compostura e no comportamento corporal estrito de Jeanne Dielman, Akerman responde que Jeanne teve seu primeiro orgasmo da vida com um homem qualquer, e que esse sentimento sexual deslocado a leva a um caminho em que tudo fica fora de controle. (Marso, 2016, p. 7, tradução nossa)<sup>90</sup>

No terceiro dia dessa narrativa, apesar dos pequenos sinais de descontrole, Jeanne completa seus afazeres domésticos e aguarda pelo terceiro cliente. Quando ele chega, acompanhamos a ida dos dois até o quarto e, pela primeira vez, podemos ver o que acontece ali. Novamente, Jeanne tem um orgasmo (Figura 55). Metodicamente, ela se levanta da cama, veste-se, pega a tesoura, que antes havíamos visto ela colocar sobre a penteadeira, e apunhala seu cliente no pescoço.

A resposta de Renata ao orgasmo não é tão extrema quanto a de Jeanne, mas ao abrir-se para a sua sexualidade e deixar-se ser conduzida por seus desejos, a personagem dá início a uma mudança em seu caminho e passa a juntar forças para que, ao fim do filme, ela se sinta segura estando apenas com sua filha, sem a presença de um homem.

---

Disponível em: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/greatest-film-all-time-jeanne-dielman-23-quai-du-commerce-1080-bruxelles>. (Acesso em 15 jul. 2023)

<sup>89</sup> Roberta Veiga, em um artigo sobre o trabalho de Akerman, pontua como a cineasta, apesar de negar seu posicionamento político, foi conclamada, ao realizar *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), na década de 1970, como precursora de uma concepção cinematográfica genuinamente feminista. A respeito dessa obra, Veiga afirma que “o filme promove essa materialização do feminismo no cinema, não (...) apenas pela temática (uma dona de casa, mãe solo, que se prostitui no espaço doméstico enquanto o filho está na escola), mas por seu *modus operandi* (estrutura e mecanismo), que, na repetição exaustiva e homogênea dos afazeres rotineiros, entra numa zona crítica que torna Jeanne (Delphine Seyrig) um autômato” (Veiga, 2019, p. 347).

<sup>90</sup> No original, em inglês: “*Asked directly about what precipitates the change in Jeanne Dielman’s sense of composure and strict bodily comportment, Akerman replies that Jeanne has had her first ever orgasm with a john, and that this displaced sexual feeling sets her on a course wherein everything veers out of control*”.

**FIGURA 55 – FRAME DO FILME *JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES* (1975).**

**Encontro de Jeanne Dielman com seu terceiro cliente. Dessa vez, a experiência do orgasmo a leva a cometer um assassinato.**



Fonte: *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. Direção: Chantal Akerman. Bélgica, 1975. (03:11:52).

Na primeira vez em que Renata é vista após a cena de sexo com Lui, ela está conversando com Alceu, amigo de Miguel, seu falecido marido, que a questiona sobre a presença de um novo homem na casa (Figura 57). Mesmo que ainda demonstre um pouco de medo, sua postura e sua fala com Alceu são muito diferentes da primeira vez que eles são vistos juntos (Figura 56), logo após a morte de Miguel<sup>91</sup>. Renata fica ainda mais segura quando Lui passa a fazer parte da conversa, mas, quem dá as ordens ao homem é ela, conforme o diálogo que se segue:

**Renata:** Acho melhor tu voltar a carpir. Pode ir.

**Alceu:** Eu vou voltar pro trabalho.

(*A mesma parte de um homem*, 2021) (01:00:07 – 01:00:18)

<sup>91</sup> Esse diálogo foi reproduzido e analisado na seção 4.1: “Ato I: Dias Cinzas”.

**FIGURA 56 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

**Primeira vez em que Renata conversa com Alceu, logo após a morte de Miguel. Ela ainda deixa transparecer o medo e a insegurança que sente.**



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (00:19:49).

**FIGURA 57 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

**Quando Renata conversa novamente com Alceu (que está fora de quadro), sua postura já não transparece medo, mas, sim, segurança.**



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (01:00:11).

bell hooks acredita que “a liberdade sexual só pode existir quando os indivíduos não são mais oprimidos por uma sexualidade socialmente construída” (hooks, 2020, p. 218). Com o objetivo de reforçar a importância do descobrimento do desejo e do prazer pela protagonista, e ainda de ressaltar que Renata está saindo de sua posição de oprimida nas relações, a narrativa do longa-metragem apresenta mais duas cenas de sexo entre ela e Lui. Contudo, a aparente harmonia vivida por essa família começa a ruir aos poucos, à medida que o forasteiro passa a se dar conta de que ele não pertence àquele lugar, ao virem à tona trechos de sua infância e juventude.

#### 4.2.3 A mentira

Cabe ao(à) espectador(a) de *A mesma parte de um homem* (2021) depreender os pormenores, a partir do pouco que a narrativa explicita, a respeito da vida dos personagens. Como já visto, buscando acentuar o papel do casamento no apagamento da vida pregressa da protagonista – que passa a pertencer tão somente ao marido – pouco se revela sobre o passado de Renata. Todavia, se a chegada de Lui à casa é envolta em mistério, aos poucos algumas informações sobre esse homem vão sendo desveladas ao público, criando-se uma tensão crescente e uma expectativa em torno de como irá se configurar o futuro naquele ambiente. Dentre os pontos rememorados por Lui, que contribuem para alertá-lo de sua posição deslocada, estão o fato de que ele, quando criança, possuía empregados em sua casa; de que ele fez intercâmbio na Alemanha e prestou concurso vestibular. Ademais, Lui se dá conta dos seguintes fatos: suas mãos não são tão calejadas pelo trabalho no campo quanto as de Renata; e não há nenhum documento seu na casa.

Ao longo do Segundo Ato, enquanto os personagens aparentam viver em harmonia, a casa – esse espaço crucial, cuja modo em que é representado também dá o tom do filme – já não é mais, ou não precisa mais ser, um esconderijo para Renata. As janelas e as portas agora são vistas abertas e os personagens circulam entre os ambientes externo e interno com tranquilidade. Porém, durante um diálogo crucial para a descoberta da mentira, Renata, sentindo-se pressionada, torna a fechar as janelas e as cortinas (Figura 58), confinando a todos no espaço da casa, distante das armadilhas e dos perigos do mundo exterior:

**Lui:** Quem foi que teve aqui hoje, Renata?  
**Renata:** Ninguém.  
 (...)  
**Lui:** Eu vi o carro.  
**Renata:** Era um vendedor.  
**Lui:** Era um carro de polícia, Renata.  
**Renata:** Que carro de polícia, Lui? Você tá louco?  
 (*A mesma parte de um homem*, 2021) (01:12:34 – 01:13:01)

**FIGURA 58 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

No momento em que é confrontada por Lui a respeito de um carro de polícia que foi até a casa, Renata volta a, ansiosamente, fechar as janelas e as cortinas da casa.



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (01:13:22).

Segundo Simone de Beauvoir, o lar, para a mulher, é o centro do mundo, sua única verdade, “ele abriga contra todas as ameaças de fora” (Beauvoir, 2019b, p. 220). Todavia, Renata, em sua ingenuidade, não percebe que os perigos iminentes se encontram no ambiente interno, e que eles são representados por Lui, que passa a se tornar, assim como Miguel o era, um risco para mãe e filha. Na cena em que Lui resolve revelar à “esposa” que sabe que está sendo enganado, vê-se, primeiramente, a casa ao longe, mas dessa vez, ela é enquadrada por entre as madeiras das portas do paiol, simbolizando a prisão que a casa voltou a significar para Renata (Figura 59).

**FIGURA 59 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

**A casa, vista ao fundo, por entre as ripas de madeira, representa como esse espaço voltou a significar uma prisão para Renata.**



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (01:19:07).

Em seguida, em uma conversa aparentemente normal à mesa do café da manhã, Lui fala sobre seus planos de realizar uma festa para comemorar seu aniversário. Ele tira Renata para dançar e a coloca agressivamente contra a parede, tanto literal quanto metaforicamente. Nesse momento, ele olha para a mulher e diz: “Pra você é Luís” (01:20:30), revelando seu nome verdadeiro, ao mesmo tempo em que aponta para a descoberta da mentira (Figura 60).

Em seu cinismo e violência no tratamento dispensado a Renata, Lui desvela a mesma parte de um homem<sup>92</sup> a que Johann se refere no título de seu filme: trata-se do resquício inerente aos homens, que foram educados no seio de uma sociedade patriarcal, cuja ideologia da supremacia masculina os determina como Sujeitos capazes de dominar e explorar os Outros, as mulheres. Se, a princípio, Lui e Miguel aparentavam estar em polos opostos da personificação e do que se compreende por um homem, tais diferenças, nesse momento, se dissipam e ambos se encaminham para um ponto de convergência: “é

<sup>92</sup> Interessante notar que o título do filme em inglês é *Remains of a Man*, cuja tradução livre seria “restos de um homem”, o que possibilita uma interpretação de que pedaços ou restos de um Homem/Sujeito estão presentes e são inerentes aos homens em uma sociedade patriarcal.

pela violência que se faz preciso, em cada ocasião, obrigá-la [a mulher] a endossar as consequências de sua submissão incerta” (Beauvoir, 2019b, p. 423).

**FIGURA 60 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

**Momento em que Lui revela para Renata que sabe que está sendo enganado.**



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (01:20:40).

#### 4.3 ATO III: DIAS DEPOIS DA TEMPESTADE

A confrontação de Lui com Renata caracteriza-se como um novo ponto de virada na narrativa, encerrando o Segundo Ato e dando início ao Terceiro, em que terá lugar a resolução da história com a conclusão das questões levantadas ao longo da obra. No que diz respeito ao arco de desenvolvimento de Renata, poderemos perceber, por meio das sequências finais, como a protagonista reconheceu e confrontou seu próprio medo, a fim de superá-lo. Sua provação final, o último enfrentamento do temor que se lhe apresenta, tem início logo após a confrontação de Lui. Renata, em uma manhã qualquer, retorna à casa após alguma atividade no campo. Conforme a Figura 61, vemos novamente a casa/prisão de uma posição distanciada. Dessa vez, contudo, uma névoa envolve o ambiente, reduzindo a visibilidade. Sua presença, pode-se dizer, reflete a confusão de Renata e revela a sua angústia, a solidão e o desnorteamento frente à incerteza do futuro.

**FIGURA 61 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

Após a confrontação de Lui, Renata retorna à casa, que está envolta em uma névoa, refletindo seu estado emocional.



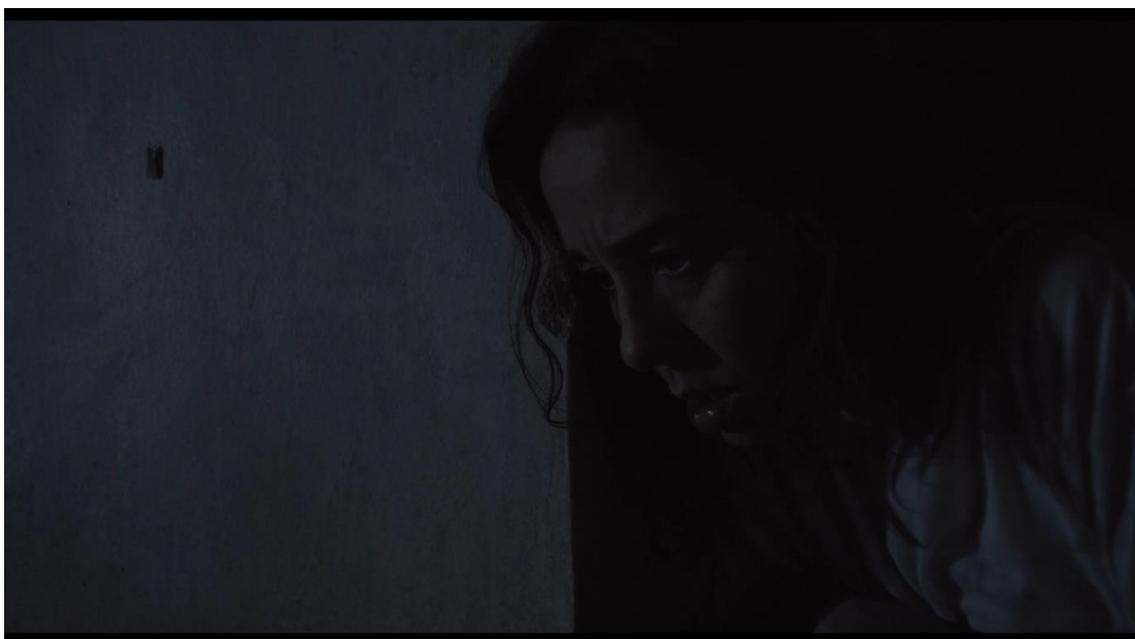
Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (01:27:29).

Ao tentar entrar em casa, Renata percebe que Lui a trancou para fora e que, tanto ele quanto Luana, não se encontram. Por esse motivo, ela se vê obrigada a permanecer, indefinidamente, no espaço externo que lhe é tão hostil, que abriga tantos perigos. Se antes era Renata quem, constantemente, trancava as portas e as janelas, agora são essas mesmas portas e janelas que se apresentam intransponíveis para ela. Renata, que ignora onde Luana e Lui estão, aguarda-os com medo e ansiedade até o cair da noite, quando os dois, finalmente, retornam para casa.

Luana e Lui estavam na floresta, caçando. Já acompanhamos uma cena semelhante a essa, que ocorre no início do filme, quando Luana e Miguel se encontravam no mesmo lugar e executando a mesma atividade. Consciente de que Lui sabe que está sendo enganado, como estava igualmente ciente da violência de Miguel para com a filha nessas situações, o(a) espectador(a) é envolvido em um clima de suspense, uma vez que a narrativa contribui para que não se saiba exatamente como Lui irá agir com a menina, deixando aberta, inclusive, a possibilidade de se aventar de que ele possa cometer um ato agressivo contra ela.

**FIGURA 62 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

**Angustiadamente, Renata aguarda Luana e Lui retornarem para casa.**



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (01:23:26).

Na cena representada pela Figura 63, Lui coloca um pedaço de tecido em volta do pescoço da menina e, como se estivesse dando um nó em uma gravata, se aproxima bastante dela, o que possibilita que seja capaz de estrangulá-la facilmente, caso o queira. Quando os dois retornam para casa e encontram Renata aguardando-os do lado de fora, ela questiona Lui sobre o que ele teria feito com a menina, mas ele reluta em responder, acrescentando uma última camada ao suspense criado pela última situação apresentada. Renata, então, corajosamente aponta uma arma para Lui e o ameaça: “Vai falar ou não vai falar? Fala, senão eu estouro a tua cara!” (01:29:48) (Figura 64). Todos os anos em que se manteve impotente ao lado de Miguel, vendo o marido ser violento com a filha, sendo oprimida e vivendo constantemente com medo, servem como combustível para que ela se sinta confiante o suficiente para confrontar o forasteiro, este também capaz de representar e corporificar uma ameaça à integridade das duas. Lui, sarcasticamente, responde: “Que mal um pai pode fazer para sua filha?” (01:29:57).

**FIGURA 63 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

**Enquanto Renata está aflita, presa para fora de casa, Luana e Lui estão na floresta, caçando.**



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (01:27:27).

**FIGURA 64 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

**Renata confronta Lui.**



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (01:30:03).

A partir desse momento, está posto que a situação é insustentável e que algo precisará ser feito. Parte de Renata a iniciativa, no dia seguinte ao confronto, de se oferecer para levar Lui à cidade, onde ele poderá consultar um médico. Ela também está decidida a deixá-lo no hospital e retornar o mais rápido possível, com a filha, para casa. Não é possível saber o que irá acontecer com elas, o futuro se mostra incerto, mas agora, ao menos, há um certo otimismo e, especialmente, há cumplicidade entre Renata e Luana, que demonstram terem construído uma relação forte o suficiente para que não haja mais medo (Figura 65).

**FIGURA 65 – FRAME DO FILME *A MESMA PARTE DE UM HOMEM* (2021).**

**Luana e Renata voltam para casa após terem deixado Lui na cidade, na porta do hospital.**



Fonte: *A mesma parte de um homem*. Direção: Ana Johann. Brasil, Grafo Audiovisual, 2021. (01:35:10).

O filme se encerra com o carro onde elas estão deslizando por uma estrada, ainda molhada pela tempestade. Aos poucos, o veículo vai se afastando, até que ele faz uma curva e já não é mais possível vislumbrá-lo. À frente delas, apenas o desconhecido, que só se deixa apreender por meios não-verbais, através da intuição, do silêncio e da subjetividade dessas duas mulheres.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: VER E OUVIR MULHERES

*Consideramos incompleta uma história que se constituiu  
sobre os rastros não percíveis.*

(Carla Accardi, Carla Lonzi e Elvira Banotti, “Manifesto da revolta  
feminina”)

Intentamos, nesta pesquisa, apresentar análises filmicas de obras realizadas por mulheres, com o objetivo de procurar verificar como essas produções artísticas dão às suas protagonistas uma voz, uma subjetividade, um lugar de onde elas possam falar. Partimos, especificamente, de dois questionamentos-chave, que foram aplicados ao longo de nossas leituras críticas, os quais explicitamos, mais uma vez, abaixo:

- 1) **O que essas obras abordam?**
- 2) **Como essas obras trabalham, ampliam e/ou modificam a representação da mulher?**

Nossa base principal de investigação esteve apoiada na noção de ponto-de-vista feminista, entendido a partir da concepção de que existem experiências historicamente compartilhadas entre as mulheres que podem ser trabalhadas e vir à tona em obras artísticas realizadas por cineastas mulheres. Naturalmente, não é possível conceber que todas as mulheres formem um grupo homogêneo, sendo preciso, portanto, valer-se de uma lente interseccional de classe e raça que contribua para que partamos de um local plural. Inserindo-nos no contexto dos estudos das mulheres, não compreendemos a mulher como uma instituição biológica pré-determinada, mas, sim, como sujeito construído no seio de relações sociais e culturais e por meio de discursos e saberes constituintes.

Ao longo de nossa pesquisa, nos preocupamos em aprofundar as reflexões propostas pelas teorias feministas do cinema a respeito da representação da mulher no cinema e da autoria feminina no campo cinematográfico. Com isso, buscamos perceber de que forma as obras analisadas escapavam a um modelo de representação feminina centrado na objetificação do corpo da mulher, ao mesmo tempo em que defendemos a autoria de cineastas mulheres, uma vez que, enquanto artistas, elas estiveram relegadas,

por muitos anos, à ausência, ao silêncio e à marginalidade. Para E. Ann Kaplan, as mulheres

(...) também foram, até certo ponto, relegadas para a fimbria do discurso histórico, se não for para uma posição totalmente fora da história (e da cultura), que tem sido definida como a história do homem (via de regra de classe média) branco. (Kaplan, 1995, p. 17)

Ao resgatarmos, de forma breve, como se escreveu a história do Cinema Paranaense, procuramos demonstrar que houve um constante apagamento dos rastros das mulheres que compuseram e compõem essa história. Com o auxílio de pesquisadoras do assunto, reinterrogamos esse passado a partir de um novo olhar, atravessado, especialmente, por problematizações de gênero. Dados mais recentes a respeito do cenário cinematográfico no Paraná não apresentam um panorama mais otimista, uma vez que as mulheres permanecem em menor número e continuam recebendo uma remuneração menor. Todavia, suas obras compõem um rico arcabouço temático e formal, solo fértil para que muitas análises e leituras críticas possam ser realizadas.

Quanto aos filmes que escolhemos (*Tentei, A mulher que sou e A mesma parte de um homem*), enxergamos neles a inclusão de temas nos quais as mulheres podem falar de si mesmas, podem contar suas próprias histórias e procurar entender práticas sociais opressivas, de desclassificação e estigmatização. As obras de Laís Melo, Nathália Tereza e Ana Johann inovam ao apresentarem diferentes possibilidades interpretativas e ao proporem múltiplos temas de investigação. Juntos, seus filmes formulam novas problematizações e incorporam ao cinema diversos sujeitos sociais, construindo, com isso, novas formas de pensar e de viver.

Melo e Johann, ao discutirem a opressão e a violência de gênero, atestam que suas obras são extremamente atuais, ademais se nos confrontamos com informações que dão conta de que o Paraná é o terceiro estado em que mais se cometem feminicídios no Brasil, ficando atrás, apenas, de São Paulo e Minas Gerais. De janeiro a junho deste ano (2023), 62 mulheres foram mortas no estado apenas pelo fato de serem mulheres<sup>93</sup>. Por outro lado, Tereza nos dá a ver outras possibilidades de se representar as mulheres negras, agora empoderadas e autoconscientes, personagens que mimetizam seres humanos plenos

---

<sup>93</sup> Informações disponíveis em: <https://www.plural.jor.br/noticias/vizinhanca/parana-e-o-3o-em-casos-de-femicidio-no-brasil-aponta-estudo/>. (Acesso em 06 ago. 2023).

e cheios de oportunidades, em um país onde 86% das mulheres negras relatam já terem sofrido casos de racismo nas empresas em que trabalham<sup>94</sup>.

Nestas considerações finais, resgatamos Griselda Pollock, que acredita que a recuperação histórica de artistas mulheres é um movimento de primeira necessidade, devido ao consistente apagamento de suas produções. Para essa autora,

É preciso refutar mentiras que alegam não ter havido artistas mulheres, ou que aquelas admitidas como tais eram de segunda categoria, ou ainda que seu despreço se ancora na submissão generalizada a uma indelével feminilidade – sempre indiscutivelmente apontada como uma inaptidão para o fazer artístico. Mas a recuperação histórica por si só é insuficiente (...) Para não aderir ao estereótipo feminino, que homogeneiza o trabalho das mulheres como algo determinado pelo gênero biológico, devemos enfatizar a heterogeneidade da arte das mulheres, a especificidade das produtoras individuais e dos produtos. Ainda assim, precisamos reconhecer aquilo que as mulheres compartilham – como resultado de sua criação, e não da natureza, ou seja, os sistemas sociais historicamente variáveis que produzem a diferenciação sexual. (Pollock, 2019, p. 124)

Procuramos, dessa forma, inscrever as cineastas aqui trabalhadas, bem como suas personagens, como autoras e protagonistas, respectivamente, do Cinema Paranaense contemporâneo. Para que seus trabalhos não se percam, para que não sejam também apagadas da história e para que tenham, cada vez mais, suas vozes ouvidas.

---

<sup>94</sup> Informações disponíveis em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2023-03/pesquisa-86-de-trabalhadoras-negras-relatam-casos-de-racismo>. (Acesso em 06 ago. 2023).

## REFERÊNCIAS

### Bibliográficas

ACCARDI, Carla; LONZI, Carla; BANOTTI, Elvira. Manifesto da revolta feminina. Trad. Valentina Cantori. In: CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano (Orgs.). **História das mulheres, histórias feministas**: antologia. São Paulo: MASP, p. 46-50, 2019 [1970].

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ALMEIDA, Amanda Aouad. Diretoras de comédias – A mulher à frente do gênero de maior bilheteria no país. In: LUSVHARGI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da. **Mulheres atrás das câmeras**: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018. São Paulo: Estação Liberdade, p. 53-63, 2019.

ALVES, Paula; COELHO, Paloma. Discursos, performatividades e padrões visuais no cinema: reflexões sobre as representações de gênero, o mercado cinematográfico e o cinema de mulheres. In: **ACENO**, v. 2, n. 3, p. 150-176, 2015.

ALVETTI, Celina; KANO, Clara Satiko. Pátria Redimida – um filme revolucionário. In: BERNARDET, Jean-Claude et al. **Cinema Brasileiro**: 8 estudos. Rio de Janeiro: Mae-Funarte-Embrafilme, p. 89-107, 1980.

**Ana Johann**. Disponível em: <https://www.anajohann.com.br/> (Acesso em 06 mar. 2023).

**Ancine participa de debate sobre equilíbrio de gênero no audiovisual**. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/ancine-participa-de-debate-sobre-equil-brio-de-g-nero-no-audiovisual> (Acesso em 24 ago. 2020).

**Anne Sexton**.

Disponível em: <http://poesiailimitada.blogspot.com/2011/08/anne-sexton.html> (Acesso em 28 jan. 2023a).

**Anne Sexton**.

Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poets/anne-sexton> (Acesso em 28 jan. 2023b).

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Cléo de Verberena e o trabalho da mulher no cinema silencioso brasileiro. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Feminino e plural**: mulheres no cinema brasileiro. São Paulo: Papyrus, p. 15-29, 2017.

ASTRUC, Alexandre. Naissance d'une nouvelle avant-garde: La camera-stylo. In: **L'écran Français**, n. 144, Paris, 1948.

BAGGIO, Eduardo Tulio; WOSNIAK, Cristiane (Orgs.). **Cineastas do Paraná**: primeiros tempos. São Paulo: Intermeios, 2021.

BANDEIRA, Lourdes Maria. Violência de gênero: a construção de um campo teórico e de investigação. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 293-313, 2019 [2014].

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, p. 65-70, 1988 [1968].

BATLIWALA, Srilatha. The meaning of women's empowerment: new concepts from action. In: GERMAIN, Adrienne; CHEN, Lincoln; SEN, Gita (Orgs.). **Population policies reconsidered: health, empowerment, and rights**. Boston: Harvard University Press, p. 127-138, 1994.

BAZZO, Mariana Seifert; LACERCA, Susana Broglia Feitosa de; DALTOÉ, Camila Mafioletti. Aplicação da Lei Maria da Penha em relações de parentesco e a presunção de vulnerabilidade da vítima mulher no contexto de desigualdade de gênero. In: **Revista Jurídica do Ministério Público do Paraná**, ano 4, n. 6, p. 573-593, 2017. Disponível em: <http://femparpr.org.br/site/wp-content/uploads/2017/06/6-Revista-MPPR-web.pdf> (Acesso em 05 ago. 2023).

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Vol. 1: Fatos e mitos. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019a [1949].

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Vol. 2: A experiência vivida. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019b [1949].

BECHDEL, Alisson. **Dykes to Watch Out For**. 1985. Disponível em: <http://www.a-listfilm.com/> (Acesso em 05 jun. 2022).

BERNARDET, Jean-Claude et al. **Cinema Brasileiro: 8 estudos**. Rio de Janeiro: Mae-Funarte-Embrafilme, 1980.

BERTH, Joice. Empoderamento. In: RIBEIRO, Djamila. **Feminismos plurais**. São Paulo: Polén, 2019 (e-book).

BESSA, Karla. Prefácio: quando um gênero enquadra outras visões. In: LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da (Orgs.). **Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018**. São Paulo: Estação Liberdade, p. 9-12, 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003 [1990].

CARNEIRO, Cesar Felipe Pereira. **Recriações de Otelo nos palcos brasileiros: do Globe Theatre ao Barracão Encena**. 120f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba (PR), 2015. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/41963>. (Acesso em 29 out. 2023).

CARNEIRO, Sueli. Enegrecendo o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de

(Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 313-321, 2019 [2003].

CARVALHO, Luciane. Annibal Requião: fazer e exhibir cinema em Curitiba. In: BAGGIO, Eduardo Tulio; WOSNIAK, Cristiane (Orgs.). **Cineastas do Paraná: primeiros tempos**. São Paulo: Intermeios, p. 21-31, 2021.

CARVALHO, Luciane. **Geração cinemateca: produção de filmes a partir da cinemateca do Museu Guido Viaro (Curitiba, 1975-1985)**. 186 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba (PR), 2022.

Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/79786?show=full>. (Acesso em 29 out. 2023).

CARVALHO, Ludmila Moreira Macedo de. Considerações sobre o conceito de autoria no cinema numa perspectiva feminista. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero 12 (Anais Eletrônicos)**. Disponível em:

[https://www.fg2021.eventos.dype.com.br/resources/anais/8/fg2020/1611163450\\_ARQ\\_UIVO\\_8c7c72759d27cc147d1c51677292835e.pdf](https://www.fg2021.eventos.dype.com.br/resources/anais/8/fg2020/1611163450_ARQ_UIVO_8c7c72759d27cc147d1c51677292835e.pdf) (Acesso em 10 abr. 2022).

CARVER, Raymond. **Late Fragment**.

Disponível em <https://allpoetry.com/late-fragment> (Acesso em 17 fev. 2023).

CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Trad. Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022 [1975].

COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 271-310, 2019 [1990].

COSTA, Flávia Cesarino. As ruidosas mulheres do cinema silencioso. In: HOLLANDA, Karla. (Org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, p. 19-36, 2019.

DE LAURETIS, Teresa. **Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema**. Indiana: Bloomberg; Indiana University Press, 1984.

DE LAURETIS, Teresa. Através do espelho: mulher, cinema e linguagem. Trad. Vera Pereira. In: **Estudos Feministas**, p. 96-122, 1993.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 121-155, 2019 [1987].

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Trad. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DINIZ, Carmen Regina Bauer. Suzana e os anciãos: as diferentes formas de representação

na arte ocidental: contraponto de olhares masculinos e um olhar feminino. In: **XIII Seminário de História da Arte**, s/d.

DORLIN, Elisa. **Sexo, gêneros e sexualidades**: introdução à teoria feminista. Trad. Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu, 2021 [2008].

DUARTE, Constância Lima. O cânone literário e a autoria feminina. In: AGUIAR, Neuma (Org.). **Gênero e Ciências Humanas**: desafios às ciências desde as perspectivas das mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

**Ellen Tejle**. Disponível em: <http://www.a-listfilm.com/> (Acesso em 05 jun. 2022).

**Entrevista com Laís Melo e Renata Corrêa de TENTEI (Mostra de Tiradentes)**. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Y3VWBWg5Gjo> (Acesso em 26 jun. 2021).

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpos e acumulação primitiva. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017 [2004].

**Feminists We Love: Toni Cade Bambara**.

Disponível em: <https://www.thefeministwire.com/2014/03/revolution-begins-with-the-self/> (Acesso em 17 fev. 2023).

FELDMAN, Ilana. “Ela é um outro”: por uma outra história do cinema. In: HOLANDA, Karla. (Org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, p. 9-12, 2019.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Trad. Alvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FLETCHER, Kanitra. Redução de danos: a resistência visual de mulheres negras dentro e fora do Brasil. Trad. Denise Bottmann. In: CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano (Orgs.). **História das mulheres, histórias feministas**: antologia. São Paulo: MASP, p. 458-469, 2019.

FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. **To Desire Differently**: Feminism and the French Cinema. Chicago: University of Illinois Press, 1990.

FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. Woman, Desire, and the Look: Feminism and the Enunciative Apparatus in Cinema. In: **Ciné-Tracts**, Paris, vol. 2, n. 1, p. 63-68, 1978.

FLORESTA, Nísia. **Direitos das mulheres e injustiça dos homens**. São Paulo: Moiras, 2021 [1832].

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Michel Foucault estética**: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009 [1969].

FRANÇA, Ana Claudia Camila Veiga da. **Mulheres no circuito de cinema de Curitiba entre 1976 e 1989**. 286 f. Tese (Doutorado em Tecnologia e Sociedade) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba (PR), 2021.

Disponível em: <http://repositorio.utfpr.edu.br:8080/jspui/handle/1/25140> (Acesso em 27 mai. 2022).

FRASER, Nancy. Feminismo, capitalismo e a astúcia da história. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 25-46, 2019 [2009].

FRIEDAN, Betty. **The Feminine Mystique**. London: Penguin Classics, 2010.

**Gender in Media: The Myths & Facts**. Disponível em:

<https://seejane.org/researchinforms-empowers/gender-in-media-the-myths-facts/>

(Acesso em 06 set. 2020).

GROSSBERG, Lawrence. **On Postmodernism and Articulation: an Interview with Stuart Hall**. Journal of Communication Inquiry, 1986.

GRUNDTVIG, Dalan. **The Writing Between the Lines: The Effects of Psychotherapy on Anne Sexton's "In Celebration of My Uterus"**, 2019. Disponível em:

[https://scholarsarchive.byu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1255&context=english\\_symposium](https://scholarsarchive.byu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1255&context=english_symposium) (Acesso em 28 jan. 2023).

HANS, Marie-Françoise; LAPOUGE, Gilles. **Les Femmes, la pornographie et l'erotisme**. Paris: Editions du Seuil, 1950.

HASKELL, Molly. **From Reverence to Rape**. 3. ed. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

HOLANDA, Karla. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. In: **Revista Famecos**, v. 24, n. 1, 2017. Disponível em:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495553930007> (Acesso em 26 jun. 2021).

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. Apresentação: a pluralidade do feminino no cinema brasileiro. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. (Orgs). **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas: Papius, 2017.

HOLANDA, Karla. Por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil? In: **Cadernos Pagu**, n. 60, p. 1-21, 2020.

hooks, bell. **E eu não sou uma mulher?** Mulheres negras e feminismo. Trad. Bhuvi Libanio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019 [2015].

hooks, bell. O amor como ato de liberdade. Trad. Thiago Pinho. In: **Anãnsi**. Revista de Filosofia: Universidade do Estado da Bahia, s/a.

hooks, bell. **Teoria feminista: da margem ao centro**. Trad. Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.

hooks, bell. **Vivendo de amor**. Disponível em <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/> (Acesso em 12 fev. 2023).

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

KABEER, Naila. Resources, Agency, Achievements: Reflections on the Measurement of Women's Empowerment. **Development and change**, v. 30, n. 3, p. 435-464, 1999.

KAMINSKI, Rosane. **A formação de um cineasta: Sylvio Back na cena cultural de Curitiba nos anos 1960**. Curitiba: Editora da UFPR, 2018.

KAMITA, Rosane Cassia. Relações de gênero no cinema: contestação e resistência. In: **Revista Estudos Feministas**, n. 3, p. 1393-1404, 2017.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Trad. Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995 [1983].

KARAM, Elisabeth; STECZ, Solange. Com Anníbal Requião nasce o cinema no Paraná. In: BERNARDET, Jean-Claude et al. **Cinema Brasileiro: 8 estudos**. Rio de Janeiro: Mae-Funarte-Embrafilme, p. 89-107, 1980.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

**Laís Melo**. Disponível em: <https://www.laismelo.art/> (Acesso em 16 ago. 2021).

LANGIE, Cíntia. Ter uma ideia em cinema: sobre o ato de criação no cinema brasileiro feito por mulheres. In: **Paralelo 31**, p. 104-127, 2020.

**Lei do feminicídio**. Disponível em: <https://www.observatoriodamulher.df.gov.br/lei-do-feminicidio/> (Acesso em 25 jan. 2023).

**Lei Maria da Penha se aplica a maus tratos de pai contra filha menor**. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2022-jun-06/lei-maria-penha-aplica-maus-tratos-pai-filha-menor> (Acesso em 05 ago. 2023).

**Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006**. Disponível em: <https://www.institutomariadapenha.org.br/assets/downloads/lei-11340-2006-lei-maria-da-penha.pdf> (Acesso em 25 jan. 2023).

**Lei nº 13.104, de 9 de março de 2015**. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ato2015-2018/2015/lei/113104.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2015-2018/2015/lei/113104.htm) (Acesso em 25 jan. 2023).

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 239-249, 2019 [1984].

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

**Mapeamento do Audiovisual Paranaense 2018.** Associação de Vídeo e Cinema do Paraná (AVEC-PR). Disponível em: <https://mapr2018.wordpress.com/> (Acesso em 05 ago. 2021).

MARSO, Lori. Chantal Akerman (1950-2015). In: MARSO, Lori (Org.). **Fifty-One Key Feminist Thinkers**. New York: Routledge, p. 5-9, 2016.

MARTINS, Kariny. **Ficção especulativa no cinema negro brasileiro – A estética afrofuturista em curtas-metragens**. 121 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) – Universidade Estadual do Paraná, Curitiba (PR), 2021. Disponível em: [https://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes\\_defendidas\\_new/2021/Dissertao\\_KarinyMartins\\_PPGCINEAV.pdf](https://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes_defendidas_new/2021/Dissertao_KarinyMartins_PPGCINEAV.pdf) (Acesso em 12 fev. 2023).

MELLEN, Joan. **Women and Their Sexuality in the New Film**. New York: Horizon Press, 1974.

MENDONÇA, Thaíse Jorge. **Processo de criação e intimidade em dissenso no documentário Construindo Pontes (2017) de Heloisa Passos**. 151 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) – Universidade Estadual do Paraná, Curitiba (PR), 2021. Disponível em: [https://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes\\_defendidas\\_new/2021/Dissertao\\_ThaiseJorgeMendonca\\_PPGCINEAV.pdf](https://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes_defendidas_new/2021/Dissertao_ThaiseJorgeMendonca_PPGCINEAV.pdf) (Acesso em 16 jul. 2023).

MULVEY, Laura. Afterthoughts on “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. In: EASTHOPE, Antony (Org.). **Contemporary Film Theory**. Nova York: Longman, p. 125-134, 1993.

MULVEY, Laura. **The Greatest Film of All Time: Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles**. Disponível em: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/greatest-film-all-time-jeanne-dielman-23-quai-du-commerce-1080-bruxelles> (Acesso em 15 jul. 2023).

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail. (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, p. 437-453, 1983 [1975].

**'Não vou morrer Heloisa Buarque de Hollanda', diz uma das maiores pensadoras do feminismo brasileiro, que não quer mais ser reconhecida pelo sobrenome do marido**. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2023/07/17/nao-vou-morrer-heloisa-buarque-de-hollanda-diz-uma-das-maiores-pensadoras-do-feminismo-brasileiro-que-nao-quer-mais-ser-reconhecida-pelo-sobrenome-do-marido.ghtml> (Acesso em 29 jul. 2023).

NASCIMENTO, Iderlândio Assis de Andrade; FRANCELINO, Pedro Farias. Barthes, Foucault e Bakhtin: sobre a noção de autor(ia). In: **Revista Língua & Literatura**, v. 17, n. 29, p. 58-77, 2015.

**Nathália Tereza**. Disponível em: <https://nathaliatereza.com/A-mulher-que-sou> (Acesso em 13 out. 2021).

NOCHLIN, Linda. Como o feminismo pode implementar a mudança cultural. Trad. Denise Bottmann. In: CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano (Orgs.). **História das mulheres, histórias feministas**: antologia. São Paulo: MASP, p. 72-81, 2019 [1974].

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes artistas mulheres?** Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Aurora, 2016 [1971].

**Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba.** Disponível em: <https://www.olhardecinema.com.br/> (Acesso em 28 jan. 2023).

OLIVEIRA, Ana Ximenes Gomes de Oliveira; FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de. Tendências contemporâneas de autoria feminina: apresentação do dossiê. In: **Letras & Ideias**, v. 3, n. 1, p. 3-11, 2019.

OLIVEIRA, Lady Daiana Silva de; COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Teoria feminista, cinema e a produção de cineastas mulheres na América Latina. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. In: **40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, p. 1- 15, 2017.

PARKER, Rozsika. A criação da feminilidade. Trad. Mariana Delfini. In: CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano (Orgs.). **História das mulheres, histórias feministas**: antologia. São Paulo: MASP, p. 95-109, 2019 [1984].

**Patrimônio cultural do Paraná.** Disponível em: <https://cultura.mapas.pr.gov.br/#/patrimonio/136> (Acesso em 07 fev. 2023).

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s). In: **VI Congresso SOPCOM**, Lisboa, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise> (Acesso em 25 jun. 2021).

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres.** Trad. Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2019.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

**Piedra y camino.** Disponível em: <https://www.musixmatch.com/lyrics/Atahualpa-Yupanqui/Piedra-y-Camino> (Acesso em 04 fev. 2023).

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade. Trad. Julia de Souza. In: CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano (Orgs.). **História das mulheres, histórias feministas**: antologia. São Paulo: MASP, p. 121-150, 2019 [1988].

**Praia dos Ossos.** Disponível em: <https://radionovelo.com.br/originais/praiadosossos/> (Acesso em 29 jul. 2023).

PRIORI, Claudia. Mulheres e “pioneirismo” na história do cinema paranaense: um olhar

sob a perspectiva de gênero. In: BAGGIO, Eduardo Tulio; WOSNIAK, Cristiane (Orgs.). **Cineastas do Paraná: primeiros tempos**. São Paulo: Intermeios, p. 181-205, 2021.

**Quando a violência mora ao lado**. Disponível em:  
<https://piaui.folha.uol.com.br/quando-violencia-mora-ao-lado/> (Acesso em 25 jan. 2023).

**Quem ama não mata**. Disponível em:  
<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/quem-ama-nao-mata/noticia/ficha-tecnica.ghtml> (Acesso em 01 ago. 2023).

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contextos**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 371-387, 2019 [1988].

RICALDE, Maricruz Castro. Feminismo y teoría cinematográfica. In: **Escritos: Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje**, n. 25, p. 23-48, 2002.

ROSEN, Marjorie. **Popcorn Venus: Women, Movies & the American Dream**. New York: Coward, McCann & Geoghegan, 1973.

SAFFIOTI, Heleieth. Violência de gênero: o lugar da práxis na construção da subjetividade. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 139-161, 2019 [2004].

**Salário-mínimo em 2018: veja o valor**. Disponível em:  
<https://g1.globo.com/economia/noticia/salario-minimo-em-2018-veja-o-valor.ghtml>  
(Acesso em 17 jul. 2023).

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. In: SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SANTOS, Francisco Alves dos. **Dicionário de Cinema do Paraná**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2005.

SANTOS, Sônia Beatriz dos. **Brazilian Black Women NGOs and Their Struggles in the Area of Sexual and Reproductive Health Experiences, Resistance, and Politics**. 481 f. Tese de Doutorado – Universidade do Texas, Estados Unidos, 2008. Disponível em:  
<https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/18370/santoss73364.pdf?sequence=2&isAllowed=y> (Acesso em 25 jan. 2023).

SARDENBERG, Cecília. **Conceituando “empoderamento” na perspectiva feminista**. Disponível em:  
<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/6848/1/Conceituando%20Empoderamento%20na%20Perspectiva%20Feminista.pdf> (Acesso em 05 fev. 2023).

SARRIS, Andrew. **The American Cinema: Directors and Direction 1929-1968**. Nova York: Plume, 1969.

SCHNACK, Cristiane Maria; COHEN, Lisiane Fagundes. Núcleo Teresas: um grupo de mulheres desenvolvendo mulheres no cinema. In: **Identidade feminina**. p. 415-418, s/d.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 49-80, 2019 [1986].

SELEM, Maria Célia Orlato. Uma câmera na mão e o feminismo na cabeça? Considerações sobre o pensamento feminista de cinema na América Latina. In: ARMENTANO, Andrea; BARRENHA, Natalia Christofolletti; TORRE, Sofia (Orgs.). **Catálogo Mostra de Cinema – Mulheres em Cena**, p. 50-67, 2016.

SENN, Cristiane; NOGUEIRA, Juslaine Abreu. José Cleto: imagens-monumento em *Nossa Terra*. In: BAGGIO, Eduardo Tulio; WOSNIAK, Cristiane (Orgs.). **Cineastas do Paraná: primeiros tempos**. São Paulo: Intermeios, p. 107-130, 2021.

SILVERMAN, Kaja. **The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 45, p. 87-106, 2007.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SMELIK, Anneke. **And the mirror cracked: Feminist Cinema and Film Theory**. Wiltshire: Macmillan Press, 1998.

**Sojourner Truth**. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/sojourner-truth/> (Acesso em 29 jan. 2023).

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. São Paulo: Papyrus, 2006.

STROMQUIST, Nelly. Education as a Means for Empowering Women. In: PARPART, Jane; RAI, Shirin; STAUDT, Kathleen (Orgs.). **Rethinking Empowerment: Gender and Development in a Global/Local World**. Londres: Routledge, p. 22-38, 2002.

**Tipos de violência**. Disponível em: <https://www.institutomariadapenha.org.br/lei-11340/tipos-de-violencia.html> (Acesso em 26 jan. 2023).

TRUFFAUT, François. **Hitchcock Truffaut**. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [1966].

TRUFFAUT, François. Une certaine tendance du cinéma français. In: **Cahiers du Cinéma**, n. 31, Paris, 1954.

VASCONCELOS, Beatriz Avila. Eugênio Felix e o cinejornal no Paraná. In: BAGGIO,

Eduardo Tulio; WOSNIAK, Cristiane (Orgs.). **Cineastas do Paraná: primeiros tempos**. São Paulo: Intermeios, p. 151-180, 2021.

VEIGA, Ana Maria. Teoria e crítica feminista: do contracinema ao filme acontecimento. In: HOLANDA, Karla. (Org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, p. 261-278, 2019.

VEIGA, Roberta. Dora e a luta histórica contra os fascismos: subversão e limiar em Retratos de Identificação. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. (Orgs.). **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas: Papyrus, 2017.

VEIGA, Roberta. Imagens que sei delas: ensaio e feminismo no cinema de Varda, Akerman e Kawase. In: HOLANDA, Karla (Org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, p. 337-355, 2019.

**Veja o que muda com o fim da alegação de 'legítima defesa da honra' em feminicídios**. Disponível em:

<https://g1.globo.com/politica/noticia/2023/08/02/veja-o-que-muda-com-o-fim-da-alegacao-de-legitima-da-defesa-da-honra-em-femicidios.ghtml> (Acesso em 02 ago. 2023).

VIEIRA, Liliane Cirino. **Mulheres no poder: a dimensão machista na trama do golpe contra Dilma Rousseff**. 152 f. Dissertação (Programa de pós-graduação em história) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia (MG), 2022. Disponível em:

<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/35470/1/MulheresPoderDimens%c3%a3o.pdf> (Acesso em 09 jul. 2023).

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. Adriana Buzzetti. São Paulo: Lafonte, 2014 [1929].

WOSNIAK, Cristiane. João Baptista Groff e a representação documental de eventos históricos: o 'cinema de cavação'. In: BAGGIO, Eduardo Tulio; WOSNIAK, Cristiane (Orgs.). **Cineastas do Paraná: primeiros tempos**. São Paulo: Intermeios, p. 33-58, 2021.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

### **Filmográficas**

*A ENTREVISTA*. Direção: Helena Solberg. 1966.

*A MESMA PARTE DE UM HOMEM*. Direção: Ana Johann. 2021.

*A MULHER QUE SOU*. Direção: Nathália Tereza. 2019.

*ARRIAL DO CABO*. Direção: Mário Carneiro e Paulo Cesar Saraceni. 1960.

*CÍRCULO DE FOGO*. Direção: Guillermo del Toro. 2013.

**COURO DE GATO.** Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1960.

**GERAÇÃO CINEMATECA.** Direção: Miriam Karam. 2022.

**INCONFIDÊNCIA MINEIRA.** Direção: Carmen Santos. 1948.

**JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES.** Direção: Chantal Akerman. 1975.

**LIP.** Direção: Tracey Moffat e Gary Hillberg. 1999.

**MAIORIA ABSOLUTA.** Direção: Leon Hirszman. 1964.

**MARAVILHAS DO PARANÁ.** Direção: Vladimir Kozák. 1939.

**MEU CORPO, MINHA VIDA.** Direção: Helena Solberg. 2017.

**MEXEU COM UMA, MEXEU COM TODAS.** Direção: Sandra Werneck. 2017.

**MISTÉRIO DO DOMINÓ PRETO.** Direção: Cléo de Verberena. 1931.

**O HOBBIT: A BATALHA DOS CINCO EXÉRCITOS.** Direção: Peter Jackson. 2014.

**O HOBBIT: A DESOLAÇÃO DE SMAUG.** Direção: Peter Jackson. 2013.

**OS HOMENS QUE EU TIVE.** Direção: Teresa Trautman. 1973.

**PARAÍSO INFERNAL.** Direção: Howard Hawks. 1939.

**PSICOSE.** Direção: Alfred Hitchcock. 1960.

**QUEM AMA NÃO MATA.** Direção: Daniel Filho e Denis Carvalho. 1982.

**SIMPLESMENTE JENNY.** Direção: Helena Solberg. 1977.

**SPACE IS THE PLACE.** Direção: John Coney. 1974.

**TENTEI.** Direção: Laís Melo. 2017.

**THE DOUBLE DAY.** Direção: Helena Solberg. 1975.

**THE EMERGENT WOMAN.** Direção: Helena Solberg. 1974.

**UMA AVENTURA NA MARTINICA.** Direção: Howard Hawks. 1944.

## ANEXO I

FICHA TÉCNICA DO CURTA-METRAGEM *TENTEI* (2017)

<b><i>TENTEI</i> (2017)</b>	
<b>SINOPSE</b>	A coragem foi se fazendo aos poucos conforme a angústia tomava o corpo. Em certa manhã, Glória, 34 anos, parte em busca de um lugar para voltar a ser.
<b>DIREÇÃO</b>	Laís Melo
<b>Assistente de Direção</b>	Francielly Helena Camilo
<b>PRODUÇÃO</b>	Isabele Orengo
<b>Assistente de Produção</b>	Alexandre Boing
<b>ROTEIRO</b>	Laís Melo
<b>DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA E CÂMERA</b>	Renata Corrêa
<b>Assistentes de Fotografia</b>	Guilherme Chalegre, Mariana Buchmann e Murillo Lazarin
<b>COR</b>	João Marcelo Gomes e Renata Corrêa
<b>DIREÇÃO DE SOM</b>	Débora Opolski
<b>SOM DIRETO</b>	Luis Bourscheidt
<b>DIREÇÃO DE ARTE E FIGURINOS</b>	Bea Gerolim
<b>Assistente de Arte</b>	Aricia Machado
<b>CARACTERIZAÇÃO</b>	Amali Mussi
<b>CENOGRAFIA</b>	Sergi Martinez
<b>MONTAGEM</b>	Laís Melo
<b>FINALIZAÇÃO</b>	Eyder Armas
<b>PRODUTORA</b>	Gesto de Cinema Produções Audiovisuais
<b>PRODUÇÃO EXECUTIVA</b>	Caio Baú, Jandir Santin, Laís Melo e Isabele Orengo
<b>GÊNERO</b>	Drama
<b>DURAÇÃO</b>	14'
<b>ANO DE PRODUÇÃO</b>	2016
<b>FINANCIAMENTO</b>	Projeto realizado com o apoio e incentivo à cultura da Fundação Cultural de Curitiba e da Prefeitura Municipal de Curitiba (PAIC-FCC)
<b>ELENCO</b>	Patrícia Saravy (Glória)
	Carlos Henrique Veiga (escrivão)
	Richard Rebelo (marido)

## ANEXO II

FICHA TÉCNICA DO CURTA-METRAGEM *A MULHER QUE SOU* (2019)

<b><i>A MULHER QUE SOU</i> (2019)</b>	
<b>SINOPSE</b>	Marta quer se dar a chance de viver uma nova vida, em uma nova cidade.
<b>DIREÇÃO</b>	Nathália Tereza
<b>Assistentes de Direção</b>	Pedro Giongo e Kariny Martins
<b>PRODUÇÃO</b>	Ana Paula Málaga
<b>Assistente de Produção</b>	Betinho Moura
<b>ROTEIRO</b>	Nathália Tereza
<b>DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA</b>	Eduardo Azevedo
<b>Assistente de Câmera</b>	Maíra Iabrudi
<b>COR</b>	João Machado
<b>DIREÇÃO DE SOM</b>	Tiago Bello e Marcos Lopes
<b>SOM DIRETO</b>	Ana Chiossi
<b>DIREÇÃO DE ARTE</b>	Laís Melo
<b>Assistente de Arte</b>	Cauê Matias
<b>FIGURINOS</b>	Thay Batista
<b>CARACTERIZAÇÃO E MAQUIAGEM</b>	Josi Helena Souza
<b>MONTAGEM</b>	Tomás Von Der Osten
<b>FOTOGRAFIA STILL</b>	Isabella Lanave
<b>PRODUTORA</b>	Diadorim Filmes
<b>PRODUÇÃO EXECUTIVA</b>	Dora Amorim e Thaís Vidal
<b>Assistente de Produção Executiva</b>	Julia Machado
<b>GÊNERO</b>	Drama
<b>DURAÇÃO</b>	15'
<b>ANO DE PRODUÇÃO</b>	2018
<b>FINANCIAMENTO</b>	Projeto realizado com o apoio e incentivo à cultura da Fundação Cultural de Curitiba e da Prefeitura Municipal de Curitiba (PAIC-FCC)
<b>ELENCO</b>	Cássia Damasceno (Marta)
	Renato Novaes (Renato)
	Talita de Paula (Tatá)

## ANEXO III

**FICHA TÉCNICA DO LONGA-METRAGEM *A MESMA PARTE DE UM  
HOMEM* (2021)**

<b><i>A MESMA PARTE DE UM HOMEM</i> (2021)</b>	
<b>SINOPSE</b>	Renata vive isolada no campo com sua filha adolescente e o marido, concebendo o medo como um sentimento corriqueiro. A chegada de um estranho desperta nela o desejo por tudo o que estava adormecido.
<b>DIREÇÃO</b>	Ana Johann
<b>Assistentes de Direção</b>	Louise Fiedler e Ana Catarina Lugarini
<b>PRODUÇÃO</b>	Eduardo Calegari
<b>Assistente de Produção</b>	Fernanda Stancik e Betinho Moura
<b>ROTEIRO</b>	Ana Johann e Alana Rodrigues
<b>DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA</b>	Helen Braga
<b>Assistentes de Câmera</b>	Renata Corrêa e Elisa Ratts
<b>DESENHO DE SOM</b>	Débora Opolski
<b>SOM DIRETO</b>	Henrique Bertol e Felipe Debiasio
<b>MIXAGEM</b>	Ulisses Galetto
<b>DIREÇÃO DE ARTE</b>	Fabiola Bonofiglio
<b>Assistente de Arte</b>	Helena Ganzert
<b>FIGURINOS</b>	Isbella Fonseca
<b>MAQUIAGEM</b>	Andrea Tristão
<b>MONTAGEM</b>	Aristeu Araújo
<b>FOTOGRAFIA STILL</b>	Isabella Lanave
<b>PRODUTORA</b>	Grafo audiovisual
<b>PRODUÇÃO EXECUTIVA</b>	Chris Spode e Raiane Rodrigues
<b>Assistente de Produção Executiva</b>	Fran Camilo
<b>GÊNERO</b>	Drama
<b>DURAÇÃO</b>	110'
<b>ANO DE PRODUÇÃO</b>	2020
<b>FINANCIAMENTO</b>	Edital de Produção e Distribuição de Obras Audiovisuais da Secretaria de Estado da Cultura do Governo do Paraná; Recursos públicos geridos pela Agência Nacional do Cinema (Ancine).
<b>ELENCO</b>	Clarissa Kiste (Renata)
	Laís Cristina (Luana)
	Irândhir Santos (Lui)
	Otávio Linhares (Miguel)
	Zeca Cenovicz (Alceu)

## ANEXO IV

**POEMA IN CELEBRATION OF MY UTERUS, DE ANNE SEXTON (ESQUERDA)  
– TRADUÇÃO DE JORGE SOUSA BRAGA (DIREITA)**

<p>Everyone in me is a bird. I am beating all my wings. They wanted to cut you out but they will not. They said you were immeasurably empty but you are not. They said you were sick unto dying but they were wrong. You are singing like a school girl. You are not torn.</p>	<p>Tudo em mim é um pássaro. Adejo com todas as minhas asas. Queriam extirpar-te mas não o farão. Diziam que estavas incomensuravelmente vazio mas não estás. Diziam que estavas doente prestes a morrer mas estavam errados. Cantas como uma colegial Tu não estás desfeito.</p>
<p>Sweet weight, in celebration of the woman I am and of the soul of the woman I am and of the central creature and its delight I sing for you. I dare to live. Hello, spirit. Hello, cup. Fasten, cover. Cover that does contain. Hello to the soil of the fields. Welcome, roots.</p>	<p>Doce peso, em celebração da mulher que sou e da alma da mulher que sou e da criatura central e do seu prazer canto para ti. Atrevo-me a viver. Olá, espírito. Olá, taça. Fixar, cobrir. Cobre o que contém. Olá, terra dos campos. Bem-vindas, raízes.</p>
<p>Each cell has a life. There is enough here to please a nation. It is enough that the populace own these goods. Any person, any commonwealth would say of it, “It is good this year that we may plant again and think forward to a harvest. A blight had been forecast and has been cast out.” Many women are singing together of this: one is in a shoe factory cursing the machine, one is at the aquarium tending a seal, one is dull at the wheel of her Ford, one is at the toll gate collecting, one is tying the cord of a calf in Arizona, one is straddling a cello in Russia, one is shifting pots on the stove in Egypt, one is painting her bedroom walls moon color, one is dying but remembering a breakfast, one is stretching on her mat in Thailand, one is wiping the ass of her child, one is staring out the window of a train in the middle of Wyoming and one is anywhere and some are everywhere and all seem to be singing, although some can not sing a note.</p>	<p>Cada célula tem uma vida. Há aqui bastantes para satisfazer uma nação. Chega que a população possua estes bens. Qualquer pessoa, qualquer grupo diria: Está tudo tão bem este ano que podemos plantar de novo e pensar noutra colheita. Uma praga tinha sido prevista e foi eliminada. Por isso muitas mulheres cantam em uníssono: uma numa fábrica de sapatos amaldiçoando a máquina,] uma no aquário cuidando da foca, uma aborrecida ao volante do seu FORD, uma cobradora na portagem, uma no Arizona enlaçando um bezerro, uma na Rússia com uma perna de cada lado do violoncelo,] uma trocando panelas num fogão no Egipto, uma pintando da cor da lua as paredes do quarto, uma no seu leito de morte mas recordando um pequeno almoço,] uma na Tailândia deitada na esteira, uma limpando o rabo ao seu bebé, uma olhando pela janela do comboio, no meio do Wyoming e uma está em qualquer lado e algumas estão em todo o lado e todas]</p>
<p>Sweet weight, in celebration of the woman I am let me carry a ten-foot scarf, let me drum for the nineteen-year-olds,</p>	<p>parecem estar cantando, embora haja quem não possa cantar uma nota sequer.  Doce peso</p>

<p>let me carry bowls for the offering (if that is my part). Let me study the cardiovascular tissue, let me examine the angular distance of meteors, let me suck on the stems of flowers (if that is my part). Let me make certain tribal figures (if that is my part). For this thing the body needs let me sing for the supper, for the kissing, for the correct yes.</p>	<p>em celebração da mulher que sou deixa-me levar uma echarpe de três metros, deixa-me tocar o tambor pelas que têm dezanove anos,]  deixa-me levar taças para oferecer (se é isso o que me toca). deixa-me estudar o tecido cardiovascular, deixa-me calcular a distância angular dos meteoros,]  deixa-me chupar o pecíolo das flores (se é isso o que me toca). Deixa-me imitar certas figuras tribais (se é isso o que me toca). Pois o corpo preciso disso, que me deixes cantar para a ceia, para o beijo, para a correcta afirmação.</p>
---	---

Fonte: <http://poesiailimitada.blogspot.com/2011/08/anne-sexton.html> (Acesso em 28 jan. 2023).

## ANEXO V

**LISTA ANUAL DE FILMES REALIZADOS POR MULHERES EXIBIDOS NA MOSTRA ‘MIRADA PARANENSE’ (2012-2022) DENTRO DA PROGRAMAÇÃO DO OLHAR DE CINEMA – FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURITIBA**

<b>ANO</b>	<b>FILMES</b>
2012	Entre lá e cá (Dir. Heloísa Passos)
	Se você deixar o coração bater sem medo (Dir. Tamiris Spinelli)
2013	Nenhum filme dirigido por uma cineasta mulher foi exibido neste ano.
2014	As águas (Dir. Larissa Figueiredo)
	Carcaça (Dir. Camila Carneiro, Diego Baffi, Jéssica Oliveira, Laura Formigueri)
	Te extraño (Dir. Nathália Tereza)
	Trans*lúcidx (Dir. Tamiris Spinelli)
2015	Chinês é tudo igual (Dir. Denise Soares)
	Dessas coisas que acontecem (Dir. Sueli Araújo)
2016	Noite púrpura (Dir. Caroline Biagi)
2017	A cor do silêncio (Dir. Karize Kresteniuk)
	Órion (Dir. Rodriane DL)
	Sobejar (Dir. Helena Volani)
	Você ainda não está morta (Dir. Ana Johann)
2018	[Des]prendidas (Dir. Ana Esperança)
	Lui (Dir. Denise Kelm)
	Primavera de Fernanda (Dir. Débora Zanatta, Estevan de La Fuente)
2019	Pinhão (Dir. Andréia Kaláboa)
	Apneia (Dir. Carol Sakura, Walkir Fernandes)
	Criativa(mente) destoante (Dir. Natacha Oleinik)
	Fronteiras/Guaíra (Dir. Juliana Sanson)
	Maldita (Dir. Laysa Machado)
2020	A alma do gesto (Dir. Eduardo Baggio, Juslaine Abreu-Nogueira)
	A mulher que sou (Dir. Nathália Tereza)
	Além de tudo, ela (Dir. Pedro Viegta Lopes, Pâmela Regina Kath, Mickaelle Lima Souza, Lívia Zanuni)
	Aonde vão os pés (Dir. Débora Zanatta)
	Cor de pele (Dir. Larissa Barbosa)
	Meia lua falciforme (Dir. Dê Kelm, Débora Evellyn Olimpio)
	Seremos ouvidas (Dir. Larissa Nepomuceno)
2021	Elas são o meu início (Dir. Jessica Quadros)
	Marcha de uma liberdade roubada (Dir. Laís da Rosa Coelho)
	Meu coração é um pouco mais vazio a cheia (Dir. Sabrina Trentim)
	Segunda natureza (Dir. Milla Jung)
2022	Valetina versus (Dir. Anne Lise Alle, Edu Camargo)
	Pasajeras (Dir. Fran Rebelatto)

Fonte: <https://www.olhardecinema.com.br/festival/arquivo/> (Acesso em 28 jan. 2023)