



## ARQUIVO E NARRATIVA HISTÓRICA NOS DOCUMENTÁRIOS *MULHERES DE CINEMA* E *O CINEMA DAS MULHERES*

Priscila Constantino Sales<sup>1</sup>  
Faculdade de Ciências e Letras (Câmpus de Assis/Unesp)  
prissales7@gmail.com

O interesse pela participação das mulheres trabalhadoras na cadeia audiovisual brasileira, em diferentes áreas e épocas, tem apresentado desafios políticos e epistemológicos à historiografia. Em busca de novas perspectivas, pesquisadores têm revisitado arquivos, produzido materiais e contribuído para a construção e preservação da memória do audiovisual. Nesse contexto, o próprio cinema tem participado desse debate, produzindo conhecimento histórico cinematográfico com enfoque na questão de gênero. Essas produções cinematográficas se movimentam em direção aos arquivos para evidenciar a participação das mulheres, desde os primórdios do cinema brasileiro, majoritariamente em papéis de atrizes. Para tanto, reposicionam arquivos e desafiam concepções hegemônicas estabelecidas historicamente.

Uma das pioneiras a explorar essa narrativa foi Ana Maria Magalhães com o filme *Mulheres de Cinema* (1976). Outra produção recente é *O Cinema das Mulheres* (2020), dirigido por Vanessa de Araújo Souza. Além disso, séries como *Mulheres no Cinema* de Lúcia Murat (1993), *As Mulheres no Cinema Brasileiro*, de Sonia Nercessian e Norma Bengell (2001) e *As Protagonistas*, de Tata Amaral (2021) também têm contribuído para esse debate.

Estas produções, realizadas por cineastas reconhecidas no cenário cinematográfico nacional e em contextos bastante distintos, compartilham inquietações comuns a respeito da história do cinema tal como foi construída, e nesse processo, se colocam enquanto memória do processo social que propõem a narrar. Deste modo, este texto se concentra nos documentários *Mulheres de Cinema* e *O Cinema das Mulheres*, com o intuito de compreender como essas obras reposicionaram os documentos para retratar a contribuição das mulheres à história do cinema brasileiro, bem como seu impacto na construção da memória e do conhecimento histórico.

### **Contexto, barulho e redes no cinema das mulheres**

---

<sup>1</sup> “O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil”.



O filme *Mulheres de Cinema*, dirigido por Ana Maria Magalhães realiza uma notável tradução visual e sonora da crescente mobilização das mulheres na década de 1970 em busca de maior participação na indústria cinematográfica. Esse movimento não se limitou apenas à produção e exibição de filmes, mas também à influência sobre as políticas institucionais do cinema, como resultado de dois movimentos interligados e influenciados tanto por dinâmicas nacionais quanto internacionais.

O primeiro desses movimentos foi a realização da mostra “A mulher no cinema brasileiro: da personagem à cineasta”, que ocorreu como parte das comemorações do “Mês do Cinema Brasileiro” no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro em 1975. Não por acaso, esse também foi o Ano Internacional da Mulher e início da Década da Mulher promovido pela Organização das Nações Unidas (ONU), que no contexto brasileiro funcionaram quase como uma “cobertura” que impulsionou as ações políticas das mulheres, especialmente em meio à Ditadura Militar (PINTO, 2003, p. 56).

O segundo marco foi a criação da Associação Brasileira das Mulheres<sup>2</sup> em 1979, também no Rio de Janeiro, com o objetivo de transcender as celebrações e tornar ações políticas concretas. Dessa maneira, é possível entender esses três movimentos - a exposição, o documentário e a formação da associação - como ações interligadas que buscaram afirmar o legado artístico e cultural das produções cinematográficas realizadas por mulheres, ao mesmo tempo em que desempenhavam um papel fundamental na formação do debate político e influenciavam as discussões públicas sobre o cinema (MELO, 2017, p.110).

Esse contexto estava alinhado com um movimento global que viu o surgimento de festivais dedicados a filmes dirigidos por mulheres<sup>3</sup> e a consolidação de revistas que promoviam a crítica cinematográfica feminista<sup>4</sup>. Na década de 1970, também surgiram as primeiras obras teóricas como *Women's Cinema as Counter-Cinema* (1973) de Claire Johnston e *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) de Laura Mulvey. Ambos os trabalhos lançaram as bases para estudos posteriores sobre gênero e cinema e influenciaram a análise e compreensão de filmes em relação à representação e ao poder.

---

<sup>2</sup> Fizeram parte da associação Maria do Rosário, Rose La Creta, Tessa Callado, Leylane Fernandes e Tereza Trauman.

<sup>3</sup> Festival International de Films de Femmes, na França, o Women's Film Festival de Nova York e o Womens's Film Festival de Edimburgo, todos de 1972.

<sup>4</sup> Por exemplo, a revista estadunidense *Women & Film* (1972-1975) e o caderno argentino *La Mujer y el Cine* (1980-2000).



Não tardaria para que a abordagem binária característica dos primeiros estudos feministas sobre cinema fosse revista. Abre-se assim espaço para diversificadas perspectivas, identidades e públicos. Teóricas como bell hooks, Angela Davis, Cherrie Moraga, Gloria Anzaldúa e no contexto brasileiro, Lélia Gonzalez, Thereza Santos, Sueli Carneiro e Beatriz Nascimento, entre outras, defendem a existência de experiências diversas das mulheres, questionam a ideia de uma categoria fixa de “mulher” e apontam para as complexas interseções entre gênero, raça e classe social (FERREIRA, 2016, p.26).

No âmbito das pesquisas brasileiras sobre cinema, obras como *As Musas da Matinê* de Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira de 1982, a dissertação *Coletivo Lilith Vídeo: novas imagens da mulher* de Sandra Maria Craveiro de Albuquerque, defendida em 1988, e *Quase Catálogo 1: Realizadoras de cinema no Brasil (1930/1988)*, lançada em 1989. Essas produções tiveram um papel fundamental ao abordar a presença e representação das mulheres no cinema brasileiro e trazerem novas abordagens para essas produções.

Foi em meio a esse alargamento de ações políticas e teóricas promovida pelas mulheres, com o lema central “o pessoal é político”, que, com todas as suas contradições e interpretações, serviu de base para o movimento feminista nas décadas de 1960 e 1970, que Ana Maria Magalhães, em 1976, apenas um ano após a realização da mostra “A mulher no cinema brasileiro: da personagem à cineasta”, roteiriza, produz e dirige *Mulheres de Cinema*. O filme recebeu financiamento por meio do edital do Programa de Ação Cultural<sup>5</sup>, destinado a premiar 14 filmes de até 15 minutos, tendo a diretora estendido a duração para 38 minutos com seus próprios recursos. A Embrafilme entrou na fase de finalização ao fornecer equipamentos e adquirindo os direitos de exibição (MELO, 2017, p. 109).

Ana Maria Magalhães deu início à sua trajetória como atriz aos 14 anos, destacando-se no teatro, televisão e cinema. Após receber diversos prêmios por sua atuação, ela expandiu seu envolvimento na área, indo da atuação à montagem e, finalmente, à direção. Seu filme aborda a trajetória das atrizes no cinema brasileiro, explorando as complexidades e desafios que permeiam suas carreiras. A diretora se perguntava: “Como as atrizes viviam de cinema no Brasil?” (MAGALHÃES apud MELO, 2017: 102). Esse argumento é reiterado por Ana Maria Magalhães no documentário *O Cinema*

---

<sup>5</sup> Lançado pelo Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura em julho de 1975.



*das Mulheres*. Nessa ocasião, ela recorda a entrevista com Gilda de Abreu em seu filme de estreia e destaca a transição de sua carreira de atriz para diretora.

Foi muito bom filmar a Gilda, pela tranquilidade dela, porque ela também era atriz. Ela não era uma diretora, só uma diretora que começou como diretora e impõe mais respeito. Ela era atriz primeiro, então ela como eu, ela conhecia o processo dos dois lados e o desenvolver desse processo da frente para traz das câmeras. Quando ela diz que a calça cumprida que ela usava para impor respeito, eu sentia que isso era uma coisa necessária para a mulher no *set*. Porque só no dizer que ia dirigir já tinha um negócio de deboche.

Para abordar as labirínticas relações que envolvem a mulher atriz e diretora, *Mulheres de Cinema* utiliza uma narrativa cronológica e panorâmica que abrange o período de 1898 até a década de 1970. Essa narrativa é conduzida por uma locução em voz *off*, que simbolicamente se divide entre a voz da diretora e a voz de Hugo Carvana. Situado entre o cinema autoral e o cinema educativo-cultural, *Mulheres de Cinema* combinou apoio estatal e produção independente. Estreou no 5º Festival JB/Shell, em novembro de 1977, e posteriormente foi veiculado pela *TV Educativa* do Rio de Janeiro e apresentado nos programas semanais *Cinemateca* e *Coisas Nossas* e *Coisas nossas*, ambos mantidos pela Embrafilme (MELO, 2017, p. 108).

Enquanto *Mulheres de Cinema* chega às telas da televisão, *O Cinema das Mulheres*, opta por um formato televisivo e uma direção emotiva. O filme foi lançado exclusivamente em plataformas digitais, como *Cineeduca*, *Portacurtas* e *Curta!On*, onde a diretora é coordenadora de projetos culturais. Vanessa de Araújo Souza também está vinculada ao *Instituto Tamanduá Synapse Cultural* e atua como gerente de conteúdos brasileiros na *Synapse Produções*, empresa do mesmo grupo do instituto, que trabalha na distribuição de conteúdos audiovisuais para emissoras de televisão e outras mídias.

*O Cinema das Mulheres*, busca abertamente expandir a perspectiva histórica iniciada em *Mulheres de Cinema*, inclusive citando-o. O filme contou com o patrocínio da Agência Nacional de Cinema (Ancine), o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) e o Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE) e inicia com imagens de arquivo retratando mulheres e crianças em espaços públicos, para em seguida introduzir a produtora *Lascene Produções Artísticas*<sup>6</sup>, cuja logo é marcada pela frase “Mulheres de luta”.

---

<sup>6</sup> Disponível em: <https://lascene.com.br/>. Acessado em 10/07/2023.



Diante da crítica contundente ao processo de modernização no Brasil, que mantém a influência persistente da colonialidade do poder (QUIJANO, 2000) em diversas áreas, incluindo linguística, meios de produção, relações sociais e educação, torna-se essencial reconhecer que essas relações opressivas foram agravadas com o avanço tecnológico e a transição para o período neoliberal. Sob essa perspectiva de controle, a modernidade é interpretada como um projeto que une a linguagem e discurso histórico para afirmar uma única forma de existência. Nesse contexto, busca-se abrir caminhos dentro da lógica eurocêntrica que permeia a modernidade capitalista, defendendo o direito à diversidade, múltiplas vozes e trajetórias, em todas as esferas sociais, incluindo o campo audiovisual.

Assiste-se assim, nas últimas décadas, a proliferação de coletivos audiovisuais que buscam combater a elitização do cinema, transformar a estrutura do audiovisual e explorar novas formas de produção. Fatores econômicos, políticos e tecnológicos têm impulsionado e facilitado esse movimento, aproximando grupos que se conectam tanto fisicamente quanto virtualmente. Essas redes se empenham em criar produções mais acessíveis, pressionar por políticas públicas eficazes, fomentar a troca de conhecimento e desenvolver alternativas para a exibição de filmes. O resultado são “filmes feitos com intenção cinematográfica, porém fora de esquemas especializados e institucionais [...] o novo cenário tecnológico inaugura um movimento de autoformação do olhar e de aprendizado técnico” (LEROUX, 2017, p. 5). Portanto, da mesma forma que ocorreu nas articulações dos anos 1970, a recente formação de redes e coletivos de mulheres visa a criar um cenário cinematográfico mais equitativo, mas agora, atravessado por marcadores sociais como classe, raça, gênero, geração e geografias.

É nesse cenário que se sustenta a produção de *O Cinema das Mulheres*, conduzido pela voz *off* de Zezé Motta, que relata eventos históricos e biográficos. O filme incorpora, além disso, depoimentos e análises de pesquisadores. A voz de Zezé Motta se junta às memórias de duas personagens entrevistadas: Alice Gonzaga, conhecida por preservar a memória do cinema brasileiro, e a atriz Ruth de Souza, a primeira negra a se destacar na dramaturgia nacional.

Ao considerar o papel desses filmes na construção da memória e na produção do conhecimento histórico, é fundamental ressaltar a originalidade de *Mulheres de Cinema*, uma produção de 1976, que precedeu as pesquisas iniciadas na década de 1980 e que ganharam maior profundidade nos anos 2000. Um privilégio que *O Cinema das Mulheres* compartilhou, cuja produção coincidiu com o aumento significativo em quantidade e qualidade de pesquisas,



consolidando o pioneirismo de *Mulheres de Cinema* como fonte e registro da história do cinema feito por mulheres. Portanto, ambos os documentários desempenham o papel de testemunhas dos desdobramentos teóricos e políticos no campo da teoria e crítica cinematográfica feminista.

### **Memória e História nos documentários de e das mulheres**

Como já apontado, *Mulheres de Cinema* delinea uma narrativa cronológica sobre a participação da mulher no cinema brasileiro com a proposta de desmistificar alguns dos estereótipos enraizados em relação às atrizes. Por um lado, ele joga luz sobre as controvérsias, especialmente aquelas relacionadas à nudez, e analisa as representações da mulher no cinema, especialmente as versões perpetuadas pela mídia. Por outro, o documentário apresenta as mesmas atrizes em interpretações variadas, por meio de imagens de arquivo ou entrevistas, com o intuito de destacar a diversidade de suas atuações e desafiar a noção histórica de passividade que frequentemente as envolveu.

Com esse escopo, o filme adota uma abordagem narrativa de perspectiva sociológica a partir de uma narração em *off*, alternada entre as vozes de Hugo Carvana e da própria diretora. Essas vozes expõem os eventos políticos e sociais que serviram de base para as trajetórias das mulheres retratadas nos diferentes períodos da história do cinema brasileiro, mas também relatam recortes biográficos, acompanhados por imagens de revistas, jornais, trechos de filmes, cartas e imagens oficiais. Esses documentos são mobilizados de forma a criar contrapontos não somente em relação aos discursos sobre as mulheres de cinema, mas também entre as trajetórias e a representação dessas mulheres em cada período histórico, que incluem nomes como Aurélia Cocaneanu, conhecida no Brasil pelo pseudônimo Aurora Fúlgida, Eva Nil, Carmem Santos, Gilda de Abreu, Carmen Miranda, Eliana Macedo, Norma Bengell, Helena Ignez e Leila Diniz.

Nesse sentido, *Mulheres de Cinema* cria alguns momentos de reviravoltas narrativas muito bem delimitados pela movimentação dos tipos de documentos utilizados e memórias acessadas. O ponto de partida do filme está ancorado na notícia publicada pelo jornal Gazeta de Notícias em 20 de junho de 1898. Essa notícia faz referência à atribuição tradicional da origem do cinema brasileiro à filmagem da vida na baía de Guanabara por Affonso Segreto. Em seguida,



adentramos ao período de popularização do cinematógrafo e aos primeiros filmes que alcançaram sucesso de público<sup>7</sup>.

Essa contextualização procura retratar como as mulheres se inseriram nessa novidade e quão foram destacadas nos periódicos como figuras de beleza quase excêntricas. Esse retrato é então contraposto pelas próprias narrativas das atrizes, produtoras e diretoras com o objetivo de questionar esses estereótipos. Além disso, também serve como introdução à primeira personagem do filme: a bailarina romena Aurora Fúlvida, que no filme *Lucíola*, de Antônio Leal (1916), protagonizou uma cena de nudez que chocou a público da época, bem como Eva Nil, cujo estrelato foi promovido pelas revistas *Cinearte* e *A Scena Muda*.

O filme traz à tona um novo momento marcante, aquele em que atrizes se tornam diretoras. Esse foco recai sobre Carmen Santos e Gilda Abreu. Para reforçar esse acontecimento, a trama adota uma abordagem narrativa inversa ao iniciar a jornada de Carmen Santos pelo estrelato e terminar com um relato sobre a época em que, aos 14 anos, trabalhava como costureira. Imagens de arquivo de Humberto Mauro<sup>8</sup> são utilizadas para sublinhar a relevância de Carmen e do estúdio Vita Filmes no panorama cinematográfico brasileiro durante a década de 1930 (MELO, 2017, p. 103). Gilda de Abreu, por sua vez, é a primeira mulher a compartilhar sua própria história ao narrar sobre sua experiência na direção de um dos maiores sucessos de bilheteria do cinema brasileiro, o musical *O Ébrio* (1946).

De acordo com o filme, a entrada das mulheres na direção foi possibilitada pelas mudanças promovidas no país durante o governo de Getúlio Vargas, que criaram um ambiente propício para que as mulheres assumissem papéis de direção. Essa transformação é ilustrada por imagens do Departamento de Imprensa e Propaganda, e alinha-se ao “esforço” de industrialização, que repercutiu na indústria cinematográfica através da criação dos estúdios Cinédia: “O cinema brasileiro inaugura sua fase sonora”, nos conta a voz de Hugo Carvana. Entra em cena a “Pequena Notável” Carmen Miranda e Eliana Macedo.

Para narrar a trajetória de Carmen Miranda, segundo o filme o “maior mito feminino brasileiro”, a história se entrelaça aos acontecimentos políticos no Brasil e no exterior, incorporando cenas de filmes, performances musicais e imagens de Getúlio Vargas. De acordo

---

<sup>7</sup> Os filmes citados são: *Paz e Amor*, de Alberto Moreira (1910) e *Os Estranguladores*, de Francisco Marzullo (1908).

<sup>8</sup> Trechos do filme Humberto Mauro: coração do bom (1979), realizado pelo produtor e jornalista Alex Viany (TEDESCO; CABRERA, 2021, p. 29).



com Kárittha Bernardo de Macedo (2014), a mídia brasileira transformou Carmen Miranda em um símbolo do Brasil Moderno em um período fortemente vinculado à criação de uma identidade nacional considerada positiva dentro do projeto de modernização liderado pelo governo de Getúlio Vargas. Esse processo buscou incorporar manifestações culturais populares, ajustando-as para serem aceitas pela sociedade, como o samba, que passou por rearranjos e se tornou popular nas vozes de artistas brancos.

O documentário segue essa trilha e percorre as diversas fases da carreira de Carmen Miranda, desde seu início como cantora de sambas brasileiros e musa do cinema nacional nos anos 1930, até atingir o ápice com sua exportação para os Estados Unidos na década de 1940, como parte da “Política da Boa Vizinhança”, quando sua imagem de “baiana” foi caricaturalmente construída (MACEDO, 2014). Entretanto, no filme, essa excessiva exposição e apropriação cobra seu preço. A interpretação da música *O que que a baiana tem* é seguida por imagens de sua última aparição no Brasil, enquanto a voz de Ana Maria Guimarães conclui: “O segredo do sucesso seria pago com um preço mais caro, a generosa vitalidade, e nos seus últimos momentos, Carmen torna-se o fantasma de um mito”.

Nesse bloco do filme, ainda são exploradas as chanchadas, ou seja, os filmes de comédias musicais que também surgiram da influência dos programas radiofônicos. Dessa vez, o contexto é influenciado por um evento do próprio cinema. Trata-se da entrada de Luiz Severino Ribeiro Junior na Atlântida Cinematográfica, que uniu a produção cinematográfica à cadeia de exibição, contribuindo para o sucesso das chanchadas. A grande estrela desse período é Eliana Macedo, que personifica a visão da época da “mocinha brasileira”. Entretanto, essa representação logo perde espaço devido ao avanço da televisão, as mudanças nos costumes impulsionadas pela abertura à sociedade de consumo e novas influências estrangeiras. Conforme narrado no filme, a mulher se “liberta economicamente”.

Assim começa o último segmento do filme, no qual Norma Bengell é retratada como uma figura que se encontra entre o cinema já superado e o cinema que emergiria nas décadas de 1960 e início de 1970. Esse “entre” é expresso por uma ruptura radical na narrativa fílmica, Norma emerge em meio a uma mata e compartilha sua jornada em direção à carreira de atriz, que se conecta com influências hollywoodianas até se tornar uma atriz dramática com o filme *Os Cafajestes* de Ruy Guerra (1962), após protagonizar um nu frontal no filme. Norma,



semelhante a Carmen Miranda, também foi exportada, mas para a Europa, e expressa seu desejo de dirigir filmes com temáticas centradas em mulheres após retornar ao Brasil.

A atriz que definitivamente personificou o cinema moderno, conforme retratado no filme, foi Helena Ignez. Nesse contexto, a liberdade experimentada durante o governo de Juscelino Kubitschek fertilizou a cultura, o que resultou em uma renovação do cinema. Acompanhamos por meio de trechos dos filmes a jornada de Helena Ignez por todas as novas correntes: o cinema baiano, o Cinema Novo e o movimento *underground* tropical. Conforme a diretora destaca, ela começou dando vida a mulheres grã-finas entediadas e atraídas pela marginalidade, até abraçar completamente a estética da vulgaridade no cinema *underground*. Seria o avesso da representação tradicional da mulher nas chanchadas, uma intérprete “*sexy*, irreverente, agressiva”. Leila Diniz fecha a narrativa ao trazer uma representação inovadora da mulher, que não pode ser categorizada por nenhuma interpretação “culturalista” convencional da atriz brasileira. Desafia assim, o processo de representação e passa a atuar no teatro de revista, embora também enfrente represálias devido às suas entrevistas.

Essa narrativa de eventos históricos, entrelaçada com as representações dessas mulheres, é contrastada com narrativas pessoais, algumas delas lidas por Ana Maria Guimarães e outras compartilhadas pelas próprias atrizes, como Gilda Abreu e Norma Bengell. Essa busca pela desconstrução dos estereótipos estabelecidos é sintetizada de maneira enigmática por Norma ao reposicionar a atuação como trabalho:

Nós pensávamos que ator tinha uma vida mole. Que acordava, trabalhava, ficava lindo maravilhoso, que ia a festa. E eles ficaram surpresos de ver o sacrificio da gente. Quer dizer a imagem que nós temos é que somos uns grandes folgados. E não somos não, somos uns grandes batalhadores.

*Mulheres de Cinema* encerra com uma mensagem otimista em relação ao futuro das mulheres de cinema. Em uma cena fictícia, a diretora Ana Carolina lidera a produção de um filme, com uma equipe majoritariamente composta por mulheres. Sensível às discussões feminista da época, a diretora compartilha sua perspectiva conosco: “No cinema brasileiro atual, as atrizes continuam a desvendar para o público a condição feminina. Mas agora, a mulher circula livremente pela estrutura do filme, participa em todas as etapas”. Sem dúvida, a década de 1970 marcou uma virada para as mulheres que passaram a atuar cada vez mais na cadeia cinematográfica, ainda que de forma desigual até hoje. Além disso, a categoria “mulher” foi problematizada o que diversificou nossa compreensão da que seria essa condição feminina.



Nesse sentido, *O Cinema das Mulheres* constrói uma narrativa fluida e busca diversificar as experiências da categoria “mulher” no cinema e as funções desempenhadas por elas. Para tanto parte as memórias de Alice Gonzaga e Ruth de Souza servem como guias da história do cinema. À medida que compartilham seus depoimentos, documentos são apresentados na tela, fornecendo informações e análises sobre a contribuição das mulheres no campo cinematográfico para além da direção (TEDESCO, 2021).

No documentário, destaca-se também a revelação da equipe de filmagem durante as entrevistas, além da criação de uma *mise en scène* para as fotografias, que são dispostas em quadros, frequentemente coloridas e com tratamento especial. O filme também incorpora entrevistas com especialistas em cinema para aprofundar as questões levantadas por depoimentos e documentos. Pesquisadoras como Karla Holanda e Ana Pessoa abordam os estudos das mulheres no cinema, enquanto os pesquisadores Hernani Heffner e Rafael Luna são figuras representativas na restauração e preservação cinematográfica.

O documentário se divide em três partes distintas. Na primeira, a memória de Alice Gonzaga nos conduz pelos primórdios do cinema e pela história da Cinédia, a partir das personagens Cleo de Verberena, Lia de Torá, Didi Viana, Carmen Santos, Carmen Miranda, Gilda Abreu e Ana Maria Guimarães. Quando a narrativa passa para Ruth de Souza, somos introduzidos ao contexto da empreitada industrial da Atlântida e conhecemos as jornadas de Eliana Macedo, Diva Assis, Carla Civelli e a própria Ruth. Em seguida, o filme adota uma perspectiva diferente com entrevistas que exploram o cinema moderno por meio das vozes de Lucy Barreto, Tereza Trautman, Helena Solberg e Carla Camurati. Zezé Mota empresta sua voz para conduzir toda a narrativa do filme.

O documentário começa com imagens antigas em preto e branco dos estúdios da Cinédia, e através de um efeito de zoom, somos levados à sala de arquivo do estúdio atualmente. Ali, Alice Gonzaga percorre as prateleiras de documentos, enquanto conhecemos às histórias de Cleo de Verberena, a primeira cineasta brasileira a dirigir um filme, *O Mistério do Dominó Preto* (1931), no período do cinema silencioso e de Lia de Torá, que também atuava e dirigia filmes em Hollywood na mesma época. Essa abertura tem o propósito de destacar a participação das mulheres no início do cinema e as questões sociais associadas a essa participação na esfera pública, o que leva a uma reflexão sobre as interseções de classe, raça e gênero no contexto.



Sendo assim, pode-se dizer que *O Cinema das Mulheres* ultrapassa a via da representação, construindo uma narrativa que aprofunda as intrincadas relações sociais e de gênero no domínio cinematográfico. Os documentos desempenham um papel duplo, servindo como catalisadores e evidências das memórias compartilhadas. Nesse sentido, Zezé Mota atua como intérprete desses documentos, e nos conta que, naquele período, as mulheres só conseguiram alcançar posições de destaque no cinema devido ao apoio moral e financeiro de seus pais e maridos. Alice Gonzaga e os pesquisadores Hernani Heffner e Rafael Luna aprofundam essa questão ao destacar que as mulheres que trabalhavam no cinema eram desvalorizadas, a tal ponto, de terem ou ocultarem seus nomes nos créditos. Dessa forma, emergem os desafios enfrentados no campo da pesquisa.

Uma série de exemplos são relatados por meio da trajetória de Alice Gonzaga que nos conta como seu envolvimento com a preservação foi influenciado tanto por sua paixão pela memória quanto pelas expectativas sociais da época, que desencorajavam as mulheres a trabalhar. Filha do produtor e cineasta Adhemar Gonzaga e da atriz Didi Viana, ela compartilha também a história de sua mãe, que teve uma breve carreira como atriz antes de ser proibida de continuar, o que a levou para os bastidores do cinema como cozinheira. Outro exemplo importante é a experiência de Alice Gonzaga ao assumir a direção da Cinédia em 1966, quando precisou da assinatura do marido para ocupar o cargo. Zezé Mota a descreve como a “matriarca do cinema brasileiro”, um termo que pode parecer contraditório em relação aos princípios do movimento feminista.

Em um período em que as mulheres enfrentavam barreiras para ocupar posições de poder, Alice enfatiza a importância de Carmen do Santos para o cinema brasileiro. Além de seus trabalhos como atriz, produtora, diretora é destacado sua atuação como ativista em reuniões sindicais e na Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros (ACPB). Da mesma forma que em *Mulheres de Cinema*, neste momento, é apresentada uma declaração de Carmen que narra sua infância humilde e menciona que o primeiro filme que assistiu foi aquele em que atuou como atriz, *Urutau*, de por William H. Jansen (1919). Também é utilizado o mesmo arquivo de vídeo, no qual Humberto Mauro reafirma Carmen Santos como uma figura fundamental na história do cinema brasileiro.

Para tratar sobre a trajetória de Gilda de Abreu, o documentário utiliza Carmem Miranda e o filme *Mulheres de Cinema* como fontes históricas. Carmem Miranda é brevemente



apresentada como um ícone das chanchadas durante o governo de Getúlio Vargas. Estabelece-se uma sutil conexão entre Vargas, Carmem Miranda e as sufragistas para discutir a representação conservadora da mulher no cinema, apesar da conquista do direito ao voto. O contraponto, é o filme *Bonequinha de Seda*, de Oduvaldo Vianna (1936), que segundo Alice Gonzaga teve forte interferência de Gilda Abreu na direção do filme. Passa-se a destacar o papel de Gilda como diretora e seu empenho em lançar seu marido como ator do musical *Ébrio*, cujo sucesso se deu por meio de parcerias com formas populares de cultura, como circo, teatro e igreja, alcançando as cidades interioranas o que traz outra perspectiva para a distribuição filmica.

Já *Mulheres de Cinema*, é legitimado no filme como importante fonte para o estudo do cinema ao intercalar cenas do filme em que Gilda é entrevistada com entrevistas da própria diretora Ana Maria. Isso permite uma reflexão tanto sobre a produção pioneira do filme quanto sobre a jornada da atriz que se tornou diretora. Ana Pessoa e Karla Holanda contribuem para o debate ao analisar a entrada das mulheres na indústria cinematográfica, exclusivamente como trabalhadoras ou objetos de desejo, o que reflete em números: apenas oito longas dirigidos por mulheres entre 1930 e o final de 1950.

Alice Gonzaga sai de cena e Ruth de Souza assume o direcionamento do segundo bloco do filme, o foco muda da preservação para a exibição cinematográfica. Enquanto assiste a seus próprios filmes na sala de cinema, Ruth de Souza relembra sua infância até sua carreira no estúdio da Atlântida e intercala-se imagens de arquivo de entrevistas da atriz daquela época. Revela-se assim, o surgimento de um novo modelo de estrelato, no qual os atores e atrizes surgidos exclusivamente no cinema se tornavam figuras extremamente populares.

Para ilustrar essa popularidade, vemos cenas de filmes estrelados por Eliana Macedo, que frequentemente desempenhava o papel da típica mocinha romântica e ingênua, uma representação que também influenciou a moda da época. No entanto, o filme desafia esse estereótipo ao destacar sua natureza simplista, trazendo o *Maria 38*, dirigido por Watson Macedo (1959), onde Eliana interpreta uma malandra cheia de gírias que vive de golpes. Contudo é importante lembrar que a crítica feminista já demonstrou o quanto a mulher má é mais um dos estereótipos clássicos da mulher no cinema (MUNERATO, 1982, p. 23).

Além disso, o documentário destaca que nesse mesmo período houve um aumento significativo da participação das mulheres em várias funções na indústria cinematográfica, incluindo a maquiadora Diva Assis, assistentes de produção e de fotografia, cenógrafas e



figurinistas o que promovendo mudanças na maneira como os filmes eram concebidos e produzidos. Mas é a companhia cinematográfica Vera Cruz a dar um salto ao contratar para a parte técnica mulheres estrangeiras como a italiana Carla Civelli dando um pequeno passo em direção a igualdade de gênero na indústria cinematográfica. Nesse sentido, o reconhecimento da carreira de Ruth de Souza consagra o protagonismo das mulheres no cinema brasileiro neste período com o sucesso de Ruth em *Sinhá Moça*, de Tom Payne e Oswaldo Sampaio (1953) no Festival de Veneza.

A menção da falência da Vera Cruz devido a problemas na distribuição de filmes serve como introdução ao papel ativo de Lucy Barreto como produtora, marcando o início da terceira e última parte do documentário, focada no cinema moderno. Neste segmento, o filme combina exclusivamente trechos de filmes com entrevistas. Lucy Barreto representa mulheres cujos papéis foram frequentemente eclipsados pelo reconhecimento artístico e social dos homens, no caso seu marido Luiz Carlos Barreto, uma figura influente no Cinema Novo. Sob a perspectiva de que o Cinema Novo, contemporâneo e porta-voz de um período de contestação e transformação social, inclusive no campo cinematográfico, permaneceu predominantemente masculino, com poucos avanços na igualdade de gênero tanto em termos de temas de filmes quanto na composição das equipes.

Helena Solberg é destacada como a única mulher diretora no movimento do Cinema Novo e a trazer questões feministas por meio de um discurso cinematográfico coeso e político, nesse período ela perguntava: “e a figura da mulher nisso tudo?”. De acordo com Karla de Holanda no filme *Entrevista* (1966), Helena desafia questões feministas dadas como definitivas a partir das contradições, indo na contramão das tendências do “discurso único” do Cinema Novo. A própria diretora relata que, na época, as mulheres relutavam em se expor, o que a motivou a criar imagens que confrontavam as narrativas de suas personagens.

Imagens de mulheres participando da Marcha da Família com Deus pela Liberdade introduzem a diretora Tereza Trautman, uma figura representativa das mulheres no cinema que desafiaram a censura e a estrutura patriarcal da Ditadura Militar. Aos 22 anos, ela dirigiu *Os Homens que Eu Tive* (1973) e compartilha as dificuldades enfrentadas como a proibição do filme após seis semanas em cartaz, devido a temas como a sexualidade das mulheres e o amor livre. Tereza lutou pessoalmente pela liberação do filme, que ocorreu apenas em 1980, atrasando sua



carreira e dificultando que outras diretoras continuassem a abordar as questões feministas levantadas pelo filme.

Segundo o documentário, a partir de Tereza Trautman dá-se a inserção por definitivo da mulher realizadora no cinema brasileiro. Carla Camurati entra em cena, para falar sobre seu papel na retomada do cinema brasileiro com *Carlota Joaquina: Princesa do Brasil* (1995), um filme que gerou debates sobre a representação histórica liderada por uma mulher diretora. O filme alcançou grande sucesso de público e gerou debates intensos sobre o conhecimento histórico. Do ponto de vista cinematográfico, o filme representa um avanço significativo na participação das mulheres, especialmente no cinema comercial. Carla Camurati como Gilda Abreu anteriormente, desafiaram o estigma de que as mulheres não podiam dirigir filmes de qualquer gênero ou mesmo comerciais.

O filme encerra com um passeio pelas fotografias das mulheres retratadas na história. Zezé Mota reflete sobre este ciclo e destaca as dificuldades superadas com muita luta. O tom é dramático, e o filme se concentra em Ruth de Souza, que em close compartilha suas experiências e desafios como mulher negra.

Eu acho que realizei meu sonho de ser atriz de cinema. Eu tive oportunidades ótimas no cinema. Quando você pega um bom papel você faz o papel com todo amor e carinho. Então quer dizer, qualquer papel que me der amanhã eu quero fazer o melhor possível. Que toda vida eu quis ganhar 10, sabe por quê? Quando eu era menina na escola, o primeiro livro de leitura explicava as raças. A negra, a branca e a amarela. O negro era uma figura com a cabeça pontudo horrível. Então ele dizia que o branco era inteligente e o negro tinha cérebro atrofiada. A minha professora viu que comecei a chorar e mandou que todo mundo aparece de ler. Então sempre queria ganhar 10.

Segue-se a estratégia de quebrar a *transparência* filmica com a diretora solicitando uma salva de palmas da equipe em homenagem à atriz. O documentário foi dedicado a Ruth de Souza, que faleceu em 28 de julho de 2019, pouco antes de seu lançamento nas plataformas digitais.

### **Considerações finais**

Propôs-se, neste texto, analisar como os documentário *Mulheres de Cinema* e *O Cinema das Mulheres* movimentaram os documentos para narrar a história do cinema sob a perspectiva das mulheres e o discurso histórico adotado considerando o contexto histórico de cada filme. Ambos os documentários desempenharam papéis importantes na revisão histórica, com



*Mulheres de Cinema* destacou a contribuição das atrizes e criticou a representação, enquanto *O Cinema das Mulheres* ampliou a importância de outras funções na indústria cinematográfica, além de também discutir, ainda que de forma tímida, questões sobre raça e classe social. O segundo também introduziu a preservação como fonte problematizadora das questões relacionadas ao cinema e gênero.

De forma geral, esses documentários dialogam com as transformações ocorridas nos estudos de gênero e na história do cinema e desafiam as raízes eurocêntricas ao reconhecerem a diversidade de experiências das mulheres e ampliarem a discussão sobre sua participação no cinema brasileiro, muitas vezes anterior a própria pesquisa acadêmica. No entanto, em alguns casos, como *Mulheres de Cinema*, também se observaram influências da historiografia clássica do cinema brasileiro, que adota uma abordagem linear e evolutiva, enfatizando avanços tecnológicos e narrativos, como reproduzido por *Mulheres de Cinema* ao iniciar o filme a partir da filmagem de Affonso Segreto e adotar uma voz sociológica.

Ambos os documentários também apresentam lacunas notáveis. No caso de *Mulheres de Cinema* nota-se a ausência de Cleo de Verberena, primeira diretora brasileira e frequentemente mencionada na revista *Cinearte*. Vale ressaltar que seu nome só veio à tona em 1982, com a publicação do livro *As Musas da Matiné*. Já *O Cinema das Mulheres* falha em não incluir Adélia Sampaio, conhecida por sua abordagem autoral e por ser a primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem no Brasil.

Por outro lado, esses documentários oferecem um tratamento cuidadoso com a biografia de Carmen Santos. *O Cinema das Mulheres*, em particular, proporcionou uma compreensão mais profunda da vida e carreira de Carmen Santos, muito devido à participação da pesquisadora Ana Pessoa. O documentário discutiu seu ativismo, um tema frequentemente esquecido, seu papel na direção de empresas cinematográficas e problematizou os privilégios das mulheres brancas. Além disso, destacou as transgressões de Carmen em relação às normas de gênero, incluindo a maternidade fora do casamento e sua dedicação ao cinema, desafiando os estereótipos comuns à sua biografia.

Outro elemento importante desses documentários são as vozes que anunciam contradições e balizas do próprio movimento feminista. *Cinema de Mulheres*, por exemplo, utiliza um diálogo entre uma voz masculina, que majoritariamente lê notícias políticas, e uma voz feminina, que se dedica, em sua maior parte, a narrar declarações pessoais. Isso



suscita questões em relação ao próprio período histórico do filme, no qual uma das maiores reivindicações do feminismo era promover a participação das mulheres nos espaços públicos. Em contrapartida, *O Cinema das Mulheres* inova ao incorporar as vozes de duas atrizes negras e uma representante da área de preservação cinematográfica.

Entretanto, é fundamental ressaltar que a análise realizada em *Mulheres de Cinema* e *O Cinema das Mulheres* se afastou dos estereótipos convencionais ao refletir sobre a participação da mulher na história do cinema brasileiro e deixou contribuições importantes para a continuidade da revisão historiográfica do cinema. Além disso, enquanto fontes e propositores dessa revisão, o próprio título dos documentários indica como esses filmes usaram documentos e representaram o contexto de suas respectivas obras. Enquanto o primeiro enfatiza a autoria feminina a partir da preposição “de” tão utilizada para demarcar genialidades no cinema, o segundo inverte a perspectiva para demonstrar que um longo percurso havia sido trilhado e a participação “das” mulheres no cinema fora legitimada. Ambos os documentários, ao usar o plural “mulheres”, refletem a crítica à noção universal desse conceito ainda que com certas contradições narrativas.

### Referências bibliográficas

- FERREIRA, Ceíça. *Mulheres negras e (in)visibilidade: imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009)*. 2016. 297 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- JOHNSTON, Claire. Women’s Cinema as Counter-Cinema. In: NICHOLS, B. (Org.). *Movies and Methods, vol. 1*. Los Angeles: University of California Press, 1976.
- LEROUX, Liliane. *Táticas do cinema de guerrilha da baixada para transitar entre o popular e o artístico*. Revista Polêmica, v. 17.1, p. 1-23, 2017.
- MACEDO, Kárita Bernardo de. Carmen Miranda, uma expressão da modernidade. Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM) - v.3, n.1, jan.2014-jun, 2014
- MELO, Luís Alberto Rocha. O discurso historiográfico em mulheres de cinema. In *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, pp. 101-113, 2017.
- MULVEY, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Screen, v. 16, n. 3, p. 6-27, Autumn 1975.
- MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. *As Musas da Matinê*. Rio de Janeiro: Edições RIOARTE, 1982.
- PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.



TEDESCO, Marina Cavalcanti; CABRERA, Livia. *Carmem Santos em audiovisuais sobre mulheres no cinema brasileiro: perspectivas de diretoras mulheres*. Revista Humanities, nº 4, p. 20 – 39, 2021.

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