

Considerações para uma Cinematografia de Mulheres: Uma análise do filme *À Luz Delas* (2019), de Nina Tedesco e Luana Farias

Julia Fernandes Marques

Universidade da Beira Interior, Portugal
julia.marqs@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2963-7115>

Danielle Parfentieff de Noronha

Universidade Federal Fluminense, Brasil
danielledenoronha@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9167-9674>

RESUMO Desde o início do cinema, as mulheres executam das mais variadas funções nas equipes e demais espaços relacionados com o universo cinematográfico. Porém, a história oficial do cinema mundial tem tendência para ser contada partindo quase exclusivamente de produções teóricas sobre o cinema e realizações cinematográficas elaboradas por homens. A tal situação associa-se o fato de que, mesmo hoje, as mulheres são consideravelmente excluídas de posições criativas e de liderança. Com o intuito de discutir mais profundamente a presença da mulher no cinema, tanto na sua produção quanto na teorização cinematográfica, este artigo se propõe a analisar *À Luz Delas* (2019), filme realizado por duas fotógrafas cinematográficas e teóricas do cinema, que discute a presença feminina na direção de fotografia no cinema brasileiro. O presente artigo analisará a relação entre os elementos estéticos e conceituais dessa obra com as teorias do cinema de mulheres, baseando-se, sobretudo, na abordagem da teoria dos cineastas em análise filmica, e assim refletir sobre as características dessa produção.

PALAVRAS-CHAVE Cinema; análise filmica; direção de fotografia; gênero.

Introdução

Desde o Primeiro Cinema (1894-1915), muitas mulheres pelo mundo encontraram nessa arte uma possibilidade para desenvolverem funções criativas e algumas delas tiveram bastante êxito (Costa 2019).

Realizadoras cinematográficas como Alice Guy Blaché, Lois Weber e Dorothy Arzner (Gaines 2002), por exemplo, foram muito profícias. Porém, quando a partir da década de 1920 o cinema começou a ser visto como um negócio extremamente lucrativo, essas precursoras foram progressivamente excluídas do mercado de trabalho (Costa 2019) e da história do cinema oficial. Aquele primeiro momento, em que o entretenimento ainda não era visto como um grande negócio e não se sabia ao certo qual seria a exata importância do cinema para a sociedade, é historicamente o período com maior número de mulheres trabalhando no cinema em proporção ao número de homens, representatividade que não foi reconquistada nem mesmo um século depois.¹

Desse modo, a história do cinema não ocorreu de forma tão linear como se costuma ler nas obras “oficiais”, do mesmo modo que as mulheres (e também os homens) são muito mais plurais do que costumamos ver na maior parte das representações construídas pelo cinema narrativo comercial. Uma parte relevante dessa história começa a ser recontada por diversas pesquisadoras e cineastas ao redor do mundo com o intuito de produzir novas perspectivas para a narração da história do cinema, por entenderem que as narrativas cinematográficas, e sobre o cinema, maioritariamente produzidas por homens, acabam reproduzindo de forma massificada experiências e perspectivas masculinas sobre a realidade social, sendo as mulheres amplamente representadas como indivíduos de pouca complexidade, pautadas em determinados papéis sociais e apresentadas a partir de um olhar externo às suas próprias experiências subjetivas e práticas, questões que são visibilizadas e refletidas desde os estudos pioneiros da teoria feminista do cinema, como os desenvolvidos por Mary Ann Doane (Doane 1982) e Elizabeth Ann Kaplan (Kaplan 1995).

A maior parte dos sujeitos detentores desse lugar ativo de elaboração e mediação do olhar no cinema é homem, cuja tendência tem sido a de reproduzir discursos hegemônicos da sociedade. A construção social dos papéis vinculados aos homens e às mulheres possibilitou que aos primeiros fosse dado o direito histórico do olhar sobre o mundo social e determinações que estruturam o *corpus social*, assim como das narrativas cinematográficas, especialmente aos homens brancos, de classes sociais

¹ Sobre esse tema ver, por exemplo, o documentário *Et la femme créa Hollywood* (2016), dirigido por Clara e Julia Kuperberg.

mais altas, localizados em territórios “centrais”. Aos demais corpos e experiências sociais, e neste texto destacamos os corpos das mulheres, foi dada a função de ser olhado (nesse sentido, muitas vezes invisibilizado), objeto da visão desse específico corpo masculino e dos valores que esse olhar carrega – olhar que pode ser identificado também com o olhar do patriarcado, da igreja e dos discursos hegemônicos, nos termos da releitura que Stuart Hall faz do conceito de Gramsci (Hall 2003). O que por hora se mantinha enclausurado aos corpos e às instituições sociais transborda e é socialmente naturalizado de forma voraz, posto como a visão normal sobre os fatos, ao passo que as mulheres são localizadas de modo sexualizado, essencializado e biologizado em tela cheia.

Por outro lado, em contrapartida, percebemos um movimento crescente de produções audiovisuais e/ou acadêmicas realizadas em especial por mulheres, que buscam disputar o direito a olhar, como também o direito a narrar o mundo e a possibilitar outras representações, mais plurais, sobre (e para) as mulheres, o que provoca tensionamentos tanto na história do cinema oficial quanto na produção cinematográfica contemporânea. Um exemplo disso é o documentário *À Luz Delas* (2019), dirigido por Nina Tedesco e Luana Farias, que trata sobre o trabalho das mulheres na direção de fotografia no Brasil, assunto que analisaremos neste artigo.

A direção de fotografia, um campo privilegiado para entendermos as construções do olhar no cinema, depois do apagamento de suas pioneiras, a partir da década de 1920, foi também historicamente construído (e assumido) como um espaço para ser ocupado por homens, principalmente quando observamos os longas-metragens de ficção. Como nos lembra Nina Tedesco: “Não é à toa que durante muitas décadas a única palavra que havia em inglês para designar cinegrafista, vocábulo que em português pode ser utilizado tanto para homens como para mulheres, foi *cameraman*” (Tedesco 2016, 51).

Este artigo tem o objetivo de contribuir para essa discussão. Para isso, o texto está dividido em quatro partes. Na primeira, apresentamos a metodologia empregada para a análise do filme. Na sequência, realizamos uma discussão sobre o poder do olhar. Por fim, nos dois últimos tópicos, fazemos uma análise ao documentário de Nina Tedesco e Luana Farias. Defendemos que as escolhas estéticas e de conteúdo mais objetivo da obra demonstram um interesse claro em promover o debate em torno da presença das mulheres no meio social, especificamente no

campo do cinema e da direção de fotografia, não apenas de modo a informar sobre a questão, mas, ao mesmo tempo, de desconstruir visões simplistas e preconceituosas sobre elas e apresentar formas de resistência.

Percursos teóricos-metodológicos para a construção da análise fílmica

A análise filmica deste artigo baseia-se em abordagens propostas por Robert Stam e J. Dudley Andrew. Partimos do conceito de “cubismo teórico” (Stam 2003, 12-53), que propõe que a pesquisadora e o pesquisador, durante o processo de análise, interpretem o pensamento da e do cineasta, investigando suas escolhas e intenções para a elaboração do filme. Stam também defende a necessidade de “múltiplas molduras teóricas” (Stam 2003, 15) para a compreensão de um filme, pelo caráter multidisciplinar do cinema. Ao mesmo tempo, destaca que a teoria do cinema não deve se apresentar a partir de anseios totalizantes, mas de diálogos distantes de proposições absolutas, já que os conceitos seguem em constante evolução. Por outro, dialogamos com Andrew a partir do método de sistematização (Andrew 1989, 15-18). Nesse sentido, a presente análise relaciona a teoria sobre o cinema de mulheres, a linguagem e o conteúdo apresentados em *À Luz Delas*, assim como o pensamento das realizadoras em suas relações biográficas com o conteúdo dialogado na obra e suas reflexões sobre o cinema produzido e pensado por mulheres.

Dentre as categorias de Andrew, destacamos as técnicas e os métodos implementados para a execução da obra, e a forma e os modelos que caracterizam o filme. O objetivo e o valor, como categorias propostas por Andrew, terão também enfoque, prioritariamente, na discussão sobre as estratégias utilizadas no filme com a intenção de produzir determinados efeitos. Todavia, os autores supracitados terão sua relevância na análise de uma forma mais conceitual do que metodológica, pois será utilizada a *teoria dos cineastas* como metodologia para a análise. Dessa forma, pretende-se “questionar de que modo a biografia influencia a obra, quais são as influências [da]do cineasta”, como também entender “qual a relação ou importância que [a/]o cineasta dá à teoria (reflexão sobre o cinema e/ou os seus próprios filmes)” (Penafria, Santos e Piccinini 2015, 334). Nas palavras de André Graça, Eduardo Baggio e Manuela Penafria:

Ao incentivar uma relação direta entre a obra, os cineastas que a fizeram e o próprio investigador, a Teoria dos Cineastas promove um conhecimento do cinema pelas suas condições materiais, enquadradas no âmbito de um determinado paradigma de criação e correspondentes processos criativos (destacando os mais arrojados), e coloca o investigador na sua condição de espectador avisado perante as obras e os discursos dos vários cineastas, argumentistas, atores, produtores, montadores, etc. (Graça, Baggio e Penafria 2020, 70)

É importante mencionar que, para Penafria, os “cineastas mencionados na proposta são todos os que contribuem e que, efetivamente, fazem filmes, independentemente de qual seja a função”, e que a *teoria dos cineastas* nos possibilita “ter uma relação direta com quem faz cinema” (Leites, Baggio e Carvalho 2020, 7-8). Por fim, tanto para a construção teórica como para o desenvolvimento da metodologia, dialogamos com autoras que refletem sobre a teoria do cinema a partir de uma perspectiva de mulheres, em suas distintas realidades, em especial Laura Mulvey, Teresa de Lauretis e bell hooks.

As diretoras do filme, Nina Tedesco e Luana Farias, têm também como ofício a direção de fotografia para cinema, por isso compreendem intimamente as dificuldades no exercício dessa função suscitadas pelo fato de serem mulheres. Ao mesmo tempo, ambas podem ser localizadas como pesquisadoras e teóricas do cinema por suas formações. Dada a relação íntima de ambas as diretoras do filme com o conteúdo central narrado na obra, a *teoria dos cineastas* aparenta proporcionar o suporte necessário para a promoção de discussões que são inerentes à obra e ao processo de seu desenvolvimento. Para além disso, as cineastas assinam as funções de produção, direção de fotografia, montagem e captação de som da obra sob análise, assim como privilegiam a presença massiva de mulheres na equipe.²

Finalmente, e para que seja possível a execução de uma análise criteriosa, realizamos uma análise do tipo poética (Gomes 2004), voltada para os sentidos possíveis de serem alcançados durante a recepção cinematográfica a partir das escolhas realizadas pelas diretoras do filme.

² A ficha técnica da obra subdivide-se da seguinte forma: Produção: Nina Tedesco; Direção, Direção de Fotografia e Captação de Som: Luana Farias e Nina Tedesco; Edição de Imagem: Jéssica Hartmann e Luana Farias; Edição de Som, Mixagem e Trilha Sonora Original: Natalia Petrutes; Correção de Cor: Jéssica Hartmann; Composição: Vitor Novaes; Designer de Créditos: Gianna Larocca.

Desse modo, a presente análise filmica, no final do percurso textual, pretende responder às seguintes perguntas: (1) O filme pode ser considerado um contracinema em relação ao cinema hegemônico, clássico, narrativo? (2) O filme desconstrói o prazer visual do espectador hegemônico? (3) O filme articula a diferença que emerge das histórias das mulheres? (4) O filme dialoga com a interseccionalidade entre raça e gênero? (5) O filme parte de um discurso político?

Mulheres, cinematografia e o poder do olhar

Antes de realizarmos a análise para tentar responder a essas perguntas, vamos apresentar uma pequena contextualização sobre o debate no qual o filme se insere e as questões que ele provoca. Para isso, um dos caminhos é refletir sobre o “lugar” das mulheres no cinema e, consequentemente, os temas abordados pelo documentário, a partir da compreensão do olhar como uma ferramenta de exercício e manutenção de relações de poder.

Não apenas na história do cinema mundial, como referimos na introdução, mas em todas as formas artísticas do Ocidente é possível perceber a construção social do olhar masculino como o único capaz de observar e representar a realidade ao redor.³ Nesse sentido, a história da arte ocidental apresenta de forma natural uma versão na qual a produção de obras de arte é realizada quase exclusivamente por homens brancos, burgueses, localizados inicialmente em determinados países da Europa, compreendidos então como os detentores das habilidades – sociais, políticas, simbólicas, artísticas e materiais – necessárias para o desenvolvimento artístico (Nochlin 2017). Eles são aqueles que estão autorizados a olhar e a narrar a forma como entendem o mundo. Desse modo, na história hegemônica da arte, às mulheres (e a todas as outras pessoas que não se encaixassem nesse padrão de gênero, raça, classe, território) restou serem olhadas e representadas pela perspectiva dos outros.

Angélica Cruz reuniu investigações de pesquisadoras feministas da história da arte e apontou que algumas delas “têm mostrado que as

³ Apesar de atualmente as mulheres encontrarem mais espaço na produção artística, Cruz conta que no catálogo do MOMA (Nova Iorque), de há apenas 20 anos, entre os 240 artistas que aparecem na edição somente 13 eram mulheres (Cruz 2010).

mulheres que conseguiram um êxito moderado como artistas quase sempre provêm das classes sociais no poder e, em muitos casos, os seus pais também foram artistas" (Cruz 2010, 74). Além disso, Cruz mostra que essas investigadoras começaram a visibilizar alguns dos motivos que impediam que as mulheres desenvolvessem carreiras na arte, como o pouco acesso à educação artística, o fato de durante muito tempo ter sido inapropriado à mulher desenhar a partir de um modelo nu, além dos "efeitos iconográficos do pressuposto de que tanto artista como público são masculinos" (Cruz 2010, 74).

As mesmas reflexões podemos fazer quando analisamos especificamente o desenvolvimento do cinema: foram impostas às mulheres diversas limitações sociais, morais e econômicas. Inspirada no ensaio publicado pela historiadora Linda Nochlin, em 1971, a pesquisadora e cineasta Karla Holanda reflete sobre essa questão, levando em consideração o contexto cinematográfico brasileiro e apontando caminhos para entendermos "por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil" (Holanda 2021), quando olhamos para os cânones e a história "oficial" do nosso cinema até a década de 1970, como o mito da genialidade dos grandes artistas, o papel das instituições e a naturalização de determinados papéis sociais vinculados aos gêneros, em que o olhar, o criar e o ser artista não estavam entre as atribuições vinculadas às mulheres (como também não estavam às pessoas negras, trans, indígenas, etc.).

No caso brasileiro, por exemplo, e em consonância com Holanda, Luciana de Araújo mostra que as poucas precursoras do cinema no país tiveram de receber o respaldo de homens – pais, noivos, maridos – para desenvolverem suas funções, de acordo com o conservadorismo do período e com o entendimento de que a mulher deveria se manter na esfera privada (Araújo 2017). E, apesar das mulheres terem ocupado um papel fundamental no início do cinema nos Estados Unidos da América, e em alguns países da Europa, como já mencionamos, elas foram sistematicamente excluídas das funções de maior prestígio atrás das câmeras a partir do momento em que o cinema começa a ganhar valor econômico, político e social. A partir de então, passam novamente para a posição de "paisagem", isto é, estão limitadas a serem apenas aquelas que são observadas e representadas pelo (e para) o olhar do outro, o que gerou, e ainda gera, diversas representações simplificadoras de si e de seus plurais universos. Por razões como essas, a antropóloga Marilyn Strathern afirma que "a redescoberta constante de que as mulheres são

o Outro na consideração dos homens, relembra às mulheres de que elas devem ver os homens como o Outro em relação a si mesmas" (Strathern 2009, 97).

Nesse sentido, a relação entre poder e olhar foi a base dos primeiros escritos da crítica feminista do cinema, iniciada na década de 1970, que tem como um de seus principais marcos o conceito de *male gaze*, desenvolvido por Laura Mulvey, no qual constrói um diálogo entre a psicanálise e o feminismo para refletir sobre o cinema clássico narrativo hollywoodiano, o homem heterossexual como o detentor do prazer de olhar e a objetificação dos corpos das mulheres. Podemos ainda mencionar os trabalhos de autoras como Claire Johnston (Johnston 2000 [1973]), que recupera o conceito do cinema de mulheres como um contracinema, e as já citadas Mary Ann Doane e Elizabeth Ann Kaplan.⁴ Em sua reflexão, Mulvey identifica uma complexa interação de olhares que é específica do cinema e inclui o olhar da câmera (antes da montagem), o olhar dos atores e das atrizes e, posteriormente, dos espectadores e das espectadoras (Mulvey 1983).

Esses estudos pioneiros, apesar de muito importantes para as reflexões sobre as tipificações das mulheres no cinema clássico narrativo, ainda estavam muito centrados na diferença sexual como eixo primordial e com isso deixaram lacunas das desigualdades existentes, quando hoje consideramos outros marcadores sociais da diferença, por exemplo, sexualidade, raça, classe e território. Como demonstra a pesquisadora Ceiça Ferreira, nas décadas seguintes, diversas autoras começaram a apontar os limites dessas teorias (e "do quadro conceitual da psicanálise") e a desenvolver novas possibilidades de compreensão das distintas relações de poder existentes na construção do olhar e das representações no cinema comercial, como é o caso de Jane Gaines, citada pela autora:

A oposição masculino/feminino, aparentemente tão fundamental para o feminismo, pode realmente nos bloquear em modos de análise que irão continuamente mal interpretar a posição de muitas mulheres. Deste modo é que as mulheres não-brancas, assim como as lésbicas, enquanto uma reflexão tardia

⁴ Em seu texto, Johnston defende uma atuação das mulheres no cinema em oposição à prática cinematográfica tradicional, com um cinema em que as personagens femininas sejam elaboradas por mulheres e suas representações distantes das propostas pelos homens, bem como uma linguagem cinematográfica também diferenciada (Johnston 2000).

na análise feminista, permanecem não assimiladas por esta problemática. Antologias feministas incluem consistentemente artigos sobre a mulher negra e perspectivas lésbicas como ilustração da liberalidade e inclusão do feminismo; no entanto, o próprio conceito de ‘perspectivas diferentes’, ao validar a distinção e manter a mulher como denominador comum, ainda coloca as categorias de raça e orientação sexual no limbo teórico. (cit. Ferreira 2018, 23, tradução da autora)

Ceiça Ferreira acredita que “ao centrar-se numa perspectiva geral, a teoria feminista do cinema mostra-se incapaz de lidar com a história e a experiência das mulheres como sujeitos históricos” (Ferreira 2018, 23). Nesse sentido, as relações de poder embutidas no olhar do cinema têm muitas camadas que começam a ser mais compreendidas no final dos anos 1980. Para Ana Maria Veiga, a inclusão do conceito de gênero na teoria crítica do cinema, inspirada em especial pelo texto de Teresa de Lauretis, e pela ideia do “olhar opositivo”, de bell hooks (Almeida 2017), ajudaram nesse processo de refletir sobre os diferentes modos que o “aparato cinematográfico” (Veiga 2019) atua na vida de mulheres, em seus contextos plurais, e nos ajudaram a refletir sobre a narrativa de *À Luz Delas*.

As pesquisas passam, então, a considerar o olhar de quem produz, mas também os olhares diversos de quem assiste, que se relacionarão com as narrativas cinematográficas dependentes dos contextos nos quais se inserem. De um lado, a produção cinematográfica comercial é majoritariamente marcada pelo olhar masculino-branco-heteronormativo-adultocêntrico-colonizador. Do outro, estão as espectadoras e os espectadores que possuem olhares marcados pelas distintas experiências relacionadas com gênero, raça, sexualidade, classe, território, geração e colonialidade (Quijano 2009), em que também se manifestam o “poder em olhar”. Como nos lembra bell hooks:

Ao pensar sobre as espectadoras negras, lembro de que fui punida na infância por ficar encarando, pela forma firme e direta com que as crianças olham para os adultos, olhares que eram vistos como confrontação, gestos de resistência, desafios à autoridade. O ‘olhar’ sempre foi político na minha vida. Imagine o terror que a criança sente quando, após repetidas punições, vem a entender que o olhar pode ser perigoso. A criança que aprendeu tão bem a olhar para o outro lado quando preciso. No entanto, quando punida, os pais lhe dizem: ‘Olhe para mim quando falo com você!’. Só que a criança tem medo de olhar. Tem medo, mas é fascinada pelo olhar. Há poder em olhar. Fiquei impressionada quando li nas aulas de história pela primeira vez que os donos de escravo brancos

(homens, mulheres e crianças) puniam os negros escravizados por olhar; perguntei-me como essa relação traumática com o olhar havia influenciado os negros como espectadores, e na criação de seus filhos. (cit. Almeida 2017, n.p.)

Muitos estudos já repercutiram a importância do cinema na construção de imaginários sobre o mundo que nos rodeia, que possuem grande influência também na vida prática das pessoas, e sobre o papel dos estereótipos nesse processo. Neste trabalho nos interessa pensar a relação entre quem está atrás das câmeras e as representações que vemos nas telas. Mulvey, em seu estudo pioneiro, já sugeria como alternativa para tensionar com o olhar patriarcal o desenvolvimento de um cinema de mulheres que repensasse forma e conteúdo do fazer cinematográfico, no qual as mulheres pudessem romper com os estereótipos que visam atender ao prazer do olhar masculino e, dessa forma, construir suas próprias representações (e ampliar as possibilidades de interpretação e reconhecimento para quem assiste) (Mulvey 1983). Segundo Rosana Kamita:

Muitas cineastas objetivam um cinema que tenha por base as premissas feministas de se buscar uma nova linguagem, na qual se construa uma mulher marcada por múltiplos aspectos, fundamentados na diferença e na diversidade e que não corrobore a imagem veiculada pelas narrativas filmicas tradicionalistas. Ou seja, 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, 1395)

Nesse sentido, ao ampliarmos essa prática para uma pluralidade não apenas de gênero, mas também de raça, classe, território, geração, etc., se torna possível o desenvolvimento de um cinema que construa imagens, sons e narrativas mais representativas em relação à diversidade de pessoas e realidades, que dá também atenção aos outros sentidos, não apenas à visão. Como sugere Kamita, a simples presença de mulheres (ou de outros grupos com pouco espaço na produção audiovisual) atrás das câmeras não se traduzirá necessariamente em um discurso destoante das narrativas normalmente reproduzidas nesse cinema, mas defendemos que uma maior pluralidade – principalmente nos cargos de chefia – na equipe e no elenco já é um movimento de resistência, que de diversos

modos tensiona com as estruturas e os olhares hegemônicos da prática cinematográfica. Ou, como diz a cineasta e teórica feminista do cinema Chantal Akerman: “quando escolhes mostrar os gestos de uma mulher tão pormenorizadamente é porque os amas. De certo modo, reconheces esses gestos que sempre foram recusados e ignorados” (Akerman 1977, 118).

No caso brasileiro, estudos divulgados pelo GEMAA (Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa)⁵ e pela ANCINE (Agência Nacional do Cinema)⁶ demonstram a enorme dificuldade de as mulheres, em especial mulheres negras e indígenas – cuja presença é praticamente inexistente –, ocuparem cargos de chefia em produções de longas-metragens de ficção (que normalmente possuem os maiores orçamentos) e a pouca pluralidade entre as e os protagonistas das histórias.⁷ No caso da direção de fotografia, foco deste artigo, entre os filmes que obtiveram o Certificado de Produto Brasileiro (CPB), emitido pela ANCINE, em 2016, apenas 8% eram fotografados exclusivamente por mulheres e 4% tiveram coautoria masculina. Esse cenário se repete em grande parte das cinematografias mundiais.⁸

Entretanto, apesar desses números, existem muitas mulheres diretoras de fotografia, como é possível conferir no site do DAFB (Coletivo de Mulheres e Pessoas Transgênero do Departamento de Fotografia do

⁵ Diversas pesquisas relacionadas ao gênero e à raça no cinema e no audiovisual brasileiros podem ser encontradas no site do GEMMA: https://www.gov.br/ancine/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/apresentacoes/MARCAchoeira_LUANARUFINO.pdf

⁶ Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/diversidade-de-g%C3%A3nero-e-ra%C3%A7a-nos-longas-metragens-brasileiros-lan%C3%A7ados-em-salas-de-exibi%C3%A7%C3%A3o-2016>

⁷ Vale ressaltar que apesar de invisibilizadas da história oficial, muitas mulheres produziram cinema ao longo das décadas em todo o mundo, geralmente de forma alternativa, em filmes documentais e em outras metragens, como curtas e médias. Cada vez mais, suas trajetórias têm sido resgatadas por pesquisadoras e pesquisadores da área. Holanda, por exemplo, faz um importante levantamento sobre a presença das mulheres no cinema brasileiro (Holanda 2017). Até o momento, apenas duas cineastas negras assinaram sozinhas a direção de longas-metragens de ficção lançados no circuito comercial no Brasil, são elas Adélia Sampaio, com *Amor Maldito* (1984) e Viviane Ferreira, com *Um Dia com Jerusa* (2021).

⁸ Como exemplo, uma reportagem do *Diário de Pernambuco*, publicada em 2017, mostra que um levantamento feito pelo *Center for the Study of Women in Television & Film*, da Universidade Estadual de San Diego (EUA), aponta que entre as 250 maiores bilheterias de 2016 apenas 5% desses filmes foram fotografados por mulheres (Pessoa 2017). Essa disparidade pode ser percebida também nas associações que reúnem técnicos da cinematografia pelo mundo: em 2018, dos 360 membros ativos da ASC (*The American Society of Cinematographers*), somente 14 eram mulheres, apesar da inscrição feminina ser aceite desde 1980 (Noronha 2017). Lembrando que até hoje apenas uma mulher concorreu ao Oscar de Melhor Fotografia. Já entre 260 profissionais associados e associadas na categoria direção de fotografia da Associação Brasileira de Cinematografia apenas 23 são mulheres. No site da FELAFC (*Federación Latinoamericana de Autores de Fotografía Cinematográfica*) é possível conferir a porcentagem da presença de diretoras de fotografias nas associações da América Latina, em: <https://www.felafc.org>.

Cinema Brasileiro).⁹ Percebe-se então uma sistemática falta de oportunidades para que as mulheres consigam ocupar mais espaços, permanecer nas produções com mais recurso e, consequentemente, tenham mais visibilidade.¹⁰ Existe um grande (e importante) debate sobre o entendimento das diretoras e diretores de fotografia como autoras e autores das imagens que realizam. Dessa forma, o ofício da direção de fotografia não é apenas uma função técnica, mas também artística e peça fundamental para o desenvolvimento da forma como são construídas as representações que vemos nas telas. Não defendemos a existência de um “olhar feminino”, mas a urgência de um cinema que se construa e possa exibir olhares plurais, o que acreditamos dialogar com a proposta elaborada pelo filme *À Luz Delas*.

À Luz Delas: O método e a forma do filme

Inicialmente, o filme sob análise no presente artigo partiu de um projeto de investigação proposto em 2014 pela recém-efetivada professora Marina Cavalcanti Tedesco, também conhecida por Nina Tedesco, na Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói, Rio de Janeiro. O projeto de pesquisa direcionava-se tematicamente ao mapeamento de mulheres nas equipes de câmera no Brasil, com aprofundamento analítico nas diretoras de fotografia. Em entrevista, a própria Nina Tedesco contou que o fato de ter se formado em cinema e vivenciado os desconfortos em ser mulher em uma trajetória profissional que se volta prioritariamente para o campo da fotografia cinematográfica justificaria a motivação inicial para o desenvolvimento da pesquisa.¹¹ Os assédios sofridos por ser mulher e almejar ocupar um campo profissional essencialmente masculino, assim como o seu próprio desconhecimento sobre outras mulheres que vivenciaram processos semelhantes ao seu,

⁹ Para conhecer mais, acesse a: dafb.com.br.

¹⁰ Em entrevistas realizadas com diversas profissionais, entre elas diretoras de fotografia, para uma série de reportagens para o site da Associação Brasileira de Cinematografia sobre mulheres no audiovisual, o tema das oportunidades surgiu diversas vezes. Como exemplo, nas palavras de Kika Cunha: “A gente gostaria que o nível dos trabalhos também melhorasse. Não oferecer para mulher só o filme mais ou menos sem dinheiro, que não tem câmera, não tem equipamento, e quando entra um orçamento melhor chama o fulano de tal. Isso acontece direto, para o curtinha chama a fotógrafa, mas pro longa bacana, não, vamos chamar um homem” (Noronha 2017).

¹¹ Entrevista realizada por Julia Marques em fevereiro de 2021.

estão na base dessa investigação quantitativa sobre mulheres fotógrafas de longas ficcionais e documentais no cinema brasileiro.

A pesquisa intitulada “Mulheres Atrás das Câmeras: Inícios de uma trajetória” tinha por anseio registrar a presença da mulher em um mercado de trabalho que costuma ignorar sua relevância. Nina Tedesco, que também acumula as funções de realizadora e pesquisadora do cinema de mulheres, sentia a necessidade de ir além de uma pesquisa quantitativa e tinha a ambição de problematizar o fato, visto que, como aluna e professora, deparava-se com livros de teoria e técnica fotográfica essencialmente escritos por homens, que propunham inclusive formas distintas de iluminar homens e mulheres. Noutro artigo, Tedesco apresenta dados preliminares de seu estudo, destacando a porcentagem de mulheres que ocuparam o cargo entre os anos de 1984 a 2015 e as características da participação das mulheres como diretoras de fotografia na produção nacional. Também discute sobre a dificuldade na percepção de que a pouca presença das mulheres na função – e à frente da chefia dos demais departamentos de modo geral – é um reflexo do machismo.

Em 2017, o projeto transmutou-se em um levantamento de material audiovisual, através de entrevistas com diretoras de fotografia para cinema no Brasil e em parceria com a também realizadora, fotógrafa e pesquisadora cinematográfica Luana Farias.¹² O objetivo dessas entrevistas era trazer à tona os processos vivenciados individualmente por cada entrevistada em suas trajetórias na fotografia cinematográfica e as dificuldades enfrentadas para a efetivação de suas carreiras. As entrevistas seriam utilizadas como material para o processo de criação de uma obra cinematográfica, segundo Nina Tedesco, bastante diferente do resultado que pode ser visto em *À Luz Delas*. O filme pensado inicialmente era uma curta-metragem, sem entrevistas, pois essas representariam apenas um mapeamento de dados e experiências. Por outro lado, as diretoras do filme, a partir do contato com as entrevistadas, perceberam que a essência do material produzido era bastante potente e que essa diversidade de falas, perspectivas e até mesmo de temáticas transversais poderiam enriquecer e produzir um filme ainda mais relevante. Para Nina Tedesco, além de um filme de divulgação científica, se tratava também de uma obra de intervenção,

¹² Foram entrevistadas Dani Azul, Heloisa Passos, Katia Coelho, Jane Malaquias, Joyce Prado, Julia Zakia, Luelane Corrêa e Martina Rupp.

com potência para construir reflexões no público, mas também no próprio meio cinematográfico, e o formato longa-metragem auxiliaria que os temas pudessem ser abordados de formas mais densas e complexas.¹³

Nesse aspecto, percebe-se uma postura bastante generosa por parte das diretoras da obra em relação às histórias das entrevistadas, assim como nas formas que cada uma experienciou seus processos. Nesse caso, “soltar” a estrutura da linguagem do filme e partilhá-la com as entrevistadas é assumido como uma perspectiva conceitual do longa, de modo algum uma escolha tenha simplificado o processo de realização do filme. A apresentação de perfis de mulheres de maneira superficial, a partir de uma perspectiva unilateral, abordagem amplamente explorada pelas narrativas clássicas cinematográficas, aqui é substituída por uma abordagem que explora os perfis dessas mulheres em sua diversidade e heterogeneidade. Inclusive, no filme sob análise, as cineastas arriscam-se à possibilidade de contradições entre os discursos das entrevistadas e acabam por promover um diagnóstico no qual o tema abordado é compreendido de diferentes formas, elaboradas a partir de subjetividades de constituições singulares e complexas, além de provocar formas de construção cinematográficas mais coletivas.

Ainda analisando o título da obra, percebemos algumas ambiguidades em seus possíveis sentidos de interpretação. Um deles seria o de dar entendimento, ou *trazer à luz*, um determinado assunto, conceito ou ideia. Nesse caso, trazer à luz os sentidos múltiplos do ser mulher, composto por variadas formas de ser, de estar e de se relacionar com a vida, representado pela variedade de olhares sobre o mundo, nesse caso elaborados pelas oito entrevistadas no filme. À *Luz Delas* pode contemplar também o conceito mais específico da fotografia, o de iluminar algo ou alguém, nesse caso, elemento que une todas as entrevistadas, pois a linha motriz da narrativa são seus trabalhos como fotógrafas cinematográficas. Outra possível interpretação para o título é o associado ao conceito de *dar à luz*, posto que se relaciona com a possibilidade de geração da vida e com o parto. Esse último caso acaba por se tornar um tema de grande destaque no filme. Quase todas as entrevistadas demonstram alguma questão em relação aos seus anseios

¹³ Fala realizada em 2021, durante uma aula ministrada num curso de direção de fotografia para documentário.

pela maternidade, como uma realização, por razão da frustração da carreira ter dificultado essa possibilidade da gestação de uma filha ou filho, ou dialogam sobre a possibilidade de abandono da carreira por terem sido mães. Ter filhas e/ou filhos e trabalhar no mercado cinematográfico é considerado por todas uma possibilidade fácil apenas para os homens, por contarem com suas esposas e famílias quanto ao cuidado com as crianças e não serem estigmatizados por isso.

À Luz Delas: Entre teoria e a prática cinematográfica

À Luz Delas inicia-se com uma abertura elaborada por meio da montagem de fotografias feitas pelas entrevistadas, que se associam a trechos de suas falas, em voz *over*, em que elas narram sobre seus processos de descoberta como fotógrafas. A partir dessa associação entre as fotografias e as falas, acompanhadas de uma trilha sonora suave e dinâmica, e um som recorrente de câmera fotográfica analógica, elabora-se uma atmosfera nostálgica, que remete a imagens do passado, das memórias de infância, e traz à tona uma perspectiva de relação afetiva dessas mulheres com o ato de fotografar. Desse modo, emerge uma percepção do olhar dessas mulheres e da relação delas com as imagens que elaboram, de modo corporificado, distante de tecnicistas, pessoas de olhar sensível. Elas apresentam as formas como compreendem e vivenciam a fotografia, entendida como composição, luz, cores, mas também sentimentos e vivências, que vão além do olhar. Essa escolha estética realizada pelas diretoras do filme coloca-se de maneira intencional, visto que é o trecho mais elaborado em termos da linguagem do filme, que, em seus 72 minutos de duração, opta por dar mais nitidez às falas, realizadas em planos médios e americanos, do que ocupar-se em proposições cinematográficas formalistas. Ao relacionar o ofício das fotógrafas com o afeto, o filme acaba por remeter à ideia de que as formas de criação artísticas das mulheres são diferenciadas e trazem nas imagens que constroem suas vivências e subjetividades.

Como já mencionamos, na década de 1970 iniciou-se uma discussão sobre as possibilidades de distinção entre o olhar cinematográfico das mulheres frente ao cinema clássico narrativo, amplamente realizado por homens. Johnston chamou essa prática de contracinema e defendeu que, se a mulher é o “outro” (Feldman 2019, 11) do olhar masculino, não poderia adquirir as mesmas formas que esse (Johnston 2000). De certo modo, a linguagem do filme *À Luz Delas* acaba dialogando com essa

perspectiva, contrariando o que se estabelece como documentarismo clássico, não apenas pela cena da abertura, que ovaciona a subjetividade das mulheres na criação fotográfica, mas pelo fato da narrativa do filme não se estruturar com base em nenhuma das formas cinematográficas mais utilizadas. O filme sob análise não defende uma tese linear em que as entrevistadas articulam um único ponto de vista, nem mesmo as diretoras o fazem, utilizando antes uma narração que direciona a narrativa. No filme também não são apresentados dois pontos de vista polarizados, representando uma imparcialidade discursiva, escolha muito utilizada em documentários de cunho mais jornalístico. Tal escolha apresenta-se como uma abordagem feminista e dialoga com o proposto por Strathern: “As diversas perspectivas não devem ser substituídas uma pela outra, mas sim manter suas diferenças como vozes distintas. O terreno comum reside na experiência, na consciência e na motivação para mudar a ordem atual” (Strathern 2006, 75).

Em contrapartida, ao lugar de objetificação do corpo das mulheres, amplamente explorado no cinema mundial de modo fetichizado e biologizado, *À Luz Delas* também propõe uma mudança de posição, na qual as mulheres são geradoras de imagens, saem do papel de objeto para assumirem o direito a ver, posição mais “ativa” na realização cinematográfica, oposta à de ser vista, mais próxima da “passividade” de objeto sexualizado sob a visão do olhar masculino, apesar de compreendermos que as mulheres, tanto do passado como do presente, têm suas agências e desenvolvem diferentes estratégias para resistir a essas e outras imposições sociais. Essa escolha da obra dialoga com a proposição iniciada por Mulvey, já que, por razão de uma crítica às formas como as mulheres costumavam ser apresentadas nos filmes, muitas vezes figuras passivas e secundárias, que apenas fortaleciam a imagem do homem, figura central da história, a pesquisadora reflete sobre a urgência do cinema de mulheres em desconstruir essas personagens em suas narrativas e assim gerar uma contraposição à ideologia do patriarcado, da mulher como um acessório, ao protagonismo masculino e à disposição de seu prazer visual no cinema.

Em *À Luz Delas* as protagonistas não são apenas mulheres que desconstroem a expectativa do olhar idealizado do patriarcado sobre elas, também apontam para a pluralidade existente por trás da ideia de mulher. Essa proposição inclusive foi elaborada de maneira intencional pelas diretoras do filme, visto que selecionaram uma diversidade de diretoras de fotografia que contemplassem origem étnica e sexualidade

em distintas regiões do país – apesar do filme focar em experiências de mulheres cis, mais localizadas no eixo Rio-São Paulo. Sobre isso, entendemos que, quando analisamos a realidade de mulheres trans ou quando olhamos para outras regiões do país, ainda são apresentados mais entraves relacionados à presença na produção audiovisual, no primeiro caso, e ao desenvolvimento do mercado audiovisual regional, no segundo. De todos os modos, apesar das limitações orçamentárias, havia a intenção no projeto de ampliar o diálogo o mais possível sobre a experiência das mulheres na fotografia dentro do cinema brasileiro de longa-metragem, com o anseio de desenvolver um diálogo consistente com as múltiplas realidades. Por essa razão, também, as diretoras optaram por uma linguagem cinematográfica de pouca complexidade: uma intenção das realizadoras era que o filme fosse de grande alcance ao público geral. Pela originalidade do tema, mas também pelo fato do longa colocar essas mulheres fotógrafas como uma metonímia da realidade das mulheres no mercado de trabalho, de modo geral e ainda no contemporâneo, era de grande importância que *À Luz Delas* pudesse ser acessado pelo maior número de pessoas e assim fomentar o diálogo sobre as problemáticas da presença da mulher no mercado de trabalho.

Teresa de Lauretis também percebe a relevância de um diálogo amplo sobre o protagonismo de mulheres tanto na frente quanto atrás das câmeras como possibilidade de estimular a transformação na sociedade (Lauretis 2007). Ela entenderá que o mais importante nesse processo é apresentar e discutir as diferenças entre as realidades vivenciadas pelas mulheres, mas também focar no endereçamento dessas obras, consciente de que o público deverá ser composto por muitos tipos de indivíduos, de diversos gêneros. Assim, o filme teria um verdadeiro impacto social e produziria uma mudança de consciência. Para a pensadora, mais do que distinções formais ou conceituais, os filmes deveriam ser elaborados tendo seu endereçamento e anseios de melhoria social como premissas de sustentação.

A nitidez entre as distinções dos discursos apresentados pelas entrevistadas no filme de Nina Tedesco e Luana Farias fica consideravelmente evidente quando montado de forma paralela entre uma fotógrafa negra e sete fotógrafas brancas. Inclusive, Joyce Prado é escolhida para abrir a seção de entrevistas do filme, o que, de certo modo, acaba a colocando como contraponto em relação às demais entrevistadas no filme. As suas falas se apresentam como as menos uníssonas, porque enquanto algumas falam sobre os convites de trabalho

logo na sequência de um parto ou de terem recusado trabalho na maior TV brasileira, ela revela ter recebido apenas dois convites de trabalho em sua carreira como diretora de fotografia. A noção de privilégio perpassa na fala de algumas das participantes: uma delas discorre sobre o fato de ser lésbica e mãe solo, e ainda assim ter consciência de o fato de ser branca e de classe média ter dado vantagens na entrada no mercado audiovisual. De um modo geral, os privilégios começam na formação, já que é necessário ter acesso a câmeras e muitos dos livros e artigos sobre o tema estão em inglês. Joyce aparece narrativamente isolada, pois nas histórias que conta, com muita consciência social, racial e de classe, afirma que acaba dirigindo a fotografia de seus próprios filmes, já que foram raras as vezes em que foi convidada para dirigir a fotografia de uma obra.

Nesse sentido, podemos refletir que, ao passo que nas realizadoras de *À Luz Delas* emerge a temática em torno da interseccionalidade, entre o machismo e o racismo a partir da montagem dos conteúdos vivenciados e narrados por Joyce Prado, e a exposição deles revelar a discrepância em relação às demais falas, é possível que visualizemos as aproximações dessa escolha com a teoria proposta por bell hooks (2009). Ao apontar a crítica feminista do cinema como branca e eurocêntrica, que negligenciou as pautas das mulheres negras e periféricas no cinema, bell hooks demonstra que a teoria feminista cinematográfica não pode refletir sobre as mulheres como se fossem todas iguais. A autora também critica a ausência considerável das mulheres negras como realizadoras (e teóricas) cinematográficas, assim como a ausência de personagens negras importantes na história oficial do cinema.

Desse modo, bell hooks defende que as mulheres negras devem definir sua realidade longe da realidade imposta sobre elas pelas estruturas de dominação (hooks 2009). Como lembra Joyce Prado, em uma de suas falas, as mulheres, em especial as negras, eram colocadas como objetos e não tinham a possibilidade de criar suas próprias imagens. Em diálogo com bell hooks, e como forma de resistência a essa lógica naturalizada, Joyce também realiza seus filmes e projeta o olhar da mulher negra do Sul global sobre o meio social em que se insere, ao mesmo tempo que resiste à sua própria exclusão do mercado de trabalho da direção de fotografia, e da produção de conhecimento para cinema, e luta pela solidificação de uma carreira na área.

Entretanto, há questões que abarcam todas as mulheres, mesmo que de formas distintas: o filme visibiliza alguns entraves que são apresentados

às mulheres que desejam construir uma carreira no cinema e no audiovisual, em especial na equipe de câmera, como a dificuldade de alcançarem os projetos com maiores orçamentos, de atuarem apenas como diretoras de fotografia, já que muitas vezes, devido à falta de convites, precisam trabalhar em diferentes frentes, e a maternidade. A relação entre a profissão e a maternidade, de diferentes modos, refletiu tanto na vida das mulheres que são mães quanto daquelas que não são. Essa questão remete à lógica da produção cinematográfica desempenhada em grande parte dos mercados no Brasil e pelo mundo afora, em que a filmagem de um longa, por exemplo, possui diárias de 12 horas, com apenas uma folga por semana. Para a construção de um set mais plural é necessário repensar não apenas o conteúdo e a forma, mas também a própria lógica da produção cinematográfica.

Mais próximo do final do filme, a partir das falas das entrevistadas, *À Luz Delas* propõe o equipamento de câmera como um símbolo de poder, visto que muitas vezes se exclui a mulher das funções relacionadas à fotografia cinematográfica com a desculpa de que os equipamentos de câmera são muito pesados ou de que é muito difícil de operar, mas a verdade é que não se anseia proporcionar às mulheres as habilidades necessárias para a gestão de um olhar sobre o mundo. Isso porque por meio da decupagem e da iluminação dos enquadramentos cinematográficos é possível manipular a visão da espectadora e do espectador quanto ao conteúdo de um filme ou outro produto audiovisual, inclusive de forma ideológica. Essa é a defesa final do filme sob análise, a defesa do conhecimento sobre direção de fotografia e operação de câmera como signos de poder.

Essa lógica, para algumas das entrevistadas, começou a ser desmistificada com a passagem para o digital, mas, principalmente, quando as mulheres começaram a se aproximar e criaram coletivos para discutir essa e outras questões, como é o caso do DAFB. No segmento da obra, iniciam-se imagens das oficinas de fotografia de cinema para outras mulheres ofertadas pelo coletivo, que tem por anseio desconstruir os mitos em torno da direção de fotografia a partir da democratização do acesso a esse conhecimento por mulheres. Na banda sonora ainda se ouve as entrevistadas, porém as imagens são das oficinas do DAFB até o fim. Elas defendem em suas falas que o conhecimento sobre fotografia muitas vezes não é transmitido de forma clara entre homens e mulheres, e que, no fundo, a parte mais complexa desse trabalho é a parte mental e de sensibilidade do olhar, não a operacional, como muitas vezes os homens

insinuam como entrave para a presença da mulher na direção de fotografia para cinema.

Finalmente, o filme conclui com uma fala que sintetiza o porquê de ser ainda mais difícil para a mulher ter entrada no mercado de trabalho, de modo geral: à mulher não é dado o direito ao erro, porque quando cometido muitas vezes é razão para que ela seja ridicularizada, inferiorizada, pois incorre em ser socialmente exposto em vez de ser naturalizado como elemento do processo de aprendizagem. Trata-se então de um problema estrutural que se inicia nas possibilidades que são apresentadas às mulheres desde quando são crianças, inclusive pelas narrativas exibidas pelo cinema e audiovisual, passa pela formação e se mantém no mercado de trabalho, problema que terá ainda mais agravantes quando gênero se intersecciona com outros marcadores sociais como raça, classe e região.

A partir das relações entre a teoria do cinema de mulheres e seus diálogos com a prática cinematográfica desempenhada pelas diretoras de *À Luz Delas*, percebemos o engajamento político presente na obra analisada, por seu perfil de denúncia e ampliação de debate sobre o tema da mulher no mercado de trabalho, de maneira crítica. Embora o filme seja sobre a presença das mulheres na direção de fotografia para o cinema no Brasil e seja igualmente realizado por diretoras de fotografia do cinema brasileiro, nota-se que a fotografia simples e sem grandes floreios estilísticos dá-se porque a ênfase do filme encontra-se no elemento humano que se apresenta em frente a câmera e seus eventos narrados. Inclusive, um tratamento mais estilizado na direção de fotografia do filme poderia reduzir a clareza conceitual que se propõe em *À Luz Delas*. Por conseguinte, temos o entendimento de que essa característica do filme é intencional e aproxima-se do pensamento de Judith Mayne, de que o cinema de mulheres está intimamente relacionado tanto a um engajamento político quanto às relações sociais e de representação da mulher no cinema (Mayne 1990).

Considerações finais

Com a análise do filme *À Luz Delas*, por meio da metodologia aplicada, foi possível não apenas caracterizar a obra, mas entender como ela se contextualiza histórica e socialmente dentro de uma perspectiva de cinema de mulheres. As perguntas, elaboradas como forma de investigação do método de realização e da estrutura formal do filme,

trazem um diagnóstico de *À Luz Delas* como intimamente em diálogo com pensamentos e teorias das mais diversas que se voltam para o lugar das mulheres na realização cinematográfica, assim como de suas representações. Desse modo, o posicionamento crítico e politizado das realizadoras do filme salta aos olhos, assim como sua consciência e sobriedade teórica. Possivelmente, a obra não teria as mesmas características caso não tivesse sido realizada por cineastas, que, ao mesmo tempo, acumulam as funções de teóricas do cinema e de diretoras de fotografia cinematográfica. Sem dúvida, a abordagem que elas executam na obra está correlacionada com o fato de terem uma relação empírica com o tema central do filme.

Atualmente, os debates sobre a presença da mulher na sociedade e suas funções no mercado de trabalho têm progressivamente se ampliado. Por outro lado, uma parcela considerável da sociedade ainda não consegue vislumbrar, ou mesmo admitir, as problemáticas em torno do tema. As mulheres seguem sendo visualizadas de forma cristalizada por muitos indivíduos, como se suas características psíquicas e emocionais estivessem essencialmente relacionadas à sua constituição fisiológica e não lhes fosse dado o direito às subjetividades.

Nesse sentido, enquanto as narrativas cinematográficas seguirem sendo elaboradas massivamente pelo olhar masculino sobre o mundo, será urgente a reivindicação do espaço da mulher para narrar sobre suas experiências por meio do cinema, assim como elaborar suas formas de olhar a vida. Quando observamos o número de produções cinematográficas de autoria de mulheres, com destaque aos filmes de longa-metragem de ficção, percebemos que esse nicho “continua a constituir uma esfera de poder, maioritariamente dirigida por homens” (Pereira 2019, 168). Embora um olhar histórico sobre a realização cinematográfica feminina no mundo possibilite o mapeamento de diversos documentários realizados por mulheres ao longo da história, são parcas as películas de ficção, mesmo no contemporâneo. Assim, fica nítida a necessidade de incentivar e promover também a execução de filmes de ficção, não apenas de autoria de mulheres, mas principalmente partindo de olhares de mulheres diversos e complexos, como contrapartida ao domínio predominantemente masculino quanto ao olhar sobre as expressões do mundo contemporâneo e representações de seus tipos e realidades sociais. Uma mulher com uma câmera é essencialmente um ato político, que tem a possibilidade de registrar outras maneiras de perceber o mundo ao redor e ressignificar os corpos

femininos, que, como buscamos demonstrar ao longo deste artigo, foram majoritariamente definidos sob o olhar masculino e, nesse sentido, essencializados e biologizados. Por fim, localizado estética e dramaturgicamente para ser olhado, narrado e assim definido por outrem, o corpo das mulheres agora anseiam com urgência pensar, expressar e gestar estéticas e narrativas, tomando para si o direito de ver e se representarem.

Ao observarmos especificamente a direção de fotografia, e, novamente, sem defender a essência de um “olhar feminino”, compreendemos que ter mais mulheres atrás das câmeras, que pensam luz, movimento, enquadramento, além de câmeras, objetivas e equipes para cada trabalho, entre outras questões, significa a construção de estéticas e linguagens que levam em consideração as distintas experiências sobre o ser mulher. *À Luz Delas* apresenta enquadramentos que possibilitam que tenhamos mais algumas informações sobre aquelas mulheres, entramos um pouco nos seus mundos, e podemos acompanhar os movimentos de seus corpos, que, no geral, estão na posição contrária a que estão acostumadas, já que normalmente são elas que estão atrás das câmeras. As experiências que acompanhamos, na maior parte dos casos, foram atravessadas pelo machismo e pelo patriarcado de nossas sociedades e poderão propor novas visualidades dos corpos e das vivências retratadas em tela, não apenas sobre as mulheres. Os recursos tecnológicos podem ser os mesmos, mas as premissas para enquadrar e iluminar uma cena podem divergir e trazer à luz outros modos de olhar, ouvir e sentir, temas que ainda merecem ser aprofundados em outras pesquisas.

Agradecimentos

Este artigo foi desenvolvido no âmbito do Projeto de Investigação Speculum: *Filmar-se e Ver-se ao Espelho: O uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa* (financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia). Danielle Parfentieff de Noronha é Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ.

Referências

- Almeida, Carol. 2017. “O Olhar Opositivo – A Espectadora Negra, por bell hooks.” *Fora de Quadro. Sobre Que Imagens Precisamos Falar?*, tradução de Maria Carolina Moraes, Maio de 2017. <https://foradequadro.com/2017/05/26/o-olhar-opositivo-a-espectadora-negra-por-bell-hooks/>.
- Akerman, Chantal. 1977. “Interview with Camera Obscura on Jeanne Dielman.” *Camera Obscura. Feminism, Culture, and Media Studies* 2(1): 118-121. https://doi.org/10.1215/02705346-1-2_2-115.
- Andrew, James Dudley. 1989. *As Principais Teorias do Cinema: Uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Araújo, Luciana Corrêa. 2017. “Cléo de Verberena e o trabalho da mulher no cinema silencioso brasileiro.” Em *Feminino e Plural – Mulheres no Cinema Brasileiro*, organizado por Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco, 15-30. Campinas, SP: Papirus.
- Costa, Flávia Cesano. 2019. “As Ruidosas Mulheres do Cinema Silencioso.” Em *Mulheres de Cinema*, organizado por Karla Holanda, 19-36. Rio de Janeiro: Numa.
- Cruz, Angélica Lima. 2010. “O Olhar Predador: A arte e a violência do olhar.” *Revista Crítica de Ciências Sociais* 89: 71-87. <https://doi.org/10.4000/rccs.3685>.
- Doane, Mary Ann. 1982. “Film and the Masquerade: Theorizing the female spectator.” *Screen* 23 (3/4): 74-88. <https://doi.org/10.1093/screen/23.3-4.74>.
- Feldman, Ilana. 2019. “Ela é um Outro”: Por uma outra história do cinema.” Em *Mulheres de Cinema*, organizado por Karla Holanda, 9-12. Rio de Janeiro: Numa.
- Ferreira, Ceiça. 2018. “Reflexões sobre “a Mulher”, o Olhar e a Questão Racial na Teoria Feminista do Cinema.” *Revista FAMECOS* 25(1): 1-24. <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2018.1.26788>.
- Gaines, Jane. 2002. “Of Cabbages and Authors”. Em *A Feminist Reader in Early Cinema*, editado por Jennifer M. Bean e Diane Negra, 87-118. Durham e Londres: Duke University Press.
- Gomes, Wilson. 2004. “La Poética del Cine y la Cuestión del Método en el Análisis Fílmico.” *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*

- 31(21): 85-105. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2004.65584>.
- Graça, André Rui, Eduardo Baggio e Manuela Penafria. 2020. “Teoria dos Cineastas: Uma abordagem para o estudo do cinema.” *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 7(2): 67-71. <https://doi.org/10.14591/aniki.v7n2.700>
- Hall, Stuart. 2003. *Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Holanda, Karla. 2017. “Da História das Mulheres ao Cinema Brasileiro de Autoria Feminina.” *Revista FAMECOS* 24(1), ID24361. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2017.1.24361>.
- _____. 2021. “Por que Não Existiram Grandes Cineastas Mulheres no Brasil?” *Cadernos Pagu* 60: 1-21. <http://dx.doi.org/10.1590/18094449202000600006>.
- hooks, bell. 2009. “The Oppositional Gaze: Black female spectators.” Em *Reel to Real. Race, Class and Sex at the Movies*, organizado por bell hooks, 253-274. New York e London: Routledge.
- Johnston, Claire. 2000. “Women’s Cinema as Counter-Cinema.” Em *Feminism and Film*, editado por E. Ann Kaplan, 22-33. Oxford: Oxford University Press.
- Kamita, Rosana Cássia. 2017. “Relações de Gênero no Cinema: Contestação e resistência.” *Estudos Feministas* 25(3): 1393-1404. <http://dx.doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n3p1393>.
- Kaplan, E. Ann. 1995. *A Mulher e o Cinema: Os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Lauretis, Teresa de. 2007. *Figures of Resistance: Essays in feminist theory*. Chicago: University of Illinois Press.
- Leites, Bruno, Eduardo Baggio e Marcelo Carvalho. 2020. “Fazer a Teoria do Cinema a Partir de Cineastas: Entrevista com Manuela Penafria.” *Intexto: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS* 48: 6-21. <http://dx.doi.org/10.19132/1807-8583202048.6-21>.
- Mayne, Judith. 1990. *The Woman at the Keyhole: Feminism and women’s cinema*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.

- Mulvey, Laura. 1983. "Prazer Visual e Cinema Narrativo." Em *A Experiência do Cinema: Antologia*, organizado por Ismail Xavier, 437-454. Rio de Janeiro: Graal.
- Nochlin, Linda. 2017. "Por Que Não Existiram Grandes Mulheres Artistas?" Em *Histórias da Sexualidade: Antologia*, organizado por Adriano Pedrosa e André Mesquista, 16-37. São Paulo: MASP.
- Noronha, Danielle de. 2017. "Elas por trás das câmeras: reflexões sobre as mulheres no audiovisual." *Associação Brasileira de Cinematografia*. <https://abcine.org.br/site/elas-por-tras-das-cameras-reflexoes-sobre-as-mulheres-no-audiovisual>.
- Penafria, Manuela, Ana Santos e Thiago Piccinini. 2015. "Teoria do Cinema vs Teoria dos Cineastas." Em *Atas do IV Encontro Anual da AIM*, editado por Daniel Ribas e Manuela Penafria, 329-338. Covilhã: AIM.
- Pereira, Ana Catarina. 2019. "Filmar-se e Ver-se ao Espelho: A auto-representação de documentaristas portuguesas e brasileiras." *Journal of Communication* 19: 167-182. <https://doi.org/10.14201/fjc201919167182>.
- Pessoa, Breno. 2017. "Machismo de Cinema." *Diário de Pernambuco*, 21 de Janeiro de 2017. http://www.impresso.diariodepernambuco.com.br/noticia/cade_rnos/viver/2017/01/machismo-de-cinema.html.
- Quijano, Aníbal. 2009. "Colonialidade do Poder e Classificação Social." Em *Epistemologias do Sul*, organizado por Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Menezes, 73-114. Coimbra: Almedina.
- Stam, Robert. 2003. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus.
- Strathern, Marilyn. 2006. *O Gênero da Dádiva*. Campinas: Unicamp.
- _____. 2009. "Uma Relação Incômoda: O caso do feminismo e da antropologia." *Mediações* 14(2): 83-104. <https://biblat.unam.mx/hevila/Mediacoesrevistadecienciassociadas/2009/vol14/no2/4.pdf>.
- Tedesco, Marina Cavalcanti. 2016. "Mulheres Atrás das Câmeras: A presença feminina na direção de fotografia de longas-metragens ficcionais brasileiros." *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* 43(46): 47-68. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2016.119978>.

Veiga, Ana Maria. 2019. “Teoria e Crítica Feminista: Do contracinema ao filme acontecimento.” Em *Mulheres de Cinema*, organizado por Karla Holanda, 261-278. Rio de Janeiro: Numa.

Filmografia

À Luz Delas [longa-metragem, digital]. Dir. Luana Farias e Nina Tedesco. Caraduá Produções, Departamento de Cinema e Vídeo (UFF), Brasil, 2019. 72min.

Amor Maldito [longa-metragem, 35 mm]. Dir. Adélia Sampaio. A. F. Sampaio Produções Artísticas, Gaivota Filmes, Brasil, 1984. 76min.

Et la Femme Crée Hollywood [longa-metragem, digital]. Dir. Clara Kuperberg e Julia Kuperberg. Wichita Films, OCS, França, 2015. 52min.

Um Dia com Jerusa [longa-metragem, digital]. Dir. Viviane Ferreira. Odun Filmes, Cinemática Audiovisual, Brasil, 2021. 74min.

Considerations for a Cinematography of Women: An analysis of the film *À Luz Delas* (2019), by Nina Tedesco and Luana Farias

ABSTRACT Since the beginning of cinema, women have performed the most varied roles in crews and other spaces related to the world of film. However, the official history of world cinema has tended to be told based almost exclusively on theoretical productions about cinema and cinematographic achievements created by men. This situation is associated with the fact that, even today, women are considerably excluded from creative and leadership positions. To dialogue more deeply about the presence of women in cinema, both in film production and in film theory, this article analyses *À Luz Delas* (2019), a film made by two female cinematographers and film scholars which discusses the female presence in Brazilian cinema's direction of photography. The article examines the relationship between this film's aesthetic and conceptual elements and theories of women's cinema, drawing, above all, on the filmmakers' theory approach to cinema.

KEYWORDS Cinema; film analysis; direction of photography; gender.

Recebido a 21-10-2022. Aceite a 18-10-2022.