

“AGORA VOCÊ É UMA DE NÓS”: EXPERIÊNCIAS DE MULHERES NOS BASTIDORES DO AUDIOVISUAL

Aluno: Lucas Peçanha Muniz

Orientadora: Tatiana Oliveira Siciliano

Co-orientadora: Raquel Galdino (Mestranda PPG-COM)

Resumo

O artigo visa analisar a experiência de mulheres no setor audiovisual a partir de quatro entrevistas que integram o projeto “As trabalhadoras do audiovisual fluminense: trajetória de mulheres por trás das câmeras na TV e no streaming”. Por meio da análise, visa-se compreender as vivências de mulheres no ambiente do audiovisual para além dos dados, analisando as diferenças e semelhanças nos relatos considerando a subjetividade de cada uma.

Palavras-chave: mulher; entrevista; audiovisual; mercado de trabalho

Introdução

“Agora você é uma de nós”: essa foi a frase que a roteirista Luciana Pessanha entendeu da sua chefia, nos seus anos iniciais na indústria audiovisual quando então atuava como assistente de direção.¹ Após gritar e brigar agressivamente com sua equipe no set de filmagem, o diretor a parabenizou e a legitimou como apta para atuar na indústria televisiva. A bronca teve o efeito de um “rito de passagem” (VAN GENNEP, 2011[1909]) ao olhar de seus superiores. Se antes Luciana estava à margem do grupo, ao gritar com a equipe passou a fazer parte do time. Para quem estava no comando, ficou a percepção de agora ela sabe se impor e não terá problemas para exercer seu ofício. Mas, para Luciana, foi o grito de alerta que havia chegado a um ponto que não queria continuar. E ficou a pergunta, será que é preciso performar com a agressividade atribuída aos homens para ser respeitada no set?

O objetivo do relatório é investigar a experiência de mulheres no mercado audiovisual a partir de entrevistas que integram o projeto “As trabalhadoras do audiovisual fluminense: trajetória de mulheres por trás das câmeras na TV e no streaming”, apoiado pela FAPERJ. As entrevistas foram realizadas pela professora e pesquisadora Tatiana Siciliano, com auxílio de integrantes dos grupos de pesquisa Narfic - Narrativas da vida moderna na cultura midiática: dos folhetins a séries audiovisuais e do Narrativas & Consumo. Através das entrevistas, o projeto visa construir um acervo com relato de diversas mulheres que conseguiram “quebrar o teto de vidro” e adentrar no mercado audiovisual. Para o acervo ainda em construção, foram entrevistadas autoras - Lícia Manzo, Luciana Pessanha, Ana Maria Moretzsohn, Ana de Abreu, Rosane Svartman, Mariana Torres e Ângela Chaves -; diretoras - Maria de Médicis e Ana Angel -; a pesquisadora Carla Siqueira; e a executiva Mônica Albuquerque. O relatório visa investigar e comparar o discurso dessas mulheres e as narrativas que apresentam sobre o campo

¹ Entrevista concedida por PESSANHA, Luciana. **Mulheres no Audiovisual | Luciana Pessanha | Grupo Narrativas e Consumo**. 10 de fevereiro de 2025. Entrevistadora: Tatiana Siciliano. PUC-Rio/Rio de Janeiro. A entrevista está disponível no canal Comunicação PUC-Rio. https://www.youtube.com/watch?v=q7scQ_EE24&list=PLOb5H1DfceSIfK9U5lwsJ5XPX_Q3pwxh&index=7

audiovisual, bem como as dificuldades enfrentadas no meio. Para análise, foi realizado um recorte de duas diretoras – Maria de Médicis e Ana Angel – e duas roteiristas – Rosane Svartman e Luciana Pessanha.

Para essa análise, leva-se em conta a particularidade das narrativas geradas na entrevista, tanto pela situação em que o diálogo com a entrevistadora ocorre, como pela própria individualidade da entrevistada. Para isso, é necessário levar em conta a questão da interseccionalidade, ou seja, a “associação de sistemas múltiplos de subordinação” (CRENSHAW, 2002, p. 177). Dessa forma, ao compreender a multiplicidade dos sujeitos, leva-se em conta variáveis como raça, classe, idade, momento histórico em que viveram determinadas experiências, campo específico de trabalho, entre outras, para formar esse panorama do mercado audiovisual fluminense feminino através das narrativas de história oral fornecidas pelas entrevistas.

O percurso que gerou o atual relatório iniciou-se antes mesmo da definição do recorte temático, com o auxílio dos integrantes da Iniciação Científica na elaboração de pesquisas e pautas relacionadas à vida profissional das mulheres selecionadas para entrevista. Além da entrevistadora e da equipe do estúdio onde ocorrem as filmagens, os estudantes universitários membros do grupo também acompanham as gravações. Diante dos diversos relatos, já foi possível criar um mosaico de um cenário do audiovisual fluminense a partir das perspectivas de mulheres que enfrentam uma série de questões em suas trajetórias. Uma vez finalizadas as entrevistas do primeiro semestre de 2025, foram selecionadas aquelas cujas falas apontaram mais claramente para a questão da experiência feminina nesse mercado de trabalho, ao mesmo tempo que foram priorizadas, para análise, roteiristas e diretoras, ainda que com funções diferentes dentro dessa segmentação.

Como percurso metodológico para o relatório, foi feita a decupagem das quatro entrevistas selecionadas, separando as falas de cada uma das entrevistadas em quatro campos temáticos que se repetem na maior parte das entrevistas: “entrada no audiovisual/formação”; “modelo de negócios” – no qual a entrevistada explicita questões relacionadas a contratos, pagamentos, publicidade, entre outros; “participação em novelas” – campo dedicado a relatos de trabalhos em novelas, categoria que se repete na trajetória profissional de todas as mulheres entrevistadas; “experiência feminina” – voltado a relatos de barreiras e situações vivenciadas por serem mulheres no campo do audiovisual. Uma vez feita essa divisão, realizou-se a seleção de falas que levam em conta o tópico “experiência feminina” e que encapsulam algumas questões para análise. Dessa maneira, são feitas relações e comparações entre as falas das diferentes profissionais. Além disso, foi realizado o levantamento bibliográfico que melhor esclarece e estende as perspectivas e discussões propostas a partir das entrevistas.

Documentar uma “história das mulheres” no campo audiovisual

Bourdieu (1996) entende o “campo” como um espaço das relações de força entre agentes, de diferentes capitais necessários para alcançar posições dominantes nesses ambientes de disputa. O espaço social, então, é formado por campos – como o acadêmico, o político e o artístico – onde as relações são dialéticas, organizadas por conflitos entre uma perspectiva dominante e uma dominada. De que maneira, então, essa perspectiva de “campo” enquanto ambiente de disputa pode ser utilizado para observar o audiovisual?

Ao aplicar essa ótica a esse setor do mercado de trabalho, é possível categorizá-lo como esse ambiente de diferentes relações de força, que se refletem nos dados e na presença (ou ausência) de determinados grupos. As estatísticas relativas à participação feminina no audiovisual brasileiro revelam uma indústria configurada pelo olhar masculino, em que os homens adquirem um papel historicamente dominante no funcionamento do campo.

O último *Anuário Estatístico do Audiovisual Brasileira* fornecido pela Ancine, referente ao ano de 2023, ilustra esse cenário. Comparativamente, entre 2014 a 2022, a mulher representa 43,2% da força empregatícia na Economia Brasileira como um todo. Entretanto, no Setor Audiovisual, a porcentagem de empregos atribuídos a mulheres é de 40,5% (Ancine/2024). Ou seja, a participação da mulher torna-se ainda menor quando se segmenta apenas o setor audiovisual. No que diz respeito à televisão, os números caem ainda mais. A participação feminina na TV Aberta é de 36,1%, enquanto nas operadoras de TV Paga, a porcentagem diminui para 20,6% (Ancine/2024). Um outro dado aponta que, do total de obras brasileiras veiculadas em canais de espaço qualificado, 19% foram dirigidas exclusivamente por mulheres, assim como 19,5% foram roteirizadas e 4,5% foram fotografadas apenas por pessoas do gênero feminino. Os números de participação exclusivamente feminina só superam a masculina no campo da Produção Executiva, com 37,8% (Ancine/2024).

Vale mencionar que o anuário da Ancine aqui indicado não fornece informações interseccionais, levando em conta, por exemplo, a porcentagem da participação de mulheres negras no setor. Uma pesquisa da *Aliança por Mais Mulheres no Audiovisual*, organizada pela *Organização das Nações Unidas (ONU) Mulheres Brasil*, porém, aponta a ausência de pessoas negras em funções como direção de som, fotografia, produção e arte, além de uma desigualdade salarial: mulheres negras que atuam no setor audiovisual brasileiro recebem metade da remuneração média de homens (ROBICHEZ, 2025).

Assim, o audiovisual constitui um campo marcado e moldado pelo masculino. É gerada, tanto nos extratos dominantes quanto nos dominados, uma concordância espontânea entre as estruturas sociais e as estruturas cognitivas que “é a base da experiência dóxica da dominação masculina como inscrita na natureza das coisas, invisível, não questionada” (BOURDIEU, 1998, p.18). Se essa ótica de dominação masculina pode ser aplicada para o corpo coletivo como um todo, o setor aqui recortado apresenta uma potencialização disso, naturalizando esse segmento do fazer artístico como uma atividade intrinsecamente masculina.

Diante dessa noção de um campo amplamente moldado pelo gênero masculino, é necessário que se estabeleçam ferramentas para entender o funcionamento dessa lógica para além das estatísticas. O relato de subjetividades femininas do campo, assim, formula-se como um instrumento-chave de importância histórica para compreensão e para denúncia enquanto minoria presente nesse cenário. Segundo Perrot (2006, p.20),

Para escrever a história, são necessárias fontes, documentos, vestígios. E isso é uma dificuldade quando se trata da história das mulheres. Sua presença é frequentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos, destruídos. Há um déficit, uma falta de vestígios.

Para se compreender uma evolução histórica – ou não – da presença e do tratamento da mulher no audiovisual, tanto agora quanto nos anos por vir, é necessária a produção de vestígios e de fontes que caracterizem o momento e o ambiente em que estão inseridas. Essa produção

de vestígios alimenta a produção de uma história de mulheres – aqui, uma história de mulheres *no audiovisual* – uma vez que o “silêncio mais profundo é o do relato” (PERROT, 2007, p.17). A partir da busca e da criação de novos documentos, como a partir das entrevistas realizadas e aqui analisadas, soma-se mais uma peça a uma história das mulheres e à memória feminina. Ocorre, assim, um embate contra a invisibilização dessas vozes que estão, historicamente, à margem do setor. Ainda que Perrot (2007) aponte que os esforços para construção de uma história de mulheres tenham sido iniciados nos anos 1960, essa tentativa permanece contínua e necessária, especialmente em campos onde sua participação é minoritária.

Nesse contexto, a entrevista demonstra-se como uma ferramenta essencial. As narrativas únicas que se criam no momento da entrevista servem como documento de algum contexto histórico. Isso se dá diante das próprias ambivalências do gênero da história oral: é, ao mesmo tempo, um gênero narrativo e um discurso histórico; e é a relação entre a experiência individual e as transformações (PORTELLI, 2001). Assim, cria-se um relato individual que revela algo, ainda que sob as vias da subjetividade, de um contexto maior. Ainda segundo Portelli (2001, p.14), “a história oral expressa a consciência da historicidade da experiência pessoal e do papel do indivíduo na história da sociedade em eventos públicos”. Por meio dos relatos, é possível compreender o momento e vice-versa, assim como as falas das mulheres aqui analisadas estipulam-nas como agentes dessa própria construção histórica. Isso se traduz, por exemplo, nas citações umas às outras ao narrar as mudanças que ocorreram dentro do campo, como será possível ver mais à frente.

Por meio do relato individual, é possível entender como o masculino impera nas relações de trabalho do audiovisual, uma vez que “a masculinidade está inscrita tanto nas instituições quanto nos corpos de homens e mulheres, como *habitus*” (SAYÃO, 2003, p.135). Ou seja, as formas de comportamento práticas absorvidas de uma estrutura social, que Sayão (2003) denomina de *habitus* ao utilizar os conceitos de Bourdieu, manifestam a presença dominante masculina que se pôde observar nos números.

Entretanto, vale ressaltar que a entrevista de história oral é contingente – de momento, circunstâncias e resultados únicos, a depender das condições de enunciação –, estabelecendo a construção de uma narrativa de experiência de vida produzida naquele contexto de espaço e de tempo (ALBERTI, 2012). Da mesma maneira, uma vez lidando com a subjetividade através da memória, há a reelaboração da história. É necessário apontar, porém, que narrativa não é sinônimo de ficção (ALBERTI, 2012). Assim, as vivências relatadas possuem validade enquanto vestígio histórico, caracterizando as próprias transformações do mercado audiovisual a partir dos olhares de mulheres que o constituem.

Trajetória das entrevistadas

Entrevistada	Área de atuação principal	Identificação racial	Nascimento	Entrevista (publicação/duração)
Maria de Médicis	Direção	Branca	24 de maio de 1969	16 de janeiro de 2025, 1:50:24
Rosane Svartman	Roteiro	Branca	24 de setembro de 1969	30 de janeiro de 2025, 1:06:30
Luciana Pessanha	Roteiro	Branca	9 de novembro de 1969	10 de fevereiro de 2025; 1:24:07
Ana Angel	Direção	Preta	11 de fevereiro de 1996	3 de junho de 2025; 54:43

A tabela acima apresenta o recorte de entrevistas selecionadas para análise. A partir dessa organização, é possível observar semelhanças e diferenças a serem desenvolvidas no desenvolvimento da trajetória das profissionais a ser elaborado abaixo. Foi selecionado o recorte de quatro entrevistas que buscou trazer ao menos duas funções da área criativa: direção e roteiro. Ainda assim, vale mencionar que a experiência individual de cada uma na sua determinada área é distinta. Enquanto Rosane atua principalmente como autora principal de novelas, assim como outras entrevistadas, Luciana tem experiência principalmente como colaboradora em outras novelas. Maria de Médicis, por sua vez, hoje tem um histórico de direção geral em uma série de produções audiovisuais, enquanto Ana ainda atua em uma função específica no departamento de direção. Vale destacar também que há um ponto em comum entre as duas roteiristas aqui analisadas: antes de fixar o roteiro como atividade principal, as duas atuaram no departamento de direção. Maria também trabalhou em outro departamento – o de produção – antes de migrar para a direção.

Quanto à idade, Ana é bem mais jovem do que as outras entrevistadas, todas nascidas no ano de 1969 e atuantes no mercado desde os anos 1990. Não só isso aponta para uma perspectiva de alguém em outro estágio de carreira, como demonstra a diferença entre o ambiente audiovisual quando Ana adentrou no mercado em relação às outras entrevistadas. As três primeiras iniciaram tanto pelas vias do cinema, quanto da televisão (principalmente na Globo) e narram um espaço predominantemente masculino, como será observado nos relatos. Além disso, o momento em que se desenvolveram no audiovisual é marcado pelo deserto de produções cinematográficas acarretado pelo fim da Embrafilme. Segundo Caetano (2007), se a produção do cinema brasileira ocupava 35% do mercado interno nos anos 1970, esse número caiu para 0,4% entre 1991 e 1993, fase mais aguda da crise promovida pelo desmonte do governo Collor. Maria e Luciana, após fim de contrato com a Globo, tiveram experiências no *streaming* depois de anos de carreira. Já a primeira grande experiência de Ana no audiovisual foi em uma produção exclusiva para *streaming*.

Cabe destacar também que Ana é a única pessoa preta entre as analisadas, bem como entre as entrevistadas do projeto até então. Embora entrevistas com outras profissionais pretas

podem e devem ser mobilizadas, isso aponta para a carência dessas mulheres no mercado, como pôde ser observado nos dados levantados no tópico anterior.

Maria de Médicis formou-se atriz na Casa de Artes de Laranja (CAL), antes de migrar para a televisão. Na experiência do teatro, descobriu o interesse na direção, iniciando a atuação como assistente de direção de um de seus professores. Na televisão, entretanto, antes de atuar como diretora, envolveu-se na área de produção. Apenas ingressou na direção de fato aos 28 anos, como conta na entrevista. Quando entrou na Globo nos anos 1990, porém, deparou-se com um cenário majoritariamente masculino, apenas com Denise Saraceni e Marlene Mattos contratadas como diretoras fixas. Além das duas, Maria aponta Tizuka Yamasaki – em trabalhos eventuais –, Amora Mautner e Cininha de Paula como anteriores à sua entrada. O cenário começa a se transformar, porém, com a entrada de Mônica Albuquerque em posto executivo na Rede Globo:

“Depois de Cininha e Amora, vem uma geração que sou eu, Luciana Oliveira. Depois vêm Luisa Lima, Joana Jabace, Natália [Grimberg], aí vem essa geração que já é um pouco mais nova, que, para mim, está fazendo as melhores coisas de audiovisual atualmente. Mas eu lembro que antes da Mônica Albuquerque entrar, a mesa dos diretores artísticos eram só homens e Denise. Aí a Mônica começou a chamar as diretoras gerais para participarem daquela mesa. Ela falou: ‘Eu sento aqui e só tenho um monte de homem’. Um monte de homem branco. Você sentava naquela mesa, não tinha uma mulher falando, não tinha o nosso olhar.”²

Desde 2001, Maria atuou como diretora em treze novelas e minisséries, iniciando com *Estrela-Guia*, com direção geral de Denise Saraceni e Carlos Araújo. Depois, passou por *Sabor da Paixão* (2002-03); *Da Cor do Pecado* (2004); *Como Uma Onda* (2004-05); *JK* (2006); *Paraíso Tropical* (2007); *Desejo Proibido* (2007); *Queridos Amigos* (2008); *Ciranda de Pedra* (2008); *Caras e Bocas* (2009-10); *Insensato Coração* (2011); *Ti Ti Ti* (2010-11); e *Cheias de Charme* (2012). Como diretora geral, trabalhou em *Sangue Bom* (2013); *Geração Brasil* (2014); *Babilônia* (2015); *Rock Story* (2016-17); *Segundo Sol* (2018); e *Juntos a Magia Acontece* (2019). 2023 demarca a sua estreia como diretora geral fora da TV Globo, com duas produções para o *streaming*: a série *De Volta aos 15* (2023), da Netflix, e *Beleza Fatal* (2024), a primeira novela da HBO Max.

Rosane Svartman, por sua vez, iniciou sua jornada na área ao cursar Cinema e Audiovisual na Universidade Federal Fluminense (UFF) até 1991. Na entrevista, ela conta de sua participação em um coletivo denominado *Piracema*, que a ajudou a elaborar seus primeiros curta-metragens. A autora conta que, embora inicialmente priorizasse o cinema, a televisão e outras possibilidades do campo apresentavam os caminhos mais claros: “A gente fazia nossos curtas, mas de dezenas de filmes por ano, passou para dois, depois para zero, com o fechamento da Embrafilme. Então eu trabalhava um pouco onde dava no audiovisual.” A autora conta, então, que seus passos iniciais envolveram não apenas estágios de roteiro, como experiências como assistente de direção:

² Entrevista concedida por MÉDICIS, Maria de. **Mulheres no Audiovisual | Maria de Médicis | Grupo Narrativas e Consumo**. 16 de janeiro de 2025. Entrevistadora: Tatiana Siciliano. PUC-Rio/Rio de Janeiro. A entrevista está disponível no canal Comunicação PUC-Rio. https://www.youtube.com/watch?v=JEsoHOGwRvU&list=PLOb5H1DfceSifK9U5lwsJ5PXP_Q3pwxh&index=13

“Então, fiz estágio num programa de roteiro na antiga TVE, com um professor da UFF, e eu lembro que meu trabalho era fazer um roteiro biográfico do Cacá Diegues, um do Sérgio Rezende, eu prontamente já fui mostrando meus curtas, meus roteiros, e foi isso, por exemplo, que gerou oportunidade de fazer o *Drão*, um dos curtas do *Veja Essa Canção*. Ai um curta que eu fiz ganhou prêmio em Brasília, o que me abriu portas. Isso fora vários estágios e uma carreira de assistente de direção”.³

No final dos anos 1990, roteirizou e dirigiu *Como Ser Solteiro*, definido por Rosane como parte da retomada do cinema brasileiro. Foi feito com a verba de um curta-metragem, apenas pagando parte da equipe e do elenco após o filme finalizado, com alguns editais posteriores. Posteriormente, atuou como diretora em séries da Globo como *Casseta & Planeta, Urgente!* (1992-2006) e *Garotas de Programa* (2000). Já a partir dos anos 2010, destacam-se seus trabalhos como autora de novela, como duas temporadas de *Malhação* (2012 e 2014); *Totalmente Demais* (2015-16) e *Bom Sucesso* (2019-20) – escrita em parceria com Paulo Halm –; e *Vai na Fé* (2023) e *Dona de Mim* (2025 - atualmente) – em que ela atuou como autora principal sozinha.

Luciana Pessanha, também roteirista, iniciou sua carreira na publicidade enquanto cursava Comunicação Social na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). A carreira publicitária, porém, foi interrompida quando entrou na Oficina da Globo para roteiristas. Entretanto, ela não foi aprovada e voltou-se para a assistência de direção, ainda nos anos 1990, também dentro da Globo. Diferente de Rosane, Luciana aponta um motivo claro para seu afastamento dos sets de filmagem: “Era violento. É isso. Eu era mulher”. Após essa experiência, voltou-se para a publicidade como redatora na *Almap/BBDO*, onde trabalhou por sete anos. Em seguida, tornou-se professora do departamento de Comunicação Social da PUC-Rio e voltou-se para escrita, tanto em revistas, quanto em projetos literários próprios.

Posteriormente, foi-lhe oferecida uma vaga em uma nova oficina da Globo para roteiristas. Nessa segunda oportunidade, Luciana foi uma das quatro selecionadas entre quinhentos participantes. Uma vez dentro da Globo, Luciana conta que inicialmente os oficinairos eram colocados para realizar pareceres de livros adaptáveis. Entretanto, procurou o autor João Emanuel Carneiro e tornou-se colaboradora de *Avenida Brasil* (2012). Em seguida, colaborou também em *Babilônia* (2015) e *Malhação - Viva a Diferença* (2017), além de outros programas da grade da emissora como a última temporada de *A Grande Família* (2014) e a sétima temporada de *Amor & Sexo* (2018).

Após o fim do contrato com a Globo, Luciana dedicou-se a desenvolver projetos para vender, que a roteirista categoriza como um momento difícil: um trabalho longo que seria remunerado em uma emissora, de produção de *logline*, material gráfico e contatos com produtoras para realizações de *pitching*. Graças às tentativas de vendas de projeto, envolveu-se em algumas produções para *streaming*. Recentemente, porém, retornou à Globo para colaborar em *Vale Tudo* (2025 - atualmente).

A mais jovem entre as entrevistadas, Ana Angel envolveu-se com o cinema antes mesmo de adentrar no curso da PUC-Rio, a partir de coletivos da sua cidade. A partir desses

³ Entrevista concedida por SVARTMAN, Rosane. **Mulheres no Audiovisual | Rosane Svartman | Grupo Narrativas e Consumo**. 30 de janeiro de 2025. Entrevistadora: Tatiana Siciliano. PUC-Rio/Rio de Janeiro. A entrevista está disponível no canal Comunicação PUC-Rio. https://www.youtube.com/watch?v=RNsg_RY7aOo&list=PLOb5H1DfceSIfK9U5lwsJ5PXP_Q3pwxh&index=11

projetos, conheceu Alessandra Merat, professora que a introduziu no audiovisual, levando-a para sets de filmagens. Ana conta:

“No meu ensino médio, eu tive contato com coletivos que trabalhavam na cidade, muito com o objetivo de potencializar o território em São Gonçalo. A ideia era que a gente começasse a produzir conteúdo sobre a cidade, que de alguma maneira trouxessem uma dignidade para aquele olhar de uma cidade muito esquecida, de uma cidade dormitório, que parecia que não tinha uma cultura funcionando e vibrante. Tem muito artista aqui de São Gonçalo, mas a gente nem sabia. Então, através desse coletivo, a gente começou algumas formações dentro das áreas de audiovisual. Primeiro fotografia, depois escrita e depois cinema. E aí foi quando eu conheci a Alessandra Merat que era formada em cinema pelo Sesc, que eu comecei a criar ali uma coceirinha sobre.”⁴

Ana, porém, cursou cinco períodos de Engenharia antes de migrar para o curso de Comunicação Social com habilitação em Cinema e Audiovisual, onde começou a dirigir projetos universitários. Entre os curta-metragens produzidos no período, dirigiu *Céu de Estrelas*, com apoio do edital do Lab Curta, que foi o que lhe possibilitou a vaga de diretora *shadow* na novela *Dona Beija*, gravada entre 2023 e 2024, pela Floresta Produtora para a HBO Max. De acordo com ela,

“Logo assim despontou o *Céu de Estrelas*, eu recebi esse convite de um amigo da pós-graduação, o João Boltshauser, que era diretor na Globo há muitos anos e estava indo para a Sony, para uma produção da Sony para a HBO. Eu caí de paraquedas porque eu só tinha feito ficção, filme de arte e de repente estava dirigindo uma novela. E, de fato, foi meu *demo reel* honesto.”

Nessa forma de produção, a função do diretor ou diretora *shadow* é a de alguém em seus primeiros contatos com a televisão. Ainda assim, Ana conta que, como *shadow*, pôde dirigir cenas e até mesmo diárias.

“Máquina de homens”: o teto de vidro e a domesticação

Em sua entrevista, Maria de Médicis conta que, ao chegar na TV Globo, deparou-se com Denise Saraceni dirigindo cenas de ação e batalha, algo que ela não imaginava possível para mulheres. Em contrapartida a isso, porém, ela afirma que Denise precisou ouvir palavras duras, marcadas pelo machismo, de seus chefes e pares. Ela atribui momentos como esse a um cenário que se percebe na emissora até hoje, principalmente na área técnica:

“Até hoje, quando se vai num set da TV Globo, você vê na área técnica muito poucas mulheres trabalhando. Quando eu comecei a dirigir, a gente tinha uma ou duas câmeras mulheres. A Cris, depois a Thalissa, mas você tinha duas, três mulheres câmeras. Hoje em dia você tem muito mais, já tem uma geração nova, Jéssica, o pessoal começou novo. Mas no “mercado” não, no “mercado” quando você chega, a minha equipe de câmera do meu último trabalho era basicamente feminina. O cinema e o mercado fora da TV Globo eram mais acolhedores para a mulher, eu acho. A TV Globo era uma máquina de homens, ainda é. Mas era de uma presença feminina nula.”

⁴ Entrevista concedida por ANGEL, Ana. **Mulheres no Audiovisual | Ana Angel | Grupo Narrativas e Consumo**. 3 de junho de 2025. Entrevistadora: Tatiana Siciliano. PUC-Rio/Rio de Janeiro. A entrevista está disponível no canal Comunicação PUC-Rio. https://www.youtube.com/watch?v=J3oecxHIDgo&list=PLOb5H1DfceSifK9U5lwsJ5PXP_Q3pwxh&index=5

Ao colocar essa falta da presença feminina na emissora, definindo-a como uma “máquina de homens”, Maria denuncia a falta de um olhar feminino nas produções por ela realizada, o que perpassa uma primeira questão de poder a ser discutida dentro do campo audiovisual: o poder de representar. Segundo Mulvey (2003), o cinema atribui à mulher em cena um papel de passividade moldado pelo olhar masculino, algo que inevitavelmente perpassa como o cinema é produzido *por e para* homens. Se há um olhar masculino exibido na construção narrativa de uma trama, isso reflete as condições de produção em que essa mesma perspectiva impera. É possível, então, estender essa observação para produção de narrativas televisivas, como é o caso da TV Globo. Outro relato de Maria, por exemplo, explicita que as cenas de intimidade dirigidas por homens nos anos 90 eram realizadas sem um cuidado adicional com aqueles atores e sempre em busca da objetificação do corpo feminino. Para Hall (2016, p.193),

Muitas vezes, pensamos no poder em termos de restrição ou coerção física direta, contudo, também falamos, por exemplo, do poder *na representação*; poder de marcar, atribuir e classificar; do poder *simbólico*; do poder da expulsão *ritualizada*. O poder, ao que parece, tem que ser entendido não apenas em termos de exploração econômica e coerção física, mas também em termos simbólicos ou culturais mais amplos, incluindo o poder de representar alguém ou alguma coisa de certa maneira – dentro de um determinado “regime de representação”.

Ao operar no campo do poder e da violência simbólica, é possível observar como a ausência de um olhar feminino denuncia uma primeira forma de disputa, antes mesmo de observar formas mais diretas desses apontamentos no ambiente de trabalho. A expulsão ritualizada observada em tela reflete a expulsão ritualizada por trás dela. Uma perspectiva de mudança, assim, começa a se apontar quando há ações focadas em distribuir esse poder de representação para além daqueles que historicamente o detém, esforço apontado por Maria em um ambiente distinto da TV Globo, definido por ela como o “mercado”. Como Rosane aponta na sua entrevista,

“Então, a minha estratégia é tentar, no começo da novela, pensar nos grandes pilares, nos grandes assuntos que interessam discutir, que a sociedade quer debater. [...] O que eu procuro fazer é iluminar um assunto com pontos de vista que talvez aquela pessoa desconheça. Para isso, o que eu faço? Primeiro, pesquisa. Então, no começo, no momento que eu estou agora, eu procuro falar com o maior número de pessoas possíveis sobre aqueles grandes pilares, pessoas que até discordam, até não. [...] Mas mais importante do que isso é me cercar de pessoas com experiências de vida diferentes da minha. E que eu preciso escutar essas pessoas. Então, é assim, eu primeiro converso com muita gente, aí com a minha pesquisadora eu faço um repositório de informação e de entrevistas daqueles temas e aí eu escrevo a sinopse completa e 12 capítulos, sozinha. Aí entra, se isso for aprovado, ajustes, entra minha equipe. Quando minha equipe entra e eu procuro ter pessoas diferentes, raça, religião, orientação sexual, idade. Por exemplo, a pessoa mais nova de *Vai na Fé* tinha 27 e a pessoa mais velha tinha 60 e pouco. Então é legal ter todo tipo de pensamento dentro dessa sala de roteiro. É claro que não dá para espelhar o Brasil, mas dá para ter pessoas que vão ter outro olhar do que o meu. E aí, escutar essas pessoas. Então, quando elas entram, eu leio desde o capítulo 1. E a regra é o seguinte, incomodou, verbaliza, fala, eu mudo. A gente pode pensar por que incomodou. Então, será que a gente pode abordar esse tema de outra forma?”

O relato de Rosane demonstra uma tentativa ativa de negociar o poder de representação, fragmentando-o para olhares distintos de uma visão hegemônica que concentre as ferramentas

de perpetuar as formas simbólicas que atribuíram ao longo do tempo. Como demonstra na fala, isso está intrinsecamente ligado às questões que são discutidas no corpo social como um todo, que são refletidas na sala de roteiristas e, por sua vez, são refletidas na tela. Ainda que Rosane aponte a impossibilidade de “espelhar o Brasil” na sala de roteiro, também demonstra seu esforço enquanto mulher que “rompeu o teto de vidro” de combater esse olhar hegemônico masculino que impera na emissora, como apontado por Maria. Cria-se, assim, um ciclo em que a prática do poder simbólico na tela é quebrada por meio das mudanças nos bastidores, evitando, por exemplo, a estereotipagem, que Hall (2016, p.193) indica como “elemento-chave deste exercício de violência simbólica”. O atrelamento de Hall (2016) da estereotipagem à violência simbólica remete às definições desse conceito por Bourdieu (1989, p.11):

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os “sistemas simbólicos” cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a “domesticação dos dominados”.

Se Bourdieu (1989), assim, define a violência simbólica como o asseguramento da dominação de uma classe sobre outra, o poder de representar é utilizado como ferramenta de violência simbólica para uma via de *domesticação* – e, assim, aceitação – dos dominados. Dessa maneira, a expulsão ritualizada que é expressada nas produções audiovisuais, bem como nos bastidores, revela essa tentativa de imposição da ordem masculina. Como Ana Angel apontou na entrevista,

“Em geral, é diretor de fotografia [homem]. Eu trabalhei até com mais operadoras de câmera, mas ainda não chegaram no lugar da direção. E isso é uma questão. Principalmente quando a gente vai falar de produtos que tem muita cena de intimidade. E se dá uma preferência trabalhar com equipes femininas, para preservar o corpo da mulher, para que ela possa se sentir confortável, é super uma questão você não ter, nem para fazer aquela cena específica, uma mulher para poder ocupar aquela função. Eu tenho tentado repensar essas minhas relações de trabalho e até nas minhas formações de equipe, porque rola até uma insegurança às vezes. Eu chamo operadoras de câmera, que elas não querem ser diretoras de fotografia porque elas não se veem nesse lugar.”

Esse relato revela algo fundamental: situações em que as próprias mulheres que trabalham com fotografia, em funções como operação de câmera, rejeitam o posto de diretora do departamento por não se enxergarem nesse lugar. Vale trazer à tona novamente os dados levantados inicialmente no texto, em que a presença de mulheres na área de direção de fotografia é a mais alarmante de todas, 4,5% da direção de fotografia foi exclusivamente feminina na TV Aberta em 2023 (Ancine/2024). Assim, retomando a ideia de violência simbólica, percebe-se seu funcionamento bem-sucedido quando essas próprias mulheres rejeitam esses postos, sujeitas ao que Bourdieu (2003) aponta como “domesticação dos dominados”.

Da mesma maneira, esses relatos apontam para uma possível percepção de profissões do campo audiovisual a partir de uma distinção: profissões *de homem* e profissões *de mulher*. Para Perrot (2005, p.258), a noção de “profissão de mulher” trata-se de uma construção social ligada à relação entre sexos e enraizada no simbólico, no mental e na linguagem, que mostra as

“armadilhas da diferença, inocentada pela natureza, e erigida em princípio organizador, em uma relação desigual”. Assim, muitas mulheres são inibidas a ocupar profissões consideradas femininas, único espaço que lhes é atribuído para ocupar sem remorso ou sem perda da dita “feminilidade” (PERROT, 2005). Assim, como determinadas profissões são atribuídas a determinados gêneros e essas noções são cristalizadas como princípios naturais e organizadores, cria-se um teto de vidro – tanto no íntimo das mulheres que absorvem essa categorização imposta, quanto no exterior – que impede a mulher de acessar determinadas funções.

Retornando às entrevistas, então, é possível perceber no relato de mulheres que romperam esse teto na “máquina de homens” e conseguiram alcançar posições de liderança, que lhes possibilitam, por exemplo, a oportunidade de montar equipes de colaboradores, os esforços para embaralhar esses princípios dados, bem como para angariar os olhares diversos e não-hegemônicos em seus ambientes de trabalho e, inevitavelmente, em suas produções.

O set de filmagem

Uma vez inseridas nesse ambiente construído como masculino, as profissionais mulheres enfrentam uma série de situações e barreiras que impedem sua plena inserção no campo. Por meio das entrevistas, foi possível observar como essas questões manifestam-se principalmente no set de filmagem. Ao considerar o set como esse espaço de interação social extrema, com a equipe agindo coletivamente para entrega de um produto final, muitas vezes sob situação de tensão, é notável que a maior parte dos relatos das dificuldades ligadas ao machismo enfrentadas por essas profissionais se deram nesse ambiente, principalmente no começo das carreiras e naquelas que iniciaram sua jornada nos anos 1990. Aqui, as quatro entrevistadas em análise, quando perguntadas de casos que vivenciaram por serem mulheres no audiovisual, citaram situações ocorridas em sets de filmagem. As entrevistadas, porém, observam esse espaço de formas diferentes. Enquanto Maria, por exemplo, adaptou-se e relata um grande prazer de estar nos sets, outras mulheres como Luciana afastaram-se deles e expressaram-se no audiovisual através de outras funções que não envolvem esse tipo de interação, como a de roteirista. Rosane, por exemplo, também destaca esse espaço de trabalho como palco principal de situações de machismo:

“Por exemplo, quando eu entrei para dirigir *Garotas do Programa* e depois *Casseta & Planeta* na Globo. Uma pessoa que estava na câmera do outro lado do estúdio falou: ‘É você que é a câmera, amorzinho?’. E aí o estúdio inteiro riu. Você tem que pensar como vai responder. E aí eu respondi falando: ‘Por favor, não me chama assim. Me chama de diretora, né?’ Ou, por exemplo: ‘Ah, vai pular o eixo’, que é o eixo de câmera. E eu tinha acabado de sair da UFF, eu sabia muito bem. Coisas pra te deixar insegura, situações que eu vivia que um homem não viveria naquele mesmo lugar. Principalmente no set.”

Por meio dos relatos, foi possível observar como muitas interações sociais no set de filmagem são pautadas principalmente pelas vias do conflito. Simmel (1983) entende o conflito como um tipo de socialização – ou seja, toda interação entre indivíduos – destinado a resolver dualismos divergentes e promover a unidade dentro de uma relação ou grupo, carregando em si aspectos positivos e negativos. Nessa perspectiva, observa-se o conflito como um fator basilar na interação dentro dos ambientes de gravação. Ainda assim, para Simmel (1983, p.134),

Se o conflito é causado por um objeto, pela vontade de ter o controlar alguma coisa, pela raiva ou por vingança, tal objeto ou estado de coisas desejado cria as condições que sujeitam a luta a normas ou restrições aplicáveis a ambas as partes rivais. Mais ainda, desde que a luta se concentre num propósito fora dela mesma, é modificada pelo fato de que, em princípio, todo fim pode ser alcançado por mais de um meio. O desejo de possuir ou subjugar ou mesmo de aniquilar o inimigo, pode ser satisfeito por meio de outras combinações e eventos além da luta. Quando o conflito é simplesmente um meio, determinado por um propósito superior, não há motivo para não restringi-lo ou mesmo evitá-lo, desde que possa ser substituído por outras medidas que tenham a mesma promessa de sucesso.

Dessa maneira, observa-se que nesse âmbito de sociação no campo do audiovisual, o conflito é utilizado como um meio de subjugação e de autoafirmação no espaço, perpetuada por décadas enquanto *modus operandi*, uma espécie de “escola do grito” onde aplicar o comportamento bélico é afirmar-se enquanto profissional. Isso é demonstrado a partir de uma série de relatos de situações vividas pelas entrevistadas. Destaca-se, por exemplo, o relato de Luciana Pessanha, que enumerou uma série de situações de conflito que vivenciou durante sua atividade como assistente de direção. Em uma, conta de um assistente de produção que lhe dizia que ninguém conseguia escutá-la porque a voz dela era fina. Em outra, conta de quando gritou com um grupo de figurantes que não seguiam seus comandos. A partir dessa situação, Luciana começou a observar a mudança no seu comportamento: “Meu Deus, que monstro eu me tornei?”, ela conta que se perguntava nesse momento. Outra situação marcante foi quando brigou com os responsáveis pelos trilhos de filmagem de algum dos sets, que dormiram durante o expediente. Sobre esse momento, ela conta:

“E aí eu entendi. Por exemplo, tem um diretor que era famoso por dar esporro. Porque assim, você não precisa chegar nesse estado emocional em que você faz isso. A pessoa que é esperta, ela já começa nesse lugar. Você já sai, o seu zero já é nesse lugar da gritaria, porque aí as coisas acontecem. Não precisa esperar você ficar nesse estado emocional. Aí o grande diretor de núcleo me chamou pra me dar parabéns depois desse escândalo que eu dei. Porque ele falou assim, ‘Agora sim eu acho que você tá capaz de ajudar. Foi teu rito de passagem à bronca’. Foi, eu ter virado um monstro ali na frente de 300 pessoas, um elenco estelar, não sei o que, foi assim, “agora você é um de nós”. E aí eu pensei: ‘mas para ser um deles eu vou ter que fazer isso’. Eu não quero ser essa pessoa.”

Por meio dessa adesão ao comportamento conflituoso que Luciana começou a ser reconhecida pelos seus pares. Comportamento esse que, na entrevista, ela atribui a um olhar masculino. Dessa maneira, retorna-se à questão da masculinidade incorporada como habitus (SAYÃO, 2003). Aderir a comportamentos atribuídos ao masculino é o que garantia a essas mulheres seu reconhecimento naquele espaço de disputas do campo audiovisual manifestado no set de filmagem, compreendendo que é “por intermédio da disciplina corporal e linguística (que implica, muitas vezes, uma disciplina temporal) que se opera a incorporação das estruturas objetivas” (BOURDIEU, 1983, p.26). Maria de Médicis complementa essa mesma visão em seu relato:

“Um dos grandes problemas que a gente enfrentava sendo mulher era, além, obviamente, do machismo e misoginia, era a gente se impor diante de uma equipe. Então, o que acontecia? Muitas de nós, eu inclusive, adotavam uma postura mais agressiva, mais masculinizada, mais escroto mesmo, que era o jeito dos grandes diretores da época. Hoje em dia não mais. Era tudo uma coisa de poder, mais agressivo, sem afeto nenhum mesmo, sem olhar. Você dar esporro era você ser um

bom diretor. Você dava um esporro no set, todo mundo obedecia, assim que funcionava. Então a gente mimetizava muito isso. A Denise [Saraceni] não. A Denise era muito suave no set, sempre foi. Eu comecei a dirigir, eu tinha acho que 28 anos, 29. E era aquele set que só tinha homem, tinha as mulheres atrizes, as maquiadoras. Mas era um set realmente só de homem. Então pra impor respeito, muitas vezes se armava e virava um bicho bravo. Porque assim você achava que seria respeitada. Eu acho que ainda bem que a gente já passou disso.”

Assim, para serem aceitas pela maioria masculina ao seu redor, essas mulheres mimetizam o comportamento deles e rejeitam o feminino. Para melhor entender isso, cabe recorrer à noção de virilidade de Bourdieu, que a compreende como “construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de medo do feminino, e construída, primeiramente, dentro de si mesmo” (BOURDIEU, 1999, p.67). Um aspecto que vale destacar dessa noção de virilidade é a rejeição à feminilidade. É uma construção tanto interna, quanto externa, que visa reiterar essa divisão entre masculino e feminino. Dessa maneira, essas profissionais precisavam demonstrar através da mimesis dessa performance de virilidade, que conseguiam estar ali *apesar de* serem mulheres. Para que ocupassem aquele espaço e negociassem com os poderes e disputas dele, elas mesmas ocupavam uma situação de rejeição ao feminino. Segundo Bourdieu (1983, p.26),

As qualidades dominantes colocam duplamente em questão a virilidade, pelo fato de que sua aquisição demanda docilidade, disposição imposta à mulher pela divisão sexual do trabalho (e a divisão do trabalho sexual) e de que essa docilidade visa disposições em si mesmas femininas.

Ora, uma vez que a divisão sexual do trabalho entra em cheque e as mulheres começam a adentrar em espaços anteriormente atribuídos como masculinos, tanto as categorias de que qualidades o trabalho demanda, quanto aos rótulos até então atribuídos ao comportamento feminino (como o de “docilidade”) entram em cheque. Butler (2023) denuncia o caráter performático do gênero, que compreende como um “ato” qualificado através de ações repetitivas que buscam constantemente reafirmá-los. Para a autora, porém, é dentro desse sistema de práticas repetitivas de significação que podem ocorrer as subversões de identidade que, assim, denunciam o aspecto fantástico do gênero (BUTLER, 2023). Assim, diante desse sistema de atos, as profissionais do audiovisual performam – dessa vez, de forma consciente — práticas atribuídas ao gênero masculino, para que sejam aceitas por seus pares.

Se duas dessas mulheres trouxeram vividamente que, para existir no set de filmagem dos anos 1990, era necessário emular um comportamento violento que não as pertencia e que identificavam como masculino, o relato da mais jovem entre as entrevistadas traz uma perspectiva no lado oposto:

“Liderança é muito difícil. Principalmente porque eu tenho muito receio de um estereótipo que existe da ‘mulher negra raivosa’. E eu sei que enquanto profissional eu sou muito assertiva. E para algumas pessoas eu sou um pouco marrenta. Acontece. E, aparentemente, independente da quantidade de doçura e amabilidade com que você trate uma pessoa, no momento que você for mais assertiva, as pessoas vão entender que você é uma pessoa arrogante ou raivosa. E é cansativo. E eu entendo que algumas mulheres não queiram esse desgaste. De se expor. De estar nessa posição. De serem questionadas. De ter que discutir. Porque é isso. Se fosse homem, não discutia. Está discutindo porque é mulher. Isso é muito evidente nas relações. Eu não tive tanto isso

na novela por conta dessa hierarquia de eles me verem como diretora. Mas no set de cinema independente é o tempo todo.”

Em um primeiro ponto, vale destacar alguns cruzamentos entre os relatos de Ana e Maria. A diretora mais velha observa que, dentro da Globo, houve uma maior dificuldade, diante da falta de presença feminina, do que no mercado externo à emissora. Já a mais nova aponta que esse mesmo “mercado” é também mais acolhedor exatamente pelo desenho de hierarquias bem delimitadas, em comparação com as vivências em sets de cinema independente. Há uma divergência, porém, entre o relato de Ana e o relato de Maria e de Luciana quanto à forma de se portar no set de filmagem para que seja aceita e reconhecida enquanto profissional. Para isso, cabe recorrer à noção de interseccionalidade enquanto associação de sistemas múltiplos de discriminação por Crenshaw (2002). Para a autora,

O termo ‘superinclusão’ pretende dar conta da circunstância em que um problema ou condição imposta de forma específica ou desproporcional a um subgrupo de mulheres é simplesmente definido como um problema de mulheres. A superinclusão ocorre na medida em que os aspectos que o tornam um problema interseccional são absorvidos pela estrutura de gênero, sem qualquer tentativa de reconhecer o papel que o racismo ou alguma outra forma de discriminação possa ter exercido em tal circunstância. (CRENSHAW, 2002, p.174)

Ou seja, segundo essa perspectiva, é necessário compreender que mulheres negras enfrentam questões diferentes de mulheres brancas nesse ambiente de trabalho e atribuir determinadas dificuldades como gerais, sem considerar marcadores raciais e outros possíveis sistemas, pode gerar uma ‘superinclusão’, que não analisa efetivamente as particularidades de cada caso. No caso de Ana, seu relato vai na contramão das outras mulheres analisadas: enquanto as outras emulavam uma violência para serem aceitas, Ana preocupou-se em *não* reproduzir qualquer comportamento de agressividade que se pode atribuir a esse ambiente masculino, temendo que lhe fosse atribuída o estereótipo de “mulher negra raivosa”.

É claro que, em primeiro ponto, há uma diferença temporal. O set de filmagem enquanto esse ambiente extremamente violento transformou-se. Ainda assim, a questão do estereótipo levantada por Ana aponta algo importante. Para isso, retornamos a noção de Hall (2016) do estereótipo como instrumento de violência simbólica. Wels e Esteves (2025) colocam o “mito da mulher negra raivosa” como um dos estereótipos sobre mulheres negras circulantes nas sociedades capitalistas ocidentais, junto da mulher hiper sexualizada; a trabalhadora incansável; e a mãe preta. Para as autoras, a aplicação desse mito é uma maneira de silenciar as vozes dessas mulheres, deslegitimando seus discursos como irracionais e não-civilizados e mantendo-as em um lugar de subalternidade (WELS; ESTEVES, 2025). Embora as autoras aqui refiram-se mais especificamente a mulheres negras atuantes na luta por seus direitos, esses próprios mecanismos mostram-se presentes em outros ambientes em que mulheres negras afirmam sua importância naquele espaço. No caso de Ana, esse foi um medo que vivenciou na prática de sua profissão.

Considerações finais

Por meio desse panorama fornecido pelas quatro entrevistadas, é possível obter uma perspectiva sobre uma história de mulheres no audiovisual. Nos anos 1990, observa-se um campo amplamente dominado pelo olhar masculino, principalmente dentro da emissora onde as entrevistadas iniciaram suas carreiras. A ascensão do *streaming*, porém, oferece novas

reflexões sobre a participação feminina. As transformações também são notáveis por meio dos relatos: o mercado de trabalho em que Luciana, Rosane e Maria adentraram não é o mesmo em que Ana entrou. Nos relatos, também foi possível perceber como o set de filmagem funcionou como um ambiente de domínio do olhar masculino onde imperava o conflito e relações violentas. Porém, o curso histórico desenhado ao longo dessas falas aponta para a possibilidade de mudança. Como Maria aponta em sua entrevista,

“Uma coisa que ajudou a mudar também, foi a gente começar a não normalizar o assédio. Quando você tem os departamentos de *compliance* surgindo e dizendo ‘olha, você não pode tratar a pessoa assim’. A gente foi tendo que melhorar na força e foi ótimo. Porque a gente ficava realmente imitando esses homens. Até a gente ser denunciada. Eu já fui denunciada. Foi ótimo quando eu fui denunciada. Porque eu falei, ‘realmente eu não podia ter falado com essa pessoa assim. Por que eu falei? Por que eu fiz isso?’. E aquilo me fez pensar. Nesse processo de masculinização e do lado ruim do homem. Do lado dessa agressividade, de usar o poder de uma maneira feia.”

Assim, as próprias ferramentas institucionais desses ambientes de trabalho colaboram para mitigar o ambiente dominado pela performance da virilidade e da dominação. Ao mesmo tempo, as entrevistas apontam a preocupação dessas mulheres com a construção de um mercado mais plural, que abarque uma variedade de vozes. Ana, por exemplo, aponta como observou a presença de outras pessoas negras nos bastidores de *Dona Beja*. Além disso, conta ter tido uma das diretoras da novela, Bia Coelho, como uma de suas referências no ambiente de trabalho. Ainda que as mulheres que tenham iniciado a carreira nos anos 1990 tenham tido referências como Denise Saraceni, é possível observar nos relatos como esse era um ambiente mais restritivo.

A análise realizada também levanta outras possibilidades de análise, tanto para futuros projetos de Iniciação Científica, quanto para mobilização de entrevistas. Aqui, destacam-se duas questões que merecem atenção e aprofundamento; uma, investigar a participação de outras mulheres negras no audiovisual; outra, pesquisar a experiência de profissionais femininas no campo da direção de fotografia que, como foi possível observar pelos dados e pelos relatos, é onde as mulheres mais encontram dificuldade de se afirmar como profissionais do audiovisual.

Ainda assim, aos poucos, o modo masculino de comandar o campo audiovisual encontra um sistema de freios. Embora ainda haja uma série de questões a serem combatidas, aponta-se também a possibilidade da transformação.

Referências bibliográficas

Agência Nacional do Cinema (ANCINE). **Anuário estatístico do audiovisual brasileiro 2023**. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), 2024.

ALBERTI, V. De “versão” a “narrativa” no *Manual de história oral*. **História Oral**, v. 15, n. 2, p. 159-166, jul./dez. 2012.

BOURDIEU, P. A economia das trocas linguísticas. Tradução: Paula Montero. In: ORTIZ, Renato (org.). **Bourdieu – Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.

_____. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Conferência do prêmio Goffman: a dominação masculina revisitada. In: LINS, Daniel (Org.). **A dominação masculina revisitada**. Campinas, 1998.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Revisão Técnica de Joel Birman. Tradução de Renato Aguiar. 25 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

CAETANO, M.D.R. Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada. *ALCEU*, v.8, n.15, p. 196 a 216- jul./dez. 2007.

CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, vol.10, n.01, pp.171-188, 2002.

ESTEVES, C. R.; WELS, É.S. As Quizumbeiras: a raiva como afeto disruptivo e mobilizador e o mito da mulher negra raivosa em leitura comparada. *The Specialist*, [S. l.], v. 46, n. 1, p. 458–480, 2025.

HALL, S. **Cultura e representação**. Organização e Revisão Técnica: Arthur Ituassu. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

MULHERES no Audiovisual | Luciana Pessanha | Grupo Narrativas e Consumo. Entrevistada: Luciana Pessanha. Entrevistadora: Tatiana Siciliano. Comunicação PUC-Rio, Rio de Janeiro, 10 de fev. de 2025. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=q7scQ_EE24&list=PLOb5H1DfceSiflK9U5lwsJ5PXP_Q3pwxh&index=7

MULHERES no Audiovisual | Maria de Médicis | Grupo Narrativas e Consumo. 16 de janeiro de 2025. Entrevistada: Maria de Médicis. Entrevistadora: Tatiana Siciliano. Comunicação PUC-Rio, Rio de Janeiro, 16 de jan. de 2025. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JEsoHOGwRvU&list=PLOb5H1DfceSiflK9U5lwsJ5PXP_P_Q3pwxh&index=13

MULHERES no Audiovisual | Rosane Svartman | Grupo Narrativas e Consumo. Entrevistada: Rosane Svartman. Entrevistadora: Tatiana Siciliano. Comunicação PUC-Rio, Rio de Janeiro, 30 de jan. de 2025. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RNsg_RY7aOo&list=PLOb5H1DfceSiflK9U5lwsJ5PXP_Q3pwxh&index=11

MULHERES no Audiovisual | Ana Angel | Grupo Narrativas e Consumo. Entrevistada: Ana Angel. Entrevistadora: Tatiana Siciliano. PUC-Rio/Rio de Janeiro. Comunicação PUC-Rio, Rio de Janeiro, 3 de junho de 2025. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=J3oecxHIDgo&list=PLOb5H1DfceSiflK9U5lwsJ5PXP_Q3pwxh&index=5

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2003. pp. 437 – 453.

PERROT, M. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução: Viviane Ribeiro. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2005.

_____, M. **Minha história das mulheres**. Tradução: Angela M.S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PORTELLI, A. História oral como gênero. *Proj. História*, v. 22, São Paulo, jun. 2001.

ROBICHEZ, A. **Mulheres negras recebem metade do que homens no audiovisual brasileiro, mostra estudo.** São Paulo: Brasil de Fato, 2025. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2025/05/19/mulheres-negras-recebem-metade-do-que-homens-no-audiovisual-brasileiro-mostra-estudo/>>.

SAYÃO, D.T. Corpo, poder e dominação: um diálogo com Michelle Perrot e Pierre Bourdieu. **Perspectiva.** Florianópolis, v.21, n.01, p. 121-149, jan./jun.2003.

SIMMEL, G. A natureza sociológica do conflito. In: Moraes Filho, Evaristo (org.), **Simmel.** São Paulo, Ática, 1983

VAN GENNEP, A. **Os Ritos de Passagem.** Petrópolis/Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2001 [1909].