



## Protagonistas femininas nos filmes brasileiros comerciais contemporâneos

### *Female protagonists in contemporary commercial Brazilian films*

**Bárbara Malta Rabello**

Doutorado em História, Política e Bens Culturais (2022 – Atual) pela Fundação Getúlio Vargas, <https://orcid.org/0009-0001-1259-5107>, [barbaramalrab@gmail.com](mailto:barbaramalrab@gmail.com)

Recebido em: 02/05/2023 / Aceito em: 08/08/2023

DOI: 10.12660/rm.v14n24.2023.89303

#### Resumo

Tendo como objeto os filmes brasileiros de longa-metragem de ficção lançados comercialmente entre 2002 e 2017 e que tenham obtido no mínimo 500 mil espectadores, o presente artigo, por meio de análises quantitativas e qualitativas, pretende lançar um olhar sobre alguns aspectos da representação feminina no cinema comercial brasileiro, verificando qual o espaço ocupado por obras protagonizadas por mulheres no âmbito geral de nossa produção comercial, bem como analisando as temáticas narrativas predominantes no discurso dessas personagens e suas relações com os estereótipos de gênero.

**Palavras-chave:** Representação; Gênero; Cinema brasileiro; Filmes comerciais; Protagonistas femininas.

#### Abstract

Focusing on Brazilian fiction feature films released commercially between 2002 and 2017, which attracted at least 500,000 viewers, this article, through quantitative and qualitative analysis, intends to take a look at some aspects of female representation in Brazilian commercial cinema, verifying the space occupied by works starring women in the general scope of our commercial production, as well as analyzing the predominant narrative themes in the discourse of these characters and their relations with gender stereotypes.

**Keywords:** Representation; Gender; Brazilian cinema; Large commercial films; Female protagonists.

## Introdução

Este artigo decorre da pesquisa realizada no mestrado sobre a representação das protagonistas femininas nas produções comerciais brasileiras contemporâneas, realizada por meio de análises quantitativas e qualitativas. No âmbito quantitativo, inicialmente traçamos um panorama sobre o lugar das obras protagonizadas por personagens femininas no contexto geral de nossas produções comerciais, observando pontos como a quantidade percentual dos filmes protagonizados por mulheres, a variação desta produção no tempo, as relações ou tendências entre o gênero de roteiristas e diretoras/diretores das obras e a presença de protagonistas mulheres.

Na sequência, e já por um viés qualitativo, investigamos o que os filmes protagonizados por mulheres retratam em termos de temática narrativa, de modo a compreender a carga simbólica com a qual as mulheres são retratadas na filmografia comercial brasileira contemporânea. Esta investigação foi feita sob dois ângulos: inicialmente, foi traçado um perfil inicial das protagonistas, verificando como estas são apresentadas em relação à sua cor/raça, faixa etária e ocupação, fazendo uma espécie de censo destas personagens. A seguir, passamos a analisar as temáticas principais e secundárias que movimentam a ação das personagens em cena, delimitando quais são os temas mais abordados em tais obras, bem como suas correlações, com o objetivo de obter uma cartografia temática para subsidiar a análise dos estereótipos de gênero presentes nas histórias representadas nas telas por estas personagens. Na próxima seção deste artigo, detalharemos os pontos principais da metodologia utilizada.

## Metodologia

O universo de análise da pesquisa recaiu sobre os filmes de longa-metragem de ficção, lançados entre 2002 e 2017, e que tenham sido assistidos por pelo menos 500 mil espectadores. Neste ponto, parece-nos interessante trazer algumas notas sobre os critérios de recorte adotados, de modo a justificar o conjunto de filmes analisados.

Em primeiro lugar, a opção pelos filmes assistidos por mais de 500 mil espectadores está ligada ao próprio recorte adotado pela Agência Nacional do

Cinema, que consolida separadamente os dados dos filmes brasileiros com mais de 500 mil espectadores lançados desde 1970<sup>1</sup>. Além disso, esta é uma amostragem altamente representativa da bilheteria nacional do período, uma vez que entre 2002 e 2017 foram lançados 1.402 filmes, que perfizeram um total de 270.495.509 espectadores. Os filmes com mais de 500 mil espectadores no período foram 120 títulos, o que representa 8,5% do total de títulos lançados; entretanto, sua bilheteria foi de 224.747.579 espectadores, o que significa dizer que tais títulos foram responsáveis por 83% da bilheteria do cinema nacional no período analisado<sup>2</sup>. Por fim, tal opção também teve como fundamento focar a análise nas obras que obtiveram maior sucesso comercial, uma vez que, usualmente, estas são as obras que possuem vida útil em outras janelas audiovisuais. Nesse sentido, a análise dos filmes de grande bilheteria liga-se à ideia de cultura popular como bem cultural massivamente consumido, fazendo parte do cotidiano e das referências das pessoas, como tem-se entendido o termo mais recentemente. Nas palavras de Stuart Hall,

com um sentido mais moderno, é o uso do termo “cultura” para se referir às formas amplamente distribuídas de música popular, publicações, arte, design e literatura, ou atividades de lazer e entretenimento, que compõem o cotidiano da maioria das “pessoas comuns”. É a chamada “cultura de massa” ou “cultura popular” de uma época (HALL, 2016, p. 19).

Já o recorte temporal adotado diz respeito aos 15 primeiros anos de efetiva atuação da Agência Nacional do Cinema (Ancine). Instituída em 6 de setembro de 2001 pela Medida Provisória 2.228-1, a Ancine é uma agência reguladora, criada sob a forma de autarquia especial, com atribuições de fomento, regulação e fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil. A criação da Ancine, após a grave crise enfrentada nos anos 1990 com a extinção da Embrafilme e do Concine, representou a retomada da relação estatal institucionalizada com a produção audiovisual brasileira – o que tem sido vital, uma vez que “segundo a literatura sobre o campo, o cinema nacional esteve quase sempre atrelado à política estatal de cultura, estando mais próximo ou mais distante das ações e diretrizes governamentais” (BAHIA, 2012, p. 20).

<sup>1</sup> Disponível em <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema>. Acesso em 11.ago..2022.

<sup>2</sup> Dados consolidados pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual da Agência Nacional do Cinema (OCA-Ancine), disponíveis em <https://oca.ancine.gov.br/cinema>. Acesso em 18.jul..2018.

Já a escolha pelas protagonistas e pela análise de filmes ficcionais se liga à ideia de que uma das formas de conceder sentido às coisas é por meio da maneira como as representamos, vale dizer: através das palavras que usamos para nos referir a elas, das histórias que narramos a seu respeito, das imagens que delas criamos, dentre outras (HALL, 2016). Nesse sentido, o cinema de ficção pode ser considerado um exemplo claro da atividade de “contar histórias”, algo que os seres humanos fazem desde os tempos imemoriais, primeiro oralmente, depois por meios gráficos e impressos, até chegar aos meios eletrônicos de hoje em dia. Nesse sentido, José Roberto Sadek afirma em sua pesquisa que:

As histórias eram e são criadas a partir das experiências da sociedade, e também a partir de seus desejos, fantasias, anseios, temores, sabedorias e ignorâncias. Elas induzem à imitação de comportamentos, forma primal de educação, feita informal e instintivamente pelos membros do grupo. As imitações dos comportamentos e das histórias levam à disseminação dos conhecimentos e das estratégias de sobrevivência e progresso. [...] Mais tarde, o cinema desenvolveu formulações extremamente eficazes para contar histórias para muitas e variadas pessoas e, principalmente, para garantir que essa diversidade de espectadores pudesse entender bem o que se passava na tela. [...] Com o cinema, pela primeira vez chegamos a uma forma de contar histórias que parece mais real que a realidade. O público espectador poderia ver e viver os relatos com o mesmo grau de realismo que a própria vida oferece. (SADEK, 2006, p. 18 e 22).

Assim, se pretendemos analisar a forma como as mulheres são representadas por meio das histórias que são contadas em nosso cinema comercial ficcional, parece-nos mais acertado direcionar o olhar para as mulheres que são protagonistas destas obras. Esta escolha atende à necessidade de que a representação da mulher tenha papel central nas obras audiovisuais a serem analisadas, já que, via de regra, a história do filme é a história de seu protagonista. A própria etimologia da palavra ‘protagonista’ indica esta direção, uma vez que, segundo Flávio de Campos, o termo se origina “do grego protos, ‘primeiro’ e agonistes, ‘combatente’: o personagem principal da narrativa dramática” (CAMPOS, 2016, p. 388).

Uma vez que os estereótipos tratam de padrões de comportamento esperados de um determinado grupo social, entendemos que fixar a análise nas protagonistas é fundamental, já que, nesta chave, será preciso levar em conta as ações, falas e pensamentos daquela personagem. Ainda que consideremos que o cinema não é apenas uma ilustração de uma narrativa, mas sim uma forma própria de narrar,

podemos considerar que o objetivo central pretendido pelo trabalho – obter uma cartografia temática dos filmes protagonizados por mulheres, considerados enquanto conjunto, e levando em conta os estereótipos de gênero – pode ser alcançado de maneira mais eficaz quando verificamos a trajetória da protagonista, uma vez que esta ocupa um lugar central na narrativa. Nesse sentido, Alves *et al.* afirmam que:

Quanto maior o número de filmes com protagonistas mulheres, maior a representação das mulheres pelo cinema, visto que o protagonista é aquela personagem que normalmente tem um objetivo, uma meta, é o líder de um grupo no alcance desta meta, é através do qual o filme é contado, ou seja, o filme privilegia o seu ponto de vista, a sua opinião. (ALVES *et al.*, 2011, p. 380)

Aplicados estes critérios, chegamos a um universo de 105 longas-metragens de ficção (excluídos os filmes infantis, cuja análise narrativa demandaria outro tipo de enfoque). Verificamos que destas 105 obras, 30 delas foram protagonizadas por mulheres, abrindo caminho para explorar o primeiro enfoque da pesquisa: o de observar o lugar das obras protagonizadas por personagens femininas no contexto geral de nossas produções comerciais. Nesta chave, foram analisadas questões como a quantidade percentual dos filmes e da bilheteria de obras protagonizados por mulheres, a variação desta produção no tempo, as relações ou tendências entre o gênero de roteiristas e diretoras/diretores das obras e a presença de protagonistas mulheres, o que será exposto mais adiante no texto.

Após selecionados os filmes que integrariam nosso universo de análise, foi necessário desenvolver uma outra metodologia para chegar à segunda (e principal) parte pretendida pela pesquisa: a de explorar quem eram e do que tratavam as protagonistas destes 30 filmes<sup>3</sup>, de modo a compreender como a figura da mulher vem sendo retratada narrativamente no cinema brasileiro contemporâneo. Isto foi feito em primeiro lugar por meio de uma análise do perfil da mulher que está sendo representada naquela história e, em segundo lugar, através da criação de uma cartografia das temáticas narrativas com as quais a protagonista desenvolve sua trama.

Antes de prosseguirmos, contudo, é fundamental ressaltar que o escopo do trabalho consistiu em analisar os filmes objeto do recorte enquanto conjunto. Não se pretendeu, portanto, realizar uma análise filmica no sentido tradicional desta

---

<sup>3</sup> Para melhor situar o leitor sobre as obras analisadas, a lista completa dos 30 filmes segue ao final do artigo, após as referências bibliográficas.

abordagem, na qual elementos do filme como cortes, enquadramentos, trilha sonora, dentre outros, são relevantes para a análise. O objetivo foi obter uma base de entendimento geral sobre as narrativas majoritariamente adotadas neste tipo de produção, com foco nos estereótipos de gênero. Assim, o olhar esteve direcionado para tais obras enquanto formadoras de um objeto comum – filmes comerciais que atingem grande número de espectadores – razão pela qual nos interessou mais o universo amplamente considerado e os resultados desse olhar panorâmico do que as obras consideradas em sua individualidade.

Em relação ao perfil das protagonistas, os filmes protagonizados por mulheres foram separados em planilha e divididos em linha, utilizada uma linha para cada protagonista; no caso de o filme possuir coprotagonistas, cada uma delas foi dividida em linha própria. A cada uma das protagonistas foram atribuídas três classificações, em colunas, a saber: cor ou raça<sup>4</sup>, faixa etária e ocupação. Para atribuição de cor ou raça, usualmente o critério mais aceitável é do da autodeclaração, conforme adotado pelo Instituto Brasileiro de Geografia ou Estatística (IBGE) em suas pesquisas. Porém, por tratar-se de personagens fictícios, bem como diante da dificuldade de obtenção de autodeclaração por parte das atrizes, optou-se pela heteroclassificação<sup>5</sup>, atribuída pela análise do fenótipo da atriz, levando em conta as categorias previstas pelo IBGE: branca, preta, parda, indígena ou amarela (BRASIL – IBGE, 2018, p. 19). Em relação à faixa etária, utilizou-se como fonte a idade da personagem expressamente citada no filme ou na sinopse, ou possível de deduzir pelo contexto narrativo. No caso de total ausência de referências nesse sentido, a faixa foi atribuída pela idade da atriz à época do lançamento do filme. Foram estabelecidas cinco faixas distintas: menos de 20 anos; 20-29 anos; 30-39 anos; 40-49 anos e 50 anos ou mais. Quando o filme se passa num intervalo de tempo grande, no qual a personagem ultrapassa mais de uma faixa etária (o que se deu, essencialmente, nos filmes biográficos), optou-se por adotar

---

<sup>4</sup> Adota-se o uso da categoria “cor ou raça” por ser a mesma nomenclatura utilizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia ou Estatística (IBGE).

<sup>5</sup> Quanto à utilização da heteroclassificação, vale a transcrição da ressalva feita pelas pesquisadoras do GEMAA – Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa, do IESP-UERJ, quando realizaram pesquisa a respeito de gênero e raça de todos os personagens representados nos filmes de maior bilheteria de 2002 a 2013, mencionada no capítulo 3: “Embora tal procedimento não garanta que nossa metodologia espelhe os critérios de classificação racial presentes na população brasileira como um todo, acreditamos que a heteroclassificação em vários estágios de revisão permite que nos aproximemos do modo como determinados grupos são investidos de atributos raciais pelos seus parceiros de interação social. Ademais, não somos originais na utilização desse método (Muniz, 2012; Silva, 1999; Bastos *et al.*, 2008).” (CANDIDO *et. al.*, 2016, p. 6). Aponte-se, ainda, que em caso de dúvida a respeito da classificação utilizada nessa pesquisa, uma segunda pesquisadora foi consultada.

a idade com que a protagonista foi retratada na maior parte do filme. Por fim, quanto à ocupação da personagem, a fonte da informação foi a menção sobre isto no filme ou em sua sinopse; em caso de ausência desta informação em ambas as fontes, este aspecto foi assinalado como “ocupação não mencionada”. No caso de a protagonista ter mudado de ocupação ao longo do filme, foi considerada aquela desempenhada de modo mais preponderante na obra.

Após traçar o perfil das protagonistas, passamos a mapear os assuntos recorrentes nas narrativas das protagonistas, com o escopo de elaborar uma cartografia temática dos filmes estrelados por mulheres. Para obter estas respostas, foi elaborado um levantamento dos temas abordados pelos filmes com protagonistas femininas objetos do recorte, observando sua frequência e correlações, de modo a verificar o que tais obras – consideradas enquanto conjunto – significam em termos de representação feminina. Todas as obras foram assistidas em sua integralidade<sup>6</sup> e, diante do que foi apresentado ao longo da narrativa envolvendo a protagonista, foram atribuídas aos filmes certas categorias temáticas, sistematizadas em fichas de análise<sup>7</sup>.

Sobre este método, é importante ressaltar duas particularidades: (i) foram classificadas apenas as categorias temáticas com as quais a protagonista se relacionou, não sendo computados temas que atingiram apenas outros personagens da obra e (ii) considerou-se como categorias temáticas apenas aquelas que desempenharam função narrativa de alguma relevância para o filme, divididas em duas frentes: categoria temática principal (aquela que originou a ação da protagonista, a que foi o mote do filme, presente nas sinopses, nos trailers etc. – apenas uma por filme) e categorias temáticas secundárias (temas que permearam de forma minimamente relevante a narrativa envolvendo a protagonista, mas que dizem respeito a temas que não estão tão explícitos na descrição básica da trama – duas a três por filme). Deve ser esclarecido, ainda, que tais categorias temáticas não foram

---

<sup>6</sup> O tipo de análise empreendida foi o da análise de conteúdo, segundo as categorias estabelecidas por Manuela Penafria, definido da seguinte forma: “este tipo de análise considera o filme como um relato e tem apenas em conta o tema do filme. A aplicação deste tipo de análise implica, em primeiro lugar, identificar-se o tema do filme (o melhor modo para identificar o tema de um filme é completar a frase: este filme é sobre...). Em seguida, faz-se um resumo da história e a decomposição do filme tendo em conta o que o filme diz a respeito do tema.” (PENAFRIA, 2009, p. 6)

<sup>7</sup> Para mais detalhamentos sobre a metodologia utilizada para as análises referenciadas neste trabalho, bem como para acesso à lista completa das obras analisadas e as fichas relativas às categorias temáticas de cada um dos filmes que foram objeto da pesquisa, sugerimos consulta à dissertação de mestrado da autora, disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/28501>. Acesso em: 20 set. 2023

pré-determinadas para que os filmes fossem nelas enquadrados, mas deu-se justamente o caminho inverso: as categorias temáticas foram surgindo da própria análise dos filmes, a partir dos assuntos e questões que cada uma das narrativas abordava.

Explicitada em linhas gerais a metodologia utilizada, passemos a analisar qual o espaço ocupado e do que falam as protagonistas femininas do cinema brasileiro contemporâneo de grande público.

### Resultados obtidos

Nesta seção, apresentaremos alguns dos resultados obtidos pela pesquisa após a aplicação da metodologia descrita acima, abordando os dois aspectos já mencionados: o lugar ocupado pelos filmes protagonizados por mulheres na filmografia brasileira atual e as temáticas narrativas e os perfis destas personagens.

No que tange à participação de filmes com protagonistas mulheres no universo geral de nossa produção comercial, observamos que a sub-representação feminina que se observa nos espaços de poder na sociedade<sup>8</sup> também se reflete no lugar ocupado pelas protagonistas femininas na produção brasileira cinematográfica contemporânea de grande público.

Inicialmente, verificamos que o universo de todos os filmes lançados entre 2002 e 2017 que obtiveram mais de 500 mil espectadores, contemplou 105 obras, das quais 30 contaram com protagonistas mulheres e 75 foram estreladas por homens. Percentualmente, portanto, temos 71,4% de protagonistas masculinos contra 28,6% de protagonistas femininas no total de títulos analisados. Em relação à bilheteria, os filmes abarcados pelo recorte adotado pela pesquisa perfizeram 204.754.701 espectadores. Destes, 152.221.989 compareceram aos cinemas para assistir a obras protagonizadas por homens, o que equivale a 74,3% do percentual total de ingressos vendidos; enquanto 52.532.712 de espectadores foram prestigiar filmes estrelados por mulheres, totalizando 25,4% dos bilhetes.

---

<sup>8</sup> Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Revelam informações como as seguintes: em nenhuma das faixas etárias analisadas existem mais mulheres do que homens em funções gerenciais; as mulheres recebem em torno de 70% dos salários dos homens; e, no âmbito político-institucional, a participação feminina é ainda menos representativa: na ocasião do estudo, as mulheres representavam apenas 7% nos ministérios, 16% no Senado Federal e 10% na Câmara dos Deputados. Disponível em <https://www.ibge.gov.br/estatisticas-novoportal/multidominio/genero/20163-estatisticas-de-genero-indicadores-sociais-das-mulheres-no-brasil.html?=&t=publicacoes>. Acesso em 27.set.2018

A verificação da oscilação da quantidade de obras estreladas por homens ou mulheres entre 2002 e 2017 também é um dado relevante, por permite observar como se comportou essa discrepância ao longo dos anos abarcados pelo estudo. O gráfico abaixo ilustra os dados obtidos:



Figura 1 – Variação de obras por gênero no tempo.

Fonte: elaborado pela autora.

Embora haja alguns momentos em que a presença de protagonistas mulheres foi maior<sup>9</sup>, é possível depreender que em nenhum dos quinze anos analisados a quantidade de obras com mais de 500 mil espectadores protagonizadas por mulheres foi superior à dos homens – houve anos, inclusive, em que nenhum filme protagonizado por mulheres atingiu tal marca. O cenário menos desigual se deu em apenas dois dos anos, 2006 e 2015, quando houve empate na quantidade de obras protagonizadas por homens e mulheres que obtiveram mais de 500 mil espectadores: duas e quatro obras, respectivamente. Vale também destacar a discrepância entre a presença de filmes protagonizados por homens e mulheres observada em 2013, a maior de todo o período. Neste ano, dez filmes nacionais obtiveram mais de 500 mil espectadores, mas apenas um deles teve uma protagonista mulher.

Outro ponto que ajuda a perceber como se dá a representação das protagonistas femininas no âmbito geral da produção brasileira de grande público é a verificação do gênero cinematográfico das obras abarcadas pelo recorte. Considerando que o gênero cinematográfico é uma categoria classificativa que

<sup>9</sup> A partir dos anos 2010 pode-se observar certa consolidação da presença das protagonistas femininas em filmes de grande público, havendo picos de quatro ou cinco protagonistas femininas em um mesmo ano, cenário que não havia sido visto até então. Vale apontar que este último período coincide com a operação efetiva dos recursos geridos pelo Fundo Setorial do Audiovisual (Lei nº 11.437/2006) e com a nova Condecine (abreviação do tributo denominado Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional), implementada pela Lei da TV Paga (Lei nº 12.485/2011), instrumentos que possibilitaram um considerável aumento de recursos e inovações no fomento à produção cinematográfica no país.

permite estabelecer relações de semelhança ou identidade entre diversas obras, é interessante analisar o panorama geral da produção quanto a este tema, bem como verificar se há discrepâncias nas variações de gênero cinematográfico entre obras protagonizadas por mulheres e homens.

Foram identificados dez gêneros diferentes, de acordo com a classificação atribuída pelos sites eletrônicos *Adoro Cinema* e *IMDb*. Estes gêneros cinematográficos se distribuíram da seguinte maneira em relação aos protagonistas:

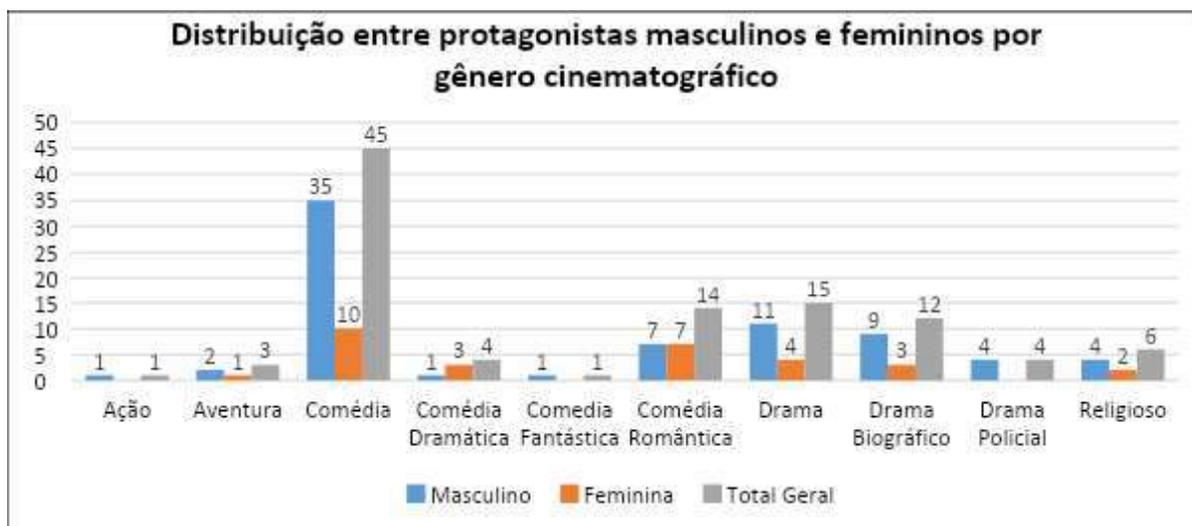


Figura 2 – Distribuição do gênero do protagonista por gênero cinematográfico.  
Fonte: elaborado pela autora.

Como se depreende do gráfico, há a predominância do gênero comédia e seus subtipos no panorama geral da produção: das 105 obras, 64 obras pertencem a esta categoria (somadas suas subclassificações), o que corresponde a 60,95% do total da produção comercial. Tanto os protagonistas masculinos como as protagonistas femininas seguem essa regra: somadas as subcategorias, são 44 comédias para os homens (dentre 75 filmes) e 20 para as mulheres (dentre 30 obras).

Porém, percentualmente as taxas são maiores para as mulheres: dentre os filmes protagonizados por homens, 58,66% são comédias; já dentre os filmes protagonizados por mulheres, as comédias perfazem 66,66%. Nesse sentido, também se nota que aos filmes protagonizados por mulheres foram dadas menos possibilidades de gêneros cinematográficos, visto que das 10 categorias de gênero cinematográfico identificadas, 3 delas não tiveram filmes com protagonistas femininas, a saber: ação, comédia fantástica e drama policial.

Também vale destacar o fato de que embora as comédias com homens sejam numericamente mais do que o dobro das comédias com mulheres (44 filmes contra 20, como visto), ambos empatam na quantidade de obras identificadas como comédias românticas – gênero muitas vezes apontado como “feminino”, com 7 obras cada um.

Por fim, analisamos também as correlações entre o gênero dos diretores e roteiristas e o gênero da protagonista do filme. Por questões de concisão, destacamos aqui uma das constatações que mais chamaram nossa atenção: o universo da direção e do roteiro são eminentemente masculinos, havendo o predomínio dos homens em qualquer dos cenários analisados; porém, é possível depreender que quando a obra tem uma protagonista feminina, os percentuais de participação de mulheres na função de diretoras e roteiristas se tornam superiores àqueles observados na média geral quando consideradas todas as obras comerciais de grande público integrantes do recorte. Nesse sentido, observamos que nos 30 filmes com protagonistas femininas, as mulheres diretoras perfazem 20% do total, contra 7,62% na média de todo universo analisado. Já as roteiristas passam de 5,71% de média na totalidade dos filmes para 6,67% no conjunto de filmes com protagonistas femininas. Também há aumento nas equipes mistas de roteiristas: de 20,95% na média geral para 30% do grupo que considera apenas os filmes com protagonistas mulheres.

Delimitado o espaço dos filmes protagonizados por mulheres na nossa produção comercial contemporânea e algumas de suas correlações, podemos voltar nosso olhar para o segundo enfoque pretendido pela pesquisa: o de verificar como os estereótipos de gênero estão presentes nas narrativas das protagonistas dos filmes componentes do recorte, de modo a compreender como as mulheres são retratadas na filmografia comercial brasileira contemporânea.

Como já mencionado anteriormente, as personagens protagonistas dos 30 filmes selecionados no nosso universo foram analisadas sob dois enfoques: a de seu perfil inicial, verificando como as protagonistas são apresentadas em relação à sua cor/raça, faixa etária e ocupação; e das temáticas narrativas que movimentam a ação daquelas personagens em cena, delimitando quais são seus interesses, objetivos e ações, de modo criar uma cartografia da representação feminina em nossos filmes comerciais contemporâneos.

Em relação ao perfil das protagonistas, a realização de uma espécie de censo das personagens configurou-se como instrumento capaz de captar um retrato inicial

de quem é a mulher brasileira representada nas telas, o que já traz em si um indicativo de que tipos de conflitos e dilemas serão narrados naquelas histórias. Além disso, essa análise possibilita também uma comparação com a realidade social brasileira, verificando se as mulheres mais representadas em nossos filmes populares também são componentes majoritárias da população feminina do país.

No que diz respeito às faixas etárias das protagonistas, observamos que as duas faixas majoritárias de distribuição etária se concentram em mulheres jovens. As categorias entre 20-29 anos (38%) e 30-39 anos (24%) são responsáveis por 62% da representação feminina nos filmes brasileiros de grande público – porém, sua participação na pirâmide etária brasileira é de pouco mais de 30%<sup>10</sup>, o que indica que as obras analisadas seguem presas a um ideal de juventude que, embora não corresponda à realidade, parece ser importante para as construções narrativas das protagonistas, sendo frequentemente considerada um fator determinante para a beleza da personagem, o que contribui para uma representação da mulher na qual “no feminino a sedução se apoia essencialmente na aparência e nas estratégias de valorização estética” (LIPOVETSKY, 2000, p. 63).

Já no que diz respeito à cor ou raça, a situação é ainda menos representativa da sociedade brasileira, conforme pode ser depreendido do gráfico abaixo:



Figura 3 – Distribuição das protagonistas por cor ou raça.

Fonte: elaborado pela autora.

<sup>10</sup> Sendo 7,4% correspondente à faixa entre 20-24 anos, 7,2% entre 25-29 anos e 15,9% entre 30-39 anos, de acordo com as informações referentes à Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua - PNAD Contínua. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9171-pesquisa-nacional-por-amostra-de-domicilios-continua-mensal.html?=&t=downloads>. Acesso em: 28.jul..2019

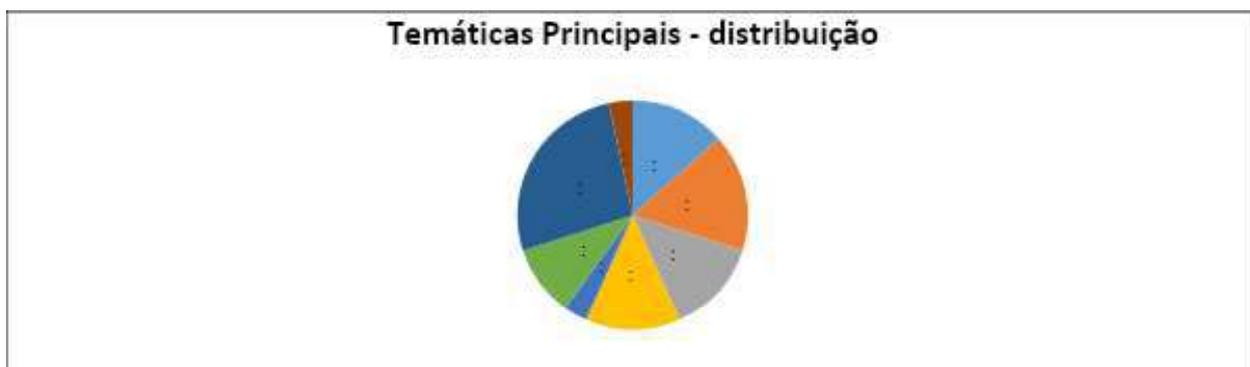
Embora as mulheres negras correspondam a 55% da população brasileira, das 42 protagonistas analisadas (considerados casos de coprotagonismo), apenas três – em *As Mães de Chico Xavier*, as personagens Ruth, interpretada por Via Negromonte, e Elisa, papel de Vanessa Gerbelli, e em *Tô Ryca!*, a personagem Selminha, interpretada pela Samantha Schmütz – podem ser consideradas mulheres não-brancas, o que corresponde a apenas 7,14% das personagens analisadas em nosso recorte. Isso significa que em um país que possui população majoritariamente composta por mulheres negras, 93% das protagonistas dos filmes contemporâneos de grande público são brancas.

Nesse sentido, embora não seja o escopo da pesquisa realizada, cabe também acrescentar que mesmo em posição de coadjuvantes, existem poucas atrizes negras participando de tais obras e, em tais participações, é recorrente sua estereotipização quanto à cor ou raça. Podemos citar brevemente três exemplos desta questão: Dialinda, personagem de Thalita Carauta em *S.O.S. Mulheres ao Mar 1 e 2*; Jaci, personagem de Priscila Marinho em *Linda de Morrer* e Waldéia, personagem de Samantha Schmütz em *Minha Mãe é uma Peça 1 e 2*. Todas elas são empregadas domésticas das protagonistas e Dialinda e Jaci ainda têm cenas que as representam como pessoas com pouca instrução e insatisfeitas esteticamente (Dialinda erra o plural de inúmeras palavras e vive às turras com seu cabelo; no volume 2 da obra, é presa por carregar formol nos Estados Unidos e se defende dizendo que “só queria ter cabelo bom”, sendo aplaudida por isso), bem como hiperssexualização e subalternidade (Jaci, ao sofrer efeitos colaterais do remédio que a deixam animada e com energia, exclama ao esfregar o banheiro: “esta vontade de fazer faxina que não passa”; na sequência, dança funk na escada que estava limpando e faz referência ao seu desejo sexual).

Quanto às ocupações das protagonistas, observou-se uma grande diversidade de categorias, com 22 citações diversas; entretanto, a maior parte das ocupações mapeadas se relacionou a profissões que requerem uma qualificação educacional ou formação específica para ser exercida, tais como as de médica, professora, advogada, publicitária, escritora, fotógrafa, corretora de imóveis. Boa parte delas compõem também o rol das chamadas profissões liberais, que possibilitam que a protagonista exerça sua profissão de modo autônomo, podendo ter seu próprio escritório, consultório, agência etc., não sendo frequente na representação destas

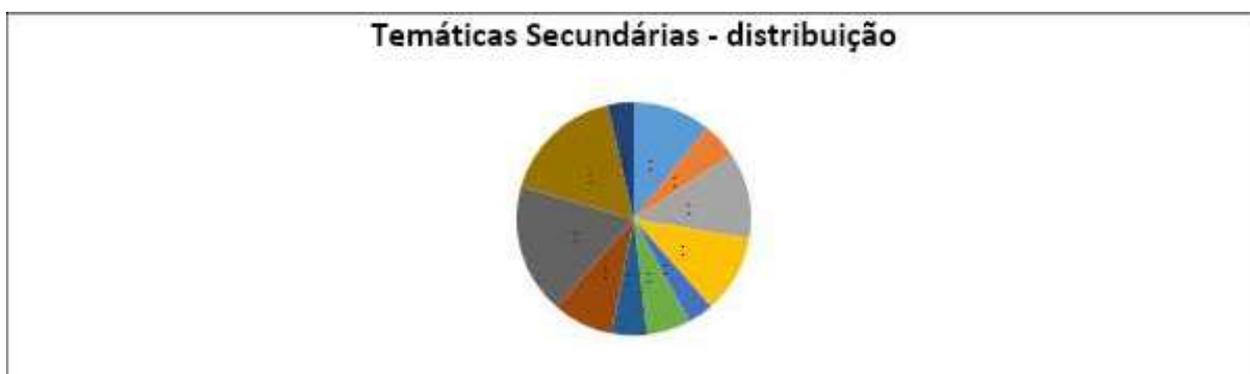
personagens uma relação de subordinação patrão-empregado, tão comum à realidade de muitas brasileiras.

Visto o perfil das protagonistas femininas, passamos a focar nas temáticas narrativas que mobilizam as ações destas mulheres que, como vimos, são brancas, jovens e que exercem majoritariamente profissões típicas de classe média. Aplicada a metodologia de análise de categorias temáticas principal e secundária explicitada acima, chegamos a um número considerável de temas, assim distribuídos:



**Figura 4 – Distribuição das temáticas narrativas principais: número de ocorrências (x) e percentual (%).**

Fonte: elaborado pela autora.



**Figura 5 – Distribuição das temáticas narrativas secundárias: número de ocorrências (x) e percentual (%).**

Fonte: elaborado pela autora.

Esse exercício permite constatar que as relações românticas são, de fato, o grande tema dos filmes analisados em nosso recorte. Esta categoria lidera a temática principal, com 8 aparições, e é vice-líder das temáticas secundárias, com 14 ocorrências. Na sequência de frequência de ocorrências, somadas as ocorrências secundárias e principais, aparecem os temas relações femininas (18 menções), carreira/dinheiro (14), maternidade (9), aparência/envelhecimento (9), comportamento

sexual (9), autoconhecimento (8), relações familiares (8), política (4), vivências de grupo (4) e espiritualidade (3).

O fato de as relações românticas possuírem praticamente o dobro de ocorrências em relação à segunda temática principal mais frequente indica que a protagonista feminina dos filmes brasileiros de grande público é, majoritariamente, uma mulher cuja trama principal está ligada à busca do amor na figura de um marido, namorado, noivo<sup>11</sup> – seja explorando as dificuldades de encontrá-lo ou os esforços para manter uma relação já conquistada. Além disso, mesmo quando não é a temática principal, as relações românticas também são muito exploradas como temática secundária, o que nos permite inferir que é muito difícil para um filme comercial protagonizado por mulheres não tocar na questão do romance, mesmo quando eventualmente ele não é o mote principal da obra.

Observa-se que, à exceção de carreira/dinheiro, os temas mais frequentes tratam de questões que em geral são associados ao feminino: a relação com mulheres amigas ou rivais, o cuidado com os filhos, a manutenção da juventude e da beleza, o exercício de sua sexualidade. Pode-se dizer que muitos desses temas seriam pouco explorados – ou até mesmo incompatíveis – em narrativas que possuíssem homens como protagonistas. Assim, podemos afirmar que nos filmes protagonizados por mulheres, a sua própria condição de mulher acaba influenciando as temáticas a serem abordadas.

No campo das temáticas secundárias, é interessante apontar que quatro temas apareceram somente como categorias secundárias: aparência/envelhecimento, comportamento sexual, espiritualidade e política. Entretanto, dois deles – aparência/envelhecimento e comportamento sexual – têm uma grande prevalência dentro do universo das temáticas secundárias, empatadas em quarto lugar entre as mais recorrentes. Isso indica que tais temas, embora não tenham aparecido na linha de frente das temáticas, possuem um peso relevante como assuntos de fundo que permeiam a narrativa das protagonistas.

Em relação às correlações detectadas entre as temáticas mapeadas em nossa cartografia, vale destacar as interações das protagonistas de filmes baseados em relações românticas com outras mulheres (que foi a combinação mais frequente entre temáticas principais e secundárias). Na amostra examinada, essa relação assume

---

<sup>11</sup> Vale apontar que em todos os casos, a busca é realmente por um homem: em nenhum dos filmes analisados o foco da relação romântica da protagonista foi uma mulher.

duas formas antagônicas: ou as outras mulheres com quem a protagonista se relaciona estão em disputa com ela por aquele homem ou são mulheres amigas que a auxiliam no sucesso da relação romântica – ou, ainda, cada mulher com quem a protagonista se relaciona no filme desempenha uma dessas funções (há na obra a “rival” e a “amiga” em personagens femininas diferentes). Não observamos nestes filmes relações femininas que estivessem fundamentalmente descoladas do relacionamento amoroso; as interações entre a protagonista e as demais mulheres está sempre referenciada no homem a quem a protagonista deseja. Assim, caso aplicássemos a estes filmes o Teste de Bechdel<sup>12</sup>, poderíamos dizer que nenhuma destas obras seria aprovada: embora sejam filmes que tenham mais de uma personagem mulher nomeada e que conversam entre si, estas conversas, quase que de modo unânime, não tiveram outro tema além de um homem.

Além dos estereótipos da mulher em busca do amor e da rivalidade feminina, que são pesadamente explorados pelos filmes comerciais que compuseram o universo analisado, também notamos a ocorrência de diversas temáticas associadas à representação estereotípica do feminino. Quanto à categoria que classificamos como aparência/envelhecimento, chama atenção o destaque dado à questão da perda da juventude e da beleza como um grande problema feminino. Praticamente todas as protagonistas por volta dos 30/40 anos têm esse elemento presente em sua narrativa: falam da necessidade de serem magras, sem rugas, preocupam-se com envelhecimento de seus óvulos, mencionam inveja de corpos mais jovens e a necessidade de recorrer a tratamentos estéticos – uma das obras analisadas, inclusive, gira em torno de um remédio milagroso para “a cura da celulite” desenvolvido pela protagonista.

Ainda neste campo, vale fazer um breve parênteses a respeito de uma ausência sensível: o fato de nenhuma das oito protagonistas dos filmes cuja temática principal era “relações românticas” ter filhos. Podemos dizer que essa lacuna denota uma importante característica comum aos filmes focados em romance examinados:

---

<sup>12</sup> Criado em 1985 pela cartunista Alison Bechdel, com a colaboração de Liz Wallace, o teste surge no universo das histórias em quadrinho, com a publicação da tirinha *The Rule* em sua obra *Dykes to Watch Out For*. O Teste de Bechdel é usado com o objetivo de mensurar concepções de gênero no discurso cinematográfico, exigindo, para a aprovação de determinado filme, que a obra atenda a três parâmetros: (i) ter ao menos duas personagens femininas nomeadas; (ii) que as duas personagens conversem entre si; e (iii) que o assunto desta conversa não seja um homem. O teste se popularizou ao redor do mundo e, atualmente, há uma plataforma online ([bechdeltest.com](http://bechdeltest.com)) em que os filmes são avaliados pelos espectadores, que conta com milhares de filmes analisados.

essas personagens em geral são jovens que estão em busca de alcançar um primeiro “degrau afetivo” – a de conseguir um casamento ou encontrar um grande amor – para depois seguir rumo à constituição de uma família, possivelmente com filhos (muitas personagens, inclusive, verbalizam esse desejo). Isso não significa que filmes com protagonistas mais velhas não tratem de relações românticas (até mesmo porque, como visto, essa é a temática de maior prevalência quando somadas todas as ocorrências principais e secundárias); contudo, é interessante notar que, para essas mulheres mais maduras, tal temática não foi abordada como mote central da história<sup>13</sup>.

Outra temática representada de modo constante nos filmes analisados foi a questão do julgamento que recai sobre o comportamento sexual das mulheres. Uma das grandes manifestações nesse sentido é o chamado *slut-shaming*, definido como “uma forma de violência de gênero, mais precisamente uma violência psicológica contra a mulher que se utiliza de sua sexualidade para vexá-la e humilhá-la publicamente” (SOUZA, 2017, p. 17), no qual a mulher é atacada pelo que seria uma transgressão aos padrões de conduta sexual estabelecidos em parâmetros conservadores e patriarcais (quanto às suas práticas sexuais, ao número de parceiros, à demonstração de desejo sexual, roupas que usa etc.). Há, ainda, uma outra forma de repressão do comportamento sexual das protagonistas: a que elas mesmas fazem em relação à sua própria conduta sexual. Observamos diversas narrativas nas quais a protagonista deliberadamente refreia seus impulsos sexuais por temer ser tachada de “fácil” pelo parceiro com o qual está se relacionando ou para evitar comentários a esse respeito por parte de pessoas de seu convívio.

Por fim, vale apontar que a maior ruptura em relação aos estereótipos de gênero foi encontrada nas biografias, que são a segunda categoria com maior frequência nas temáticas principais, com cinco ocorrências. Por sua própria natureza, este tipo de obra coloca a trajetória da protagonista em perspectiva, refletindo questionamentos mais amplos a respeito de sua passagem pelo mundo, ao invés de simplesmente retratar determinada situação ou conflito que se passe com a personagem. É preciso ressaltar que, nos filmes biográficos, esta ruptura pode, de saída, ser justificada por um fator: se estas obras retratam mulheres que de algum modo de se notabilizaram, é porque sua trajetória teve algo de incomum, de especial. Trata-se de pessoas que de certa forma quebraram padrões estabelecidos e, por isso,

---

<sup>13</sup> Das obras com protagonistas com mais de 50 anos, as temáticas principais que ocorreram foram: autoconhecimento, biografia, carreira/dinheiro e maternidade.

marcaram seu nome na história de seu tempo. Mulheres como Olga Benário, Zuzu Angel, Elis Regina e Bruna Surfistinha, retratadas nos filmes objeto do recorte, têm suas narrativas relacionadas à política, carreira e liberdade sexual tratadas sob um prisma que não é comum em comparação às outras protagonistas do universo analisado; além do fato de não serem comédias (como a maior parte dos filmes analisados), em diversos aspectos suas trajetórias se afastam dos estereótipos de gênero construídos nas sociedades ocidentais cristãs no que diz respeito à valorização da vida doméstica, romantismo e passividade.

Obviamente, por se tratarem de filmes de cinema narrativo comercial, mesmo as obras biográficas também retratam de modo padrão certos papéis e condutas tradicionalmente apontados como femininos: a relação de Olga Benário e Luís Carlos Prestes é retratada com elementos românticos clássicos; Zuzu Angel exhibe todo seu sofrimento de mãe; Elis Regina e Bruna Surfistinha são livres e assertivas, mas suas questões com as drogas podem ser lidas como uma espécie de “punição” em suas vidas. Porém, chama atenção o fato de que seja nesse tipo de obra a maior frequência de representação de personagens femininas disruptivas, com narrativas mais desvinculadas dos estereótipos normalmente atribuídos às mulheres. Como dito acima, sabe-se que o fato de terem tido trajetórias incomuns justifica que sua história seja contada, mas isso nos leva a outra indagação: somente as mulheres que tiveram uma vida tão diferente podem romper estereótipos? Por que não é comum que uma personagem inteiramente ficcional tenha comportamentos deste tipo na mesma intensidade?

A maior parte das personagens ficcionais é retratada como mulheres comuns que vivem dilemas palatáveis em torno de amores, maternidade, trabalho. Há, nesse sentido, uma tentativa de aproximação com o padrão, com o esperado, com o comportamento que não choca, que não difere. Já as biografadas teriam uma espécie de salvo-conduto: foram precursoras, diferentes; não representam a mulher-mãe-esposa-trabalhadora comum e, com isso, gozariam de uma licença para agir de forma diversa daquela que se espera. Assim, parece-nos que a maior quebra de estereótipos desempenhada por estas personagens de certa forma liga-se também à possibilidade destas protagonistas serem mais aceitas pelo público em seu comportamento “não-usual”, justamente por não serem exemplos de mulheres comuns.

Some-se a isso o fato de que, à exceção de Bruna Surfistinha, todas elas tiveram um fim trágico: Olga Benário foi assassinada pelo regime nazista em um

campo de concentração; Zuzu Angel morreu em um acidente de carro aparentemente arquitetado pelo regime ao qual se opunha; e Elis Regina faleceu em decorrência do uso excessivo de álcool e drogas. Estes fatos, embora retratem o que realmente se deu com essas mulheres, não deixam de ser também uma forma de tornar mais palatáveis as rupturas por elas promovidas, afinal – conforme visto em Laura Mulvey sobre a “desvalorização, punição ou redenção do objeto culpado” (MULVEY, 1983, p. 447) na representação feminina – a morte é também uma espécie de redenção.

### Considerações Finais

De acordo com os resultados demonstrados acima, a pesquisa realizada procurou obter uma base de entendimento geral sobre a representação feminina nos filmes comerciais brasileiros contemporâneos, observando nesse percurso a questão dos estereótipos de gênero. Portanto, direcionamos nosso olhar para tais obras enquanto formadoras de um objeto comum – filmes comerciais que atingem grande número de espectadores – enfatizando mais este olhar panorâmico do que as obras consideradas em sua individualidade. Por tal razão, lançamos mão de diversas análises quantitativas, que procuraram esclarecer, em um primeiro momento, como os filmes estrelados por mulheres se posicionam no ambiente geral de nossa produção cinematográfica, bem como sua relação com elementos extra-filme, tais como o gênero dos profissionais envolvidos em sua produção.

Com essa lente, foi possível perceber que os filmes protagonizados por mulheres não estão em patamar de igualdade com os filmes estrelados por homens quando considerados os lançamentos comerciais com mais de 500 mil espectadores. Os filmes com protagonistas femininas compõem um número menor de títulos lançados, possuem menos diversidade narrativa e também menos espectadores; esta sub-representação se repete no âmbito dos diretores e roteiristas, cujas posições são majoritariamente ocupadas por homens.

No que tange às narrativas, é importante ressaltar que o uso de estereótipos, ao apresentar e difundir certas ideias e imagens como modelos, acaba indicando maneiras de se comportar e de julgar a realidade entendidas como consensuais naquela cultura, interferindo, portanto, na construção das subjetividades e da realidade social. Especificamente quanto ao cinema, Teresa de Lauretis, historiadora italiana radicada nos Estados Unidos, nos informa com precisão como a arte

cinematográfica é capaz de proporcionar a análise social dos significados, tão importante para a analítica do gênero, como elucidado abaixo:

**Como seres sociais, as mulheres são constituídas através de efeitos de linguagem e representação.** Da mesma maneira como o espectador, termo de uma série móvel de imagens fílmicas, é arrebatado e transportado por sucessivas proposições de sentido, uma mulher (ou um homem) não é uma identidade indivisa, uma unidade estável de "consciência", mas o termo de uma série mutável de proposições ideológicas. **Em outras palavras, o ser social se constrói dia-a-dia como o ponto de articulação de formações ideológicas, um encontro sempre provisório entre sujeito e códigos na intersecção (sempre mutável) entre as formações sociais e sua história pessoal.** Enquanto os códigos e as formações sociais definem as proposições de sentido, o indivíduo as reelabora numa construção pessoal, subjetiva. Uma tecnologia social – o cinema, por exemplo – é o aparato semiótico em que se dá o encontro e o indivíduo é considerado como sujeito. **O cinema é, ao mesmo tempo, um aparato material e uma prática significadora em que o sujeito é envolvido, elaborado, mas não esgotado.** (LAURETIS, 1993, p. 99, grifo nosso)

Portanto, podemos concluir que a existência de mais filmes protagonizados por mulheres e que apresentassem uma maior diversidade no perfil das protagonistas, bem como narrativas que não reforçassem temas e comportamentos estereotipados, poderia ser uma valiosa contribuição para a construção de uma realidade social mais igualitária, uma vez que o mundo continua sendo permeado de opressões relacionadas ao gênero.

## Referências

ALVES, Paula. **O cinema brasileiro de 1961 a 2010 pela perspectiva de gênero.** 223 f. Dissertação (Mestrado) – Escola Nacional de Ciências Estatísticas (ENCE). Rio de Janeiro, 2011.

ALVES, Paula; ALVES, José Eustáquio Diniz; SILVA, Denise Britz do Nascimento. Mulheres no Cinema Brasileiro. *In: Caderno Espaço Feminino*, Uberlândia, v. 24, n. 2, Jul./Dez. 2011, pp. 365-394.

BAHIA, Lia. **Discursos, políticas e ações:** processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro (organização da coleção Lia Calabre). São Paulo: Itaú Cultural Iluminuras, 2012.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia ou Estatística (IBGE). Somos Todos Iguais? O que dizem as estatísticas. **Retratos – A Revista do IBGE**, Rio de Janeiro, nº 11, 2018.

CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar e narrar uma história.** Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

CANDIDO, Marcia Rangel; DAFLON, Verônica Toste e FERES JR., João. Cor e gênero no cinema comercial brasileiro: uma análise dos filmes de maior bilheteria. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, nº 3, novembro/2016, p. 116-135.

HALL, Stuart. **Cultura e representação.** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio Apicuri, 2016.

LAURETIS, Teresa de. Através do espelho: mulher, cinema e linguagem (tradução de Vera Pereira do original publicado em 1984). **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 1, n. 1, 1993, p. 96-122.

LIPOVESTSKY, Gilles. **A terceira mulher: permanência e revolução do feminino.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). **Anais do VI Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação - SOPCOM**, abril de 2009. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>

SADEK, José Roberto. **Narrativas de ficção: interações entre filmes e telenovelas.** 222f. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), 2006.

SOUZA, Letícia de Mélo. **Slut shaming e porn revenge: vivências de mulheres jovens e as repercussões para a saúde mental.** 73 f. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, 2017.

#### Filmografia – ordem alfabética

A dona da história. Direção: Daniel Filho. Produção de Lereby Productions. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2004.

As mães de Chico Xavier. Direção: Halder Gomes e Gláuber Filho. Produção: Estação Luz Filmes. Rio de Janeiro: Paris Filmes, 2011.

Bruna Surfistinha. Direção: Marcus Baldini. Produção de TV Zero. Brasil: Imagens Filmes, 2011.

Confissões de adolescente – o filme. Direção: Daniel Filho e Cris D'Amato. Produção de Angelo Gastal. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2014.

De pernas pro ar. Direção: Roberto Santucci. Rio de Janeiro: Downtown films, 2011.

De pernas pro ar 2. Direção: Roberto Santucci. Produção de Camila Medina. Rio de Janeiro: Downtown films, 2012.

Divã. Direção: José Alvarenga Jr. Produção de Walkiria Barbosa. Rio de Janeiro: Downtown films, 2009.

É fada!. Direção: Cris D'Amato. Produção de Angelo Gastal. Rio de Janeiro: Imagem Filmes, 2016.

Elis. Direção: Hugo Prata. Produção de Antonio Irivan de Souza. Rio de Janeiro: Downton films, 2016.

Ensaio sobre a cegueira. Direção: Fernando Meirelles. Produção de Andrea Barata Ribeiro e Niv Fischman. Rio de Janeiro: Fox films do Brasil, 2008.

Fala sério, mãe!. Direção: Pedro Vasconcelos. Produção de André Carreira. Rio de Janeiro: Paris Filmes, 2017.

Linda de morrer. Direção: Cris D'Amato. Produção de Iafa Britez. Rio de Janeiro, 2015.

Loucas pra casar. Direção: Roberto Santucci. Produção de Mayra Lucas. Brasil: Downtown films, 2016.

Maria, mãe do filho de Deus. Direção de Moacyr Góes. Produção de Diler Trindade. Brasil: Columbia tristar pictures do Brasil, 2003.

Meus 15 anos. Direção: Caroline Fioratti. Produção de Jatir Eiró. Rio de Janeiro.

Minha mãe é uma peça. Direção de André Pellenz. Produção de Iafa Britez. Rio de Janeiro: Downtown films, 2013.

Minha mãe é uma peça 2. Direção: César Rodrigues. Produção de Camila Medina. Rio de Janeiro, Downtown films, 2016.

Muita calma nessa hora. Direção: Felipe Joffily. Produção de Augusto Cazé. Rio de Janeiro: Netflix, 2010.

Muita calma nessa hora 2. Direção: Felipe Joffily. Produção de Augusto Cazé. Rio de Janeiro: Downtown films, 2014.

Muito gelo e dois dedos d'água. Direção: Daniel Filho. Produção de Daniel Filho. Rio de Janeiro: Globo films, 2006.

Olga. Direção: Jayme Monjardim. Produção de Rita Buzzar. Rio de Janeiro: Globo filmes, 2004.

Os homens são de Marte... e é pra lá que eu vou. Direção: Marcus Baldini & Suzana Garcia. Produção de Bianca Villar. Rio de Janeiro: Downtown films, 2014.

Primo Basílio. Direção: Daniel Filho. Produção de Daniel Filho. Rio de Janeiro: Disney Pictures, 2007.

Qualquer gato vira-lata. Direção: Tomas Portella. Produção de Rômulo Marinho Júnior. Rio de Janeiro: Downtown films, 2011.

Qualquer gato vira-lata 2. Direção: Roberto Santucci e Marcelo Antunez. Produção de Heloisa Rezende. Rio de Janeiro: Paris filmes, 2015.

S. O. S. mulheres ao mar. Direção: Cris D'Amato. Produção de Julio Uchoa. Rio de Janeiro: Buena Vista, 2014.

S.O.S. mulheres ao mar 2. Direção: Cris D'Amato. Produção de Julio Uchoa. Rio de Janeiro: Europa filmes, 2015.

Tô ryca!. Direção: Pedro Antônio. Produção de Mayra Lucas & Paula Bocatto. Rio de Janeiro: Paris filmes, 2016.

Um namorado para minha mulher. Direção: Júlia Rezende. Produção de Globo Filmes. Rio de Janeiro: Paris filmes, 2016.

Zuzu Angel. Direção: Sérgio Rezende. Brasil: Warner Bros, 2006.