

Traços de autoria feminina na nova trilogia de *Star Wars*

Patricia de Oliveira Iuva

Universidade Federal de Santa Catarina, Departamento de Artes, Florianópolis, SC, Brasil
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8177-4678>

Ludmila Moreira Macedo de Carvalho

Universidade Federal do Recôncavo Baiano, Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas, Santo Amaro da Purificação, BA, Brasil
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6045-2792>

Resumo

Este trabalho tem o objetivo de problematizar a questão da autoria feminina no cinema tendo como objeto os paratextos audiovisuais, mais especificamente documentários *making of*. A autoria desponta no estudo não como lugar privilegiado do gênio criador, mas como manifestação discursiva, de modo que a busca pelos seus traços tem o intuito de desvelar seu funcionamento bem como os processos de criação da nova trilogia de *Star Wars*. O artigo articula as tensões entre a teoria feminista do cinema e os estudos sobre autoria, encontrando na função-autor um modo de operação discursiva que revela possíveis aberturas no âmbito do sistema cinematográfico hollywoodiano. A estratégia metodológica empreende uma análise narrativa e discursiva do documentário *making of Secrets of the force awakens: a cinematic journey*, lançado em 2016, e de entrevistas para a crítica especializada estadunidense, a fim de compreender a configuração autoral de *Star Wars* nessa nova etapa. Identificamos que o espaço da produção ocupado pela cineasta Kathleen Kennedy constitui um lugar de criação e de gestão de equipes, cujos traços delineiam um movimento de inserção de figuras femininas nos processos criativos e autorais da franquia, seja no nível dos discursos seja das narrativas.

Palavras-chave

autoria; função-autor; *making of*; teoria feminista; *Star Wars*

1 Introdução

De acordo com Catherine Grant (2001), diferentemente de outros termos que se referem a atividades no campo da produção artística (como “escritora”, “pintora” ou mesmo “artista”), o termo “autora” provoca questões polêmicas relativas à autoridade, legitimidade, autonomia criativa e domínio sobre o sentido e a interpretação da obra de arte. Isso acontece

porque, enquanto conceito, a autoria se situa num ponto de convergência entre diversas perspectivas de abordagem da produção artística: a abordagem textual, preocupada com a própria linguagem e a materialidade da obra; a abordagem subjetiva, preocupada com os processos de subjetividade engendrados na produção artística, e a abordagem social, preocupada com as influências do contexto social, histórico e econômico no campo artístico. No senso comum, a autoria perpassa nossa atividade cotidiana enquanto apreciadoras de obras de arte; escolhemos ler um livro ou ver um filme desta ou daquela autora pois, tal como o gênero dramático, o nome da autora se inscreve como uma categoria de legitimação e reconhecimento, ou seja, atribui à obra um conjunto de características previamente reconhecidas e codificadas que a apreciadora, por sua vez, é capaz de reconhecer e antecipar na fruição. Enquanto categoria teórica, porém, a autoria permanece sendo uma das questões mais debatidas nos estudos da produção artística, desde os estudos literários até a teoria contemporânea do cinema e da televisão.

Neste trabalho, temos como objetivo principal compreender as implicações de gênero que atravessam o conceito de autoria, tendo como foco específico de análise a autoria feminina no âmbito cinematográfico hollywoodiano, o berço de um sistema de produção profundamente atravessado pelo patriarcado heteronormativo. Nos interessa compreender, entre outras coisas, o que está em jogo para uma autora inserida no âmbito do cinema comercial hollywoodiano. Desde a década de 1950, com a “Política dos Autores”, o conceito de autoria no cinema vem se mostrando não somente um importante critério de legitimação e prestígio, como também uma ferramenta metodológica ainda muito empregada na análise estilística de obras audiovisuais. No entanto, basta uma pesquisa rápida nos estudos publicados para situar em gênero, raça e classe quem são os autores mais consagrados e estudados. Como afirma Catherine Grant (2001, p. 114, tradução nossa), “[...] questões relativas à autoridade autoral, assim como a instituição da autoria, tem permanecido centrais para feministas [...] por causa das conexões com debates mais amplos da teoria feminista sobre diferentes tipos de subjetividade e agenciamento feminino na sociedade patriarcal”. O viés machista e heteronormativo dessa perspectiva já foi apontado por autoras como Claire Johnston (1976), Kaja Silverman (1988) e Pam Cook (1981), revelando, por exemplo, como o importante trabalho das mulheres tem sido sistematicamente apagado ao longo da história do cinema. Neste artigo, além das disparidades flagrantes nas condições de acesso e trabalho no campo da produção, nos preocupam as implicações teórico-conceituais de tal abordagem. Em que espaços é possível identificar uma voz autoral feminina, capaz de tensionar a relação patriarcal nos processos de realização? A partir desse questionamento, procuramos explorar novos

espaços de ocupação autoral que despontam a partir do documentário *Secrets of the force Awakens: a cinematic journey* (2016), *making of* do filme que inaugura a nova trilogia da franquia de *Star Wars*.

Entendemos que existe uma relação dialógica entre filme e *making of* cuja discursividade de “quem narra” ou “quem enuncia” não diz respeito, necessariamente, a uma instância inapreensível, uma vez que ela é desvelada – tanto o lugar da enunciação como o enunciador são expostos por estratégias discursivas. Tais estratégias dizem respeito, por exemplo, às entrevistas que enquadram os cineastas em primeiro plano ou ao uso da narração em primeira pessoa, de modo que a instância enunciativa coincide com o sujeito cinematográfico que “conduz” a criação.

Em outras palavras, estamos assumindo que os discursos construídos pelos *making of*s documentários enunciam uma dada autoria, que pode muitas vezes corroborar e referendar o lugar do diretor *auteur*¹, mas em outros casos pode contribuir para tensionar e desestabilizar essa noção hegemônica. Assim, o que nos interessa é compreender o funcionamento dessa operação no nível dos discursos em um documentário *making of* que tensiona a hegemonia do diretor enquanto autor. Diante disso, a problemática da autoria se configura como objeto teórico a ser revisitado e discutido.

2 Autoria e a perspectiva feminista

A palavra autor deriva do Latim *auctor*, que significa aumentar, amplificar, produzir, ato de criar coisas a partir do nada, de fazer crescer, aparecer. Embora a noção de autor enquanto indivíduo criador e, portanto, detentor de direitos sobre sua obra pareça hoje em dia algo ultrapassado, trata-se de um conceito relativamente recente na História, uma noção romântico-burguesa ligada ao nascimento da tradição clássica dos estudos literários do século XIX, que reconhecem a obra de arte como a expressão máxima de um espírito criativo humano (Compagnon, 2001). No Romantismo, o ato de criação inaugural, que antes era propriedade apenas dos deuses e da natureza, passa a ser também dos homens, inaugurando um individualismo que culmina com os valores de indivíduo e propriedade, incluindo-se aí a propriedade intelectual, direitos de reprodução e venda das obras e outros conceitos essencialmente burgueses, onde o autor tem uma relação de posse com a obra. Por conta disso,

¹ A discussão acerca da autoria nos *making of*s documentários foi previamente publicada em dois artigos, intitulados: Do dialogismo aos sentidos da dupla autoria nos *making of*s documentários e A memória enquanto ato teórico dos *making of* documentários.

a literatura atinge um patamar altíssimo de reconhecimento, de valor cultural e social no século XIX, transformando eventualmente o escritor em Autor.

Esse tipo de associação entre a figura do autor, o indivíduo, e a obra produzida por ele, na crença de uma certa relação de transparência entre o sujeito e a sua expressão, só começa a ser questionada a partir dos anos 1960, no auge dos movimentos hermenêuticos de questionamento do humanismo positivista. Os textos seminais de Roland Barthes, “A morte do autor”, e Michel Foucault, “O que é um autor?”, publicados originalmente em 1968 e 1969, respectivamente, problematizam a ideia romântica de autoria. Barthes inicia seu texto dizendo que “O começo da escritura implica na morte do autor” (2012, p. 164), questionando a relação de transparência entre o autor biográfico e a obra, ou seja, a ideia clássica de que o primeiro é, ao mesmo tempo, origem e explicação do segundo. Barthes (2012, p. 64) diz ainda que “[...] dar um autor a um texto é fechar seu significado, limitar”. Sem a explicação atrelada ao autor, o texto está aberto a infinitas interpretações e apropriações, uma vez que o que importa passa a ser o leitor, o que se faz com a obra, e não sua origem, quem a produziu. Ao autor, humano e subjetivo, substitui-se o texto, a linguagem, impessoal e anônima. “É a linguagem que fala, não é o autor”, conclui Barthes (2012, p. 64).

Foucault (2009), por sua vez, complementa a ideia de Barthes questionando que não é o bastante declarar o autor morto; é preciso localizar a lacuna que foi causada por seu desaparecimento. O que significa eliminar o autor, se ele continua funcionando enquanto categoria social e discursiva? Foucault (2009) identifica que o nome de autor, diferentemente de um nome próprio, designa não apenas um indivíduo, mas todo um discurso. Um nome de autor não se refere a um indivíduo biográfico único, mas a muitos “eus” que são construídos no interior de uma sociedade e de uma cultura. O que irá chamar de função-autor, portanto, é algo que determina a relação do leitor com a obra, no sentido que lhe é dado, no valor que lhe é reconhecido. O autor, ainda segundo Foucault (2009), passa a ser uma função discursiva dentro da estrutura do texto, uma estratégia de leitura programada pela própria obra, e acessível apenas através dela.

No artigo *The female authorial voice* (1988), Kaja Silverman (1988) retoma as discussões acerca da autoria propostas por Barthes (2012) e Foucault (2009) a partir de uma perspectiva feminista. O principal argumento de Silverman (1988) é o de que a tentativa de revisão de uma abordagem problemática da autoria (ligado à autoridade masculina) não pode se dar através do apagamento de todas as possibilidades de autoria, principalmente aquelas fora deste padrão hegemônico. A questão do gênero está, para a autora, na base da tentativa de Barthes de desestruturar o autor clássico. “Embora Barthes nunca definitivamente fale dessa

maneira, o autor que ele pretende aniquilar ocupa uma posição masculina” (Silverman, 1988, p. 34, tradução nossa). Barthes fala em retirar a paternidade do autor clássico em relação ao texto: tal ato ilustra a tentativa de retirar o autor de sua posição dominante, paternalista e capitalista. A autora observa que, embora o objetivo de Barthes seja o de neutralizar o corpo masculino do autor clássico, não se pode esquecer que ele próprio era “[...] culturalmente engendrado como masculino, e, portanto, qualificado para ocupar uma posição autoral” (Silverman, 1988, p. 34, tradução nossa). Ou seja, tratar a autoria como uma mera categoria textual, se é que é possível, permanece sendo um privilégio masculino. Tal abordagem retira da questão justamente aquilo que se torna preponderante para uma perspectiva feminista: a subjetividade da autora, incluindo seu corpo, cultural e discursivamente localizado na sociedade patriarcal.

Em “Um teto todo seu”, Virginia Woolf (2014, p. 63) declara, com sua ironia característica: “É um enigma perene a razão pela qual nenhuma mulher jamais escreveu qualquer palavra de uma literatura extraordinária quando todo homem, ao que parece, é capaz de uma canção ou um soneto”. Nesta obra, Woolf (2014) descreve a posição subalterna destinada historicamente às mulheres na literatura, sendo constantemente o objeto da criação literária pelas mãos dos autores homens, mas raramente proprietárias dos meios de produção do discurso ou recipientes do reconhecimento de uma posição autoral. “Teria sido impossível, absoluta e inteiramente, para qualquer mulher ter escrito as peças de Shakespeare na época de Shakespeare” (Woolf, 2014, p. 70) pois, mesmo que tivesse o mesmo talento e inclinação dramática, jamais teria tido as mesmas oportunidades e a mesma legitimação. Ao contrário: “[...] qualquer mulher que tenha nascido com um grande talento no século XVI certamente teria enlouquecido, atirado em si mesma ou terminado seus dias num chalé nos arredores da vila, meio bruxa, meio feiticeira” (Woolf, 2014, p. 74), ou então, como aconteceu com Charlotte Brontë (1816-55), Mary Ann Evans (1819-80) e Armandine Dupin (1804-76), “[...] teriam recorrido a pseudônimos masculinos (Currer Bell, George Elliot, George Sand, respectivamente) escondendo-se “usando nomes de homem” (Woolf, 2014, p. 75).

Segundo Silverman, a ideia de uma aniquilação completa da autoria é uma fantasia da qual o sujeito feminino só poderia participar de forma “ [...] deslocada e mediada. Ela pode ajudar o sujeito masculino a retirar seu manto de privilégios, mas ela mesma não tem nada para retirar” (1988, p. 55, tradução nossa). Desta forma, problematizar o lugar do autor enquanto símbolo do privilégio patriarcal não pode significar necessariamente aniquilá-lo por completo, uma vez que, na tentativa de apagar a masculinidade, corre-se o risco de apagar toda e qualquer forma de localização do sujeito/corpo em relação à autoria. Determinar não só

quem fala, mas como se fala, de que posição se fala, não é apenas importante, mas fundamental. Naturalmente, não se trata mais de conceber o autor ou autora na sua visão romântica como fonte única de explicação ou de origem da obra, mas, por outro lado, não se pode ignorar que agentes humanos funcionam como autores e são atravessados, entre outras coisas, pelo gênero que performam socialmente. É preciso, portanto, conceber novas formas de articular a autoria enquanto categoria discursiva com a autoria enquanto categoria social, atravessada não apenas pela subjetividade, mas também por práticas sociais, trajetórias, posições e regras específicas dentro de seus respectivos campos de atuação (Bourdieu, 2002).

3 A nova trilogia Star Wars e a função-autora Kathleen Kennedy

No cinema, a questão da autoria esteve ligada, desde o princípio, à sua legitimação enquanto arte e, conseqüentemente, dos diretores enquanto artistas. Já em suas primeiras críticas, a teoria feminista do cinema apontou o caráter machista e patriarcal dessa perspectiva, flagrante nas figuras dos autores analisados e celebrados pelas instâncias de reconhecimento crítico e acadêmico. “As premissas patriarcais do *auteurism* e o desenvolvimento peculiar no qual o conceito de autor foi teorizado no campo dos estudos de cinema restringiu muitas críticas feministas de discutir a mulher em relação à autoria” (Maule, 2002). As poucas mulheres que conseguiam ocupar um lugar de destaque no campo do cinema, seja como diretoras, roteiristas ou produtoras, raramente atingiam o status e o reconhecimento de autoras, e muitas delas foram sistematicamente apagadas, ignoradas ou diminuídas, como é o caso da pioneira Alice Guy-Blaché ou da precursora da *Nouvelle Vague*, Agnes Varda, entre muitas outras. Segundo Claire Johnston, uma das primeiras críticas feministas a se debruçar sobre a questão da autoria, “[...] é instrutivo olhar para os filmes feitos por mulheres dentro do sistema hollywoodiano que tentaram, por meios formais, trazer à superfície um deslocamento entre a ideologia sexista e o texto fílmico” (1976, p. 29, tradução nossa).

Nos parece especialmente interessante que Johnston (1976) tenha se debruçado sobre cineastas trabalhando dentro do sistema hollywoodiano, uma vez que é a partir desta perspectiva que nos propomos a analisar discursivamente a figura autoral de Kathleen Kennedy, produtora executiva e presidente de uma das maiores companhias cinematográficas de Hollywood: a *Lucasfilm Ltd.* Em 2012, a *Walt Disney Company* adquiriu a *Lucasfilm*, suas subsidiárias e sua propriedade intelectual, iniciando uma nova era para a franquia *Star Wars*. No entanto, antes de iniciar as negociações e concluir a venda para a *Disney*, George Lucas, pessoalmente, passou o bastão da *Lucasfilm* para Kathleen Kennedy. Para Lucas, isso sinalizou

sua aposentadoria de *Star Wars* e do império que ele criou. Para a *Lucasfilm*, isso introduziu uma “nova dinâmica autoral” com novos personagens, incluindo uma mulher como Presidente – algo que chama a atenção no campo da produção hollywoodiana.

Descrita pela imprensa e pelos agentes do campo como uma das mulheres mais poderosas atuando em *Hollywood*, podemos dizer que Kathleen Kennedy instaura uma nova dinâmica de poder, em termos foucaultianos, uma vez que seu posicionamento passa a regular determinados procedimentos, não somente discursivos, mas de ordem prática sobre o universo da franquia de *Star Wars*². Desde que assumiu o comando da companhia, Kennedy assinou a produção dos três filmes da nova trilogia – *Star Wars: The Force Awakens*, *Star Wars: The Last Jedi*, *Star Wars: The Rise of Skywalker*– e outros dois filmes que integram o universo da franquia: *Rogue One* e *Han Solo*³. Como presidente da *Lucasfilm* foi responsável pela criação da *Lucasfilm Story Group* como equipe de desenvolvimento de histórias, contratando quatro mulheres (das seis pessoas no total) para o departamento. Kennedy comanda a contratação de novos diretores e atua como produtora de cada filme da franquia, ou seja, desempenha funções que implicam diretamente na constituição da equipe responsável pelo desenvolvimento das histórias, personagens e filmagens. A questão que se apresenta, portanto, é a seguinte: como se configuram os traços autorais de Kathleen Kennedy na nova trilogia de *Star Wars*?

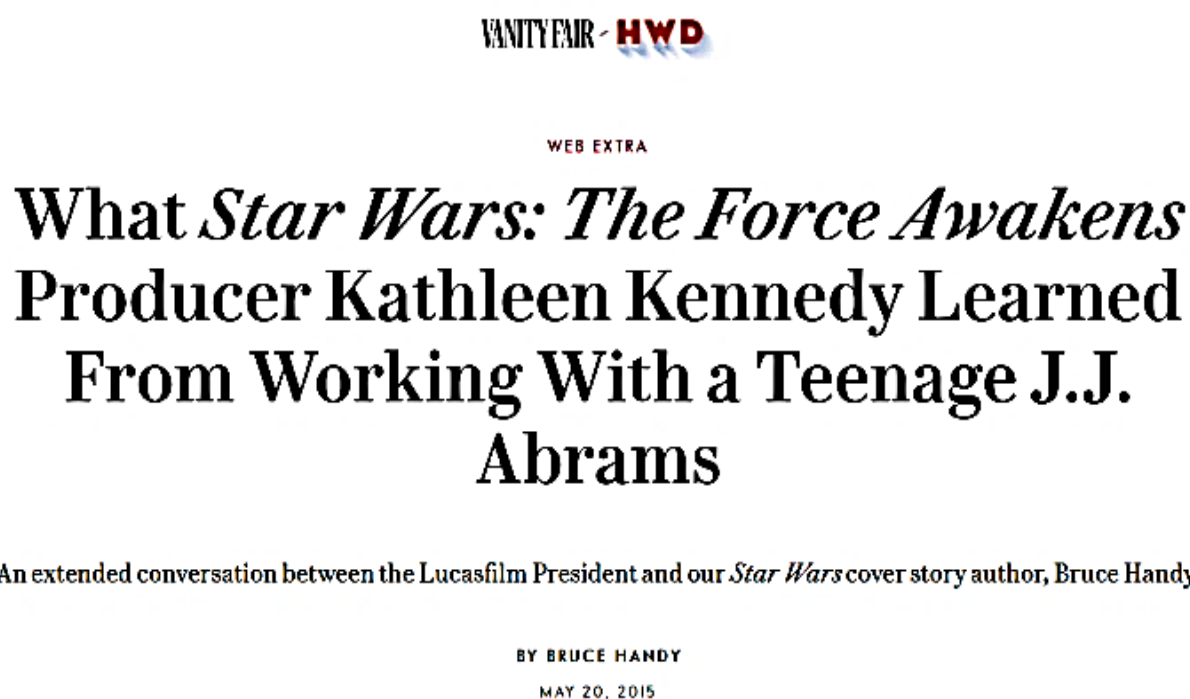
A partir da construção discursiva no documentário *making of Secrets of the Force: A Cinematic Journey* (2016), em conjunto com uma seleção de entrevistas publicadas nas revistas da crítica especializada norte-americana *Vanity Fair* e *Rolling Stone* no período de lançamento dos novos filmes da franquia, percebemos como Kennedy é interpelada no sentido de compartilhar como é ocupar o lugar central da *Lucasfilm* em uma das maiores franquias cinematográficas de todos os tempos. Em maio de 2015, o jornalista cultural sênior da *Vanity Fair*, Bruce Handy (2015), entrevistou Kathleen Kennedy para uma matéria de capa acerca da relação da produtora com o jovem diretor J.J. Abrams na realização de *Star Wars: The Force Awakens* em 2015 (Fig. 1-2). Ao longo da entrevista, entendemos que Kennedy começou montando o que se tornaria um departamento formal de desenvolvimento de histórias, encarregado de gerar ideias para os novos filmes, juntamente com séries de TV, jogos e outros produtos. Ela institui um modelo de organização criativa, comum na animação, mas raro no

² Kathleen Kennedy é responsável pela contratação das equipes de produção de todos os produtos do universo da franquia, tendo, inclusive, demitido tanto diretores quanto roteiristas antes e durante as gravações de alguns filmes do universo da franquia (caso do *spin off* de Han Solo e do último filme da nova trilogia *Rise of Skywalker*), motivo pelo qual foi alvo de críticas na internet.

³ Os filmes foram lançados, respectivamente, nos anos de: 2015, 2017, 2019, 2016 e 2018. Vale ressaltar que Kathleen Kennedy assina a produção executiva de todas as séries do universo de *Star Wars*, a saber: *O Mandaloriano*, *O Livro de Boba Fett*, *Obi-Wan Kenobi*, *Andor*, *Ahsoka*, *The Acolyte*, *Skeleton Crew*, lançadas, respectivamente, nos anos de: 2019, 2021, 2022, 2022, 2023, 2024 e 2025.

cinema *live-action* – pelo menos desde os dias do antigo *studio system* – onde as equipes criativas normalmente eram montadas e lançadas ao vento em um filme por vez. Em fevereiro de 2016, menos de dois meses após o lançamento de *Star Wars: The Force Awakens*, uma nova entrevista publicada pela *Vanity Fair*, escrita pela jornalista Sarah Elisson (2016, tradução nossa), enuncia: “[...] conheça a mulher mais poderosa em Hollywood” (Fig. 3-4). Na reportagem, Kennedy afirma: “Acho que essa empresa, por muito tempo, foi movida pela espera para ver o que George queria fazer. Eu não dirijo esta empresa dessa forma. As pessoas não estão sentadas esperando para ver o que Kathy quer fazer” (Elisson, 2016, tradução nossa). Segundo ela, sua equipe a busca por orientação, mas há abertura suficiente para agir sem sua aprovação explícita.

Figura 1 – Capa da reportagem da *Vanity Fair* sobre Kathleen Kennedy e o trabalho ao lado do jovem diretor J.J. Abrams em *Star Wars The Force Awakens*



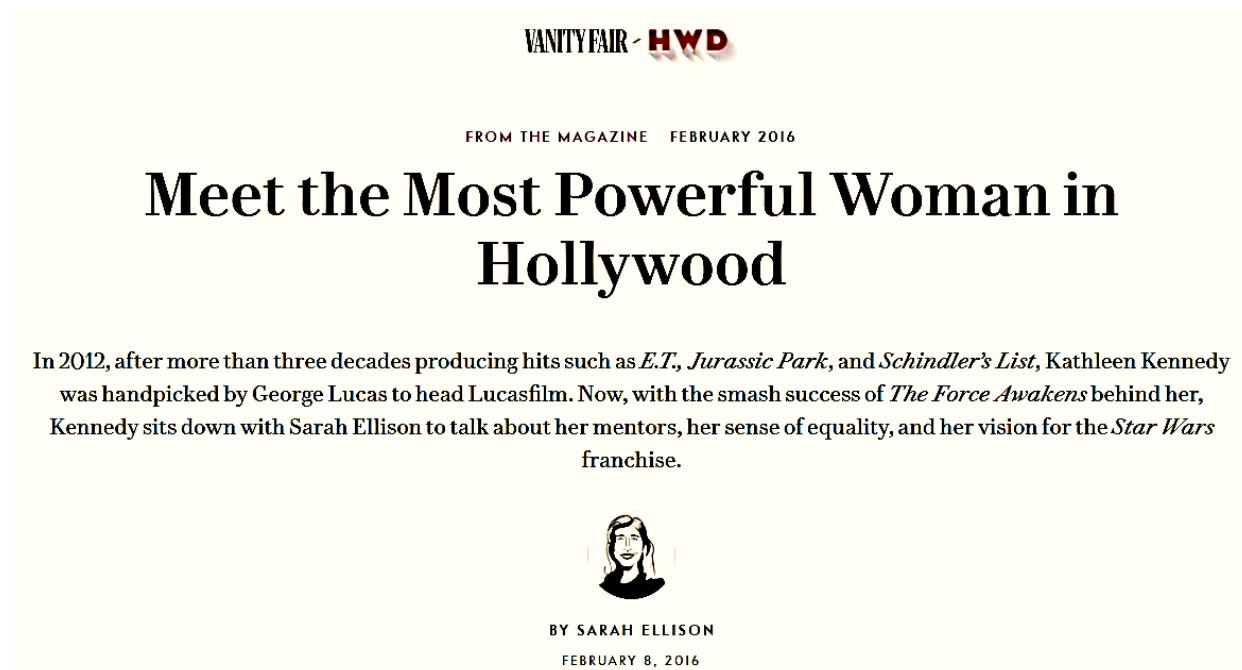
Fonte: *Vanity Fair* (2015).

Figura 2 – Capa da reportagem da Vanity Fair sobre Kathleen Kennedy e o trabalho ao lado do jovem diretor J.J Abrams em *Star Wars The Force Awakens*



Fonte: Vanity Fair (2015).

Figura 3 – Capa da reportagem da Vanity Fair sobre Kathleen Kennedy no período de lançamento de *Star Wars: The Force Awakens*



Fonte: Vanity Fair (2016).

Figura 4 – Capa da reportagem da Vanity Fair sobre Kathleen Kennedy no período de lançamento de *Star Wars: The Force Awakens*



Fonte: Vanity Fair (2016).

A partir desse recorte de entrevistas para a imprensa estadunidense é possível depreender que Kennedy não se coloca em uma posição que clama autoria num sentido estrito sobre os trabalhos atuais da *Lucasfilm*, nem mesmo sobre os filmes da nova trilogia. Assume mais a postura de uma gestora de equipes do que alguém imersa no trabalho criativo das obras. Em mais de uma entrevista, Kennedy costuma ressaltar que a *Lucasfilm* sempre está aberta a apoiar a visão de seus diretores e roteiristas, o que aponta para certa liberdade criativa. Essa tomada de posição está em conformidade com o que afirma Tara Lomax (2018, tradução nossa), para quem, na era atual da história transmídia da franquia *Star Wars*, “[...] o autor dá lugar ao jogador da equipe”. Por que então problematizar a questão da autoria na esfera da produção, associando o nome de Kathleen Kennedy à nova trilogia de *Star Wars*? A resposta recai sobre dois aspectos: (1) o significado simbólico de sua tomada de posição no cerne de um sistema industrial verticalizado, bem como na performance discursiva ao longo do *making of* da nova trilogia, *Secrets of the Force Awakens: a cinematic journey*; (2) a franquia de *Star Wars* enquanto produto e fenômeno da indústria cultural que mobiliza uma série de debates acerca de representatividade de gênero, raça, classe e política.

Com relação ao segundo aspecto, é válido ressaltar que *Star Wars*, desde seu lançamento no final de década de 70, vem sendo objeto de estudos acadêmicos a partir dos mais variados recortes: desde reflexões acerca da linguagem e das tecnologias cinematográficas até debates sobre sua narrativa e respectivas representações culturais e político-sociais. No âmbito da crítica feminista, a franquia também é foco de várias análises, de

modo que podemos identificar disputas acerca de determinados pontos de vista. Para Valerie Estelle Frankel (2018, p. 7, tradução nossa):

Star Wars é uma das franquias mais populares de todos os tempos, estabelecendo o padrão para filmes de ficção científica. Também elevou o nível para as mulheres em filmes de ação, enquanto a Princesa Leia, empunhando um blaster, destruía barreiras como uma das primeiras para defender a si mesma e a seus companheiros de equipe na tela grande. Com isso, ela carregou a ficção científica para a era feminista, provando que ela poderia manter ela mesma e, mais importante, que o público a adoraria por isso.

No entanto, focar apenas nos filmes da década de 70 e 80 não é suficiente. Por isso, é necessário abarcar a franquia como um universo expandido e transmidiático, pois é nele que será possível identificar as representações multifacetadas de personagens femininas. O argumento central de Frankel (2018) no livro *Star Wars meets the Eras of feminism* é que, para cada era de *Star Wars*, existem correspondências com a cultura da época. Assim:

[...] a terceira era de Star Wars lançada com uma mulher no lugar de Luke como escolhida e detentora da força, *Star Wars The Force Awakens* obteve 37% no estudo de Harrison (2018) sobre como as mulheres aparecem na tela - não iguais, mas com uma pontuação alta, já que Rey é a heroína central. Além disso, ela não estava usando vestido branco, macacão justo, vestido de baile ou biquíni. Parecia que *Star Wars* finalmente havia alcançado os dias modernos. (Frankel, 2018, p. 161, tradução nossa).

Para Casey Walker (2019), a nova trilogia foi lançada em meio a um cenário de tensões globais neonacionalistas, com a sua componente nacionalista masculina branca, de modo que a percepção que se teve sobre a franquia (e seus filmes derivados – *spin ofs*) foi a de que estávamos diante de transformações nas representações políticas e sociais, bem como de gênero, sexo e raça. O movimento de insurgência e boicotes por parte de espectadores e base de fãs vinculados à partidos de extrema-direita nos Estados Unidos aponta para o quanto ideais de nacionalismo branco e de masculinidade foram abalados por essas produções, as quais eclodem nos anos do governo de Donald Trump. A repercussão midiática entre público e crítica cinematográfica contribuiu para a construção de um discurso segundo o qual a abordagem inclusiva de diversidade seria um reflexo direto de Kathleen Kennedy no comando da *Lucasfilm* – bem como da implementação de uma sala de roteiristas composta majoritariamente por mulheres e liderada por uma mulher negra, Kiri Hart.

Para Walker (2019) ao adotar uma protagonista feminina, Kathleen Kennedy impulsiona a franquia a abandonar sua longa tradição de representar o que Thomas Schatz (2009) chamou de “rito de iniciação do homem velho” como a espinha dorsal da narrativa. A personagem Rey (e mais tarde Jyn Erso no filme *Rogue One*) ajudou a criar um equilíbrio em relação às vozes femininas na franquia *Star Wars*. Para além dessas mudanças perceptíveis aos olhos do público e da crítica, há um significado simbólico na ocupação deste lugar de produção e gerência criativa por uma mulher. Derek Johnson (2020) analisa que Kennedy constrói a reputação profissional de alguém que busca a manutenção de justiça social através das mudanças na franquia. No entanto, o autor pontua que as estruturas de marketing que cercam *Star Wars* são demasiadamente fortes, de modo a incorporar uma lógica binária e dicotômica entre espectadores, que ficam à mercê de “impasses” neoliberais, tais como: “eles são rebeldes ou imperiais? Eles desejam comprar a camiseta estampada com o logotipo da estrela da Resistência ou com a engrenagem de seis raios do Império Galáctico?” (Johnson, 2020, p. 139, tradução nossa). Por isso, em uma perspectiva crítica feminista, reconhecemos que existe a camada de uma economia política que recobre a franquia e que se apropria das pautas de justiça social, da diversidade de gênero e de raça e as transforma em mercadoria. Porém, acreditamos que a operação desse sistema neoliberal na qual o cinema hollywoodiano está inserido não invalida o reconhecimento das tensões produzidas pela função-autor feminina de Kathleen Kennedy. Pelo contrário: o que as abordagens das teóricas feministas do cinema nos mostram é que, historicamente, as mulheres precisaram encontrar diferentes estratégias de enunciação trabalhando dentro do sistema de produção patriarcal do cinema comercial. Claire Johnston (1976) enfatiza as distintas estratégias estilísticas que realizadoras como Ida Lupino e Dorothy Arzner empregaram em suas obras nos anos 40, época em que apenas eram considerados autores diretores como John Ford e Howard Hawks, por exemplo. Johnston (1976) sugere que as marcas autorais femininas se fazem ver, sobretudo, através de disrupções, deslocamentos, tensionamentos e negociações feitas dentro do sistema clássico – um argumento fortemente recuperado por Teresa De Lauretis (1984), que propõe encontrar gestos autorais femininos como brechas dentro do sistema de opressão patriarcal. Para a autora é importante entender o agenciamento feminino operando nas contradições como uma forma de reescritura. Segundo De Lauretis (1984, p. 7):

[...] ao afirmar a existência histórica das contradições irreduzíveis para mulheres dentro do discurso, elas também desafiam a teoria em seus próprios termos, os termos de um espaço semiótico construído na linguagem, cujo poder está baseado na validação social e em modos de enunciação e

endereço bem estabelecidos e validados. Tão bem estabelecidos que, paradoxalmente, o único jeito de se posicionar fora (ou contra) este discurso é se deslocando dentro dele.

Desse modo, entendemos que *Star Wars* constitui um fenômeno e produto cultural atravessado por múltiplas camadas textuais e extratextuais, cuja complexidade torna desafiadora qualquer tentativa de abordagem segmentada. Nosso objetivo é evidenciar como, mesmo inserida nas engrenagens da lógica neoliberal que rege a indústria cultural – orientada pela padronização, pela rentabilidade e pela reprodução de conteúdos reconhecíveis – a atuação de Kathleen Kennedy à frente da franquia introduz certas fissuras nesse sistema. Embora suas estratégias estejam, em grande medida, alinhadas aos imperativos do mercado e à lógica do entretenimento global, Kennedy tensiona estruturas históricas da franquia ao promover a presença e a visibilidade de mulheres em espaços tradicionalmente masculinos, tanto na frente quanto por trás das câmeras.

Esses movimentos, ainda que marcados por contradições – já que também funcionam como dispositivos de atualização mercadológica da marca *Star Wars*, voltados à ampliação de seu apelo junto a novas audiências – operam deslocamentos importantes em termos de representatividade. Conforme estudos citados anteriormente, o neoliberalismo incorporou parcialmente discursos feministas para reconfigurar subjetividades e mercados, muitas vezes esvaziando seu potencial crítico. No entanto, essas apropriações não anulam completamente as brechas para a emergência de discursos transformadores no campo da autoria.

Sob essa perspectiva, a função-autor de Kennedy pode ser percebida não apenas na condução da franquia, mas também em estratégias visuais que articulam mudanças simbólicas. Um exemplo particularmente significativo da função-autor que Kennedy passa a exercer pode ser identificado nos pôsteres de divulgação da convenção *Star Wars Celebration*, nos anos de 2015 e 2017 (Fig. 5-6). Neles, observamos indícios simbólicos de uma mudança discursiva, em que Kennedy aparece ao lado dos diretores J.J. Abrams e Ryan Johnson, ocupando posição de destaque por ter sua fotografia colorida.

Figura 5 – Pôster de divulgação do painel com o diretor J.J Abrams e a produtora Kathleen Kennedy no Star Wars Celebration de 2015



Fonte: Star Wars Celebration (2015).

Figura 6 - Pôster de divulgação do painel com o diretor Rian Johnson e a produtora Kathleen Kennedy no Star Wars Celebration de 2017



Fonte: Star Wars Celebration (2017).

Esses materiais dialogam com o cenário da cultura da convergência (Jenkins, 2008), em que os fãs – especialmente os pertencentes a grupos historicamente sub-representados – passam a demandar narrativas mais inclusivas. Ainda que esse processo esteja profundamente imbricado nas engrenagens da indústria cultural, não se reduz a elas: os tensionamentos entre capital, cultura participativa e representatividade revelam uma disputa constante pela significação da franquia no presente.

Passando para o objeto empírico central de análise deste trabalho, selecionamos o *making of* do primeiro filme da nova trilogia: *Secrets of the Force Awakens: a cinematic journey* (2016), dirigido por Laurent Bouzereau⁴, cujos capitais culturais e simbólicos no campo de produção de *making of* são mais do que legitimados. É, inclusive, um dos pouquíssimos *making ofs* documentários dirigidos por ele que não leva o selo textual “the making of” no título. Do ponto de vista temporal, é importante observar que se trata de um documentário realizado concomitantemente à produção do filme. Isso instaura uma lógica de registro das imagens e operações de uma montagem discursiva acerca do “evento filmico” de *Star Wars*. Ou seja, a constituição das imagens é definida pela presença da câmera no set e nos bastidores da produção. A abordagem e o trabalho operado sobre as imagens apresentam não somente um conjunto estilístico diferente de *making ofs* realizados anos após o lançamento dos filmes, mas instalam um estatuto de fruição que direciona o olhar para a presença e ação diante da tomada.

No entanto, vale salientar que em *Secrets of the Force Awakens* existe um movimento narrativo que põe em jogo as noções do próximo e do distante muito mais referentes à *Star Wars* enquanto franquia, do que necessariamente referentes ao filme de 2015. Temos uma intensificação das lembranças dos filmes das décadas de 70/80 por parte dos sujeitos integrantes da equipe, quando muitos nem sequer trabalhavam na indústria. Ou seja, o processo de realização do filme de 2015 é fortemente pautado pela verve da homenagem aos processos de realização de décadas passadas.

Observamos que a narrativa do documentário dá a ver um trabalho produtivo que teve uma equipe bastante técnica envolvida por trás da representação artística. Ao longo do *making of* as imagens e os depoimentos são uma compilação significativa acerca do processo criativo e produtivo que implicam a participação de inúmeros agentes. Situa-se um modelo de produção dentro do campo cinematográfico ficcional cujas regras e determinações sociais e econômicas instituem os limites dos projetos criadores, numa rede de relações de trocas através da qual se produz e se circula.

Porém, ainda que se convoquem depoimentos de diferentes sujeitos integrantes da equipe, as operações enunciativas das imagens visibilizam duas figuras centrais: o diretor J.J. Abrams e a produtora Kathleen Kennedy. Para além da câmera e de outros elementos da linguagem audiovisual que constituem instâncias de enunciação nos *making ofs* documentários, há outro aspecto de forte relevância: a entrevista. As cenas de entrevista apresentam o enquadramento de Kathleen Kennedy à direita da tela (em conformidade com a

⁴ Diretor de *making ofs* documentários de filmes como *Tubarão*, *Taxi Driver*, *E.T - o extraterrestre*, *Psicose*, entre outros. Contabiliza mais de 100 *making ofs*, entre *featurettes* e documentários, na sua filmografia.

regra dos terços fotográficos) em posição com pequena elevação, sendo iluminada por um feixe de luz quente que parte do fundo da cena. A produção dessa imagem, que é recorrente ao longo de todo o *making of*, corrobora com a figura da produtora em domínio da obra. As cenas de entrevista de J.J. Abrams o situam em um plano mais próximo, mas em uma posição um pouco mais baixa, em uma cadeira de uma sala de projeção, com iluminação mais fria (Fig. 7-8).

Figura 7 – *Frames* do documentário *making of Secrets of the Force Awakens*. Enquadramentos da câmera que enunciam posições discursivas diferenciadas de Kathleen Kennedy e J.J. Abrams



Fonte: Secrets [...] (2016).

Figura 8 – *Frames* do documentário *making of Secrets of the Force Awakens*. Enquadramentos da câmera que enunciam posições discursivas diferenciadas de Kathleen Kennedy e J.J. Abram



Fonte: Secrets [...] (2016).

Os sentidos enunciam as nuances no nível de hierarquia e de verticalização na indústria do cinema hollywoodiano. Desse modo, operam-se duas lógicas narrativas no *making of*: (1) aquela que desvela os métodos da realização cinematográfica, dando voz a um trabalho coletivo e em alguns momentos colaborativo entre os departamentos, e (2) a que coloca em movimento a função-autor Kathleen Kennedy enquanto princípio ordenador de decisões que dizem respeito ao controle criativo da franquia.

Tais lógicas afirmam uma dinâmica específica de um sistema e modelo de fazer cinema, em que “[...] a prática industrial e a avaliação exercida por um grupo de experts compõem um conjunto harmônico, como uma equipe trabalhando para a concretização dos mesmos princípios” (Xavier, 2008, p. 45), mas que no final, responde aos princípios reguladores de uma dada estrutura; nesse caso, regulada e atravessada pela presença (e exercício de um dado poder) de Kathleen Kennedy (Fig. 9-12), cuja performance discursiva é percebida em diversos estágios da produção.

Figura 9 - Frames do documentário *making of Secrets of the Force Awakens*. Kathleen Kennedy comanda reunião sobre o futuro de Star Wars junto ao conselho da Disney/Lucas Films, em clara performance discursiva



Fonte: Secrets [...] (2016).

Figura 10 – *Frames* do documentário *making of Secrets of the Force Awakens*. Kathleen Kennedy gerenciando processos criativos de um dos departamentos de arte



Fonte: Secrets [...] (2016).

Figura 11 - *Frames* do documentário *making of Secrets of the Force Awakens*. Kathleen Kennedy nos bastidores gerenciando as filmagens através dos monitores de controle das câmeras ao lado do diretor J.J Abrams



Fonte: Secrets [...] (2016).

Figura 12 – Frames do documentário *making of Secrets of the Force Awakens*. Kathleen Kennedy junto com o diretor J.J Abrams em meio aos adereços de personagens de Star Wars



Fonte: Secrets [...] (2016).

O trabalho de memória do documentário dinamiza o passado de *Star Wars* com uma força pulsante do presente-futuro. *Star Wars The Force Awakens* é perpassado por fluxos temporais que a todo momento escapam de si e provocam um choque de memória que se atualiza em um conjunto diverso de imagens que projetam um dado valor de “culto”. A imagem de memória posta em jogo articulada discursivamente pela montagem difunde, em certa medida, nostalgia, mas que se atualiza em uma nova história, que conta tanto com uma nova jovem heroína como protagonista (a personagem Rey, interpretada pela atriz Daisy Ridley), quanto por uma “nova” produtora. De acordo com Kathleen Kennedy:

Acho que o interessante em Star Wars e o seu estilo de narrativa é que é uma história que permite sua participação, há coisas relevantes. Coisas com as quais você se identifica. Todas as crianças que viram o primeiro filme queriam ser Luke Skywalker ou viam-se como Han Solo. Acho que isso foi parte do nosso desafio. ‘Como trazer novos personagens para a saga que tenham esse mesmo poder?’ Acho que conseguimos. Acho muito importante termos uma protagonista mulher. (Secrets [...], 2016, entre 15min02s e 15min38s tradução nossa).

Embora não seja o foco deste trabalho considerar o impacto da inovação na figura de uma protagonista mulher para a saga, estamos interessadas em explicitar a articulação discursiva que garante a instauração e deslocamento da função-autor de George Lucas – ou mesmo do diretor J.J Abrams – para a produtora Kathleen Kennedy. A instauração de uma

função-autor feminina possibilita que certas estruturas sejam desestabilizadas, tanto dentro quanto fora do discurso da obra. Na mesma entrevista, continua a produtora:

O mais importante na relação mestre-aprendiz em que estamos envolvidos – é claro que George criou Star Wars, mas todos nós tivemos de nos tornar estudantes de Star Wars. Um entendimento real da história do filme era muito importante. Precisávamos entender as regras, e quando isso aconteceu, pudemos começar a trabalhar por nós mesmos. (Secrets [...], 2016, 10min37s e 11min02s, tradução nossa).

Ao longo das entrevistas no documentário, além das modulações de enquadramento, há também uma operação de ordem verbal incisiva. As palavras proferidas, misturadas a outras camadas sonoras e de imagem, engendram enunciados complexos. A partir da identificação e análise dos enunciados (verbais e audiovisuais), é possível vislumbrar que os traços de autoria de Kathleen Kennedy se configuram pelos processos de codificação e institucionalização de poder através de sua assinatura como produtora da nova trilogia de *Star Wars*, bem como no interior do próprio campo cinematográfico ao ocupar posição social central na presidência da companhia que detém os direitos autorais da saga (*Lucasfilm*). Nas palavras de sua co-produtora, Michelle Rejwan:

O filme em si é uma transferência para a nova geração de personagens do universo Star Wars. E, por trás das câmeras, há uma nova geração conduzida por Kathy Kennedy. Isso condiz com o tema do filme, que é juntar o velho e o novo de uma forma natural (Secrets [...], 2016, entre 10min18s e 10min37s, tradução nossa).

4 Considerações finais

A provocação de John Caughie (2007) comprova como, de certo modo, o fantasma da autoria no cinema nunca esteve mais vivo; segundo o autor: “As questões acerca da arte e autoria, criatividade e imaginação, podem provar ainda ser um incômodo nas nossas tentativas de resolvê-las nos complexos engajamentos com o cinema” (Caughie, 2007, p. 36, tradução nossa). A circulação e manutenção reiterada de enunciados instituem regularidades discursivas acerca da autoria no campo do cinema, na mesma medida em que explicitam as relações (de poder e simbólicas) entre cineastas no processo de realização cinematográfica.

Diante disso, operamos ao longo deste artigo uma problematização do conceito de autoria como uma função variável e complexa do discurso. Tal perspectiva, quando pensada no

cinema, diz respeito a uma dimensão política de desativação da noção do “gênio artista – autor”, abrindo passagem para o reconhecimento de traços, marcas e/ou rastros de outras assinaturas de cineastas, tais como montadores/as, diretores/as de fotografia, produtores/as, diretores/as de arte, etc. Especialmente quando operamos um atravessamento da questão de gênero, percebemos o quanto as teorias feministas nos ajudam a problematizar, questionar e ampliar o conceito de autoria no cinema.

Neste sentido, uma análise dos traços autorais de Kathleen Kennedy⁵ à frente do universo audiovisual de *Star Wars* revelou que as disposições discursivas da autora operam de acordo com uma estrutura que segue uma dada lógica produtiva/criativa de gerenciamento de uma série de departamentos da franquia, de modo que seu trabalho reverbera em diferentes departamentos. De acordo com Kennedy, em entrevista para a revista *American Cinematographer*:

É também a forma como montamos a equipe executiva. Todas as semanas nos reunimos com nossa equipe executiva, que representa todas as linhas de negócios [...] Eles fazem parte dessas conversas, e é o mesmo com as pessoas que estão envolvidas no licenciamento. Nós cruzamos os limites entre essas divisões para que todos participem da conversa que está avançando. Eu acredito muito [no conceito de que] você nunca sabe realmente de onde as ideias podem vir. [...] Acho que também tem sido ótimo para todos dentro da Lucasfilm, porque cria um ambiente de trabalho que permite que as pessoas sintam que podem estar autêntica e genuinamente envolvidas em tudo o que a empresa está criando. [...] Para os diretores que contratamos, especialmente para as novas histórias de *Star Wars*, isso se tornou extremamente importante para o nosso processo. E é algo que os diretores realmente amam, porque é uma grande oportunidade de poder sentar em uma sala com pessoas que conhecem este mundo e sua história tão bem (Fish, 2016, tradução nossa).

Podemos considerar tal disposição enunciativa da autora como aquilo que Teresa De Lauretis (1984) nomeia como “estratégias de leitura e de escrita”, ou seja, os recursos empregados pelas autoras enquanto enunciadoras de suas obras que, de alguma forma, são capazes de provocar deslocamentos nas posições de gênero historicamente determinadas. De Lauretis aponta que a linguagem, “[...] da qual nós [mulheres] não temos domínio”, é “habitada pelas intenções de outros” (De Lauretis, 1984, p. 2). Longe, portanto, de ser um território neutro, o discurso é lugar onde subjetividades e relações de poder e controle são construídas

⁵ Em 2018, Kathleen Kennedy tornou-se a primeira mulher a receber o Academy’s Thalberg Award, Oscar honorário que tem como objetivo honrar distinção extraordinária em conquistas ao longo da vida, contribuições excepcionais para o estado das artes e ciências cinematográficas ou por serviços excepcionais à Academia. O Irving G. Thalberg Memorial Award é concedido a produtores criativos cujo corpo de trabalho reflete uma consistente alta qualidade de produção cinematográfica.

e disputadas. Estratégias de escrita e de leitura são, finalmente, formas de resistência cultural que “funcionam para virar do avesso os discursos dominantes (e mostrar que isso pode ser feito)” (De Lauretis, 1984, p. 7).

Isso posto, é importante lembrar que o que está em jogo para a autoria feminina no cinema não é tanto como “tornar visível o invisível”, mas como produzir as próprias condições de visibilidade. Nesse sentido, defendemos que Kathleen Kennedy exerce uma função-autor que tensiona o campo ao adotar como estratégia discursiva uma posição que, ao mesmo tempo, ocupa e rejeita uma certa autoralidade. Kennedy ocupa um espaço que possibilita criar condições de visibilidade para as mulheres na indústria hollywoodiana, ao escolher, interditar ou aprovar os rumos da franquia. As decisões na contratação de diretoras(es) e roteiristas para o desenvolvimento dos filmes da franquia passam pelo seu crivo. Além disso, é no exercício de sua função autoral que o discurso em torno de *Star Wars* é por ela regulado: o quê pode ser dito, por quem e como. Ao analisarmos suas posições discursivas tanto no documentário *making of* quanto no campo produtivo através das entrevistas concedidas à imprensa, percebemos que a ocupação deste espaço possibilita, inclusive, questionar ou esgarçar os próprios limites da autoria no cinema. Há que se ressaltar, no entanto, que não se trata de afirmar que a função-autor de Kennedy é uma marca feminista de *Star Wars*; no entanto, identificar e compreender o funcionamento dessa função-autor abre uma brecha para maior inserção de mulheres em um sistema marcadamente comandado por homens. Assim, sua função autoral pode tensionar certas escolhas que dialogam com demandas feministas, ainda que no âmbito liberal e industrial.

Os esforços empreendidos neste artigo apontam para as potencialidades que a função-autor foucaultiana traz para as discussões sobre autoria no cinema, uma vez que tal categoria desestabiliza a noção de um sujeito como origem da obra – contemplam-se as condições sob as quais tal sujeito se engendra enquanto autor da obra. Ou seja, trata-se de verificar um horizonte de possibilidades estratégicas enunciativas referentes a uma dada época e um dado lugar. Em outras palavras, a função-autor foucaultiana, que não é exercida de uma maneira universal e constante em todos os discursos, rompe com uma relação única de autoria e nos dá a ver as sombras e/ou contornos de autoras potenciais, inclusive de outras mulheres envolvidas no processo de produção cinematográfica.

Referências

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAUGHIE, John. Authors and auteurs: the uses of theory. *In*: Donald, James; Renov, Michael (ed.) **The SAGE handbook of film studies**. London: Sage, 2007.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COOK, Pam. The point of self-expression in avant-garde film. *In*: CAUGHIE, John (org.). **Theories of authorship**. London: Routledge, 1981.

DE LAURETIS, Teresa. **Alice doesn't**: feminism, semiotics, cinema. Indiana: Indiana University Press, 1984.

ELISSON, Sarah. Meet the most powerful woman in hollywood. **Vanity Fair**, New York, 8 Febr. 2016.

FISH, Andrew. Q&A with Kathleen Kennedy, producer of Star Wars: the Force Awakens and president of Lucasfilm. **The American Cinematographer**, Los Angeles, Febr. 2016.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. *In*: **Ditos e escritos III**: estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FRANKEL, Valerie Estelle. **Star Wars meets the eras of feminism**: weighing all the galaxy's women great and small. Maryland: Lexington Books, 2018.

GRANT, Catherine. Secret agents: feminist theories of women's film authorship. **Feminist Theory**, Thousand Oaks, v. 2, n. 1, p. 113-130, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/14647000122229325>. Acesso em: 10 set. 2023.

HANDY, Bruce. What Star Wars: The Force Awakens producer Kathleen Kennedy learned from working with a teenage J.J. Abrams. **Vanity Fair**, New York, 20 May 2015.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

JOHNSTON, Claire. Women's cinema as countercinema. *In*: NICHOLS, Bill (org.). **Movies and methods**. Berkeley: University of California Press, 1976. v. 1.

JOHNSON, Derek. Resistance and empire: Star Wars and the social justice reboot. *In*: HERBERT, Daniel; VEREVIS, Constantine. **Film Reboots**. Edinburgo: Edinburgh University Press, 2020.

LOMAX, Tara. George Lucas, Lucasfilm, and the legends of transtextual authorship across the Star Wars franchise. *In*: GUYNES, Sean; HASSLER-FOREST, Dan. **Star Wars and the history of transmedia storytelling**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.

MAULE, Rosanna. The importance of being a film author: Germaine Dulac and female authorship. **Senses of Cinema**, Melbourne, v. 23, Dec. 2002.

SECRETS of the force awakens: a cinematic journey. Direção: Laurent Bouzereau. San Francisco: Lucasfilm Productions, 2016. 1 vídeo (69 min). Documentário.

SCHATZ, Thomas. New Hollywood, new millennium. In: BUCKLAND, Warren (ed.). **Film theory and contemporary Hollywood movies**. London: Routledge, 2009.

SILVERMAN, Kaja. **The acoustic mirror**: the female voice in psychoanalysis and cinema. Indiana: Indiana University Press, 1988.

STAR WARS CELEBRATION. J.J. Abrams and Kathleen Kennedy to kick off Star Wars Celebration. Star Wars Celebration, Orlando, 13 Febr. 2015.

STAR WARS CELEBRATION. Kathleen Kennedy and Star Wars: The Last Jedi director Rian Johnson to ppear at Star Wars Celebration. Star Wars Celebration, Orlando, 15 Febr. 2017.

VANITY FAIR. Meet the most powerful Woman in Hollywood. **Vanity Fair**, New York, 8 Febr. 2016.

VANITY FAIR. What Star Wars: The Force Awakens producer Kathleen Kennedy learned from working with a teenage J.J Abrams. **Vanity Fair**, New York, 20 May 2015.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. A opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

WALKER, Casey. Using the force of representation: the new hope against the rise of white nationalism. **Unbound: A Journal of Digital Scholarship**, Kansas City, v. 1, n. 1, p. 1-11, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.12794/journals.ujds.v1i1.57>. Acesso em: 2 jun. 2024.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Female authorial traces in the new Star Wars trilogy

Abstract

This work aims to problematize the issue of female authorship in cinema, having as its object audiovisual paratexts, more specifically making of documentaries. Authorship emerges in this study, not as the privileged place of the creative genius, but as a discursive manifestation, so that the search for its traces aims to unveil its functioning as well as the processes of creation in the new Star Wars trilogy. The article articulates the tensions between feminist film theory and studies on authorship, finding in the author-function a mode of discursive operation that reveals possible breakthrough within the Hollywood cinematographic system. The methodological strategy involves a narrative and discursive analysis of the making of documentary *Secrets of the force*

Awakens: a cinematic journey, released in 2016, and interviews for the specialized American critics, in order to understand the authorial configuration of Star Wars in this new stage. We identified that the production space occupied by filmmaker Kathleen Kennedy constitutes a creative place as well as a management team, whose features outline a movement towards the insertion of female figures in the creative and authorial processes of the franchise, whether at the level of discourses or narratives.

Keywords

authorship; author-function; feminist film theory; making of; Star Wars

Autoria para correspondência

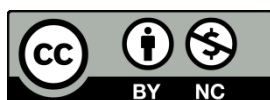
Patricia de Oliveira Iuva
patiuva@gmail.com

Como citar

IUVA, Patrícia de Oliveira; CARVALHO, Ludmila Moreira Macedo. Traços de autoria feminina na nova trilogia de Star Wars. **Intexto**, Porto Alegre, n. 57, e-142461, 2025. <https://doi.org/10.19132/1807-8583.57.142461>

Recebido: 12/09/2024

Aceito: 13/05/2025



Copyright (c) 2025 Patrícia de Oliveira Iuva, Ludmila Moreira Macedo de Carvalho. Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Os Direitos Autorais dos artigos publicados neste periódico pertencem aos autores, e os direitos da primeira publicação são garantidos à revista. Por serem publicados em uma revista de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não-comerciais.