Cinema de Mulheres, Feminismos e Ditadura no Brasil

Women's Cinema, Feminisms, and Dictatorship in Brazil

Cine de mujeres, feminismos y dictadura en Brasil

Alcilene cavalcante[I*]
Ana Maria Veiga[II**]

http://doi.org/10.1590/S2178-149420250410

[I]Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia – GO, Brasil.
[*]Docente do Programa de Pós-Graduação em História da UFG e do ProfHistória da UFG. Doutora em Letras: Estudos Literários (UFMG). Mestra em História (Unicamp). Graduada em História (UFOP). Pesquisadora-Colaboradora no CTR/ECA/USP. Pós-Doutorado em História na UFF (alcilenecavalcante@ufg.br).
https://orcid.org/0000-0002-4263-4090.

[II]Universidade Federal da Paraíba (UFPB), .João Pessoa – PB, Brasil.
[**]Docente do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da UFPB. Graduada. Mestra e Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina, com Pós-Doutorado em Ciências Humanas também pela UFSC. (ana.veiga@academico.ufpb.br).
https://orcid.org/0000-0003-0446-1472.

Artigo recebido em 31 de agosto de 2024 e aprovado para publicação em 5 de dezembro de 2024.

CC BY

Resumo

Este artigo se volta para as cineastas brasileiras que realizaram filmes durante a ditadura civil-militar, em um espaço cultural marcadamente masculino e num contexto de repressão política. Seus filmes trouxeram questões do feminismo transnacional sobre a "condição feminina", relativas ao matrimônio, à sexualidade e ao prazer. A questão racial não escapou às lentes de algumas delas. Com suas obras, tais cineastas resistiram ao regime militar, denunciando a violência de Estado e confrontando seu projeto político-moral, que ditava costumes e comportamentos. Abordá-las, permite ampliar a História das Mulheres no Brasil e oferecer outra perspectiva sobre a resistência cultural durante o período.

Palavras-chave: Cineastas brasileiras; Feminismo transnacional; Ditadura; Moralidade; Cinema de Mulheres.

Abstract

This article focuses on Brazilian women filmmakers who made films during the civil-military dictatorship, in a markedly masculine cultural space and a political repression context. Their films raised questions of transnational feminism about the "feminine condition," relating to marriage, sexuality, and pleasure. The racial issue did not escape from the lens of some of them. With their works, these filmmakers resisted the military regime, denouncing the violence of state and facing its political-moral project, which dictated customs and behaviors. Addressing them allows us to broaden the Women's History in Brazil and offer another perspective on cultural resistance during the period.

Keywords: Brazilian women filmmakers; Transnational feminism; Dictatorship; Morality; Women's Cinema.

Resumen

Este artículo se centra en las cineastas brasileñas que realizaron películas durante la dictadura cívico-militar, en un espacio cultural marcadamente masculino y en un contexto de represión política. Sus películas plantearon cuestiones feministas transnacionales sobre la "condición femenina", relacionadas con el matrimonio, la sexualidad y el placer. La cuestión racial no escapó a la mirada de algunas de ellas. Con sus obras, estas cineastas resistieron al régimen militar, denunciando la violencia estatal y confrontando su proyecto político-moral, que dictaba costumbres y comportamientos. Abordarlas nos permite ampliar la Historia de las Mujeres en Brasil y ofrecer otra perspectiva sobre la resistencia cultural durante el período.

Palabras clave: Cineastas brasileñas; Feminismo transnacional; Dictadura; Moralidad; Cine de Mujeres.

A História das Mulheres no Brasil pode ser analisada pelas mais diversas lentes, de acordo com preferências e interesses. Neste artigo, iremos abordá-la por meio das trajetórias de mulheres cineastas e de seus filmes rodados no período da ditadura civil-militar. Para além da inserção naquela que é considerada a sétima arte, a produção cinematográfica de autoria dessas mulheres estabeleceu relações políticas de resistência com o regime ditatorial brasileiro, ao mesmo tempo que era fortemente influenciada pelos diálogos travados com o movimento feminista, nos âmbitos estadunidense e europeu, que chegavam ao Brasil por meios diversos, fosse com os livros e a oralidade, que as aproximavam do que estava sendo debatido e reivindicado em outras paisagens, fosse com as brasileiras que se descobriam feministas no exílio ou mesmo com os filmes, aos quais muitas mulheres se adiantavam para assistir. Algumas delas se tornaram cineastas. A década de 1970 se destaca como um momento de intensa atividade e transformação social; tornar-se diretoras de cinema, por parte das mulheres, significava adentrar um meio de prestígio, vaidades e disputas, que até hoje é reconhecidamente masculino.

No momento em que este texto é escrito, ocorre uma revalorização do "cinema de mulheres" (termo cunhado à época) produzido nesse período, com as efemérides – completas ou aproximadas – de 50 anos de alguns filmes, entre eles *Os homens que eu tive*, de 1973, dirigido por Tereza Trautman, *The emerging woman*, de 1975, dirigido por Helena Solberg, *Feminino plural*, de 1976, dirigido por Vera de Figueiredo e *Marcados para viver*, de 1976, dirigido por Maria do Rosário Nascimento e Silva.

Nos últimos anos, a cineasta Helena Solberg vem participando de mostras da sua obra e permanece em plena atividade profissional. Tereza Trautman, que teve seu primeiro longa-metragem interditado durante dez anos pela censura, presencia na atualidade a redescoberta de *Os homens que eu tive*, com a remasterização pela Cinemateca Brasileira (em 2023), dez anos depois da tese que colocou em pauta sua obra (Veiga, 2013). A carreira como cineasta havia ficado em segundo plano e foi retomada a partir desse reconhecimento. O marco dos 50 anos do filme originou mostras e exibições em diversas cidades brasileiras e em festivais internacionais, com premiações em Portugal e na Alemanha.

Vera de Figueiredo, falecida em 2024, foi homenageada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), em março de 2021, com uma mostra especial de sua trilogia feminista – *Feminino Plural*, de 1976, *Samba da criação do mundo*, de 1978, e *Amazônia como metáfora*, de 1992–, e, há alguns anos, o seu primeiro longa-metragem inspirou o título de uma obra (Holanda; Tedesco, 2017) que reuniu pesquisadoras e pesquisadores do cinema brasileiro de autoria feminina. Já o *Marcados para viver,* de Maria do Rosário, ainda continua

com o acesso restrito, sendo possível o seu visionamento apenas diretamente no Arquivo Nacional, *in loco*.

Vale ressaltar que, desde 2010, as filmografias dessas cineastas figuram em artigos acadêmicos (Cavalcante; Holanda, 2013; Oliveira, 2020) e, ainda, que os trabalhos, nesta chave, ganharam maior visibilidade na última década, chegando a constituir um grupo de estudiosas e estudiosos dessas cineastas, relacionando suas obras com as de outras diretoras latino-americanas, europeias e estadunidenses. Para Veiga (2022: 35-37), não houve a esperada relação de influências externas, que caracterizariam a representação do "cinema de mulheres" no sentido vertical e hierárquico. Ao contrário, ao mesmo tempo que as cineastas europeias e estadunidenses rodavam suas películas, isso acontecia com as diretoras brasileiras, como as citadas neste artigo, e as latino-americanas, entre elas a argentina María Luisa Bemberg e a cubana Sara Gómez.

Entendemos, sim, que essas produções, realizadas a partir de 1964[1] e que atravessaram os anos 1970, tiveram, em grande parte, influência do movimento feminista transnacional. Helena Solberg, por exemplo, já havia dirigido, em 1966, seu primeiro filme de curta-metragem, *A Entrevista*. Essa obra, que contou com a parceria de colegas do cinema novo e do cinema considerado marginal, tendo como exemplo Mário Carneiro e Rogério Sganzerla, trazia como tema as contradições entre a imposição do casamento formal para a camada média da população brasileira e a insatisfação narrada pelas mulheres casadas que foram entrevistadas pela cineasta, cujas vozes são ouvidas enquanto as imagens mostram uma noiva que se prepara, no dia do seu casamento. Esse filme é considerado um marco do cinema feminista no Brasil.

Helena partiu para os Estados Unidos em 1971, e lá começou a produzir documentários que tiveram como tema mulheres estadunidenses e latino-americanas. Ao participar de reuniões de grupos feministas, não apenas reforçou a temática em seus filmes, como também montou uma equipe de produção cinematográfica composta exclusivamente por mulheres, com exceção da direção de fotografia, para a qual ainda havia raras profissionais (Veiga, 2022; Tavares, 2014). Tereza Trautman estabeleceu relação de amizade com Rose Marie Muraro (Veiga; Trautman, 2015), considerada hoje uma das feministas históricas brasileiras.

Muraro participou do *Feminino Plural*, de Vera de Figueiredo, com uma *voz off* que acentua a marca feminista crítica em relação à condição reservada socialmente às mulheres desde a infância. Além disso, esse filme, a começar pelo título, chama atenção para o problema que é a ideia de um sujeito universal feminino e traz uma sequência em que a personagem negra, interpretada por Léa Garcia, fala sobre as diferentes camadas de opressão que pesam

sobre as mulheres negras, o que hoje nós conceituaríamos como "interseccionalidade" de marcadores sociais, na perspectiva de Akotirene (2019).

Maria do Rosário Nascimento e Silva também nos brinda com um olhar atento em relação à diversidade do feminino: na esteira das discussões sobre a "heterossexualidade compulsória", no âmbito dos feminismos do Norte global, ela apresenta uma protagonista em *Marcados para viver*, do ano de 1976, que não se fixa em papéis sociais e de sexualidade reservados às mulheres naqueles anos de ditadura (Oliveira, 2020). Ou seja, as temáticas dos filmes dessas diferentes diretoras não resultaram apenas de escolhas pessoais, mas traziam o mote de uma discussão pertinente e necessária para aquele momento, pautada pelas feministas, que, no Brasil, encontraram certo rechaço, inclusive no âmbito desse movimento incipiente.[2]

Em consonância com as brasileiras, cineastas europeias atendiam ao chamado da crítica feminista britânica do cinema (Johnston, 2000; Mulvey, 1983) para subverterem as produções e fazerem de suas obras ferramentas políticas que implodissem as formas como as personagens femininas eram apresentadas nos filmes realizados por homens. Para além disso, deveriam demonstrar, à contrapelo do cinema hollywoodiano, que a "realidade" narrada nas telas do cinema clássico não passava de uma construção.

De todo modo, por mais que houvesse essa relação tão próxima entre o feminismo emergente e o trabalho de muitas cineastas do período, havia aquelas que resistiam a essa identificação; no Brasil, podemos citar o exemplo de Ana Carolina Teixeira Soares, que fazia questão de dizer em suas entrevistas que não se entendia como feminista. Ainda assim, admitia que a trilogia de sua autoria, composta pelas obras *Mar de rosas*, de 1977, *Das tripas coração*, de 1982, e *Sonho de valsa*, de 1986, havia sido realizada para discutir a "condição feminina" – termo utilizado naquele momento para o que, no presente, podemos entender como relações de gênero. Identificar-se como feminista era algo em disputa, que envolvia um sentido pejorativo dado a essas mulheres por uma sociedade conservadora, machista e avessa às propostas de transformação dos papéis sociais, o que era reproduzido, inclusive, por intelectuais, artistas e militantes de setores considerados politicamente progressistas e de esquerda, à época (Soihet, 2013). Por outro lado, dizer-se feminista era reforçar um posicionamento político.

Por afirmação ou em negação ao movimento, o fato é que dificilmente as diretoras de cinema que rodaram filmes nos anos 1970 passaram ao largo dos debates que circularam naquela década com relação ao movimento emancipatório das mulheres, em grande parte constituído pelas frentes de liberação, as *Women's Liberation Front*. Em terras brasileiras, teriam que lidar com a repressão conservadora da ditadura civil-militar e seus percalços de

CC BY

interdição de obras cinematográficas, que muitas vezes era pautada por questões morais, tratadas pelo julgamento pessoal dos censores, consonante com o projeto político-moral da ditadura civil-militar. É nesse contexto conturbado, e nada neutro, que se desenrola a história das mulheres cineastas brasileiras.

Cinema de mulheres (ainda branco) e feminismo (ainda no singular)

Como dissemos, os anos 1970 são centrais para que se compreenda o que pode ser considerado o auge do cinema político das mulheres, em perspectiva feminista, e do próprio movimento feminista, que já havia se tornado fundamental para a conquista de direitos. Embora muitos direitos das mulheres tenham sido alcançados a partir do período da redemocratização, o final da década de 1970 já prenunciava avanços nesse sentido.

Tereza Trautman rememora sua indignação ao precisar da autorização do marido para retirar dinheiro do banco, na virada da década de 1960 para 1970 (Veiga; Trautman, 2015). Além disso, o casamento, assim como a dependência gerada por esse contrato, parecia algo indissolúvel, sendo que a lei do divórcio foi aprovada somente em 1977, devido às pressões feministas, do movimento. A posição social das mulheres passava por essas relações, inclusive legais, e era contra isso que as cineastas começaram a se posicionar.

Quando a crítica de cinema britânica, Claire Johnston, convocou as mulheres a se apropriarem das câmeras e realizarem o que denominou um "contracinema", em 1973, ela já focava no trabalho de diretoras que por vezes tangenciavam algumas questões que Johnston considerava centrais, como a exposição da inferiorização social das mulheres. Uma de suas críticas mais duras se dirigia especificamente ao cinema de Agnès Varda, uma diretora belga, pioneira, radicada na França e desafeto dos "autores" da *nouvelle vague* naquele país. Para a crítica cinematográfica francesa, Varda era considerada a "avó" da *nouvelle vague*. De certo modo, isso indicava uma ascendência, no entanto, a diretora era contemporânea dos cineastas franceses que se tornaram mais conhecidos. Seu filme, *La Pointe Courte*, de 1955, já trazia elementos que seriam apropriados por eles, mesmo sem esse reconhecimento. Dois anos depois, Claude Chabrol realizaria *Le beau Serge*, e seria vivamente aclamado como o pioneiro daquele tipo de cinema.

A crítica de Claire Johnston era dirigida a *Le Bonheur* (traduzido no Brasil como *As duas faces da felicidade*), filme de Varda, que estreou na França em 1965. Sua escolha narrativa se dá sem grandes conflitos, desde que o casal protagonista é apresentado até a morte trágica da esposa, após conviver com a traição do marido. Tudo acontece com tranquilidade, sob o sol e a

paisagem alaranjada das folhas caídas do outono parisiense. À sua maneira, Varda faz a crítica social ao construir a naturalização dos papéis masculino e feminino nesse filme, além da traição por parte dos homens. Para Johnston, isso não era o suficiente, pois a leitura da obra poderia ser ambígua, ou seja, era velada. Assim, de acordo com a radicalidade da crítica, as pautas do feminismo deveriam ser abordadas abertamente – provocação à qual Varda responderia anos depois, com a direção do filme *L'une chante l'autre pas*, de 1976, obra na qual faz uma apologia ao movimento feminista dos anos 1970.

Ambígua era também a representação das relações de casal no cinema da italiana Lina Wertmüller, na construção de personagens machistas e na "posta em cena" de corpos que fugiam dos padrões de beleza estabelecidos, como no caso do filme *Mimi, o metalúrgico, ferido em sua honra*, de 1972. Fica a dúvida se esses corpos estavam em cena politicamente colocados, como afirmava a diretora, ou se eram apresentados apenas visando ao riso compartilhado por espectadores e espectadoras, nos padrões das comédias italianas daqueles anos.

Outra crítica cinematográfica britânica, Laura Mulvey (1983), foi quem denunciou o cinema hollywoodiano como produtor de corpos femininos para consumo do olhar masculino, fosse do diretor, do ator ou do público espectador. Com base em conceitos psicanalíticos, o texto de Mulvey "*Visual pleasure and narrative cinema*" (traduzido no Brasil como "Prazer visual e cinema narrativo") é, sem dúvida, o mais citado no Brasil em toda a literatura específica. Ao mesmo tempo que escrevia, Laura Mulvey e seu companheiro, Peter Wollen, tomavam a câmera para que fosse colocada em prática a sua própria crítica. O resultado foi o filme *Riddle of the Sphinx* (*O segredo da esfinge*), de 1976. Mesmo ano em que outra diretora belga, Chantal Akerman, realizava um filme emblemático para a história das mulheres no cinema: *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce – 1080 Bruxelles*, com 3 horas e 13 minutos de duração, além de ostentar um dos maiores títulos da história do cinema. Isso já remete à política feminista da película, que trazia, sem sinapses, a vida cotidiana de uma dona de casa, na Bruxelas ainda afetada pela política econômica das décadas pós-Segunda Guerra Mundial. Viúva, a protagonista Jeanne se prostituía para complementar a renda familiar e sustentar o filho adolescente. As cenas em que ela passa o café, descasca e cozinha batatas, toma banho ou desce e sobe no elevador são mostradas quase que em sua totalidade, com raros cortes. Sem dúvida, Claire Johnston deve ter aclamado *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce – 1080 Bruxelles* como um filme feminista. Outras obras de Akerman também iriam seguir as diretrizes do movimento político das mulheres.

Em entrevistas (Solberg, 2010; Trautman, 2010), tanto Helena Solberg quanto Tereza Trautman disseram que assistiram aos filmes de Varda, Wertmüller e Akerman e que

reconheceram a importância desse cinema de denúncia sobre a situação das mulheres nas sociedades patriarcais. Mas o entorno latino-americano também fornecia exemplos mais próximos da realidade brasileira, como os filmes da diretora argentina María Luisa Bemberg (*El mundo de la mujer*, de 1972, e *Juguetes*, de 1976, ambos curtas-metragens), que entrariam com força no circuito comercial de seu país a partir do final dos anos 1970, chegando a concorrer ao Oscar de melhor filme estrangeiro com *Camila*, de 1984. Além de Bemberg, a cineasta cubana Sara Gómez também merece destaque, por ter sido uma diretora a estrear um filme em 1974, que foi reconhecido pela crítica especializada e por seus colegas diretores. *De cierta manera* está inserido no conjunto de filmes que exalta a Revolução Cubana e as mudanças sociais promovidas por ela, como a valorização das mulheres, ao menos em teoria, pensadas em pé de igualdade. Cenas de máquinas demolindo velhas construções parecem literais, enquanto acompanhamos os conflitos entre o casal protagonista recém-constituído por Iolanda e Mario, em que o namorado precisa reaprender a se relacionar com uma mulher, deixando de lado a violência e valores que não servem mais.

O diferencial de Sara Gómez é que se trata de uma diretora negra, personagem rara nessa história das mulheres cineastas que abordamos, e que coloca em cena um casal igualmente negro, embora de pele clara, o que define nuances na pauta racial cubana, assim como na brasileira. No caso brasileiro, foi preciso esperar até 1984, final da ditadura, para que Adélia Sampaio surgisse com a obra *Amor maldito*. O "cinema de mulheres" daqueles anos, realizado pelos longas-metragistas, pode ser considerado um nicho próprio de mulheres brancas, com exceção de Tizuka Yamasaki, de ascendência nipônica, que realizou seu primeiro longa-metragem, *Gaijin: os caminhos da liberdade*, em 1980, sobre a imigração japonesa, e, depois, *Parahyba, mulher macho*, datado de 1983, ambos os filmes com o protagonismo de mulheres, engajadas em defesa da própria autonomia, inclusive em relação ao desejo e ao prazer.

Note-se que a maioria das cineastas abordadas era de classe média, e se voltou para temáticas caras aos feminismos, porém, sem assumir uma perspectiva interseccional, que desse conta do entrecruzamento de marcadores sociais de opressão (considerando raça, classe, gênero e localização, entre outros). A valorização desses fatores levaria à pluralidade dos feminismos, não mais em percepção hegemonicamente singular. Todavia, no Brasil, reitera-se a excepcionalidade de Vera de Figueiredo, com o seu pioneirismo, ao tratar o feminino no plural e destacar a especificidade da opressão às mulheres negras e, ainda, de Tizuka Yamasaki, ao atribuir protagonismo a uma personagem feminina nipônica, trabalhadora imigrante nas lavouras de café, em São Paulo, no início do século XX, conforme mencionamos acima.

Quanto aos trabalhos especificamente das cineastas brasileiras, podemos fazer algumas considerações que passam pela recepção de suas obras nos anos 1970, além dos fatores envolvidos na realização. Ana Carolina teve seus filmes exibidos no circuito cinematográfico comercial. Para atender ao recorte temporal deste artigo, podemos nos deter apenas a *Mar de rosas*, de 1977, sua obra mais aclamada entre as pesquisadoras feministas. No filme, a protagonista é uma jovem de 15 anos, Betinha (Cristina Pereira), que toma a cena ao recusar os padrões estabelecidos para as mulheres, como o "bom" comportamento, o silêncio e as pernas sempre bem fechadas. Ela passa o filme todo tentando matar a mãe, tal como as feministas se propunham a se livrar desse modelo da "rainha do lar", com dedicação exclusiva ao marido e aos filhos, uma mulher abnegada em favor da família e do casamento (Veiga, 2022). A mãe, ironicamente chamada Felicidade, é interpretada pela atriz Norma Bengell, um dos ícones do cinema brasileiro no período, e que assume em entrevista[3] ter construído essa personagem totalmente influenciada pelo feminismo europeu, com o qual havia convivido. Ou seja, não foi a autoidentificação com o movimento feminista que fez do filme uma obra emblemática para as pesquisadoras, mas toda a linguagem e o arcabouço prático-teórico que ela colocou em cena, em um argumento caro às discussões feitas naquele período, para além da escolha da atriz. Lembrando que o ano de 1975, instituído pela Organização das Nações Unidas (ONU) como Ano Internacional da Mulher, inaugurando a Década da Mulher naquela organização, acabou impulsionando a valorização e criando uma maior aderência ao movimento feminista, no Brasil e em várias partes do mundo.

Helena Solberg esteve fora do país nos anos 1970, mas veio em visita, assim como outros latino-americanos, captando imagens e entrevistas para uma série de documentários de 60 minutos que foi veiculada em uma televisão pública dos Estados Unidos, a *Public Broadcasting Service* (PBS), de caráter educativo. Com foco nas mulheres e suas famílias, parte dos filmes buscou apresentar trabalhadoras de países como a Bolívia, a Argentina e a Nicarágua. Chile e Brasil também estiveram em destaque, mais especificamente com relação à política dos regimes ditatoriais (Cavalcante, 2020). Solberg também teve o documentário *The emerging woman*, de 1975, distribuído na rede estadunidense de escolas públicas, em comemoração ao bicentenário da independência daquele país. Sendo assim, os filmes de Helena Solberg no período foram vistos apenas fora do Brasil, tendo chegado ao público brasileiro somente por meio das mostras sobre o conjunto da sua obra, realizadas na última década.[4]

Outra cineasta que teve pouca recepção do seu trabalho no Brasil foi Tereza Trautman, que após um período atuando como roteirista, assistente e atriz, acabou sendo reconhecida como a primeira mulher a dirigir um longa-metragem de ficção no chamado cinema

moderno brasileiro. *Os homens que eu tive* foi rodado entre 1972 e 1973, tendo entrado em cartaz em julho daquele ano, lotando as salas de cinema por onde passou. Liberado inicialmente pela censura, a estreia aconteceu no Rio de Janeiro, no Cine Roxy, quando a diretora teve que procurar um lugar para se sentar, já nas últimas fileiras do cinema lotado. Nas semanas seguintes, outras duas estreias viriam, primeiro em Belo Horizonte, depois em São Paulo, onde não aconteceu. Atendendo à denúncia de uma espectadora mineira, o órgão do governo responsável pela censura e, vinculado ao Ministério da Justiça, decretou a interdição da obra. O motivo? Em tela, estava uma mulher "bem casada", mas pouco afeita às relações monogâmicas. O preço da provocação seria alto para essa diretora. Apenas no início dos anos 1980 o público pôde assistir ao filme, já deslocado da temporalidade para a qual havia sido produzido (Veiga, 2022). Abordaremos a censura ditatorial no Brasil no próximo tópico.

Já *Feminino Plural*, realizado em 1976, foi considerado o primeiro filme declaradamente feminista brasileiro, por ocasião do lançamento (*O Globo*, 1977). Estreou no Rio de Janeiro, em salas do Cinema I e do Studio da Tijuca, em 27 de janeiro de 1977, com sessões reservadas às quintas-feiras, no horário da meia noite. De acordo com Vera de Figueiredo, desde a sessão de pré-estreia, na Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, para "amigos", entre os quais artistas, intelectuais e outras pessoas de esquerda, o incômodo foi generalizado. "As pessoas ficaram horrorizadas. Foi um choque! Muita gente se levantou" (A trilogia…, 2021). Já no exterior, em 1977, quando o filme foi convidado para o *New York Film Festival* e para a *Semaine de La Cinémathèque Française*, no Festival de Cannes, a recepção foi um sucesso. Além do acento feminista, a estética experimental de *Feminino Plural* contribuiu também para tal estranhamento, no Brasil.

Diferentemente do filme de Vera de Figueiredo, *Marcados para Viver*, de Maria do Rosário Nascimento e Silva, entrou para o circuito comercial. Ambientado no ano de sua realização, 1976, o longa-metragem enfoca o cotidiano de três "marginais" (um pivete, uma prostituta e um jovem *michê*), em Copacabana. Se o filme ficou na vala do esquecimento, até ser recuperado na última década pelos estudos acadêmicos sobre o cinema realizado por mulheres, obteve significativa recepção crítica, por ocasião de seu lançamento, o que lhe rendeu mais de duas dezenas de matérias em suplementos culturais de periódicos relevantes à época, como *Jornal do Brasil*, *Folha de São Paulo*, *Correio Braziliense*, entre outros. Afinal, tratava-se do primeiro longa-metragem dirigido por Rosário do Nascimento e Silva, que era modelo e uma conhecida atriz do cinema nacional, tendo atuado em *Capitu*, do ano de 1968, de Paulo César Saraceni, *Macunaíma*, do ano de 1969, de Joaquim Pedro de Andrade, entre outras obras.

No elenco de *Marcados para viver*, entre outros atores, a atriz Tessy Callado interpreta a protagonista Jojô, uma personagem andrógina, de expressão lésbica *butch*; já a atriz e cineasta Rose Lacreta, que havia participado da equipe de Solberg, filmando, *The Double Day*, lançado em 1975, interpreta uma dançarina-prostituta. Mas as primeiras notícias sobre o filme resultaram mesmo da boa recepção de público e de crítica obtida nos Estados Unidos, ao ser exibido no *International Festival of Women's Films*, em 13 de setembro de 1976, em New York. Essa participação, dado o sucesso da estreia, estendeu-se por mais quatro dias de exibição, com centenas de espectadores/as majoritariamente estadunidenses, aplaudindo o filme de pé, segundo a imprensa noticiou. Depois, o filme seguiu para Cannes, indicado pela Embrafilme, estreando em cinemas do Rio de Janeiro, somente em 2 de dezembro de 1976. O filme foi exibido, nos meses seguintes, em São Paulo, Brasília, Belo Horizonte e Salvador.

A cobertura jornalística sobre *Marcados para viver* não destacou o tema da sexualidade, mas as declarações de Rosário do Nascimento. Para ela, seu filme poderia ser caracterizado como feminista, ao se considerar a sexualidade de seus personagens e a "equiparação de sexos" (Cavalcante, 2017: 64).

Cinematografia de mulheres e história

As cineastas brasileiras durante a ditadura civil-militar, exprimindo o binômio feminismo e política, colocaram-se politicamente no campo da resistência cultural ao regime, seja oferecendo ao olhar temas da pauta de costumes, que confrontavam o projeto político-moral da ditadura, seja denunciando a violência dos governos ditatoriais.[5] É certo que elas pagaram o preço dessa suposta radicalidade feminista – conforme detalharemos adiante.

Antes, é preciso assinalar que a historiografia brasileira sobre o período em questão tem se voltado, na última década, para a faceta moral do projeto político civil-militar, que pouca atenção havia recebido de estudos históricos (Duarte, 2013; Marcelino, 2011; Setemy, 2018), ainda que as pesquisadoras de História das Mulheres tenham destacado, desde o último quartel do século passado, que o regime militar se apropriava e difundia os parâmetros das hierarquias religiosas judaico-cristãs quanto aos papéis sociais determinados para homens e mulheres, bem como em relação à família nuclear heterossexual e branca, na qual as mulheres, invariavelmente, deveriam ficar tuteladas pelos homens. No caso, indicavam que o projeto político-moral da ditadura incentivava a subalternização das mulheres aos homens, cujo destino manifesto consistia em ser heterossexual, esposa, mãe e cuidadora do lar – mesmo que se tratasse de mulheres da classe trabalhadora, que desempenharia, então, a chamada dupla jornada (Colling, 1997; Pedro; Wolff, 2010; Rago, 1995/1996; Soihet, 2007).

CC BY

Helena Solberg, em *A Entrevista*, ao colocar em tela a discussão sobre a instituição do casamento, pela voz de mulheres abastadas da sociedade carioca, naqueles idos de 1960, questionava, desse modo, um dos pilares de tal projeto da ditadura, qual seja: a família, logo, o matrimônio e o papel definido socialmente para as mulheres. Entretanto, o curta-metragem também apresenta imagens documentais das entidades femininas de direita, como o Movimento de Arregimentação Feminina (MAF) e a Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE), que realizaram a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, colaborando para desestabilizar o governo de João Goulart e apoiando, assim, o golpe de Estado, em 1964 (Cordeiro, 2009).

O tema da família e, por conseguinte, o casamento, foram abordados em diversos filmes realizados por homens, no período em questão (Xavier, 2001). Todavia, em filmes realizados por mulheres, durante a ditadura, a perspectiva acentuada é a das personagens femininas, como é o caso, a título de exemplo, de *Mar de Rosas*, de Ana Carolina, já mencionado.[6]

Em *Os homens que eu tive*, de 1973, Trautman não apenas oferece ao público um casamento heterossexual aberto, filiando-se à perspectiva do "amor livre", defendido no contexto da contracultura, nos idos de 1960, como a protagonista Pity, interpretada por Darlene Glória, assume a autonomia da escolha quanto aos parceiros e ao ritmo dos relacionamentos, inclusive sobre a relação sexual com a personagem Bia, interpretada por Ítala Nandi. Assim, no filme, de traço marcadamente feminista, afirmam-se a liberdade e a autonomia do desejo das mulheres, incialmente no âmbito de um matrimônio heterossexual, o que confrontava o governo civil-militar e a sociedade que o apoiava.

Sobre a censura de sete longos anos – que se tornaram dez, até o momento de sua reestreia, em 1983 – a *Os homens que eu tive*, a intervenção evidencia o peso do braço moral da ditadura, considerado aqui em pé de equidade com o braço político. O problema não era apenas a expressão direta contra o regime militar, mas também contra o modo de vida conservador ditado por ele e controlado pela Divisão de Censura de Diversões Públicas, vinculada à Polícia Federal. A breve sinopse do censor, no parecer 4680/75, vai direto ao ponto, informando que, no enredo do filme, uma mulher casada trocava a segurança do lar e do marido por uma vida libertina. O repúdio à liberação das mulheres fica evidente nos pareceres dos censores, que consideraram a protagonista uma mulher prostituída e insaciável, uma ameaça à moral e às famílias de bem (Veiga, 2022). Ou seja, ao contrário do estímulo à pornochanchada, em que mulheres serviam ao prazer masculino, o desejo protagonizado por uma mulher casada era motivo de uma sentença que iria ser decisiva na carreira de cineasta de Tereza Trautman.

Em *Feminino Plural*, o questionamento do caráter opressivo do casamento para as mulheres configura um dos temas centrais. Por meio de uma linguagem experimental, não linear, que se aproxima de Germaine Dulac, ao tratar da infelicidade e do tédio de uma dona de casa insatisfeita com sua vida em *A sorridente Madame Beudet*, de 1922, Vera de Figueiredo lança da *voz off* de Rose Marie Muraro, conforme assinalado acima, que interpreta a "voz da repressão", para repetir à protagonista feminina – instruída para o casamento desde a infância –, com ironia: "seja obediente, submissa, meiga e dócil" (Cavalcante; Holanda, 2013: 147). Em outra sequência, uma interpretação, vigente nos anos 1970, sobre o sentido do golpe e do regime militar é colocada em tela, por meio da performance dos atores Nelson Xavier, Carlos Kroeber, Tereza Rachel, entre outros. Nesse trecho do filme, o militar encontra-se imbricado ao capital financeiro. Na construção da cena, o personagem militar, interpretado por Nelson Xavier, fardado e levando uma suástica no braço, beija na boca o personagem interpretado por Kroeber, que encarna alegoricamente a figura do Poder, carregando uma coroa de louros na cabeça e propalando, em diferentes momentos, que ele tem o "Poder do mando e do comando", "o poder do dinheiro". Trata-se da leitura, que orientou muitos intelectuais, naqueles anos, segundo a qual o golpe de Estado já visava instituir a ditadura militar no Brasil para atender à demanda estrutural, cujo propósito consistia em "garantir a dominação e os lucros do capital", uma vez que as instituições liberais-burguesas do país, supostamente, não se encontravam fortalecidas (Araujo, 2000: 95). Ainda que os censores tenham destacado o caráter feminista do filme e sua crítica ao papel reservado socialmente às mulheres, que as reduziam a submissas e a "simples reprodutoras", voltaram-se, isto sim, para a questão da sexualidade, determinando os cortes do beijo entre o personagem que simboliza o "poder" e o que representa o "militar" e o trecho em que um deles tocava, sobre a roupa, no órgão sexual do outro (Cavalcante, 2022).

Outro aspecto que implica a moral e os costumes é o racismo. Vera de Figueiredo enfrentou o mito da democracia racial reiterado pelos governos militares, que reprimiram e levaram ao exílio lideranças do movimento negro, especialmente nos anos 1970, cerceando as manifestações culturais como os bailes *souls*, em diferentes cidades brasileiras, além de discriminarem frequentemente negros em batidas policiais, conforme a historiografia recente tem esquadrinhado (Kössling, 2010; Pedretti, 2022). A cineasta enfocou a questão racial criticamente, tanto em *Feminino Plural*, ao levar para o quadro a denúncia quanto à dupla opressão, em relação às mulheres negras, quanto em *Samba da criação do mundo*, realizado em 1978, que conta a história da criação do mundo a partir da mitologia Nagô.

CC BY

Outras cineastas, do período em questão, inseriram-se, também, na resistência ao projeto político moral da ditadura. Maria do Rosário Nascimento e Silva, por sua vez, voltando suas lentes para personagens da Zona Sul carioca, desenvolveu em *Marcados para viver* o triângulo amoroso vivenciado por personagens considerados marginais. Contudo, vale ressaltar que a despeito da defesa da família nuclear e patriarcal, empreendida pelos militares e civis, havia naqueles anos, socialmente, certa permissividade quanto ao adultério masculino, que era considerado uma forma de afirmação de virilidade. Talvez, por isso, a composição de triângulos amorosos tenha sido frequente no cinema brasileiro, reproduzindo a lógica de se colocar um personagem masculino, em um ângulo, e duas personagens femininas nos dois outros vértices, com exceção de *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto, também datado de 1976 – contudo, nesse filme, um dos homens é um fantasma, o Vadinho (Munerato; Oliveira, 1982).

Já no longa-metragem de Rosário Nascimento, a personagem Jojô, inicialmente, lésbica *buch*, apaixonada por Rosa – a personagem prostituta de Rose Lacreta –, passa a viver a bissexualidade; depois, mantém a relação heterossexual com o personagem Eduardo, interpretado por Sérgio Otero. Ainda que a personagem lésbica, interpretada por Tessy Callado, tenha sido capitulada, o filme lança a possibilidade de se problematizar a heterossexualidade obrigatória, bem como a instituição da família e, consequentemente, do casamento (Oliveira, 2020). Acrescente-se que, em diferentes sequências ambientadas na boate em que a personagem Rosa trabalha, destacam-se travestis e seus corpos femininos, de maneira a dignificá-las, o que contrariava os governos dos generais, que promoviam a denominada *Operação Limpeza*, isto é, ações policiais de repressão contra travestis, prostitutas e homossexuais naquele período (Ocanha, 2014). Com isso, o filme tira do armário diferentes sujeitos, cujas sexualidades eram consideradas "dissidentes", o que a disciplina História só passou a fazer décadas depois (Pedro; Veras, 2015).

Duas outras sequências de *Marcados para viver* denunciam a repressão policial daqueles anos de ditadura. Em uma delas, Rosa é detida de maneira arbitrária por policiais, ao se negar a fazer um programa sexual com um deles. A personagem relata que na prisão sofreu tortura, a ponto de ter abortado. Com isso, enfatiza-se a contradição entre o discurso moral, dirigido socialmente às mulheres, quanto à reprodução, e a prática, que podia resultar em abortamentos. Essa denúncia configura, certamente, uma citação ao que mulheres enfrentaram em centros de repressão da ditadura, conforme apurado pela historiografia (Colling, 1997; Pedro, 2010). Em outro trecho do filme, jovens brancos contam que foram detidos pela polícia do regime devido aos seus cabelos compridos e por terem sido considerados

vagabundos, isto é, sem ocupação profissional, o que se relaciona à regulação de comportamentos e de aparências determinados para os homens, no período.

Lançado em 1984, oito anos depois de *Marcados para viver*, *Amor maldito*, de Adélia Sampaio, também se desenvolve nessa dupla chave contra o regime, que já mostrava sinais de arrefecimento. Trata-se do primeiro filme lésbico brasileiro, realizado por uma cineasta mulher, e negra. Partindo de um caso real da crônica policial brasileira, o filme mostra a arbitrariedade da polícia e do sistema judiciário contra uma mulher lésbica, interpretada por Monique Lafond, acusada de ser a responsável pelo suicídio de uma ex-namorada, interpretada por Wilma Dias.

Além da centralidade do tema da sexualidade feminina, o longa-metragem mostra a fragilidade da laicidade do Estado brasileiro, ao cruzar o discurso religioso, do pastor, pai da personagem que se suicidou, interpretado por Emiliano Queiroz, com o de agentes judiciários – como o delegado e advogados –, que procuravam incriminar a mulher lésbica. Além disso, ao enquadrar um crucifixo, exposto em um tribunal, acima da cabeça do juiz, desvela tal imbricação entre valores religiosos e a justiça.

O filme de Adélia Sampaio foi lançado como erótico, na esteira dos filmes da pornochanchada, para driblar a censura, o que teria permitido que o desejo sexual entre duas mulheres fosse exibido. Contudo, o filme não reproduz a objetificação da relação lésbica, realizada, comumente, em filmes sobre essa temática, dirigidos ao prazer do espectador masculino, conforme o levantamento sobre personagens homossexuais no cinema, de Antônio Moreno (1995) – que assinou a assistência de direção de *Amor Maldito*.

O tema da autonomia e do desejo feminino que confrontava o projeto político moral da ditadura civil-militar é retomado, ainda, em *Parahyba, mulher macho*, do ano de 1983, de Tizuka Yamasaki. Esse longa-metragem, em consonância com a produção acadêmica sobre a História das Mulheres, naquele início dos anos 1980, que consistia, entre outros aspectos, na recuperação de personagens femininas da História, apresenta a trajetória da personagem histórica paraibana Anahyde Beiriz – professora, poetisa e sufragista –, interpretada por Tânia Alves, que se envolve afetivamente com João Dantas, interpretado por Cláudio Marzo, sem estabelecer laços matrimoniais.

Depois de uma década que se coloca entre *Os homens que eu tive* e *Parahyba mulher macho*, as questões morais e políticas permaneciam em pauta. Ainda que a conjuntura política, a partir de 1978 – em especial com a revogação dos Atos Institucionais e com a restrita Lei de Anistia, de 1979 –, já apresentasse alguns sinais de mudanças rumo à redemocratização, os mecanismos de implementação do projeto político-moral da ditadura continuavam a

ser empregados, seja por meio da censura às questões morais, especialmente quanto à defesa da família e aos papéis determinados para homens e mulheres, seja pelos discursos, misógino e heteronormativos, de autoridades governamentais e civis, localizados na imprensa e na documentação produzida pela Escola Superior de Guerra e de outros órgãos militares, à época.[7]

No filme de Yamasaki, ambientado nos anos 1930, verificamos o traço feminista da protagonista, mesmo que em certa passagem ela tenha sido capitulada por determinado ideal de amor. Em uma das sequências, a polícia ocupa a casa de João Dantas, de maneira arbitrária, sem apresentar mandado de busca e apreensão, conforme é denunciado no filme, para recolher, já que não encontraram documento que o incriminasse, o álbum de fotografias e a correspondência íntima do casal (de Anahyde e João Dantas), expondo-os ao público, que se escandalizou com as imagens de nudez e a poesia erótica de Beiriz. Desse modo, em uma operação que vincula o passado, de ambientação do filme, ao presente, de sua realização, esse longa-metragem mostra a arbitrariedade policial e a construção da relação entre o pessoal e o político, confrontando o projeto político-moral da ditadura (Cavalcante, 2018).

Destacamos, assim, que os filmes realizados por mulheres no Brasil durante a ditadura, inseridos no campo da resistência cultural, confrontaram o projeto político-moral que o governo militar, com apoio civil, procurava implementar; articularam, como não poderia deixar de ser, feminismo e política, além de terem denunciado a violência de Estado e a repressão social às mulheres.

Para finalizar

Procuramos mostrar, neste artigo, que, na esteira de Helena Solberg (com *A Entrevista*, de 1966), outras mulheres diretoras realizaram filmes, fossem eles de longa ou curta-metragem, de ficção ou documentais, durante a ditadura civil-militar brasileira. Elas desempenharam um papel relevante na cena cultural do período, a despeito de o cinema ser marcadamente um espaço masculino, e do agravante de todo o fechamento político então vivenciado.

Por meio de seus projetos fílmicos, sintonizados com as questões caras às mulheres e ao feminismo transnacional, de maneira independente, criativa e a contrapelo do cinema hollywoodiano, Tereza Trautman, Vera de Figueiredo, Maria do Rosário do Nascimento e Silva, Ana Carolina, Tizuka Yamasaki e Adélia Sampaio – para citar apenas as cineastas trazidas neste texto – não se furtaram a oferecer protagonistas mulheres para suas narrativas audiovisuais. Inovando na linguagem cinematográfica, cada qual a seu modo, colocaram em tela questões sobre a "condição feminina" e a emancipação das mulheres, as implicações negativas do matrimônio, as restrições à sexualidade e ao prazer, em argumentos e

roteiros que iam ao encontro das políticas do corpo, defendidas pelas feministas dos anos 1960/1970. Além disso, seus filmes denunciavam a dupla opressão vivenciada pelas mulheres negras e, sobretudo, a violência de Estado.

Essas mulheres-cineastas não apenas se opuseram à *hard* política, empreendida pelos governos dos militares, mas enfrentaram, por meio de suas obras, o projeto político como um todo, que implicava também na reiteração da moral e dos "bons costumes". Mobilizaram, assim, a máxima feminista "o pessoal é político" e denunciaram a intrínseca relação entre os campos da política e da moral, enfrentando a censura, nesses termos, como procuramos indicar.

Voltar o olhar para a filmografia dessas cineastas nos permite ampliar o espectro da História das Mulheres no Brasil, uma vez que a produção cultural e artística se tornou uma importante frente de resistência ao regime ditatorial. Trazer essa história de mulheres que estiveram à frente desse movimento, utilizando o cinema, é buscar contrapor histórias oficiais ou mesmo voltadas para ações de protagonismo masculino, que por tanto tempo apagaram as mulheres da historiografia consagrada sobre a ditadura brasileira, inclusive na sua relação com o cinema.

Conflitos de interesse: Nada a declarar.
Fonte de financiamento: Nada a declarar.
Contribuição das autoras: CAVALCANTE, Alcilene - Pesquisa, análise documental, conceituação, redação, revisão e edição; VEIGA, Ana Maria - Pesquisa, análise documental, conceituação, redação, revisão e edição.

Notas

1 É relevante observar que, nos anos 1960, foram criadas as primeiras faculdades de cinema em universidades brasileiras, como foram os casos da Universidade de Brasília e da Universidade de São Paulo, nas quais várias mulheres passaram a estudar, o que impulsionou a realização de seus primeiros curtas-metragens, na grande maioria documentais. O marco de 1964 refere-se ao ano do golpe e ao início da ditadura no país.

2 A designação feminismos é cabível também para os movimentos feministas e de mulheres que se forjaram no Brasil, em meados dos anos 1970, em pleno período de ditadura civil-militar. Tanto é assim que certas questões relativas ao direito ao corpo e à sexualidade, bem como sobre a discriminação racial foram levantadas por algumas feministas, já naquela década,

CC BY

a despeito da tendência predominante do denominado "feminismo da fome", cuja ênfase recaía em matérias de classe, por conseguinte, relacionadas exclusivamente às condições materiais da existência. Tratava-se do discurso feminista possível para assegurar a articulação entre feministas, esquerdas e militantes da igreja católica, em contexto de ditadura. Ver: Soihet (2007); Cavalcante (2013); Duarte (2023).

3 Contida no campo "extras" do DVD do filme, consultado à época da tese por Ana Maria Veiga.

4 Com o retorno ao país, a diretora tornou-se mais conhecida, tendo realizado trabalhos como *Carmen Miranda, banana's my business*, de 1995, *Vida de menina*, de 2005, e *A alma da gente*, de 2013.

5 Essa discussão está sendo desenvolvida por Cavalcante em seu livro *Cultura política feminista nas telas*: o cinema realizado por mulheres no Brasil (anos 1970/80), no prelo.

6 Essa observação não significa, evidentemente, reproduzir essencialismos, mas partir de lugares e de experiências distintas, que são marcados, isto sim, por construções sociais e históricas de relações de gênero.

7 A celeuma pública em torno da personagem Anahyde Beiriz levou Tizuka Yamasaki a dizer que estavam tentando eliminar, novamente, a poetisa paraibana. Sobre a continuidade da censura, no ocaso da ditadura, ver Marcelino (2011).

Referências

A TRILOGIA feminista de Vera de Figueiredo/Conversa com Vera de Figueiredo. [*S. l.*: *s. n.*], 2021. 1 vídeo (1h42min8s). Publicado pelo canal MAMRio. Disponível em: https://youtube.com/watch?v=wztT2HAxGwc. Acesso em: 15 abr. 2021.

AKOTIRENE, Carla S. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro/Pólen, 2019.

ARAUJO, Maria Paula. *Utopia Fragmentada*: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

CAVALCANTE, Alcilene. A transição democrática brasileira em imagens: o filme The Brazilian Connection de Helena Solberg (1982). *Fênix*, Uberlândia, vol. 17, , n. 2, p. 320-349, 2020.

CAVALCANTE, Alcilene. Cineastas Brasileiras (Feministas) durante a ditadura civil-militar. *In*: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). *Feminino e Plural*: mulheres no cinema brasileiro. Campinas: Papirus, 2017. p. 59-76.

CAVALCANTE, Alcilene. Cinema e memória: 1968 e o "cinema de mulheres" no Brasil (1968-1976). *In*: MANINI, Miriam Paula; OLIVEIRA, Eliane Braga; GOMES, Ana Lucia de Abreu (orgs.). *Imagem, informação e memória*: abordagens acerca da preservação do audiovisual, do cinema e da fotografia. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. p. 69-85.

CAVALCANTE, Alcilene. Cultura política feminista nas telas: aproximações e distanciamentos entre Bemberg e Yamazaki. *In*: SECRETO, Maria Verónica; VENANCIO, Gisele; VIANA, Larissa (orgs.). *Sujeitos na História*: perspectivas e abordagens. Niterói: EDUFF, 2018. p. 385-406.

CAVALCANTE, Alcilene; HOLANDA, Karla. Feminino Plural: história, gênero e cinema no Brasil dos anos 1970. *In*: BRAGANÇA, Maurício; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). *Corpos em projeção*: gênero e sexualidade no cinema latino-americano. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013. p. 134-152.

COLLING, Ana Maria. *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

CORDEIRO, Janaína Martins. *Direitas em movimento*: a Campanha da mulher pela democracia e a ditadura no Brasil. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2009.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. Moral e comportamento a serviço da ditadura militar – uma leitura dos escritos da escola superior de guerra. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 10* (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2013. Disponível em: https://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1384798463_ARQUIVO_AnaRitaFontelesDuarte.pdf. Acesso em: 5 mar. 2020.

DUARTE, Ana Rita. Feminismos brasileiros, vigilância e relações com as esquerdas (1970-1980). *In*: VERAS, Elias; PEDRO, Joana Maria; SCHIMDT, Benito (orgs.). *(Re)Existências LGBTQIA+ E feminismo na ditadura civil--militar e na redemocratização do Brasil*. Maceió: Edufal, 2023. p. 87-111.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). *Feminino e Plural*: mulheres no cinema brasileiro. Campinas: Papirus, 2017.

JOHNSTON, Claire. Women's cinema as counter-cinema. *In*: KAPLAN, E. Ann (org.). *Feminism and Film*. New York: Oxford University Press, 2000. p. 22-33.

KÖSSLING, Karin. Movimentos negros e suas lutas. *Tempos Históricos*, vol. 14, p. 198-210, 2010.

MARCELINO, Douglas. Em defesa dos bons costumes: a censura moral. *In*: MARCELINO, Douglas Attila. *Subversivos e Pornográficos*: censura de livros e diversões públicas nos anos 1970. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011. p. 121-165.

MORENO, Antônio do Nascimento. *A personagem homossexual no cinema brasileiro.* 1995. Dissertação (Mestrado em artes) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1995.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. *In*: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-454.

MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy. *As musas da matinê.* Rio de Janeiro: Edições Rioarte, 1982.

OCANHA, Rafael. As rondas policiais de combate à homossexualidade na cidade de São Paulo (1976-1982). *In*: GREEN, James; QUINALHA, Renan (orgs.). *Ditadura e homossexualidades*: repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: EDUFSCAR, 2014. p. 149-176.

O GLOBO. "Feminino Plural": um filme feminista em lançamento original. Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1977. Disponível em: https://oglobo.globo.com/acervo/resultado#. Acesso em: 10 abr. 2011.

OLIVEIRA, Alcilene Cavalcante. A rebeldia do cinema de mulheres no Brasil: os desafios de Maria do Rosário Nascimento e Silva, em anos de ditadura civil-militar. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 60, p. 1-37, 2020.

PEDRETTI, Lucas. Dançando na mira da ditadura: bailes soul e violência contra a população negra nos anos 1970. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2022.

PEDRO, Joana Maria; VERAS, Elias Ferreira. Os silêncios de Clio: escrita da história e (in)visibilidade das homossexualidades no Brasil. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, vol. 6, n. 13, p. 90-109, 2015.

PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe (orgs.). *Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010.

RAGO, Margareth. Adeus ao feminismo? Feminismo e (Pós) modernidade no Brasil. *Cadernos AEL*, Campinas, n. 3/4, p. 11-45, 1995/1996.

SETEMY, Adrianna Cristiana Lopes. Vigilantes da moral e dos bons costumes: condições sociais e culturais para a estruturação política da censura durante a ditadura militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, vol. 19, n. 37, p. 171-197, 2018.

SOIHET, Rachel. *Feminismos e antifeminismos*: mulheres e suas lutas pela conquista da cidadania plena. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

SOIHET, Rachel. Feminismos e cultura política: uma questão no Rio de Janeiro dos anos 1970-1980. *In*: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca (orgs.). *Cultura política e leituras do passado*: historiografia e ensino de história. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 411-436.

SOLBERG, Helena. Entrevista concedida a Ana Maria Veiga. Rio de Janeiro, 12.05.2010; TRAUTMAN, Tereza. Entrevista concedida a Ana Maria Veiga. Rio de Janeiro, 13.05.2010. Acervo pessoal.

TAVARES, Mariana. *Helena Solberg*: do cinema novo ao documentário contemporâneo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2014.

TRAUTMAN, Tereza. Entrevista concedida a Ana Maria Veiga. Rio de Janeiro, 13.05.2010. Acervo pessoal.

VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamento, fugas, especificidades*. 2013. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura*: cruzamento, fugas, especificidades. Curitiba: Appris, 2022.

VEIGA Ana Maria; TRAUTMAN, Tereza. Uma história de cinema e censura durante a ditadura brasileira: entrevista com Tereza Trautman. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, vol. 23, n. 3, 2015.

XAVIER, Ismail. O *cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.