DOI 10.5216/o.v15i2.36738

A problematização de *gênero* em *Os homens que eu tive* (1973): filme de Tereza Trautman

*Alcilene Cavalcante Oliveira**

Resumo: Neste texto, parte-se da ideia de que objetos culturais, especificamente filmes, realizados no Brasil, na década de 1970, dialogaram com valores, concepções, ideias, projetos e práticas que constituíam as culturas políticas em curso no país; dentre as quais a cultura política feminista, que se engendrava no período, e a autoritária, fomentada pela ditadura civil-militar. Tais culturas políticas defendiam ideias completamente distintas sobre os papéis sociais atribuídos a homens e a mulheres, na sociedade. Inserida neste contexto, Tereza Trautman realizou seu longa-metragem, de ficção, *Os homens que eu tive*, lançando-o em 1973, quando o filme foi interditado pelo regime. Analisamos as representações de gênero e o diálogo com as ideias feministas empreendidos na trama.

Palavras-chave: Autoria Feminina; Cinema; Ditadura; Feminismo; Gênero.

* Doutora em História, professora da Universidade Federal de Goiás/Regional Goiânia (UFG), Goiânia, GO, Brasil.
E-mail: alcilenecavalcante@gmail.com

Gender Problematization in "*Os Homens que Eu Tive*" (1973): A Film by Tereza Trautman

Abstract: This paper begins with the idea that cultural objects, specifically, films made in Brazil way back in 1970's, dialogued with values, conceptions, ideas, projects and practices that constitute the ongoing political cultures in the country. Among them, it is possible to identify the feminist political culture, which is engendered in that period, and the authoritarian culture fostered by the civil-military dictatorship. Such political cultures advocated completely different ideas about the social roles assigned to men and women in society. Within this context, Tereza Trautman produced her fiction feature film "Os *homens que eu tive*". It was cast in 1973 when the military regime censored it. This article analyzes the representations of gender and the dialogue with feminist ideas from the 1970's, addressed in the plot.

Keywords: Female Authorship; Cinema; Dictatorship; Feminism; Gender.

La problematización de género en "*Os homens que eu tive*" (1973): película de Tereza Trautman

Resumen: En este trabajo, se parte de la idea de que los objetos culturales, específicamente las películas, hechas en Brasil, en la década de 1970, dialogaron con valores, concepciones, ideas, proyectos y prácticas que constituían las culturas políticas en curso en el país; incluyendo la cultura política feminista, que se engendra en el período, y la autoritaria, fomentada por la dictadura cívico-militar. Tales culturas políticas defendían ideas completamente diferentes acerca de los roles sociales asignados a hombres y mujeres en la sociedad. Insertado en este contexto, Tereza Trautman celebró su largometraje, de ficción, Os *homens que eu tive*, en 1973, cuando la película fue prohibida por el régimen. Analizamos las representaciones de género y el diálogo con las ideas feministas, de los años de 1970, en la película.

Palabras clave: Autoría Femenina; Cine; Dictadura; Feminismo; Género.

Introdução

Como o título deste texto indica, abordaremos o filme brasileiro *Os homens que eu tive* (1973), de Tereza Trautman. Trata-se de um longa-metragem, de ficção, realizado por mulher no início dos anos 1970, do qual destacaremos sequências que problematizam, especificamente, as relações de gênero naquele período de ditadura civil-militar no país, para mostrar como esse filme dialogou com o recrudescimento do ideário feminista, à época.[1]

Em 1973, a jovem cineasta paulista Tereza Trautman lançou seu primeiro longa-metragem de ficção em salas de cinema, no Rio de Janeiro. O filme ficou em cartaz durante seis semanas, inclusive em Belo Horizonte, sendo que já no final da primeira semana de exibição o custo de produção havia sido totalmente coberto. A despeito de se tratar de uma produção de baixo orçamento, "foi um trunfo de bilheteria, as filas eram enormes para ver esse filme. Recebeu também boas críticas" (Entrevista de Trautman concedida a PLAZAOLA, 1991, p. 241).

Contudo, certa espectadora da capital mineira, indignou-se com o filme, reclamando a alguém, de alta patente do exército, sobre a "ameaça à moral e aos bons costumes" que o longa-metragem impingia, o que acarretou a censura do mesmo – conforme Trautman ouvira nos corredores da Polícia Federal, naquele ano (SILVA, 2012, p.17). Todavia, Veiga (2013) suscita a hipótese de que a acusação sobre o filme tenha partido de alguém das relações pessoais do general Antônio Bandeira, já que não se encontrou notificação alguma a esse respeito nas peças processuais de censura, desvelando o caráter arbitrário da interdição nos anos 1970. Segundo Trautman: em 1973,

> [...] proibiram todos os filmes que se encontravam em cartaz, filmes como "A classe operária vai ao paraíso"; "Mimi Metalúrgico" e "Zabriskie Point". O único filme nacional que se encontrava em cartaz era o meu. Proibiram-no, retiraram-no de cartaz e não o liberaram. Acusaram-no de tudo e de nada: atentado contra a família brasileira, era a minha vida de militante, etc. (PLAZAOLA, 1991, p.242).

Ao se examinar a censura de filmes no período da ditadura civil-militar no Brasil, indaga-se sobre o porquê de o longa-metragem de Trautman, diferentemente de outros como, por exemplo, *Toda a nudez será castigada* (1973), de Arnaldo Jabor, ter permanecido interditado até 1980. Tanto Alberto Silva como Ana Veiga – que realizaram análises pontuais sobre esse filme – procuraram responder tal pergunta indicando o caráter transgressor do longa, que contrariava o discurso normativo e o modelo de feminilidade, por conseguinte de gênero, difundido pelo regime militar (SILVA, 2012; VEIGA, 2013). Corroboramos tal argumento, propondo abordar, conforme assinalado acima, sequências do filme, a partir de diálogos, que problematizam, especificamente, as relações de gênero.

Saliente-se que inscrevemos este trabalho na perspectiva dos estudos que abordam filme como fonte histórica, tomando-o como documento-fílmico e, como tal, testemunho do presente, do período no qual foi realizado (ROSSINI, 2006). Parte-se do pressuposto de

que cineastas encontram-se inseridos em determinadas sociedades e épocas, nas quais compartilham valores e "diferentes percepções e apreciações do real", o que exprimem em seus filmes (PERNISA JR, 2008).

Além disso, cineastas utilizam-se de repertórios de representações de sua época para "(re)construir passado, presente, futuro". Por essa razão, "o modo como uma história é narrada, bem como o ponto de vista do qual parte, podem ser datados, localizados no espaço e no tempo, relacionados com a sociedade que os criou" (ROSSINI, 1999, p. 20). Acrescente-se que um(a) cineasta pode "ir além de sua própria época". Contudo, seu filme exprimirá seu próprio tempo, "nem que seja para mostrar aquilo que estava latente, mas ainda não se percebia claramente" (ROSSINI, 1999, p. 20). Em sendo assim, um filme, no caso, *Os homens que eu tive*, a despeito de configurar um objeto cultural que opera com representações, é tomado como "um documento de discussão de uma época" (CAPELATO, 2007).

Este texto está dividido em três partes: nas duas primeiras, destacam-se alguns aspectos conceituais, relativos ao contexto dos anos 1970, no qual se insere a realização cinematográfica de autoria feminina, dentre as quais a de Tereza Trautman, para, em seguida, tratar sequências do filme *Os homens que eu tive*, que se referem diretamente à questão de gênero.[2]

Anos 1960/1970: visões de mundo em disputa

O filme de Tereza Trautman foi realizado, lançado e interditado no contexto de ditadura civil-militar no Brasil. O regime considerava que havia uma "ameaça moral" em curso, acarretada pelo comunismo internacional e ao qual estaria alinhado o feminismo (FICO, 2002, p. 260).[3]

Em tal período, independentemente do grupo militar que exercesse diretamente o poder político, procuravam-se impor certa visão de sociedade, reforçando a velha lógica denominada *patriarcal*, na qual os papéis sociais atribuídos aos homens e às mulheres mantinham conotações diferentes e desiguais. Se a expectativa era de que os homens fossem dominadores, heterossexuais e provedores de família, ocupando o espaço público e havendo certa permissividade quanto a seus comportamentos em relação às mulheres, para elas, de outro modo, reiteravam-se o lugar tradicional de esposa, mãe e dona-de-casa – guardiã da família e dos bons costumes.[4]

A desigualdade engendrada em tais papéis colocava as mulheres em situação de subalternidade em relação aos homens, o que se tornou um dos motivos centrais do movimento feminista incipiente, *denominado segunda onda* (SOIHET, 2013; PRADO, 1979).[5]

Ao se analisar o período, sob a ótica do conceito *cultura política*, torna-se possível perceber diferentes concepções, valores e projetos de sociedade em disputa naquele período, mesmo que em situação de violência política empreendida pelo Estado (MOTTA, 2013).[6] Nesse sentido, no período de ditadura civil-militar brasileiro, verifica-se certa cultura política, tributária de ideias e experiências autoritárias expressas, por exemplo, nas ações de mulheres. Reunidas em associações cívicas, elas organizaram as *Marchas da família com Deus e Liberdade*,

em apoio ao golpe e ao regime civil-militar. Paralelamente, localiza-se o recrudescimento e a visibilidade política e social relativas ao ideário feminista de emancipação das mulheres (CORDEIRO, 2009; SOIHET, 2007).

No período, verificam-se a articulação de grupos de mulheres em torno do feminismo, a elaboração e circulação de ideias e de valores em defesa da autonomia e dos direitos das mulheres, a crítica à desigualdade entre homens e mulheres, bem como práticas que se manifestam no campo da política e da vida social, engendrando o que Rachel Soihet denomina cultura política feminista (SOIHET, 2007, p. 414).

Do mesmo modo, no campo das artes, em particular do cinema, ainda de modo tímido, as mulheres saíam, nos anos 1970, dos escritórios das produtoras e dos bastidores dos *sets* de filmagem para assinar roteiros e direções de filmes, dialogando com o repertório feminista, como nos mostram os trabalhos recentes de Flávia Esteves (2007; 2013), Alberto Silva (2012), Ana Veiga (2013), Alcilene Cavalcante e Karla Holanda (2013a) – para citar alguns trabalhos – sobre as cineastas Ana Carolina, Tereza Trautman e Vera de Figueiredo.

Destaca-se, portanto, um contexto de tensão entre culturas políticas distintas, no qual filmes foram realizados por cineastas mulheres e personagens femininas protagonizaram filmes realizados por homens como, por exemplo, *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, *A dama da lotação* (1976), de Neville d'Ameida, A ilha dos prazeres (1977), de Carlos Reichenbach e *dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto.

O Feminismo nas telas

Nos anos 1970, de acordo com o trabalho pioneiro das pesquisadoras Elice Munerato e Maria Helena Oliveira (1980), nove mulheres cineastas fizeram dez filmes, no Brasil. Trata-se dos seguintes títulos e diretoras: *O segredo da Rosa*, de Vanja Orico (1973); *Mestiça*, de Lenita Perroy (1973); *Os homens que eu tive* (1973), de Tereza Trautmann – liberado pela censura com o título *Os homens e Eu* (1980); *Encarnação*, de Rose Lacreta (1974); *Feminino Plural*, de Vera de Figueiredo (1976); *Marcados para viver*, de Maria do Rosário (1976); *Cristais de Sangue*, de Luna Alkaly (1976); *Mar de Rosas*, de Ana Carolina (1977); A *mulher que põe a pomba no ar*, de Rosangela Maldonado (1977) e *Samba da criação do mundo*, de Vera de Figueiredo (1978).[7]

Essas cineastas estavam inseridas em um contexto histórico em que as ideias feministas circulavam, criticando e reelaborando a problemática da dominação masculina e do papel atribuído às mulheres em sociedade. Mesmo que elas não se filiassem diretamente ao feminismo ou não se autodenominassem como tal, a exemplo de Ana Carolina e Vera de Figueiredo – para citar apenas duas cineastas. Ao se analisar seus filmes, identificam-se neles elementos de uma cultura política feminista, como a crítica a certos valores que oprimiam as mulheres e a valorização de certa guinada subjetivista em filmes como *Mar de Rosa*, da primeira cineasta, e *Feminino Plural*, da segunda cineasta, mencionadas acima.

Desde os anos 1960, o movimento feminista recrudescera com expressividade nos Estados Unidos e na Europa, no bojo da contracultura, questionando "a organização sexual, social, política, econômica e cultural de um mundo profundamente hierárquico, autoritário,

masculino, branco e excludente" (RAGO, 1995, p. 12). As esquerdas tradicionais, no Brasil e no mundo, à época, acomodavam-se bem, já que reproduziam as desigualdades nas relações de gênero e viam o feminismo como ameaça (ARAÚJO, 2001; HOLLANDA, 2004, p. 38; SOHIET, 2013).

Os movimentos feministas contestavam radicalmente o modelo de feminilidade difundido na sociedade, segundo o qual as mulheres deveriam – na condição de esposas, mães e filhas – permanecer submetidas ao domínio masculino, como coadjuvantes ou auxiliares dos homens, seja no âmbito público ou no privado. Com isso, o feminismo emergia no final dos anos 60 como força de crítica radical, teórica e prática, ao modelo vigente e denunciava "as múltiplas formas de dominação, denominada patriarcal" (RAGO, 1995, p. 31).

Nas agendas feministas sobressaíam, ainda, entre os anos 1960 e 1980, as "políticas do corpo", relativas às reivindicações em favor dos direitos de reprodução e de questões do corpo e da sexualidade, tais como: prazer, contracepção e aborto. Essas questões fomentavam elementos para se desmitificar o amor materno e desnaturalizar a reprodução, ou seja, colocá-la no rol das escolhas, da opção e não da obrigatoriedade (ou inevitabilidade), decorrente do pré-estabelecimento de uma "natureza feminina" (SOIHET, 2005; 2007; BADINTER, 1985).

Além disso, tais movimentos pautavam a violência sexual como um problema social, não mais restrito ao privado, como assinalado em nota acima. "Dessa forma, as feministas enfatizavam o caráter político das questões ligadas ao cotidiano e [à subjetividade]" (SOIHET, 2007, p. 419).[8]

A despeito da "avaliação bastante negativa do feminismo" na América Latina, entre intelectuais e artistas, na década de 1970 – o que, certamente, estava relacionado às estruturas de poder e aos estereótipos vigentes, as ideias feministas circularam na região "através de livros, folhetos, periódicos, grupos de discussões". Além disso, foram apropriadas e defendidas por diferentes ativistas de movimentos sociais, de correntes estritamente políticas e, em alguma medida, em filmes feitos por mulheres (SOIHET, 2013, p. 308; CAVALCANTE, 2013a; PEDRO, 2008, p. 75).

É, ainda, na década de 1970 que teóricas feministas, principalmente nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha, voltaram-se para o cinema. Dentre as principais críticas feministas de cinema, destaca-se, à época, Laura Mulvey. Em seu artigo *Prazer visual e cinema narrativo*, analisa a narrativa clássica hollywoodiana e desmonta o dispositivo de subjugação feminina, que se sustentava na forma como as personagens do sexo feminino eram representadas.

A autora criticou, nesse trabalho, "a relação entre imagem e olhar predominante no cinema narrativo clássico" e lançou as bases para "a construção de outras possibilidades de olhar e de outras linguagens do desejo, a partir do projeto de um cinema de vanguarda, ou contra cinema – incluindo aí a ideia de um cinema feminista" (MALUF, 2005, p. 343-344). Acrescente-se que "a teoria feminista europeia dos anos 1970 colocava como fundamental a ruptura estética como ato de denúncia contra as representações das mulheres no cinema" (VEIGA, 2013, p. 38).

Os apontamentos de Mulvey, naquele texto, de 1973, eram condizentes com o momento da história do feminismo, no qual ela estava inserida e o acento recaía, entre outros lugares, na crítica ao sistema denominado *patriarcal*, por conseguinte ao modelo vigente de feminilidade.[9]

Sublinhe-se que tais ideias encontraram ressonância, conforme se mencionou acima, em diferentes filmes brasileiros realizados por mulheres nos idos da década de 1970, especialmente ao construírem personagens femininas que protagonizavam as tramas, rompendo com os valores daquela ordem que subjugava as mulheres.

A problematização de gênero no primeiro longa-metragem de Tereza Trautman

Quando Trautman realizou seu primeiro longa-metragem, Os homens que eu tive, já havia se aproximado da Reunião de produtores independentes, que incluía João Batista de Andrade, Luís Sérgio Person, João Silvério Trevisan e Carlos Reichenbach. Ela havia realizado, em parceria com o cineasta José Marreco, o longa-metragem Fantasticon: os Deuses do Sexo (1970) e, ainda, a assistência de direção de filmes de Alberto Savá como, por exemplo, Revólveres não Cospem Flores (1972). Além disso, co-assinou alguns roteiros com este cineasta (História do Cinema Brasileiro – Site de Difusão da História do Cinema Brasileiro na Internet. Disponível em: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/tereza-trautman>. Acesso em: 3 mar. 2014.).

Depois, Trautman trabalhou em outro filme dirigido por Savá, *Ana, a Libertina* (1974); fez o seu próprio curta, *O Caso Ruschi* (1977) – premiado no Festival de Brasília – e coassinou o roteiro de *Os Saltimbancos Trapalhões* (1981). Somente em 1987, voltou à direção de longa-metragem, com o drama *Sonhos de menina-moça*, que mostra conflitos familiares de três gerações de mulheres em um casarão carioca (VEIGA, 2013).[10]

Em *Os homens que eu tive*, a jovem diretora levou para a tela questões caras ao feminismo, tais como a valorização da autonomia, do desejo e da sexualidade feminina, e destacou elementos próprios da contracultura como, por exemplo, o tema do "amor livre".

O roteiro do filme, assinado por Trautman, foi inspirado na vida da atriz Leila Diniz, cujas "atitudes consideradas liberais", eram vividas no cotidiano de parte da juventude da Zona Sul carioca naqueles anos" (VEIGA, 2013, p. 235-36). Tratava-se da sexualidade, da liberdade e do amor livre. Experiências relatadas na entrevista concedida pela atriz em *O Pasquim*, em 1969, cujo teor considerado escandaloso "rendeu[-lhe] um interrogatório na Polícia Federal, além do ostracismo no meio artístico, impedindo-a de trabalhar durante um bom tempo" (SILVA, 2012, p. 17).[11]

Leila Diniz protagonizaria o filme de Trautman, se não tivesse morrido em um acidente aéreo, às vésperas da filmagem. Assumiu a personagem, então, a atriz Darlene Glória, cuja imagem encontrava-se vinculada a personagens femininas que exprimiam liberdade sexual como, por exemplo, o papel de Ana, no filme *São Paulo Sociedade Anônima* (1965), de Luís Sérgio Person, e a prostituta Geni, protagonista do filme *Toda nudez será castigada* (1973), de Arnaldo Jabor (SILVA, 2012, p. 17).

No filme de Trautman, vemos, na primeira cena, conforme imagem abaixo, um casal branco, de classe média, aparentemente heterossexual, sentado a uma mesa, tomando café da manhã.



Figura 1: Os homens que eu tive, 2'14

A representação de um casal brasileiro, de classe média, nos anos 1970, de acordo com a imagem acima, pode mobilizar de imediato aqueles valores patriarcais dos quais estamos tratando aqui: a mulher subserviente e o homem se inteirando do mundo público, à mesa do café, antes de sair para o trabalho. Todavia, a cena desvela dois aspectos importantes: Dôdi, o personagem de Paulo Gracindo Jr, imprime certo distanciamento de sua esposa, Pity, personagem de Darlene Glória, ao tomar café, lendo jornal – o que não causa estranhamento. O segundo refere-se aos objetos cênicos dispostos à mesa, dentre os quais um telefone que tocará. Na sequência, Pity atende à chamada de Peter, personagem de Arduíno Colassanti, que lhe convida para trabalhar na produção de um filme que está realizando – o que também não causa estranhamento, já que mulheres se inseriam no mercado de trabalho, no período.

Aquela imagem começa, todavia, a se desfazer, ainda nessa sequência, quando Pity comunica ao esposo, que vestia o terno pra sair, que encontraria Peter para tratar da proposta do filme e que não era para ele esperá-la, à noite, porque iria à boate com o Sílvio – interpretado por Gabriel Archanjo –, que, talvez, depois, dormisse lá, no apartamento deles.

O tema da liberdade e da relação aberta é sinônimo de amor livre. Os envolvidos não se prendem às convenções que impedem a experimentação de desejos por outras pessoas, proveniente da efervescência cultural dos anos 1960, que estimulava mudanças nos comportamentos sexuais e afetivos, sobretudo com o acesso a métodos anticoncepcionais. O tema é colocado em tela já nos primeiros minutos do filme, em meio à apresentação dos personagens e ao delineamento do fio condutor da trama.

Em outra sequência, Pity vai à praia com Bia, personagem de Ítala Nandi, que lhe apresenta Torres, interpretado por Milton Moraes, que demonstra claramente interesse

sexual-afetivo pela protagonista. Em seguida, vemos Sílvio sair do mar, aproximar-se das duas amigas e beijar Pity na boca.

Mas o tema é abordado verbalmente, na sequência em que vemos Dôdi deitado no sofá, no apartamento do casal, fumando e lendo jornal. Ao som da campainha, senta-se e bate o cigarro no cinzeiro. A câmera desloca o olhar para a porta e vemos Sílvio adentrar-se e cumprimentar Dôdi, que lhe retribui o aceno.

Sílvio, tendo na mão um molho, inclusive contendo a chave daquele apartamento, senta-se no sofá, ao lado de Dôdi e inicia diálogo sobre Pity:

> Sílvio: – Como é que é?
>
> Dôdi: – Tudo legal. Cadê Pity?
>
> Sílvio: – Ué, ela não tá aqui?
>
> Dôdi: – Não. Ela me disse que vocês iam à boate hoje, à noite.
>
> Sílvio: – Pois é. Ficou de aparecer lá pelas sete horas e como não apareceu, nem telefonou... eu achei que vocês estavam curtindo uma muito boa por aqui.
>
> Dôdi: – E eu achei que vocês dois estavam curtindo uma boa.
>
> Sílvio: – É... você tem ideia de onde ela possa estar?
>
> Dôdi: – Eu acho que ela deve estar com o Peter. Ele telefonou hoje, pela manhã.

É certo que, neste texto, perdemos a dimensão dos gestos, dos olhares, bem como do áudio, cujas pausas e traços fonéticos do diálogo, desvelam ironia, provocações, insinuações e apreensões. Mesmo assim, no trecho acima é possível perceber a linguagem, a gíria, usada no período em questão, e a presença do cigarro como elemento constitutivo do gestual elaborado a cada situação (de espera, de iniciativa, de reflexão...), além das representações do masculino e do feminino, em meio aos embates de um relacionamento aberto, em situação de equidade.

Os homens encenados, envolvidos em uma relação com uma mulher, deparam-se com a ausência dela – esposa de um, amante/namorada do outro – que, não se encontrara nem com um, nem com o outro, insinuando, portanto, sua autonomia e possibilidades de desejos.

Há na trama certa cumplicidade entre Dôdi e Sílvio. Sugerem que não haveria problema se Pity tivesse se ausentado para estar com um deles. Afinal, ambos imaginaram que ela estivesse com um deles "numa boa". O problema não é o outro, isto sim, o desejo dela de não estar com nenhum deles. Coloca-se em relevo a liberdade, a autonomia e o desejo de Pity.

A cena desvela lampejos da perda de controle dos dois homens, o que é evidenciado ainda mais no movimento incessante das chaves, que Sílvio trazia à mão, quando Dôdi anuncia que Pity poderia estar com Peter – com outro homem e não com eles. A estabilidade, a ideia de controle masculino, que poderia haver naquela relação aberta estava ameaçada. O movimento de câmera também enfatiza essa instabilidade por meio de um *close* nas chaves, que balançam, na mão de Sílvio, conforme a imagem abaixo:



Figura 2: Os homens que eu tive, 8'44

Trautman aborda o tema com certo humor e ironia, ao mostrar, em diferentes sequências, as surpresas, o espanto e as ações contraditórias dos personagens masculinos tão dispostos a viver o amor livre, frente ao interesse de Pitty por outra pessoa. No caso, outro homem.

Observamos que a diretora, ao optar pela abordagem subjetiva, voltando-se para o universo do privado, das relações afetivas, das inquietações psicoemocionais dos personagens, onde aparecem o cotidiano e o tema da equidade, confronta o modelo de feminilidade, por conseguinte de gênero, reiterado tanto pela ditadura civil-militar como, em certa medida, pelas esquerdas que de tal modelo não se distanciavam, pois, eram presas às visões convencionais e machistas, conforme assinalado acima (ARAÚJO, 2000; GOIS, 2008; SOIHET, 2013).

Todavia, é possível salientar ainda que, ao reduzir a escala, o filme problematiza as relações afetivas e de gênero no âmbito mesmo de círculos sociais que, de algum modo, recepcionavam valores da contracultura, opondo-se, dessa maneira, à ordem que o regime procurava estabelecer. É nesse espaço, de constituição de novas práticas de relações afetivas, que Trautman articula o ideário feminista de autonomia e equidade, encarnado pela protagonista.

Em outra sequência, Pity, Dôdi e Sílvio são mostrados na praia, sentados na areia. Ela se localiza entre os dois e demonstra irritação com a indiferença com que eles a tratam. Num rompante, ela diz, iniciando o diálogo:

> Pity: – Eee... vocês dois vão ficar a manhã inteira emburrados comigo, é?! Qual é?!!
>
> Sílvio: – Ficamos te esperando até as duas da manhã de bobeira [Dôdi olha pra ela em sinal de concordância com o Sílvio].
>
> Pity: – (pega um cigarro) Ah, eu estava com o Peter... tô... montando um filme com ele...
>
> Sílvio: – E vais ficar trabalhando todo dia até as duas horas?!

Pity: – Não. É que a gente não se via há muito tempo e nós ficamos conversando...

Pity: – (Em tom de indignação) Êee!! Mas esse cara tá ficando tão metido em minha vida.

Pity: – (vira-se para o Dôdi e pergunta) Já contou pra ele?

Dôdi: – Não...

Sílvio: – O que é que é?

Pity: – Não sei se eu conto, não, porque daqui a pouco é capaz de você assumir o marido e me deixar trancada em casa.

Sílvio: – O que é... porra!?

Pity: – Você tá a fim de morar com a gente?

Sílvio: – Morar com vocês?

Pity: – É, nós três!

O diálogo guarda certa ironia ao mostrar os homens ocupando lugares atribuídos socialmente às mulheres: reações comezinhas frente à chateação; estado de espera do outro. Sugere certa inversão de papéis de gênero, a fim de problematizá-los.[12] Isso, entre outros aspectos, corrobora as análises recentes sobre o filme, que destacam o caráter de "liberação" da personagem feminina, bem como identificam certa crítica ao modelo binário, de subjugação feminina, difundido à época (VEIGA, 2013; SILVA, 2012). Tanto é assim que Silva assinalou que o filme coloca a personagem feminina "em pé de igualdade", o que era "inaceitável pelo poder falocêntrico da ditadura civil-militar dos anos 1970" (SILVA, 2012, p. 18).

Ainda nessa sequência, observamos a crítica explícita ao casamento convencional, especialmente ao poder que o marido exercia sobre a esposa. Esse tema é mostrado no filme, em diferentes cenas, inclusive nas que trazem a irmã de Pity – interpretada pela própria cineasta –, às voltas com um casamento, que lhe acarretava conflitos com o esposo, desrespeito, opressão e sofrimento.

Por fim, embora o diálogo indique a relação entre os três personagens, não há cenas de relacionamento homossexual entre Dôdi e Sílvio. Ao contrário, os dois personagens masculinos fazem diferentes piadas contra homossexuais, desvelando mais um dos limites do "amor livre", em questão, bem como suscitando o problema do preconceito contra homossexuais na sociedade, daquele período (GREEN, 2014).

É certo, como mencionado acima, que havia cumplicidade entre os dois homens, mas o que aparece em tela é uma relação na qual Dôdi não se opõe ao relacionamento entre Sílvio e Pitty, alinhando-se com ele contra o relacionamento de Pity com o Peter, sendo esse o mesmo procedimento adotado por Sílvio.[13]

No filme, vemos personagens masculinos que não se dispõem a lidar com a equidade no relacionamento, mesmo sendo eles pertencentes a um universo diferente daquele do

cunhado de Pity – cujo tratamento machista em relação à esposa – e também em relação à cunhada – representaria, em linhas gerais, o tipo de relacionamento comum na sociedade brasileira dos idos da década de 1970 e sobre o qual as feministas tanto se opuseram (SOIHET, 2009, p. 308). O filme mostra o machismo e a dificuldade dos homens encenados em lidarem com a autonomia feminina, inclusive no âmbito das relações consideradas não-convencionais.

É possível destacar tais limites dos personagens masculinos, especialmente em duas cenas. Na primeira, Pity, numa tentativa que podemos considerar ética, tenta conversar com o marido sobre seus sentimentos por Peter – já que viviam relacionamento aberto. Ele não quer falar sobre o assunto e sai de casa. Ela fica triste, lançada ao sofá, quando Sílvio entra em campo, iniciando o diálogo entre eles. Embora o diálogo seja longo, vale a pena reproduzi-lo, a fim de se perceber as nuances de gênero:

> Pity: – Peter esteve aqui hoje, à tarde e nós...
>
> Sílvio: – Dormiram juntos?
>
> Pity: – Não, hoje, não.
>
> Sílvio: – Ah, hoje, não... quer dizer, então, que foi outro dia, não é?
>
> Pity: – É, um dia desses aí...
>
> Sílvio: – Eu bem que desconfiei... tá legal. Dormiram juntos um dia aí... e, hoje, o que que houve?
>
> Pity: – É, que tô apaixonada por Peter.
>
> Sílvio: – Quê?! [Sílvio que estava sentado, inclina-se na poltrona].
>
> Pity: – É, é isso mesmo.
>
> Sílvio: – Você tá é ficando louca.
>
> Pity: – Eu não sei, não, Sílvio ... Eu só sei que se você e Dôdi não se chateassem, eu, agora, tava muito feliz.
>
> Sílvio: – Ah, é? Ainda tem mais essa... gostaria que ficássemos todos sorridentes porque assim seria tudo mais fácil, não é?!
>
> Pity: – Não. É que pode ser só uma dessas paixões que atacam de repente.
>
> Sílvio: – E Dôdi?
>
> Pity: – Ele chegou, eu contei pra ele e ele saiu.
>
> Sílvio: – Pois é: agora, ficam os dois machos morando juntos!

Pity: – Faz piada, não, Sílvio. Tô muito preocupada com os dois.

Sílvio: – Com os dois, é?! E o Peter? O que que ele tá pensando que é?

Curiosamente, o comportamento de Sílvio contradiz seu discurso. Na sequência acima, ele é atencioso para com Pity: toma a iniciativa de pegar um copo com água para ela, procura acalmá-la e se senta bem próximo dela. No entanto, mostra-se, no início do diálogo, interessado em confirmar sua suspeita sobre se Pitty havia transado com Peter, além de ironizar e desqualificar os sentimentos da personagem feminina. Tanto é assim que, ao ouvir que ela estava apaixonada, considera-a louca e, em outra parte do diálogo – não reproduzida aqui – sugere que seus sentimentos são pueris.

Observa-se, então, que Pity é construída como tendo uma concepção de relacionamento aberto, ancorada no diálogo, na equidade, na liberdade e na concretização dos desejos. No entanto, ao se apaixonar, não encontrou correspondência de Dôdi, nem de Sílvio. Ao contrário, os dois personagens masculinos agiram do mesmo modo: se o primeiro resolve não tratar do assunto e deixa Pity sozinha, o outro, menospreza seus sentimentos, reiterando o lugar de macho que ocupava, isto é, de não ficar sozinho, sem mulher – de acordo com a própria fala do personagem.

Pity não se esquiva de vivenciar sua paixão por Peter, mas sua relação com Dôdi e Sílvio não se sustentaria frente à afirmação desse desejo. É um encaminhamento salutar, verossímil para a época, ao considerar a vigência de valores patriarcais, reiterados tanto pela ditadura civil-militar como pela religião católica.

Em outra sequência, a protagonista volta para casa, após passar a noite com Peter, entra em seu quarto, abre as cortinas e se aproxima de Dôdi, que aparece, em quadro, dormindo sozinho na cama do casal. Beija-o, acordando-o. Ele, por sua vez, de súbito, levanta-se, empurrando-a abruptamente do quarto para fora, esbravejando que ela saísse de lá, pois não queria mais "olhar na cara dela" e bate a porta. É uma cena de violência.

Em prantos, Pity entra no banheiro e fecha a porta. Nisso, Sílvio sai de cuecas de seu quarto, aproxima-se do banheiro, bate na porta e diz que quer falar com ela. Paralelamente, vemos Dôdi, vestido, sair do quarto como se fosse trabalhar. Passa por Sílvio, cumprimenta-o e sai. Sílvio, ao som do choro de Pity, diz: "Dôdi já saiu. Ele está arrasado [...] Não leve a sério o que ele fez, não. Eu sei que ele foi estúpido com você. Mas isso é uma atitude muito normal".

Essa frase, pronunciada por Sílvio, é emblemática de um período no qual ainda se acolhia o argumento de legítima defesa da honra para os homens que assassinavam mulheres, além de revelar a cumplicidade masculina em relação à violência de gênero. Tratava-se, pois, de um tema central da agenda feminista da década de 1970, obtendo relevo alguns anos depois do lançamento do filme, por ocasião da absolvição de Doca Street pelo assassinato de Ângela Diniz. Inúmeras mulheres foram às ruas para protestar a referida sentença (SOIHET, 2007, p. 428).

Mas a protagonista não se deixa abater. Vemos Pity juntando suas coisas e saindo de casa: foi para a casa de uma amiga. Trata-se, pois, de uma personagem feminina forte, determinada e que não se deixa subjugar. Esse tipo de construção de protagonista é localizado em filmes

de autoria feminina, inseridos no contexto de recrudescimento do feminismo (CAVALCANTE, 2013b).

No filme, a protagonista afasta-se de Dôdi e de Sílvio. Após o término da experiência de viver com Peter, vai morar em um casarão que agregava diferentes pessoas em torno de um projeto cultural alternativo. Vivencia outros relacionamentos afetivos, inclusive com uma mulher. Mantem a prática de relação aberta e ressignifica suas relações com aqueles dois personagens masculinos, encontrando-os algumas vezes, na condição de amigos.

É certo que ao longo da trama diferentes elementos reiteram a perspectiva desenvolvida até aqui. Acrescente-se, todavia, que já se encaminhando para o final do filme, Pity se envolve afetivamente com Torres, personagem do Milton Moraes, que lhe é apresentado nas primeiras cenas do filme, e com quem compartilhava a casa. Em tal ambiente, outro tema caro ao feminismo é colocado em tela: a reprodução.

Em uma das últimas sequências, Pity aparece em quadro, sentada em uma escada de quintal, onde escreve em um caderno. Torres aproxima-se dela, faz nela um carinho e lhe pergunta sobre o que estava fazendo. Ela diz:

Pity: – Tô com vontade de ter um filho.

Torres: – E tá fazendo o quê?

Pity: – Escolhendo o pai.

Torres: – Já escolheu?

Pity: – Não sei, não. A escolha é difícil.

Torres: – Tamos aí, né?!

É uma sequência poética e de atmosfera caseira, mostrando quintal, roupas no varal, plantas e delicadezas entre o casal. A protagonista desnaturaliza a reprodução, tratando-a como uma escolha, uma decisão própria, sem, contudo, deixar de apontar que não se trata de um exercício fácil, o que, novamente, se relaciona com a agenda feminista do período, conforme indicado acima.

Na sequência final, Pity recebe a visita de Dôdi. O encontro é amistoso, cumprimentam-se com beijos na boca. Ela lhe mostra a casa, o quintal, sempre na companhia de Torres. Por fim, comunica- lhe que vai ter um filho.

Dôdi, surpreso, pergunta-lhe de quem será o filho e se será de Torres. Ao reiterar a autonomia feminina quanto à reprodução, Pity responde que o filho será dela. Acrescenta que precisam se desquitar, senão o filho levará o sobrenome dele. Todavia, Dôdi se esquiva do desquite e pede a Pity e a Torres que deem o sobrenome dele ao filho, ambos consentem. Os três caminham por uma rua arborizada, até que Pity segura no braço de cada um deles e saem de quadro – entra o letreiro FIM.[14]

O percurso da protagonista, marcado pela autonomia da personagem, que transgredi a ordem e obtém êxito em seu propósito de relação aberta e de escolha sobre a reprodução,

seguindo uma trajetória feliz, sobretudo ao final do filme, confirma a tendência de objetos culturais de autoria feminina. Diferentemente, em objetos culturais realizados por homens, em que há protagonistas emancipadas, o destino delas, ao final, costuma ser trágico: "morrem ou enlouquecem" (CLÉMENT, 1993, p. 18).

Considerações finais

O percurso próspero de *Os homens que eu tive*, no circuito cinematográfico brasileiro, foi interrompido pela Divisão de Censura de Diversões Públicas, em 1973, conforme assinalado no início deste texto. O filme voltou a ser exibido apenas em 1980, com o título *Os homens e eu*.[15]

A alteração do título do filme, determinado pela Divisão de censura, configura indício da razão da interdição. Trata-se de rechaçar e destituir a ideia de poder das mulheres, equiparado ao poder dos homens, que havia no título original.

Note-se que o regime civil-militar empreendia um projeto, cuja narrativa legitimadora dos atos repressivos, entenda-se, igualmente, de censura, estruturava-se a partir da tese de que havia uma "crise moral" fomentada pelo "movimento comunista internacional". O feminismo era associado ao movimento com o propósito de "abalar os fundamentos da família, desencaminhar os jovens e disseminar maus hábitos – sendo dessa maneira, a ante-sala da subversão." (FICO, 2002, p. 260).

Essa empreitada moral também se verificou nas entrevistas e documentos das associações femininas, entidades cívicas, de apoio ao golpe e ao regime militar. Tais entidades defendiam um modelo de feminilidade, segundo o qual a mulher deveria ser mãe, esposa e dona de casa, o que reforçava a subalternidade em relação aos maridos. Assim, tratava-se de movimentos de mulheres que se colocavam "em defesa da família e da religião, reforçando o discurso ideológico militar, repleto de referências a uma suposta crise de valores morais pela qual passava o país" (CORDEIRO, 2009, p. 191).

O filme de Trautman, ao trazer para a tela o tema do amor livre, da valorização da autonomia da mulher, da afirmação de sua sexualidade e das críticas ao casamento convencional, que submetia a esposa, e ao machismo, dialogando com o ideário feminista, confrontou o modelo difundido pelo regime, passando a configurar, de acordo com aquela perspectiva, certa "ameaça moral à família e aos bons costumes". Isso porque se tratava de um período de ditadura civil-militar, portanto, de exacerbação do autoritarismo, cujo propósito, dentre outros, consistia em impor um modelo de papéis de gênero. Esse modelo tem como base a subjugação das mulheres, no fortalecimento da estrutura patriarcal de casamento heterossexual e família nuclear, legitimados civil e religiosamente.

Teresa Trautman acrescenta que:

> *Os homens que eu tive* foi proibido por ser de uma mulher, porém se fosse de um homem e se houvesse o título *As mulheres que eu tive*, não teria havido a mesma sorte. Acredito que o mundo está organizado há mais de quatro mil anos sobre alguns moldes que favorecem aos

> homens. Seria muito melhor se fôssemos pessoas distintas, pensando cada uma de forma nobre e original (entrevista concedida a PLAZAOLA, 1991, p. 247).

Assim, consideramos que o filme de Trautman, além de trazer ideias contrárias àquelas empreendidas pelos grupos conservadores da sociedade brasileira, no período de ditadura, desvelando diferentes valores, concepções e até projetos em curso no período, configura expressão antropofágica. Pois, se tornou, igualmente, refém daquilo que problematizou: a questão da desigualdade de gênero.

Afinal (longe de reproduzirmos essencialismos) se, no Brasil dos idos da década de 1970, o filme (para usar as palavras da diretora) fosse de um cineasta e levasse o título *As mulheres que eu tive*, provavelmente não problematizaria a questão de gênero, não mostraria elementos da agenda feminista, não reservaria um final feliz para a protagonista. Reiteraria, isto sim, de alguma maneira, os papéis vigentes naquela sociedade, o que poderia lhe render ainda interdição, é certo, mas não por um período tão longo.

Notas

1 O conceito gênero configura uma categoria analítica que, na perspectiva das teorias feministas, substitui as noções identidade e diferença, em voga em 1960 e 1970. Refere-se ao processo de construção cultural dos papéis sociais atribuídos aos homens e às mulheres, sendo abordado de forma relacional e como que instituinte de relações de poder – é situado historicamente. Joan Scott assinalou, nos anos 1990, que "gênero não refletia ou implementava diferenças fixas e naturais entre homens e mulheres, mas "um saber que estabelece significados para as diferenças corporais" (SOIHET, 2007,p. 291).

2 As críticas e teorias feministas, da literatura e do cinema, reconhecem a ambiguidade da designação *autoria feminina* para se referir a objetos culturais realizados por mulheres, pois pode sugerir essencialismos. Entretanto, ainda não formularam uma expressão para substituí-la, que exprima a complexidade, sobretudo, referente à problematização da situação e da representação das mulheres nas sociedades (KAPLAN, 2000; GRANT, 2001).

3 Rachel Soihet indica a localização de documentação do Dops, no Arquivo Público do Rio de Janeiro, que permite perceber que órgãos do regime acompanhavam as atividades do feminismo, atrelando-o ao comunismo internacional (SOIHET, 2007, p. 433 – nota 23).

4 Este último aspecto implicava a dupla jornada, uma vez que as mulheres já começavam a se adentrar no mercado de trabalho (SOUZA-LOBO, 2011).

5 Sobre o movimento feminista da segunda onda, Rachel Soihet indica que: "Entre as décadas de 1960 e 1980, destacavam-se, nas agendas feministas de muitos países, as mobilizações contra a demarcação rígida de papéis de gênero, que sobrecarregavam as mulheres com a dupla jornada e os cuidados exclusivos com os filhos. Priorizavam-se as "políticas do corpo", manifestando-se as reivindicações em favor dos direitos da reprodução. As mulheres buscavam a plena assunção do corpo e da sexualidade (aborto, prazer, contracepção) e insurgindo-se contra a violência sexual, não mais admitindo que esta fosse uma questão restrita ao privado, cabendo a sua extensão ao público. Desta forma, as feministas enfatizavam o caráter político das questões ligadas ao cotidiano e ao subjetivo." (SOIHET, 2007, p. 419).

6 O conceito cultura política refere-se a elementos da cultura relacionados aos fenômenos políticos. Implica, igualmente, comportamentos políticos individuais que desvelam valores, ideias, normas, crenças, projetos individuais ou coletivos que, mesmo indiretamente, são compartilhados ao longo do tempo (BERNSTEIN, 1998, p. 363). Observam-se, nas últimas décadas, mudanças de perspectiva de certas análises sociológicas, antropológicas e históricas, que, ao reduzirem a escala de abordagem, trouxeram à tona "as dimensões da afetividade, da sensibilidade, do simbólico e da memória", como sendo constitutivas das práticas coletivas e, como tal, integrando as culturas políticas (DUTRA, 2002, p. 18).

7 É certo que a lista de cineastas e de seus respectivos filmes torna-se bem mais ampla quando considerados os curtas-metragens e os filmes em bitolas de 16 e 8 mm. Amplia-se para os anos 80 e se prescinde da localização e das condições de exibição dos filmes, conforme se verifica em *Quase Catálogo*, organizado por Hollanda, 1989. Ressalte-se, entretanto, que estamos privilegiando as cineastas que realizaram longas de ficção, nos anos 1970.

8 A questão da violência de gênero já configura certamente um problema no início dos anos 1970, sendo inclusive legitimada em defesa da honra – dos homens –, conforme mencionaremos adiante.

9 A despeito da crítica recente ao caráter genérico e excludente da denominação *patriarcal*, mantemos o seu uso, neste texto, uma vez que configurava um conceito em voga, quando da realização do filme em estudo.

10 É fato que a carreira cinematográfica e a própria trajetória de vida de Tereza Trautman sofreram o impacto da censura ao seu filme *Os homens que eu tive*. A cineasta menciona em entrevistas que perdeu e deixou de receber financiamentos de projetos fílmicos em função daquela interdição da ditadura civil-militar (VEIGA, 2013; PLAZAOLA, 1991).

11 É importante mencionar que embora não tenhamos localizado ainda estudos sobre o período de ditadura civil-militar no Brasil que enfoquem, especificamente, o impacto dos processos, das censuras, das inquirições, das prisões, enfim, das perseguições políticas na vida das pessoas – implicadas diretamente pelo regime – é possível inferir que em um contexto de fechamento político e de violência de Estado tais pessoas devem ter encontrado dificuldades para estabelecer relacionamentos, inclusive de trabalho, uma vez que podiam ficar visadas.

12 Note-se, contudo, que essa inversão dos papéis de gênero é um recurso de ironia, não configurando, portanto, sugestão de saída para a emancipação feminina ou para a equidade de gênero.

13 Caberá em outros estudos sobre esse filme analisar mais detidamente o triângulo amoroso, observando a relação com o filme *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto.

14 É certo que o retorno de Dôdi, o vínculo que Pity ainda mantem com ele – mesmo depois do gesto violento – e o fato de eles não se desquitarem requerem análises específicas, o que escapa ao propósito deste texto.

15 A censura de diversões públicas existia desde 1940, assumindo feições próprias a partir do AI – 5, 1968 e após o Decreto-lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970, que instituiu a censura prévia de publicações contrárias à moral e aos bons costumes (FICO, 2002, p. 256-57).

Referências

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

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BERSTEIN, Serge. Cultura Política. In: RIOUX, Jean-Pierre. SIRINELLI, JEAN-FRANÇOIS. **Para uma História Cultural**. Lisboa: Editora Estampa, 1998 (Nova Historia 34). p. 349-363.

CAPELATO, Maria Helena *et al*. (Org.). **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2007.

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

CAVALCANTE(b), Alcilene. Cultura política feminista nas telas brasileiras (anos de redemocratização). In: COSTA, Cléria et al (Org.). **Fronteiras móveis**: culturas, identidades. Goiânia: Editora da PUC Goiás, 2013. p. 229-252.

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

CLÉMENT, Catherine. **A ópera ou a derrota das mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 18.

DUTRA, Eliana R. Freitas. História e Culturas políticas: definições, usos, genealogias. **VARIA HISTÓRIA**: Revista do Deptº de História da UFMG, n. 28, 2001. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

ESTEVES, Flávia. **Sob sentidos do político**: história, gênero e poder no cinema de Ana Carolina (Mar de rosas, Das tripas coração e Sonho de valsa, 1977-1986). Niterói: 2007. Dissertação de Mestrado apresentada Programa de Pós-Graduação em História da UFF.

_____. **Reiventando o político nas telas**: gênero, memória e poder no cinema brasileiro (décadas de 1970 e 1980). Niterói: 2013. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da UFF.

FICO, Carlos. Prezada Censura: cartas ao regime militar. **TOPOI** - Revista de História, Rio de Janeiro, v. 5, 2002. p. 251-286.

GÓIS, João; QUADRAT, Samantha. Militância política e gênero na ditadura brasileira: entrevista com Jessie Jane Vieira de Souza. In: **Gênero: Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero – NUTEG**. Niterói, EdUFF, v. 8, n.2, 2008, p. 13-14.

GRANT, Catherine. This final draft was published as 'Secret Agents: Feminist Theories of Women's Film Authorship', **FEMINIST THEORY**. v. 2, n. 1, abr. 2001, p. 113-130.

GREEN, J: Quinalha, R. **Ditadura e homossexualidades**: repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos, SP: Ed UFSCar, 2014.

História do Cinema Brasileiro – Site de Difusão da História do Cinema Brasileiro na Internet. Diponível em: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/tereza-trautman>. Acesso em: 3 mar. 2014.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Quase Catálogo 1**: realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988). Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ; MIS/Secretaria do Estado de Cultura; FUNARJ, 1989.

KAPLAN, Ann. **Feminism & Film**. New York: Oxford University Express, 2000. p. 1-18.

MALUF, Sônia; MELO, Cecília; PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. **ESTUDOS FEMINISTAS**. Florianópolis, 13(2), maio-ago. 2005. p. 343-344.

MOTTA, Rodrigo Patto S. Ruptura e continuidade na ditadura brasileira: a influência da cultura política. In: ABREU, Luciano; _____. **Autoritarismo e cultura política**. Porto Alegre: FGV: Edipucrs, 2013. p. 9-32.

MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena Darcy. As musas da matinê. In: BRUSCHINI, Maria Cristina; ROSEMBERG, Fúlvia (Org.). **Vivência**: História, sexualidade e imagens femininas. São Paulo: Brasiliense, 1980. p. 66-70.

_____. **As musas da matinê**. Rio de Janeiro: Edições RioArte, 1982.

PEDRO, Joana Maria. Apresentação. In: DUARTE, Ana Rita F. **Carmen da Silva**: o feminismo na imprensa brasileira. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2005. p. 11.

_____. O feminismo que veio do exílio: memórias de uma segunda onda no Brasil, na Argentina e no Uruguai (1964-89). In: REIS, Daniel Aaarão; ROLLAND, Denis. **Modernidades alternativas**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008, p. 157-169.

PERNISA JR, Carlos; FURTADO, Fernando F.F.; ALVARENGA, Nilson. **Walter Benjamin**: imagens. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

PLAZAOLA, Luis Trelles. **Cine y Mujer en América Latina**: directoras de largo metrajes de ficción. Puerto Rico: Editorial de la Universidad del Puerto Rico, 1991.

PRADO, Danda. **Ser esposa**: a mais antiga profissão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1979.

RAGO, Margareth. Adeus ao feminismo? Feminismo e (Pós) modernidade no Brasil. **CADERNOS AEL**, n. 3/4, 1995/1996.

ROSSINI, Miriam. O lugar do audiovisual no fazer histórico: uma discussão sobre outras possibilidades do fazer histórico. In: LOPES, Antonio Herculano *et al.* (Org.). **História e Linguagens**: texto, imagem oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 113-120.

_____. **As marcas do passado**: o filme histórico como efeito de real, Porto Alegre: 1999. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da

UFRGS.

SILVA, Alberto da. Quando as mulheres filmam: história e gênero no cinema dos anos da ditadura. **REVISTA ESBOÇOS**, Florianópolis, v. 19, n. 27, ago. 2012. p. 14-31.

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

_____. Mulheres em luta contra a violência: forjando uma cultura política feminista. In: AZEVEDO, Cecília *et al.* (Org.). Cultura política, memória e historiografia. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. p. 190-191.

SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das relações de gênero. **REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA** – Órgão Oficial da Associação Nacional de História. São Paulo, ANPUH, vol. 27, n. 54, jul.- dez. 2007. p. 281-302.

SOUZA-LOBO, Elizabeth. **A classe operária tem dois sexos**: trabalho, dominação e resistência. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2011.

VEIGA, Ana. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura**: cruzamentos, fugas, especificidades. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

Filmografia

OS HOMENS que eu tive. Direção: Tereza TRAUTMAN. Produção: Carlos Frederico. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Herbert Richers e Thor Filmes, 1973. 35mm (80 min). Cores.

Recebido em 15 de julho de 2015
Revisado em 05 de novembro de 2015
Aceito em 09 de novembro de 2015