Cinema de Mulheres no Brasil: A representação feminina no filme Os Homens que eu tive (1973)

Women's Cinema in Brazil: The female representation in the film Os Homens que eu tive (1973)

Cine de mujeres en Brasil: La representación femenina en la película Os Homens que Eu Tive (1973)

Bruna Marques Ribeiro Drisostes[1]

Laila Brichta[2]

Resumo: O artigo investiga a representação feminina através da análise do filme *Os Homens que Eu Tive* (1973), de Teresa Trautman. Utilizando o conceito de Cinema de Mulheres, investiga o cinema como construtor e (re)produtor de discursos sobre as relações de gênero. Contextualizando a produção cinematográfica brasileira dos anos 1970 e os discursos sobre a liberação feminina no debate político da época. Espera-se que o estudo traga uma perspectiva de gênero e das relações de poder no cinema em um período de escalada autoritária no Brasil**.**

Palavras-chave: Historia e Cinema; Gênero; Feminismo; Audiovisual.

Abstract: The article investigates female representation through the analysis of the film The Men I Had (1973), by Teresa Trautman. Using the concept of Women's Cinema, it examines cinema as a constructor and (re)producer of discourses on gender relations. It contextualizes Brazilian film production of the 1970s and the discourses on women's liberation in the political debate of the time. The study is expected to provide a gender perspective and an analysis of power relations in cinema during a period of authoritarian escalation in Brazil.

Keywords: Cinema and History; Gender; Feminism; Audio-visual.

Resumen: El artículo investiga la representación femenina a través del análisis de la película Los hombres que tuve (1973), de Teresa Trautman. Utilizando el concepto de Cine de Mujeres, se analiza el cine como constructor y (re)productor de discursos sobre las relaciones de género. Se contextualiza la producción cinematográfica brasileña de los años 70 y los discursos sobre la liberación femenina en el debate político de la época. Se espera que el estudio aporte una perspectiva de género y de las relaciones de poder en el cine durante un período de escalada autoritaria en Brasil.

Palabras clave: Historia y Cine; Género; Feminismo; Audiovisuales.

[1] *Mestra (PPGH - Programa de Pós-graduação em História), pela Univesidade Estadual de Santa Cruz – Ilhéus – BA. https://orcid.org/0009-0005-6934-7488. E-mail: brunadrisostes@gmail.com.*

[2] *Possui graduação em Bacharelado em História pela Universidade Estadual de Campinas (1997), graduação em Licenciatura em História pela Universidade Estadual de Campinas (1997), mestrado em História pela Universidade Estadual de Campinas (2002) e doutorado em História pela UNICAMP (2012). Atualmente é professora adjunta da Universidade Estadual de Santa Cruz. Tem experiência na área de História, com ênfase em História Contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: Brasil, África, Cultura e Política. E-mail: lailabrichta@gmail.com.*

Entre o Cinema, Gênero e Cinema de Mulheres

A segunda metade do século XX foi marcada por um contexto político e cultural de disputas e movimentações sociais que fomentaram, não apenas questionamentos acerca das normas estabelecidas na sociedade, mas propuseram uma reorganização social e uma busca por novos horizontes epistemológicos. Observando tais questões na produção cultural, notamos um experimentalismo na linguagem e na forma da composição técnica que se apresentavam em algumas produções artísticas. Sendo assim, o cinema se apresentava como um local de disputa, de questionamento e, também, de exploração da diversidade das dinâmicas sociais.

Partindo das experiências pessoais e coletivas, o cinema produzido por mulheres promoveu questionamentos sobre a construção da narrativa cinematográfica, dos estereótipos de gênero e da subalternidade feminina que os filmes ajudavam a legitimar. Segundo Robert Stam (1999), as teóricas feministas que se debruçaram sobre a produção cinematográfica apontavam como o cinema estava imbuído de idealizações do ser mulher, em geral dualizado entre a "santa madre" ou "a pecadora" e entre as "assexualizadas" ou as "hipersexualizadas" cuja expressão sexual sugeriria uma força fatal, que serviria para a perdição ou ascensão das personagens masculinas no filme.

Desde suas primeiras produções, a trajetória do cinema produzido por mulheres sinalizava um ponto de vista que se contrapunha a uma perspectiva hegemônica da representação das mulheres. Remontando às primeiras experiências do cinema feminino, o filme *As Consequências do Feminismo* (1906), da francesa Alice Guy Blachè, apresenta uma sociedade cujos papéis de gênero foram invertidos, com mulheres exercendo atividades consideradas masculinas enquanto os homens ficavam incumbidos das atividades domésticas.

A película, apesar das críticas controvertidas que recebeu, que ora a interpretam como uma sátira dos temores dos homens aos avanços dos direitos femininos e ora como uma crítica ao próprio movimento feminista, segundo Pereira (2014) ainda elabora uma reinterpretação dos papéis de gênero. Assim se passa com a película *A Sorridente Madame Beudet* (1922), da também cineasta francesa Germaine Dulac, que traz discussões da perspectiva feminina sobre o modelo de casamento burguês, ao apresentar uma dona de casa tradicional, cujo tédio da vida fútil provoca o desejo de tentar provocar que o marido se suicide. Tais filmes expressam uma diversidade da experiência feminina através de narrativas satíricas ou dramáticas. De qualquer forma, encontramos neles uma representação da mulher divergente da mocinha complacente ao homem, personagem tão cara nos primeiros anos do cinema mundial.

Foi a partir da década de 1960 que o cinema feito por mulheres começou a tomar um corpo teórico e metodológico, especialmente a partir das críticas feministas. O embasamento

veio por meio das teóricas do gênero que trouxeram a discussão da *representação* como uma forma de controle social, cujo discurso reforçava uma posição subalterna da mulher; e o fundamento metodológico surgiu por meio da prática dessa perspectiva, de forma que as mulheres cineastas construíram novas linguagens e olhares sobre si e sobre o outro. Foi o desenvolvimento desses novos olhares sobre a condição feminina e o conjunto de práticas cinematográficas presentes na produção fílmica que fizeram surgir a categoria do Cinema de Mulheres.

Uma vez que, ao longo da história do cinema, sempre existiu a produção de filmes sobre mulheres, o Cinema de Mulheres passou a questionar os discursos tradicionais dessas películas, buscando apresentar as mulheres como sujeitos ativos tanto nas narrativas quanto na produção cinematográfica:

> Percebemos neste ponto a distinção entre os "filmes de mulheres" e o "cinema de mulheres", podendo a primeira modalidade ser realizada também por homens. "Mesmo que ofereçam possibilidades de identificação positiva às mulheres, os novos filmes de mulheres não estarão, em última instância, tratando diretamente questões que o feminismo coloca ao cinema quanto a sua representação" (Kuhn, 1993 [1976]: 58). Sendo assim, podemos compreender o "cinema de mulheres" como o mais representativo do movimento feminista (Ana Maria VEIGA, 2013, p. 137).

Os filmes de mulheres, mesmo que toquem em pontos que concernem a discussão da vivência feminina, ainda podem carregar consigo limitações e problemáticas referentes aos modelos de sua produção e narrativa que se aproximam de uma perspectiva criticada pelas teóricas feministas de cinema, pois filmes de mulheres é uma temática em si, não uma nova abordagem do cinema. Em contrapartida o Cinema de Mulheres se apresenta como uma forma de produzir cinema, que se aproxima dos modelos mais críticos de produção e pós-produção, a partir de um panorama feminista crítico aos modelos de gênero. Pensando nesta perspectiva, o cinema "tradicional", produzido em grande escala para a maximização do lucro, apresenta elaborações da ideologia dominante; já o cinema alternativo se apresenta como um contraponto, um rompimento de um posicionamento político e estético:

> [...] O cinema alternativo por outro lado cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante […]. Um cinema de vanguarda estética e política é agora possível, mas ele só pode existir enquanto contraponto (Laura MULVEY, 2003, p. 439).

Partindo desta perspectiva, o Cinema de Mulheres também se compreende como um espaço de disputa de narrativas de gênero, no sentindo de contrapor as representações das relações de gênero. Assim sendo, o Cinema emerge como dispositivo narrativo e como uma

tecnologia social. Segundo Teresa de Lauretis (1994), o gênero é produzido a partir de diversas tecnologias sociais, por meio de discursos e práticas. O cinema aparece como uma destas tecnologias de gênero, aparelhando discursos que educam os expectadores a perceberem as diferenças e os lugares que cada indivíduo deve ocupar na estrutura social.

Pensar o Cinema de Mulheres na ordem do discurso, sinaliza como esse cinema cumpre uma função "deseducadora", no sentindo de embaralhar as noções pré-concebidas dos comportamentos de homens, mulheres e gêneros dissidentes. Essa função deseducadora reflete o caráter vivido do gênero, como ressalta Joan Scott (1986), compreendendo as categorias *homem* e *mulher* enquanto categorias que não apresentam um significado definitivo e, sim, categorias que estabelecem uma série de significados resultantes dos processos políticos e das disputas existentes entre os agentes históricos pelo controle da narrativa do gênero. Assim, o Cinema de Mulheres instituiu uma relação de disputa com os discursos hegemônicos, a partir de novas representações das mulheres na sociedade, condensando anseios e questionamentos decorrentes dos debates feministas.

Representação da mulher no cinema brasileiro: um caso do filme *Os Homens que eu tive*

Se uma marca das décadas de 1960 e 1970 em quase todo o mundo foi a transformação nos comportamentos e costumes sociais, o Brasil e boa parte da América Latina vivia essas transformações em meio a Ditaduras Militares que tinham como um dos seus pilares discursivos a defesa da moral e dos bons costumes. No Brasil, o *Ato Institucional I* decretado em 1964 inaugurava a Ditadura Militar no país, retirando direitos que haviam sido democraticamente constituídos. Através deste Ato, observa-se o ideal de nação que os militares propunham:

> O Ato Institucional que é hoje editado pelos Comandantes-em-Chefe do Exército, da Marinha e da Aeronáutica, em nome da revolução que se tornou vitoriosa com o apoio da Nação na sua quase totalidade, se destina a assegurar ao novo governo a ser instituído, os meios indispensáveis à obra de reconstrução econômica, financeira, política e moral[3] do Brasil (BRASIL, 1964).

O modelo de nação que os militares propunham e que justificou a sistematização de aparatos repressores e de censura, como o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social),

3 *Grifo nosso.*

os DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna) e o DCDP (Divisão De Censura De Diversões Públicas), não foi exatamente aquele apresentado pelas produções culturais, tanto aquelas do *mainstream* como as de contracultura. Na verdade, no Brasil houve uma enxurrada de produções artísticas cujo motor estético e narrativo era o erotismo e a sexualidade. Se no discurso oficial, que vinha dos órgãos do governo, a moral e os bons costumes deveriam seguir noções conservadoras de família e sexualidade, as imagens veiculadas no período por meio principalmente da publicidade apontavam para uma maior liberdade sexual, incluindo a sexualidade feminina e as relações entre homens e mulheres.

As propagandas veiculadas em revistas, jornais, televisão e cinema que tinham como objetivo a venda de algum produto ou serviço e, portanto, a geração de lucro para aqueles que as encomendavam, explorara incessantemente o tema da sexualidade. Neste sentindo, a questão econômica implicaria na permissividade do regime político ditatorial à veiculação de imagens e discursos que sugestionavam valores considerados pelo próprio regime como imorais:

> O crescimento econômico devido ao milagre econômico (o crescimento da economia) não poderia ser contido, e por isso, a existência de uma forte dicotomia entre os valores liberalizantes e os morais. Assim, a publicidade ganhou, durante o período, uma maior liberdade para estimular os clientes, através da tendência de liberação sexual e corporal, do que a própria imprensa (Giselle Bischoff GELLACIC, 2018, p. 55).

Os discursos e as imagens que sugestionavam uma liberação da moral, estampados nas revistas em forma de propaganda que explorava a sexualidade, não provocavam o questionamento político das estruturas sociais do regime, que estava baseado na família nuclear heteronormativa. Isso permitiu que o regime ditatorial mantivesse sua imagem vinculada "à moral e aos bons costumes" tradicionais e olhasse para qualquer manifestação dissonante ao modelo familiar burguês heteronormativo como algo subversivo e que atentava contra a ordem moral vigente.

De certo, obras cinematográficas que não eram uma crítica social passaram pelo crivo da censura, sendo nítido que o cinema brasileiro acabou por produzir e circular discursos considerados pelo regime como subversivo, mesmo quando não estavam fazendo uma crítica direta ao regime ou a moral vigente. Em 1969, o decreto-lei nº 862 designava a criação da Embrafilmes, empresa estatal que financiou e divulgou boa parte dos filmes no Brasil até fins da década de 1980. A intenção das políticas culturais do período militar era de apropriação de símbolos e reforço ideológico que representasse a questão nacional. Eram elementos que vinham sendo utilizados desde a Era Vargas para a idealização do "povo brasileiro" como

pacifista e unitário, símbolos como o futebol, o cinema nacional e a música popular (André Piero GATTI, 2007).

Foi com a Ditadura Militar, contudo, que o sistema de controle ideológico tentou ser mais eficiente, quando da criação de estruturas de financiamento econômico do Estado Brasileiro para os produtores cinematográficos. É nesse momento que a Embrafilmes encabeçou projetos que viabilizaram a distribuição nacional dos filmes nacionais: "A Embrafilme acrescentaria à suas atribuições a co-produção, a exibição e distribuição de filmes em território nacional, a criação de subsidiárias em todo campo da atividade cinematográfica e o financiamento da indústria cinematográfica (filmes e equipamentos) etc." (AMANCIO, 2007, p. 176).

O crescimento da Embrafilmes como aparelho cultural do Estado, aliado a um *boom* econômico dos anos de 1970 no Brasil, fomentou um processo de industrialização do cinema nacional. Influenciado principalmente pela circulação das comédias eróticas italianas e pela retomada da estética da chanchada - estilo cinematográfico brasileiro célebre entre os anos 1930 e 1950 que tinha o carnavalesco com elementos de filmes policiais como seu principal motor narrativo (AUGUSTO, 1989) — o cinema brasileiro passou por um período em que o erotismo era sua principal característica, tanto em termos narrativos quanto propagandísticos, ou seja, mesmo que fosse apenas para alavancar as vendas.

Esse cinema passou a ser nomeado de Pornochanchada4 e se tornou, durante a década de 1970, a maior expressão de bilheteria cinematográfica no Brasil. Segundo Nuno Cesar Abreu (1996), o marco temporal do início da pornochanchada se deu com os filmes *Os Paqueras* (Reginaldo Farias, 1969); *Adultério à Brasileira* (Pedro Cardoso Ruvai, 1969); *Memórias de um Gigolô* (Alberto Pieralisi, 1970). Eram produções independentes, mas que referenciaram a forma como os filmes de pornochanchada floresceram, ao apresentarem um cinema com uma forte paisagem urbana e com elementos humorísticos sexualizados.

De início, a pornochanchada era entendida como filme de comédia erótica produzida no Brasil. Contudo, o avanço deste cinema expandiu o *hall* de subgêneros como *western*, terror, drama, dentre outros. Registra-se que a expansão do cinema de pornochanchada esteve ligada ao modo de produção dos filmes: empresas produtoras concentradas no mesmo espaço e operando a baixo custo orçamentário, o que viabilizava a produção de filmes em larga escala.

4 O termo Pornochanchada (pornô + chanchada) foi utilizado pela primeira vez em 1970 por críticos de cinema como forma pejorativa aos filmes produzidos na "Boca do Lixo".

Acrescenta-se que o modelo adotado durante a ditadura Militar de controlar a produção cultural - com criação de leis orçamentárias e reserva de mercado para o cinema nacional, que estabelecia uma cota de filmes brasileiros a ser reproduzido no cinema e na televisão - contribuiu para o crescimento da cinegrafia das pornochanchadas.

O grande chamariz para a popularização da pornochanchada foi a exploração da sexualidade, mais especificamente, da sexualidade feminina. As personagens mulheres desses filmes eram de estereótipos diversos: virgens, casadas, "mulatas", estudantes, freiras etc. O número dessas personagens é enorme e vem do fértil imaginário brasileiro. E mesmo parecendo personagens tão diversas e diferentes, um elemento que as une é a característica de serem mulheres que representam uma sexualidade feminina latente e voltada ao olhar masculino.

Esse apelo das pornochanchadas através da exploração da sexualidade por um lado respondia a um anseio de consumo da própria sexualidade, surgidos no contexto de uma profunda revolução dos costumes, comportamentos e da flexibilização das relações sociais da segunda metade do século XX em boa parte do mundo ocidental; por outro lado, refletia a forma como a sociedade brasileira estava considerando alguns avanços na questão da autonomia sexual das mulheres e permanecia subordinando essa autonomia aos desejos masculinos. Desta forma, a pornochanchada apresentava essa dualidade: mesmo performando o discurso de "liberação sexual" em sua aparência e forma, em suas entrelinhas, em seu discurso mais profundo, apresentava-se bastante conservadora nas ideias e nos costumes.

É por esta razão que encontramos nas pornochanchadas representações femininas com um discurso ambíguo de sexualidade, pois tanto voltadas à um público feminino para o qual as personagens mulheres apresentavam a posição social que elas deveriam desempenhar na sociedade; quanto ao público masculino (o principal consumidor das pornochanchadas) que deveria acessar as mulheres através dos seus corpos, por meio do olhar: "As mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de 'para ser olhada'"(MULVEY, 1983, p. 444).

Em meio a efervescência desses filmes nacionais que representavam e exploravam incansavelmente a sexualidade feminina, as produções feitas por mulheres no Brasil já estavam rediscutindo as dinâmicas de gênero e de sexualidade na sociedade. A partir da década de 1970, observa-se um crescente número de filmes de diretoras brasileiras e se ainda bem inferior ao número de seus pares masculinos, não se pode negar sua existência, relevância e impacto (Fernão RAMOS; Luís Felipe de MIRANDA, 2000). Alguns exemplos são: *A Mestiça*, de Lenita Perroy (1973); *O segredo da Rosa*, de Vanja Orico (1973); *Os homens que eu tive*, de

Tereza Trautmann (1973); *Encarnação*, de Rose Lacreta (1974); *Cristais de Sangue*, de Luna Alkaly (1976); *Marcados para viver*, de Maria do Rosário (1976); *Feminino Plural*, de Vera de Figueiredo (1976); *A mulher que põe a pomba no ar*, de Rosângela Maldonado (1978); *Mar de Rosas*, de Ana Carolina (1977); *Samba da criação do mundo*, de Vera de Figueiredo (1978). Essas diretoras estavam na vanguarda do cinema brasileiro, majoritariamente produzido por homens.

Tais produções femininas, no contexto brasileiro, traziam consigo não apenas uma contraposição ao cinema hegemônico, mas, também, incorporavam uma certa estética brasileira do cinema. Em *A mulher que põe a pomba no ar*, Rosangela Maldonado construiu uma narrativa que aborda a sexualidade feminina como elemento de terror masculino, ao trazer a história de uma cientista que odeia o gênero masculino e acaba por arquitetar um plano de vingança com mais três mulheres. Apesar de seu filme ser avaliado como uma comédia que mescla terror e ufologia, as escolhas estéticas da cineasta aproximam-no do que era produzida pela pornochanchada, com um forte apelo erótico focado no corpo feminino e, ao mesmo tempo, uma sexualidade que não poderia ser totalmente exposta.

O filme *Os homens que eu tive* (1973) é lançado nesse cenário, emergindo entre censuras e rebeldia. A diretora, Teresa Trautman, buscava questionar os modelos de relacionamento, maternidade, relações sociais, entre outros temas que estavam sofrendo alterações a partir das transformações dos costumes e comportamentos sociais. Em um artigo de 1972, época da produção do filme, a diretora expôs seus anseios acerca de um novo momento das interações sociais, em que a vontade pessoal não estaria estabelecida por regras deterministas e refletindo as intenções da sua produção: “No meu cinema, quero mostrar o mundo encantado que vem por aí. Quero que ele dê às pessoas uma vontade de viver”. (Revista Manchete, 1972, p. 140). Com o filme *Os Homens que eu tive* foi que a cineasta ganhou visibilidade, tanto pela história, que desafiava os padrões tradicionais de comportamento, quanto pelo seu percurso entre a censura decretada em 1973 e sua liberação para circulação nacional, em 19815. Produzido pela Ipanema Filmes e Thor Filmes, empresa formada por Trautman e Alberto Salvá, o longa narra a história

5 *Além do filme* Os homens que eu tive *(1973), Teresa Trautman também produziu e atuou nos filmes:* Fantasticon: os Deuses do Sexo *(1970;* Os Maníacos Eróticos *(1975*); As Deliciosas Traições do Amor *(1975);* O Caso Ruschi *(1977);* Ana, a Libertina *(1975);* Revólveres não cospem flores *(1972);* Sonhos de Menina Moça *(1988).*

de Pity, uma moradora do bairro de Copacabana no Rio de Janeiro que acaba possuindo relacionamentos com diversos homens.

O filme *Os Homens que eu tive* carrega uma experiência coletiva feminina sobre processos que envolvem as percepções de autonomia feminina e novos modelos de "ser mulher". A personagem principal, Pity, expõe novos modelos de relacionamento afetivo, que traz a narrativa da mulher liberada, termo utilizado no contexto brasileiro no período entre as décadas de 1960 e 1970 para descrever um estereótipo de mulher influenciada pelas conquistas do movimento feminista. Uma mulher liberada seria uma pessoa cuja sexualidade estaria liberta do padrão tradicional. Essa mulher, no entanto, estava sendo fortemente associada com as mulheres de classe média. A personagem principal, por exemplo, foi inspirada em Leila Diniz, atriz brasileira cujos posicionamentos sobre a sexualidade provocaram grande impacto na década de 1960. As relações da experiência fílmica e as experiências pessoais perpassam as articulações entre as formações ideológicas e as formações sociais por onde os sujeitos transformam o cinema "[…] um aparato material e uma prática significadora em que o sujeito é envolvido, elaborado, mas não esgotado" (Teresa DE LAURETIS, 1994, p. 99).

A boa recepção pela crítica levou *Os homens que eu tive* a percorrer os circuitos de cinema no Brasil. Foi indicado pelo Júri Nacional de Cinema de 1973 para o prêmio de Qualidade, além de, posteriormente, ter sido levado para as salas de cinema do Rio de Janeiro e de Belo Horizonte e programado para estrear em setembro de 1973, em São Paulo. Contudo, duas semanas de exibição do filme em Belo Horizonte foram o bastante para que a história de Pity passasse pelo escrutínio da Censura, permanecendo proibido de circular até 1981. Para a Censura, o que foi considerado crime contra os costumes no filme de Teresa Trautman foi a representação da mulher que fazia o que desejava sem sobrepor à sua vontade os modelos tradicionais de relacionamento e sexo. Em 1975, o diretor do INC (Instituto Nacional de Censura) solicitou a Trautman que modificasse o título do filme de *Os Homens que eu tive* para *Os Homens e eu*, para que assim pudesse ser reexaminado. A retirada do verbo "ter" nessa proposta enfatiza que para as mulheres não estava reservado o direito de ter o controle das dinâmicas do relacionamento.

Movimentos feministas e o cinema de mulheres brasileiro

A ideia de um corpo livre foi precedida pelas disputas no que diz respeito a autonomia e a liberdade sexual da mulher. A chamada Segunda Onda do Feminismo trouxe consigo uma politização das relações intrapessoais, simbolizado pelo slogan que ficou muito popularizado

nos anos 1970 "O Pessoal é Político"6. Desta forma, os temas relacionados à sexualidade, à maternidade e ao corpo acabaram tomando o centro dos debates das lutas das mulheres a partir da década de 60. Na ficção cinematográfica *Os Homens que eu tive*, a protagonista Pity difunde uma ideia e uma prática dessa autonomia feminina que se debatia na sociedade. Ela conhece o próprio corpo e o seu desejo é respeitado, transitando entre os relacionamentos. Nas cenas iniciais do filme, sua amiga Bia apresenta-lhe o amigo Torres e eles conversam descontraidamente, evoluindo para um flerte e que termina com Pity rejeitando-o. Em outro momento, ela seduz Peter ativamente, propondo a formação de uma relação casual.

O comportamento expressivo de Pity imprimiu no Cinema de Mulheres brasileiro certas premissas feministas, construindo uma representação de mulher multifacetada, em contraposição às narrativas do cinema tradicional, pois se buscava "[…] uma mulher representada enquanto sujeito complexo, em uma multiplicidade de papéis e que se distancie da construção do discurso patriarcal oficial" (KAMITA, 2017, p. 4). Entretanto, para a Censura do período seu comportamento autônomo a fez ser caracterizada como "mulher leviana" e o filme como "uma película com conteúdo amoral, baseado no adultério" (PARECER DE CENSURA 3612/73).

Para a Censura, o comportamento de Pity era agressivo, histérico, obsceno. O parecer 4680/75 destaca os seguintes elementos: "Mulher casada troca a segurança do lar e do marido por vida libertina, prostituída […] reencontra-se, com o amante, digo, com o marido que sempre lhe dera cobertura para todos os atos de prostituição e pouca vergonha" (PARECER DE CENSURA 4680/75).

O parecer continua com os seguintes adjetivos: *mulher prostituída, insaciável mulher, pornográfico, cínico e amoral*. O termo *insaciável mulher* se correlaciona com a ideia de que a sexualidade feminina era vista como algo a ser controlado, e o desejo feminino visto como elemento desviante:

> [...] um risco iminente, ao se adotar um comportamento mais liberal, o de ser interpretada como ninfomaníaca. Na verdade, isso significa que, para muitos da sociedade brasileira, as mulheres que adotassem uma atitude mais ousada com relação à sexualidade, seria interpretada por muitos como doente (GELLACIC, 2018, p. 99-100).

6 *The Personal is Politic* foi um slogan feminista da década de 1970, derivado de um ensaio feminista de 1969, escrito pela feminista Carol Hannisch, ver Márcia Tiburi. *Filosofia prática*. Rio de Janeiro: Recordo, 2016.

Contudo, o comportamento de Pity estava mais próximo de um anseio social de uma juventude que estava vivenciando novos desejos advindos da difusão de discussões sobre sexualidade e autonomia, que questionavam, inclusive, a posição social da mulher no casamento. A pesquisa produzida pela *Revista Ele&Ela* em 1974 e presente no artigo "O que os jovens pensam sobre casamento?", realizada com 300 jovens brasileiros, anunciava mudanças das expectativas na relação conjugal: "E as vantagens do casamento? Os jovens deram centenas de respostas, mas uma delas foi especialmente marcante: pretendem um amigo (a) - 14% dos entrevistados. Outras opções são: realização sexual - 7,3% - estabilidade emocional – 1,3% - ter um lar - 9,3%" (O QUE OS JOVENS..., 1974, p. 7).

Ao dar visibilidade às diversas percepções sobre o matrimônio, o periódico não torna o resultado definitivo, pois a realidade é atravessa por múltiplas perspectivas. Entretanto, a existência da pesquisa, cujo discurso enfatiza a dinâmica mais liberal das relações, expunha a circulação de novos modelos de comportamento e revela que, mesmo com as novas dinâmicas, a importância dada ao "lar", ao ambiente doméstico, ainda era muito grande, sendo a opção "ter um lar", correspondente à 9,3% dos entrevistados. Em contrapartida, o casamento, em seu aspecto negativo, representava para os jovens entrevistados "a perda da liberdade" (O QUE OS JOVENS..., 1974, p. 7).

Voltando ao filme, que é uma possível representação da realidade, ao convidar a personagem Sílvio para morar com ela e Dode, Pity diz que tem receio de sua liberdade ser tomada por um relacionamento: "Não sei se te conto. É capaz de você assumir meu marido e me deixar trancada em casa" (12:30 min). Outras passagens do filme relacionam o matrimônio a uma forma de prisão, com associações de "estar casada" e "sentir-se morta": o amor romântico como posse e o casamento como restringido à vida doméstica.

Os homens com quem Pity mantêm relacionamentos são envolvidos pelo espaço do lar. São convidados a dividirem a vida de Pity e, consequentemente, seu lar, contudo sem se tornarem donos dele. A proposição de uma relação sem hierarquias aparece também na forma da dinâmica dos cômodos e, em especial, do quarto do casal, símbolo da vida em matrimônio na família tradicional. Pois o "quarto do casal" dá lugar a dois quartos separados, onde Pity e Dode dormem, transitam entre eles e onde os jogos de sedução ocorrem.

A possibilidade de uma relação de posse entre Pity e os homens que ela teve se fez presente com a construção psicológica das personagens masculinas no filme. Ao inseri-los em uma dinâmica de amor livre, em que aproveitavam as benesses deste tipo de relacionamento — como a de estabelecer outras ligações afetivas — a diretora expôs como os homens, mesmo os que afirmavam como "modernos", mantinham uma perspectiva de controle em relação a

mulher. Nesta questão está embutida a dupla moral sexual da sociedade brasileira, que estabelecia aos homens a liberdade de vivenciarem plenamente sua sexualidade, enquanto determinava para as mulheres uma posição de objeto do prazer masculino. O controle dos homens sobre a sexualidade feminina aparece no filme em falas como a de Dode quando discute com Peter sobre Pity, ao não reconhecer nele uma fraternidade masculina: "Tá bancando o super macho agora? Virou defensor da mulher dos outros?" (1:17:31 min). Em outro momento, Dode encontra Pity com Silvio em seu quarto e pronuncia o seguinte pensamento possesivo: "Tá doido? Aqui no meu quarto a mulher é minha" (12:13 min).

A personagem de Dode é muito importante na narrativa provocadora de Teresa Trautman, porque ela expressa precisamente a existência dos conflitos entre a liberdade sexual da mulher e o direito de posse masculina. O destaque do pronome possessivo se dá em virtude de que em nenhum momento do filme Pity se refere aos seus relacionamentos como "meu homem" ou "meus homens". Ou seja, pode-se perceber que os homens, apesar dos avanços das questões trazidas pela liberação sexual, ainda estavam muito ligados a posse da sexualidade da mulher. Segundo Rose Marie Muraro em seu trabalho de pesquisa *Sexualidade da Mulher Brasileira: Corpo e Classe Social no Brasil*, coordenada entre os anos de 1971 e 1982, os homens tendiam a concordar com elementos que os favorecessem, como relações sexuais antes do casamento, prazer sexual e atividade da mulher, mas seguiam firmemente discordando de questões que, na visão deles, os prejudicassem, como o adultério (Rose Marie MURARO, 1983, p. 128).

Uma outra forma de desigualdade nas relações matrimoniais foi tratada no filme pelo modelo de casamento da irmã de Pity, Tânia. No momento em que Tânia descobre que seu marido possuía um caso extraconjugal, com o qual ela não concordava, foi expulsa de casa. Para o marido, que aparentemente negava o direito de ter relacionamento com outra mulher fora do casamento, devido a seu comportamento "desviante" passa a analisar a situação e a entender que ter outros relacionamentos era um direito dos homens. Como afirmou Muraro, os homens se reconheciam enquanto "[...] seres eroticamente superiores à mulher, com mais desejo, com mais direito ao prazer (mais mulheres), à decisão (o homem é chefe da casa)" (MURARO, 1983, p. 129).

Teresa Trautman no filme *Os Homens que eu tive* inverte a lógica presente na sociedade brasileira do período, colocando a personagem Pity para viver uma vida considerada "masculina", com seus desejos sexuais e afetivos atendidos e sua liberdade garantida, sem lhe ser subtraída. Isto não significa dizer que na realidade as mulheres não praticassem atos considerados desviantes aos chamados bons costumes da época (que tivessem casos

extraconjugais, por exemplo), mas significa reconhecer que o peso social dos atos praticados por homens e por mulheres era bem diferente, fazendo com que as mulheres sofressem sanções sociais muito maiores.

Havia na sociedade um temor em "desmoralizar" a imagem da mulher, mesmo em meio a avanços comportamentais, como uma crescente liberação dos costumes. No filme isso foi sublinhado com a passagem na qual o marido de Tânia proíbe as visitas de Pity, afirmando-a como uma mulher "vulgar". Essa acusação moral é a mesma que aparece nos pareceres da Censura que impediram a exibição do filme e que definiam a protagonista como imoral. Sendo preciso reconhecer que este temor da desmoralização também permeava a percepção das mulheres brasileiras em relação a sua própria imagem, ainda que o filme bradasse por um novo comportamento para as mulheres.

A realidade vivenciada pela diretora nos anos 1960 e 1970, enquanto uma jovem, universitária e em contato com as discussões e produções da contracultura, fomentaram a construção da personagem feminina Pity como o ideário da liberdade. Porém, os atravessamentos que dividiam as vivências femininas produziam variadas percepções da liberação dos costumes. Uma pesquisa realizada pela *Revista Manchete* destaca uma visão mais conservadora das mulheres em meio a efervescência cultural da época, concluindo que "Possessivas em relação ao homem — vivendo em função dele e pretendendo receber retribuições semelhantes — aceitam com relutâncias ideias como o uso sistemático de pílula anticoncepcional, da liberdade sexual e da emancipação feminina" (NOSSAS..., 1974, p. 29).

As falas das entrevistadas nessa reportagem destacam que para parte das mulheres brasileiras o *poder* em uma relação matrimonial ainda partia da figura masculina. Apesar de possuírem uma visão mais progressista acerca do divórcio, as entrevistadas ressaltavam a dicotomia ao associar, por exemplo, o acesso à educação sexual com a ausência da sedução por parte da mulher, como ressalta a fala de uma das entrevistadas: "Saber demais dessas coisas faz com que elas percam o charme" (NOSSAS..., 1974, p. 29).

Esta percepção está presente também em uma pesquisa realizada pelo jornal feminista *Brasil Mulher*, ao destacar como a dupla moral atuava na sociedade brasileira. Para as mulheres entrevistadas, a virgindade feminina não era um problema em si, mas deveria ser conservada por ser uma questão importante para os homens e aparece "[…] condicionada à posição do homem. Assim, a virgindade ainda não é para a maioria das mulheres uma escolha pessoal" (AS MULHERES..., 1980, p. 8).

No filme, a diretora aborda uma questão muito delicada sobre a forma como as mulheres estavam tentando construir novas trajetórias para si e uma história com mais autonomia

econômica diante dos homens, mas como isso lhes era difícil e pesado. Ao apresentar o fim do relacionamento de Tânia e o marido, Trautman mostra como para os homens existia uma facilidade para recomeçar a vida em outro relacionamento, pois a obrigação de cuidar dos filhos recaía somente sobre a mulher, deixando-o mais livre e a ela mais presa e sobrecarregada. Assim, ao ser expulsa de casa, Tânia fica com toda a responsabilidade de cuidar das crianças. Sua irmã Pity a questiona se ela não desejaria tirar vinte dias de férias para descansar, mas sua resposta foi a de que não poderia, pois precisaria trabalhar. O filme, nesse momento, sinaliza a chegada de novos tempos, com a mulher se reconstruindo ao sair do ambiente doméstico e buscando ser autônoma em sua vida, o que está na fala direta de Tânia: "Preciso trabalhar. Não quero mais depender dele" (1:12:16 min).

Em um artigo de 1973 de Carmen da Silva "O difícil papel da mãe desquitada", na *Revista Claúdia*, há uma crítica ao modo como os homens abdicavam da paternidade para reconstruírem suas vidas após o desquite (o divórcio no Brasil só foi legalizado em 1977), sobrecarregando a mulher que se via presa e na impossibilidade de se relacionar novamente: "A mãe é mãe demais, ao preço de abrir mão da sua realização como indivíduo social; sobrecarregada com todo ônus da maternidade ela não chega desfrutar das correspondentes satisfações" (Carmen da SILVA, 1973, p. 89). O cuidado dos filhos era responsabilidade da maternidade, sendo a paternidade associada somente e quando muito ao provimento do lar.

Porém, no longa-metragem em questão, quando Tânia é expulsa de casa, ela fica com as duas obrigações (cuidar dos filhos e prover o lar). E, talvez por isso, que no final, quando Pity, após decidir querer ter um bebê com Torres, ao ser inquirida sobre de quem seria o filho, responde com um pronome possessivo: é meu. Essa cena é interessante, pois, pode-se compreendê-la como uma tentativa da diretora em apresentar um posicionamento alternativo da mulher diante a maternidade, buscando ressignificar o "ser mãe solteira" em um período em que o divórcio não era legalizado. Mas essa mesma passagem levanta uma outra questão, pois, ao trazer para cena este modelo de "ser mãe", não estaria a diretora reforçando a mesma associação da mulher como cuidadora dos filhos?

Os fatos são de que a experiência de ser uma mãe solteira, no Brasil da década de 1970, só se tratava de algo novo e desconhecido para as mulheres de classe média, majoritariamente brancas. Foi nesse momento em que essas começaram a ocupar mais efetivamente o mercado de trabalho, algo que foi tratado por parte do movimento feminista como símbolo da emancipação feminina. No entanto, é preciso notar que estar no mercado de trabalho, ou seja, realizando trabalho remunerado fora de casa, já era uma realidade para as mulheres das classes mais baixas. Quando cruzamos os dados da origem de classe com identidades étnico-raciais, é

possível observar uma associação quase direta da imagem dessas mulheres com o trabalho braçal doméstico.

É importante trazermos isso para o debate, pois um ponto desta discussão reside no fato de que, muitas vezes, os anseios destas mulheres trabalhadoras, de classe baixa, afrodescendentes não encontraram espaços na luta feminista do período, marcado em uma oposição à imagem da esposa passiva e submissa. Afinal, para a parte mais aguerrida do movimento de mulheres no Brasil naquelas décadas "[…] a preocupação maior era que a mulher tivesse meios de obter uma fonte de renda e não ficasse dependente economicamente do companheiro" (Bebel NEPOMUCENO, 2012, p. 387), mas o fato era que esta já era uma realidade para muitas mulheres em nossa sociedade.

Portanto, apesar de sua contribuição, é importante ponderar que a construção da narrativa da emancipação e da liberação sexual não enxergou nas mulheres "racializadas" na sua proposta ideal de liberdade feminina. E, nesse sentido, o próprio filme de Teresa Trautman, que clama por um "novo mundo" das relações afetivas e de gênero, reproduz tais parâmetros excludentes, visto que possui em seu elenco apenas personagens brancas e da classe média carioca. Seria este "novo mundo" idealizado inclusivo para todas as mulheres que enfrentam as intersecções entre raça, gênero e classe? Acreditamos que não.

De todo modo, ainda que reproduzindo tal lógica problemática, o filme toca em pontos importantes para pauta da emancipação feminina. Visto que, por exemplo, o desquite, no filme, é visto como algo superado, principalmente, pois, como mencionado, no período de filmagem de *Os homens que eu tive*, o divórcio ainda não era legalizado, algo que só aconteceu em 1977. Ressaltamos que, apesar da defesa de alguns setores mais conservadores, a separação do casal já era entendida como possível. Pity, mantendo outros relacionamentos, conserva uma espécie de união estável com Dode. Ela passa entre os relacionamentos, muda de casa, conhece outros homens, sem que isso, necessariamente, significasse um estigma negativo, o que expressava parte do que acontecia no mundo real entre as relações afetivas do período. Uma prova disso é o comentário de uma leitora do ano de 1971 da revista *A Cigarra*, ao ser questionada sobre divórcio relatava: "Divórcio? Olha, eu acho que ia resolver o nosso problema, para nossa família, porque para ele dá no mesmo. Homem sempre fez o que quis e ninguém acha feio" (BARROS, 1971, p. 97).

O comentário revela que a separação do casal já era praticada pelos homens mesmo antes do divórcio ser reconhecido legalmente, pois se viam no direito de sair de casa sem estigmas. Entretanto, para a mulher, o divórcio seria benéfico por ajudá-la a se desvencilhar da pecha de "abandonada" ou de "leviana" e dos problemas acarretados pelo desquite, como sua

associação ao nome dos ex-cônjuges. Para Pity, o desquite era algo que não significava muita coisa. Exemplo disso está na cena final do filme, quando Pity e Dode se reencontram, após ela sair de casa devido aos ciúmes dele. Na conversa estabelecida, ela revela que vai ter um filho com Torres, informação que Dode recebe com surpresa. No entanto, ele pergunta se ela vai querer o desquite, ao que Pity diz que não fazia questão e não se importava se a criança não levasse o sobrenome dele.

Ao término, as três personagens, Pity, Dode e Torres, são centralizadas na cena final, conversando amigavelmente, enquanto o quadro se fecha. Uma cena que, devido às circunstâncias antecedidas — o ciúme de Dode — indica que as relações estavam sendo reestabelecidas em novas configurações, a partir do diálogo igualitário, e, principalmente, resolvendo a questão da posse masculina sobre a sexualidade feminina, mostrando assim "[...] o mundo encantado que vem por aí. Quero que ele dê às pessoas uma vontade de viver."

Considerações Finais

Influenciadas pelo debate feminista de busca por autonomia, as produções femininas no cinema, a partir da década de 1960, voltaram-se para a criação de narrativas que expressassem sexualidades dissidentes. O contexto brasileiro de produção cinematográfica esteve envolto por múltiplos estilos e o Cinema de Mulheres, no Brasil, atravessou vários desses estilos, sem necessariamente se prender a um deles (Alcilene CAVALCANTE, 2017). Ainda que a produção desses filmes seja menor quando comparado com a produção masculina da época, o cinema produzido por mulheres se voltou para explorar certos meandros da experiência feminina, propondo novos e contestadores discursos sobre o corpo, a sexualidade, o casamento, os comportamentos e costumes sociais vigentes. Ressalta-se que tal cenário ocorreu em um período que o discurso do Estado prezava pela moralização e o conservadorismo dos hábitos e costumes dos brasileiros. Assim, o cinema produzido por mulheres se apresentava como uma contraposição ao discurso moralizador da Ditadura Militar brasileira.

A produção de Teresa Trautman emerge neste contexto de disputa entre liberação dos costumes e conservadorismo. O seu filme *Os Homens que eu tive (*1973) acompanha a história de uma jovem branca de classe média por diversos relacionamentos afetivos, em busca de sua liberdade. Inspirado na vida da atriz Leila Diniz, o filme é uma representação das possibilidades de se construir novas relações afetivas, baseadas na autonomia feminina.

Cruzando o tema tratado no filme com algumas revistas femininas da década de 1970, poderíamos até reconhecer sua personagem principal como capa dessas revistas, justamente por ser uma mulher jovem, branca e da classe média carioca, abordando questões da sexualidade das mulheres, tão recorrentes nas revistas voltadas para um público feminino. No entanto, o comportamento de Pity, a protagonista de *Os homens que eu tive*, não se encontrava nas revistas comerciais dirigidas às mulheres da mesma classe social dela. E se estivesse, provavelmente seria de forma palatável para uma sociedade ainda bastante conservadora e que estava legalizando o divórcio e regularizando o uso da pílula anticoncepcional. Pois Pity define um modelo de relacionamento com os homens que foge da estrutura monogâmica do casamento tradicional, propondo a vivência de sua sexualidade e de seus relacionamentos afetivos de forma absolutamente livre.

Devido a isso, o filme foi censurado por sete anos, passando por um longo processo até sua liberação. Os argumentos formulados pela Censura centravam-se no comportamento de Pity, relacionando-a a uma mulher imoral e taxando o filme como uma tentativa de desonrar a instituição do matrimônio. As descrições nos pareceres de Censura evidenciam o papel que as mulheres deveriam desempenhar na sociedade, de acordo com a ideologia vigente: cuidadoras do lar, submissas ao poder do homem e baluartes de uma lógica monogâmica de casamento. No entanto, se o silêncio no discurso também é uma produção discursiva (FOUCAULT, 1999), os censores, ao não mencionarem qualquer adjetivo às experiências sexuais e comportamentais masculinas no filme, reforçam o direito dos homens à sua plena liberdade e escolhas. Às mulheres caberia, nessa linha de raciocínio, um papel de submissão aos desejos e vontades dos homens.

Pode-se observar que, no filme de Trautman, foram os homens com quem Pity se envolveu que entraram em conflito com a própria estrutura do relacionamento livre, principalmente a personagem do marido — Dode — que em vários momentos ficou com ciúmes dos relacionamentos de Pity. A diretora evidencia que todos os homens mantinham diversos relacionamentos sexuais, mas permaneciam tentando manter o controle da sexualidade feminina, traduzida na forma de ciúmes e deslocamentos das personagens masculinas no enredo. Algo que dialogava com o contexto, visto que várias das matérias, entrevistas e reportagens das revistas femininas da época existia uma urgência por outros modelos de relacionamento afetivo, sobretudo dos jovens, mesmo que estes não rompessem completamente a norma tradicional.

Assim, o filme *Os homens que eu tive* compõe um contraponto ao discurso conservador e declaradamente defendido pela Ditadura Militar, que, através dos órgãos de censura, acusava

o cinema de apresentar modelos não normativos de comportamento como atentados à sociedade brasileira. Ademais, o longa-metragem Teresa Trautman apresentava uma imagem de mulher liberada que estava ligada à ascensão das mulheres de classe média ao mundo do trabalho e aos discursos de uma sexualidade livre, dialogando com a perspectiva feminista de autonomia sexual, isto é, de um corpo e sexualidade definidas pelas próprias mulheres, não devendo ser pelo e para o consumo do olhar do outro.

Fontes

OS HOMENS que eu tive. Direção: Tereza Trautman. São Paulo: Ipanema Filmes; Cinedistri Ltda; Embrafilme S/A, 1973. 85 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-k9j7Ocjzwk. Acesso em: 20 mar. 2019.

AS MULHERES devem casar virgens? **Jornal Brasil Mulher**, Rio de Janeiro. Ed. especial, p. 8, 8 de março de 1980.

BARROS, Tereza. O Brasil precisa mesmo de divórcio? **Revista A Cigarra**, São Paulo. v. 5, p.105-108, 1971

NOSSAS Mulheres. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, v. 1134, p.31-31, 1974.

O QUE os jovens pensam sobre o casamento? **Revista Ele Ela**, ano V, fev. 1973.SILVA, Carmen da. O difícil papel da mãe desquitada. **Revista Cláudia**, São Paulo, v. 144, p.83-89, 1973.

TERESA Trautman é a única nova cineasta a se dedicar ao longa metragem. **Revista Manchete**, Rio de Janeiro, v. 1071, p. 140, 1972.

ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). **Parecer de Censura n. 3681/73**. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 29 de janeiro de 1973. Assinado por: Wilson Queirós Garcia; Vilma Duarte do Nascimento.

ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). **Parecer de Censura n. 4680/75**. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 25 de maio de 1975. Assinado por: Joel Ferraz.

ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). **Parecer de Censura n. 4681/75**. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 25 de maio de 1975. Assinado por: José M. A. Tolentino.

ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). **Parecer de Censura n. 4682/75**. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 25 de janeiro de 1975. Assinado por: Paulo Acácio Marra.

BRASIL. **Ato institucional n.º 1, de 9 de abril de 1964**. Dispõe sobre a manutenção da Constituição Federal de 1946 e as Constituições Estaduais e respectivas Emendas, com as modificações introduzidas pelo Poder Constituinte originário da revolução Vitoriosa. Brasília: Presidência da República, 1964. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-01-64.htm. Acesso em: 20/06/2020.

Referências Bibliográficas

ABREU, Nuno Cesar. **O Olhar Pornô:** a representação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas: Mercado de letras, 1996.

AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 173-184, jul./dez. 2007. Disponível em https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf.. Acesso em 15/12/2024.

AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro**. São Paulo: Companhia das Letras 1989.

BURKE, Peter. **A testemunha ocular:** história e imagem. São Paulo: EDUSC, 2004.

CAVALCANTE, Alcilene. Cineastas Brasileiras (Feministas) Durante a Ditadura Civil-Militar. *In:* HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). **Feminino e Plural**: Mulheres no Cinema Brasileiro. São Paulo: Papirus Editora 2017. p.59-76.

De LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. *In*: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. (org.). **Tendências e Impasses:** O Feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242

De LAURETIS, Teresa. Através do Espelho: mulher, cinema e linguagem. **Revista Estudos Feministas**. Vol 1. n. 1. 1993. p.96-122. Disponível em https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15993/14488. ISSN 1806-958. Acesso em 01/12/2024.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade:** A vontade de saber. v. 1. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GATTI, André Piero. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

GELLACIC, Giselle Bischoff. **Despindo Corpos:** Uma história da liberação sexual feminina no Brasil. 1961-1985. São Paulo: Editora Alameda, 2018.

HOLANDA**,** Karla. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. **Revista Famescos,** Porto Alegre, v. 24, n. 1. jan. fev., mar. abr. 2017. Disponível em https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/24361/15015. Epub 02/01/2017. ISSN 1415-0549. DOI 10.15448/1980-3729.2017.1.24361. Acesso em 15/12/2024.

KAMITA, Rosana Cássia. **Relações de gênero no cinema**: contestação e resistência. **Revista Estudos Feministas.** vol. 25. n. 3 Florianópolis. set. /dez. 2017. Disponível em https://www.scielo.br/j/ref/a/9K8vXW7x9JxZxm8rFN8NC7c/. Epub Sep-Dec 2017. ISSN 1806-9584. DOI 10.1590/1806-9584.2017v25n3p1393. Acesso em 15/12/2024.

MULVEY, L. Cinema e Sexualidade. *In*: Xavier, Ismail. (Org.). **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MURARO, Rose Marie. **Sexualidade da mulher brasileira:** Corpo e classe social no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1983.

NEPOMUCENO, Bebel. Protagonismo Ignorado. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana (orgs.). **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012: p. 383-409.

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luís Felipe de**. Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

SCOTT, Joan. **Gênero:** uma categoria útil para análise histórica. Tradução: Christine Rufino Dabat; Maria Betânia Ávila. New York: Columbia University Press, 1989.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

TIBURI, Márcia. Filosofia prática. Rio de Janeiro: Recordo, 2016.

TORRES, Mateus Gamba. Lutar para manter, lutar para romper: a mulheres e a ditadura militar brasileira. **Revista Debate**, Florianópolis, n. 4, 2010, p. 93-105. Disponível em https://periodicos.ufsc.br/index.php/emdebate/article/view/1980-3532.2010n4p93, Epub 01/01/2010. ISSN 1980-3532. DOI:10.5007/1980-3532.2010n4p93. Acesso em 20/01/2025.

VEIGA, Ana Maria. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura**: cruzamentos, fugas, especificidades. Orientadora: Joana Maria Pedro. 2013. 397.Tese (Doutorado em História) – Departamento de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

VEIGA, Ana Maria. Estéticas e Políticas de Resistência no Cinema de Mulheres Brasileiro (Anos 1970 e 1980). *In*: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (org). **Feminino e Plural**: Mulheres no Cinema Brasileiro. São Paulo: Papirus Editora 2017, p. 77-88.

Submetido em: 18/03/2025

Aceito em 18/05/2025