

Cinema e memória: 1968 e o “cinema de mulheres” no Brasil (1968-1976)

Alcilene Cavalcante de Oliveira

Como citar: OLIVEIRA, Alcilene Cavalcante de. Cinema e memória: 1968 e o “cinema de mulheres” no Brasil (1968-1976). *In:* MANINI, Miriam Paula; OLIVEIRA, Eliane Braga de; GOMES, Ana Lucia de Abreu. **Imagem, Informação e Memória:** abordagens acerca da preservação do audiovisual, do cinema e da fotografia. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. p. 69-86. DOI: <https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-271-0.p69-86>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin derivados 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

CINEMA E MEMÓRIA: 1968 E O “CINEMA DE MULHERES” NO BRASIL (1968-1976)¹

Prof.^a Dr.^a Alcilene Cavalcante de Oliveira²

Diante da imagem, estamos sempre diante do tempo. Como o pobre iletrado da narrativa de Kafka, estamos diante da imagem como diante da Lei: como diante do vão de uma porta aberta. Ela não nos esconde nada, bastaria entrar nela, sua luz quase nos cega, ela nos impõe respeito. Sua própria abertura – não falo do guardião – nos faz parar: olhá-la é desejar, é estar à espera, é estar diante do tempo. Mas de que gênero de tempo? Que plasticidades e que fraturas, que ritmos e que choques do tempo podem estar em questão nesta abertura da imagem? (DIDI-HUBERMAN, 2011, não paginado).

A epígrafe acima, de Didi-Huberman, traduz as inquietações provocadas pelos filmes realizados por mulheres no Brasil nos anos 1970,

¹ Este texto é uma versão modificada da conferência que realizei na mesa “1968-2018: insurreições e imagens da história no cinema brasileiro”, realizada no âmbito da programação do XXII Encontro SOCINE, na Universidade Federal de Goiás (UFG), em 25 de outubro de 2018.

² Doutora em Letras: Estudos Literários; docente da Universidade Federal de Goiás. E-mail: alcilenecavalcante@gmail.com.

nos quais se verificam reverberações de aspectos do ideário de 1968, dentre outros³. Neste texto abordarei, especificamente, um desses filmes: o longa-metragem, de ficção, *Feminino plural*, de Vera de Figueiredo – lançado no circuito brasileiro, em 1976.

Apresentarei, inicialmente, traços da relação entre cinema e memória para, em seguida, abordar mais detidamente o filme, destacando uma sequência que configura a chave de leitura da cineasta em relação à ditadura civil-militar em curso (1964-1985), que permite entrelaçar cinema, informação e memória. Tal sequência reitera uma das marcas significativas daquele “ano mítico”: a insurreição, o questionamento da ordem – o que rendeu censura ao filme.

Passado meio século de 1968, faz-se necessário assinalar que rememorar ou lembrar aquele ano é relevante não apenas pelos acontecimentos daquela data, mas pelo que os eventos do período ensejavam⁴. Trata-se de um ano que, de acordo com Marcelo Ridenti (2009. p. 81), simboliza uma época, marcada por “visões de mundo rebeldes e revolucionárias”, baseadas no “sentimento” de “que transformações profundas estavam ao alcance das mãos e de que o mundo caminhava para elas” (idem. p. 82). Naquele tempo, intelectuais e artistas eram considerados agentes transformadores, que “politizavam a estética e estetizavam a política” (idem, *ibidem*).

A época de 1968 – um pouco antes, um pouco depois daquele ano – abriu espaço para que irrompessem diferentes lutas específicas e transversais como a das mulheres, dos negros, dos gays, das lésbicas e dos feminismos. De acordo com as palavras de Margareth Rago,

³ Aqui miramos as longa-metragistas, de ficção: Tereza Trautman; Vera de Figueiredo; Maria do Rosário Nascimento e Silva; e Ana Carolina. Note-se que a designação “Cinema de mulheres” é recorrente na crítica de cinema dos anos 1970, não apenas no Brasil. Trata-se de uma expressão utilizada, no início daquela década, pelas teóricas feministas do cinema como Laura Mulvey e Claire Johnston para indicar filmes realizados por mulheres, que se aproximavam do ideário feminista ao problematizar a representação clássica de mulheres nas cinematografias. É certo que, para Johnston, esse tipo de cinema deveria implicar, igualmente, a linguagem do cinema, constituindo um contra-cinema.

⁴ Refiro-me especificamente ao ano das insurreições de maio e não ao ano do Ato Institucional n. 5, de dezembro.

[...] traz entre vários temas e discussão a crítica da moral sexual, da carece, dos padrões vitorianos da feminilidade e da família, da heterossexualidade normativa, dos engessamentos das relações amorosas, afetivas e sexuais e a busca de liberdade individual e de novos discursos públicos e políticos (RAGO, conferência proferida na Unicamp, maio de 2018).

Tais questões impregnaram também o cinema, como não poderia deixar de ser. O modelo clássico hollywoodiano, com suas narrativas lineares, protagonizadas por personagens masculinas, brancas e voltadas para o prazer do espectador masculino, passa a ser questionado – especialmente pelas mulheres cineastas e as teóricas feministas do cinema. Em termos estéticos, diferentes projetos experimentais foram realizados, configurando um certo *boom* de produções alternativas à indústria, em diferentes cinematografias nacionais, denominado por Nicole Brenez (2016, p. 10) como um verdadeiro *vulcão estético*.

O cinema constitui, então, memórias do período em que é realizado, como já esquadrinhado por Pierre Nora (1972) e Michael Pollak (1989)⁵. Todavia, Henry Rousso salienta que a memória é uma “experiência da perda”. “Ela é uma presença do passado que nós revemos parcialmente pelas lembranças, mas ela é também a consciência da ausência, de tempos que passaram e de tempos que se alteram” (ROUSSO, 2016^a, p. 32, tradução nossa)⁶.

Voltar-se, portanto, para os filmes e suas relações com a memória, em particular para *Feminino plural*, é adentrar as tensões de memórias diversas, que suscitam dois níveis de discussão, caros aos estudos desse campo: a relação entre História e memória; e os conflitos de memórias, denominados na literatura europeia como “guerras de memórias” (BLANCHARD; VEYRAT-MASSON, 2008a) e, no Brasil, “embates de memórias” (REIS, 2014; FICO, 2004).

⁵ Trago para este texto parte da abordagem que desenvolvi sobre cinema e memória em Oliveira, 2017.

⁶ No original: *La mémoire, sociale ou psychique, est d'abord une expérience de la perte. Elle est certes une présence du passé que l'on revit en partie par les souvenirs, mais elle est aussi une conscience de l'absence, du temps révolu, du temps qui altère* (ROUSSO, 2016a, p. 32).

A despeito de tais debates escaparem ao propósito deste texto, vale destacar que para demarcar a diferença entre História e memória, de maneira bastante sucinta, Rousso assinalou que “[...] a memória implica diretamente o ‘eu’ do sujeito: sua razão, sua reflexão, sua sensibilidade, sua preocupação, sua relação com algo que está no passado e que, em geral, lhe concerne (*sic*). Já a história introduz uma narrativa, uma construção, uma tomada de distância.” (FILMER LE PASSÉ, 2003, p. 29, tradução nossa)⁷.

O historiador acrescenta que a abordagem do passado em determinados objetos culturais permite caracterizá-los como memória, o que corresponde à perspectiva de Michael Pollak, já mencionada, segundo a qual um filme configura um suporte de memória, inserindo-se nas disputas e ampliando o debate. De acordo com as palavras de Pollak,

Nas lembranças mais próximas, aquelas de que guardamos recordações pessoais, os pontos de referência geralmente são de ordem sensorial: o barulho, os cheiros, as cores... Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e, portanto, no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções [...]. O filme-testemunho e documentário tornou-se (*sic*) um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional. (POLLAK, 1989, p. 12).

Essa relação entre cinema e memória vai ao encontro das observações de Didi-Huberman sobre a possibilidade de sobrevivência das imagens, em relação à efemeridade humana, o que acaba por imputar às imagens elementos de futuro, a ponto de elas “terem mais memória e mais porvir do que o ente que a olha” (DIDI-HUBERMAN, 2011, não paginado).

⁷ No original: *Dans le Je me souviens, d'abord il y a un Je: un sujet qui se souvient. L'opération fondamentale qu'il fait, c'est de parler au présent. Il dit: Voilà quel est, pour x raisons, l'état actuel de ma réflexion, de ma sensibilité, de mes préoccupations, par rapport à quelque chose qui est passé, qui en général me concerne. Ceci pose la question des rapports entre l'individuel et le collectif. En revanche, dans Il était une fois, on introduit un récit, ce qui veut dire: une construction, une argumentation, une prise de distance* (FILMER LE PASSÉ, 2003, p. 29).

Nessa perspectiva, certos estudos são categóricos em afirmar que não há memória sem suportes técnicos e que dificilmente o passado sobreviveria sem a materialidade inscrita em certas culturas e tradições. A memória não prescinde, portanto, de artifícios de linguagem (FERREIRA; AMARAL, 2004, p. 137).

Almeida detalha que o cinema “é uma invenção moderna, no sentido material-técnico, porém a forma como suas imagens são produzidas é homóloga à produção da memória artificial.” (ALMEIDA, 1999, p. 56). Para ele, o cinema simultaneamente cria ficção e realidades históricas como produz memória, sendo que o espectador, ao assistir a um filme, envolve-se também em um processo de recriação da memória (ALMEIDA, 1999, p. 56).

Esse aspecto artificioso da memória, tão presente em objetos culturais – já observado por Milton Almeida (1999, p. 67), como *memória artificial*, que resulta “da arte do método” – remete a outro nível de discussão: o conflito de memórias ou “guerras de memória”, nos quais um filme desempenha papel relevante.

A disputa de memórias, especialmente em países europeus, gira em torno de temas como “escravidão, nazismo, colonização, fins de ditaduras...” (BLANCHARD; VEYRAT-MASSON, 2008b, p. 15, tradução nossa). Já no Brasil, esse debate guarda a proeminência de estudos sobre o período da ditadura civil-militar (1964-1985).

Desde a última abertura política – “lenta, segura e gradual” – no Brasil, em meados dos anos 1970, localiza-se um movimento típico de transições para democracias, em que se procurou revisar o passado de ditadura, por meio da profusão de publicações de relatos,

testemunhos, memórias, que construíam certas visões sobre o período de governos militares no país. Sobre esse aspecto, Carlos Fico assinalou que

[...] as primeiras revelações mais precisas, descrevendo os subterrâneos do regime, provieram das memórias. Há a memória da esquerda, de grande impacto editorial, sobretudo a dos militantes que experimentaram os descertos da ‘luta armada’

e, derrotados, compuseram pungente narrativa sobre a tortura. Como em contraposição, a memória dos próprios militares, alguns desgostosos por terem sido afastados do poder, outros tentando defender supostas positividade do regime ou pretensas necessidades inexoráveis de repressão. (FICO, 2002, p. 251).

Os estudos sobre essa produção de memórias, relativa ao último período de ditadura no Brasil, têm esquadrihado certa versão segundo a qual a memória dos vencidos teria se sobreposto à dos vencedores, a despeito dos militares terem esfacelado as organizações de esquerdas revolucionárias e governado o país durante 21 anos. Em tais trabalhos, investigam-se, entre outros aspectos, as condições de estabelecimento da situação peculiar em que “[...] o vencido tornou-se o ‘donó’ da história” (ROLLEMBERG, 2006, p. 81).

Denise Rollemberg, na esteira dos apontamentos de Reis Filho sobre o livro *O que é isso companheiro?*, de Fernando Gabeira, assinala que “[...] entre os vencidos que venceram a memória houve uma pluralidade de memórias esquecidas, publicadas sim, mas não conhecidas ou não incorporadas na *memória coletiva* ou incorporadas como esquecimento.” (ROLLEMBERG, 2006, p. 84).

A historiadora acrescenta que a memória prevalecente do período, e em especial a de Gabeira, desvela a curiosa contradição de se tratar do relato de um personagem secundário na trama dos acontecimentos, daqueles duros anos de repressão e de resistências. O êxito dessa memória reside no engendramento de um tom conciliador tanto em relação aos militares quanto em relação à sociedade. Afinal, no contexto de publicação do referido livro, de acordo com Rollemberg, “[...] parecia bem mais *pertinente* uma recuperação do passado recente que não colocasse o dedo na ferida, não abordasse as relações de identidade ou apoio ou omissão ou colaboração de parte expressiva da sociedade com o regime.” (ROLLEMBERG, 2006, p. 85).

Ao considerar que o cinema entra nessa disputa, sustenta-se, também neste texto, que diferentes filmes da transição democrática brasileira (1974-1989) se inserem na perspectiva de revisão do passado de ditadura civil-militar – marcado pela violência perpetrada pelo Estado – estabelecendo

uma visão menos conciliadora, desvelando, isto sim, o autoritarismo, a violência política do período ou mesmo encenando aspectos que seguissem na contramão do projeto moral do regime (CAVALCANTE, 2014).

É inegável, pois, a relevância de filmes como veículos de constituição de memórias, produzindo, difundindo discursos sobre o passado e entrando nos embates desse campo (ROUSSO, 2016b; FERRO, 2004). De acordo com as palavras de Henry Rousso, “[...] sente-se, claramente, hoje, que, para o senso comum, um filme, uma obra de história, um programa de televisão ou um artigo de jornal podem ter o mesmo escopo pedagógico e que eles podem falar com uma capacidade equivalente sobre o passado.” (ROUSSO apud FILMER LE PASSÉ, 2003, p. 18, tradução nossa)⁸.

Nesses termos, reiteramos as considerações de Napolitano e Seliprandy, segundo as quais o cinema não configura apenas um “vetor de memória”, mas constitui “[...] um dos espaços privilegiados de sua formatação e sistematização, obviamente em diálogo com outras fontes e matrizes.” (NAPOLITANO; SELIPRANDY, 2018, p. 77). É nessa chave que se toma, neste texto, o filme de Vera de Figueiredo para esquadrihar aspectos da memória de 1968 engendrada em *Feminino plural*.

No Brasil, antes dos acenos mais nítidos da contracultura, em meio à ditadura civil-militar, Helena Solberg, ainda em 1966, desviou o olhar da tendência predominante no cinema quanto ao “outro-popular” para o “Outro-mulher”, conforme observou recentemente Fernão Ramos (RAMOS, 2018, p. 63). O autor acrescenta que:

Como única mulher de sua geração, temos a impressão de que Solberg se libera do contexto dos dilemas masculinos do Cinema Novo sobre a questão do popular, que não são sentidos como seus. Aponta então especificamente para a questão de gênero em movimento singular. O quadro é mais marcante porque se dá em 1964-1966, antes do encontro com a contracultura no final da década, quando o retorno sobre si e as novas questões emergentes de sexualidade passam a ter presença mais orgânica e natural. (RAMOS, 2018, p. 64).

⁸ No original: *On sent très nettement aujourd'hui que, pour le sens commun, un film, un ouvrage d'histoire, une émission de télévision ou un article de journal peuvent avoir la même portée pédagogique, et qu'ils peuvent parler avec une capacité équivalente du passé* (ROUSSO apud FILMER LE PASSÉ, 2008, p. 18).

É nessa esteira que Tereza Trautman, em *Os homens que eu tive* (1973); Maria do Rosário Nascimento e Silva, em *Marcados para viver* (1976); Vera de Figueiredo, em *Feminino plural* (1976); e Ana Carolina, em *Mar de rosas* (1978), perpassaram os anos 1970 realizando longas-metragens de ficção e enfrentando o cânone cinematográfico vigente e a sociedade sob a égide da ditadura civil-militar e da dominação masculina.

Essas cineastas atribuíram protagonismo às personagens femininas, levando para as telas narrativas que implicaram questões caras às agendas feministas estadunidense e europeia, denominadas políticas do corpo, ensejadas nas movimentações de 1968, a saber: sexualidades, prazer, aborto, gravidez (SOIHET, 2007). Acrescente-se: problematizaram os laços afetivos, os institutos do casamento e da maternidade⁹. Tais cineastas dialogavam com certo ideário de 1968 subvertendo o projeto político-moral da ditadura civil-militar, em curso no país, que se ancorava nos papéis desiguais de gênero, na subalternização das mulheres, no padrão heterossexual normativo e na família nuclear.

O primeiro longa-metragem da arquiteta e cineasta carioca Vera de Figueiredo, intitulado *Feminino plural*, irrompe a narrativa clássica, apresentando elementos considerados modernistas: cenas documentais; personagens não-atores; narrativa fragmentada e não linear; delirante; onírico; aparência de improviso; e enquadramentos não convencionais. Utiliza recursos da *performance* dos corpos e da dança para desenvolver diferentes histórias paralelas e sem conexões aparentes, mas com a predominância de temas relacionados ao feminino. Além disso, a música do filme é assinada pelo pioneiro da arte conceitual e sonora, Guilherme Vaz.

O protagonismo feminino é ressaltado nas sequências do filme em que sete mulheres de diferentes etnias, classes e gerações chegam de motocicletas a uma cidade interiorana do Rio de Janeiro, e interagem com a população local e com a natureza. É detalhada em sequências que constroem a trajetória de vida da protagonista Vitória, da infância à vida

⁹ Ismail Xavier (2001, p. 83) já chamou atenção para a centralidade da temática da família nos filmes brasileiros de diferentes cineastas homens, “a partir da atmosfera criada em 1968”. O tema do casamento, especificamente, adquiriu relevância na cinematografia do período realizada por homens. Mas o ponto de vista das personagens mulheres é enfatizado no Cinema de mulheres como, por exemplo, nos filmes de Vera de Figueiredo e de Ana Carolina.

adulta, e que encena a educação sexista e os problemas quanto ao casamento e à dupla jornada de trabalho (CAVALCANTE; HOLANDA, 2013). O filme traz também o tema da opressão racial às mulheres negras em uma sequência em que a personagem de Léa Garcia sai de um baú e menciona a discriminação e a coisificação sofridas ao longo dos tempos por ser uma mulher negra (CAVALCANTE, 2017).

O questionamento implícito ao papel social atribuído às mulheres e a opção por uma linguagem que irrompia as supostas convenções, em *Feminino plural*, foram notadas tanto pela crítica dos principais suplementos culturais do país, à época, quanto nos pareceres dos três técnicos de censura que analisaram o filme de Vera de Figueiredo. A título de ilustração, seguem trechos dos pareceres dos referidos técnicos, depositados no acervo da Divisão de Censura de Diversões Públicas, Ministério da Justiça, Arquivo Nacional, Distrito Federal (DCDP/MJ/AN/DF):

Parecer 1 – Filme feminista de difícil interpretação que, através de simbolismos e conotações, faz alusões à educação e a (*sic*) conduta passiva das mulheres, criticando a atitude submissa com o acatamento das imposições que lhes delegam um destino de dependentes, de objeto e de simples reprodutoras (Raymundo Mesquita – Parecer nº 6921, de 21 de dezembro de 1976).

Parecer 2 – Filme brasileiro englobando símbolos, conotações e cenas para sugerir a temática do condicionamento da mulher como objeto do homem e da sociedade desde a mais tenra idade [...] (Selia N. S. Rouver - Parecer nº 6922, de 22 de dezembro de 1976).

Parecer 3 – Filme em 35 mm, LM e colorido, de produção nacional, sem enredo ou continuidade, focalizando um grupo de mulheres em cenas des(co)nexas, teatrais e contestatórias.

A mensagem apresentada é nitidamente feminista, atacando frontalmente o condicionamento que a sociedade impõe à mulher [...] (Cleusa Maria Barros - Parecer nº 6923, de 22 de dezembro de 1976). (DCDP/MJ/AN/DF, 1976).

Constata-se, pois, que os censores estavam bem atentos quanto aos supostos desvios do projeto moral e sexista da ditadura civil- militar,

associando-os ao feminismo – movimento insurgente da época de 1968. Além disso, observaram a peculiaridade da linguagem cinematográfica de *Feminino plural* sem compreender que se tratava de um novo cinema, de experimentações. Tratava-se de insurgências política e estética.

Entretanto, não foram os traços feministas, nem os aspectos estilísticos que geraram cortes no filme. A censura determinou cortes na sequência em que Vera de Figueiredo estabeleceu diálogo com interpretações gerais da macropolítica do período de realização do filme sobre o regime militar no Brasil.

Em tal sequência, cinco personagens se encontram em uma sala, encarnando, alegoricamente, o Poder (Carlos Kroeber) – que na sua expressão mais abrangente significa o sistema –, o personagem Militar (Nelson Xavier), o empresário do jogo do bicho (Joel Barcelos) e as mulheres: a Odalisca (Tereza Rachel) e a *Socialite* (Maria Francisca)¹⁰.

A sequência apresenta elementos da performance, cuja estética em elaboração desde o início do cinema não guarda uma definição estrita, mas indica narrativas não-discursivas, centradas no “movimento dos atores como geometria dentro do espaço cênico”, onde se vê corpos atravessarem o quadro de uma ponta à outra, desenhando círculos no seu perímetro ou caminhando em direção à câmera até preencher todo o espaço visual. Segundo João Luiz Vieira, trata-se “[...] do resgate de uma teatralidade que o cinema sempre vai buscar quando quer contestar ou desviar-se (*sic*) do ilusionismo transparente. É uma volta ao corpo, ao sentido de cena construída e, em última análise, ao primado da fantasia.” (VIEIRA, 1996, p. 339). Sublinhe-se que a economia de pistas verbais, nesse procedimento, fortalece o deslocamento do olhar para apreciar a cena via linguagem corporal.

A sequência inicia-se com um plano, no qual se apresenta os personagens: o Poder, portando uma coroa de louro, sai do centro de uma sala espaçosa em direção à câmera e diz: “Poder do mando e do comando”,

¹⁰ Nessa sequência, os papéis das personagens femininas são reduzidos a coadjuvantes, que procuram alegrar os personagens masculinos. Não é à toa que a personagem de Tereza Rachel é a Odalisca – figura lendária do mundo oriental, cuja função era dançar e proporcionar prazer ao Califa e seus convivas.

enquanto os outros personagens entram em quadro¹¹. Depois, o Poder sai de quadro, pela esquerda, enquanto a Odalisca se afasta do carrinho de bebidas, onde se serviu um *drink*, rindo exageradamente pelo meio da sala, deixando atrás de si o Militar e o “bicheiro”, que se aproximam do carrinho. O Poder entra novamente em quadro, em direção a eles e diz: o “poder do mundo em minhas mãos”. Ainda nesse plano, os personagens caminham pela sala e o Poder diz: “o poder... do dinheiro”, até chegar junto ao bicheiro e dizer “o poder... do jogo... do bicho...”.

Em quadro, o personagem Militar encontra-se fardado e portando uma suástica – talvez para suscitar no espectador certo deslocamento do tempo presente, no qual o filme fora realizado, e afastar, com isso, a censura. Igualmente, pode sugerir a aproximação entre o regime civil-militar brasileiro e o regime nazista.

Outro aspecto que se destaca nesta parte do filme implica a representação da relação entre o Poder e o Militar: em um plano, o personagem Poder enrosca-se eroticamente no Militar, que corresponde ao movimento com um giro em torno dele. Há, em tal trecho, um corte da imagem, e o espectador pode ver o Militar se recompor e pronunciar: “o chefe sou eu”. Todos caminham pela sala, sendo que o personagem Militar se move naquele espaço, como um autômato, ao som das frases do personagem Poder: “o poder... do mundo... em minhas mãos”. Em outro plano, o Poder flerta com cada um dos personagens em quadro, repetindo incessantemente aquelas frases de onipotência.

Em outro plano, ainda, esse personagem se posiciona ao lado do Militar, que lhe rende continência. Aproxima-se mais do Militar e lhe segura nos braços. Há um corte na cena. A sugestão do beijo entre os personagens Poder e Militar não se evidencia na imagem em movimento, sendo que a cena é retomada no ponto em que os dois personagens estão abraçados.

A sequência mostra de maneira performática as posições de gênero e de poder e indica a conexão com um dos temas centrais do debate político

¹¹ A coroa de louro remete à mitologia greco-romana e simboliza a vitória, as conquistas. No caso desse personagem, indica a concentração do poder, de modo imperial, a quem tudo está submetido. Certamente, é uma alusão à concepção de imperialismo vigente à época.

dos anos 1970, no Brasil: o caráter subserviente da ditadura civil-militar frente aos interesses do grande capital. Remete a um debate polarizado entre aqueles segmentos que consideravam a ditadura como sendo de caráter estrutural, isto é, um “traço constitutivo, estrutural da política do país”, cuja instituição visava a garantir a dominação e os lucros do capital, uma vez que as instituições liberal- burguesas do país eram ainda frágeis (ARAÚJO, 2000, p. 95). Nesse sentido, o governo dos militares seria subsidiado ou apoiado pelo sistema capitalista. De outra parte, outros segmentos da esquerda negavam esse caráter *estrutural* e consideravam a ditadura como sendo uma opção *conjuntural* – dentre outras formas de dominação escolhidas pela burguesia –, “que poderia ser modificada por questões internas ao bloco dominante ou por uma nova correlação de forças na sociedade.” (ARAÚJO, 2000, p. 95).

O filme constitui, pois, uma memória de certa caracterização da ditadura civil-militar, o que se evidencia na relação intrínseca entre os personagens Militar e Poder – sendo este construído como a encarnação do Capital – a ponto de, em certo trecho da sequência, a aproximação entre os dois personagens ser tomada de erotismo. O Militar é encenado como um autômato, como que programado para executar ordens.

Feminino plural insere-se, assim, na perspectiva dos filmes elencados por Ismail Xavier que, nos anos 1970 e 1980, configuraram “resgate, memória, emergência de outras vozes ou reafirmação dos mesmos mitos”. Para o autor, tais filmes “(...) são dados de um inventário que envolve a política oficial de preservação e o movimento das oposições no sentido de documentar e veicular a informação interdita” (XAVIER, 2001, p. 88). Note-se que Xavier verifica essa tendência do cinema brasileiro no período em questão, inclusive em filmes de ficção. De acordo com suas palavras,

Esse movimento mais amplo na área da reflexão sobre a sociedade incide não somente no filme histórico ou no documentário social, mas também no filme de ficção, nas estratégias do imaginário. Aqui, essa postura dialógica se manifesta na maneira como aparecem, no filme, as representações, os valores, as crenças presentes na sociedade. (XAVIER, 2001, p. 89-90).

Essa sequência que constitui a chave interpretativa de Vera de Figueiredo sobre a ditadura civil-militar sofreu censura. A despeito das questões de ordem moral e de comportamento serem conexas à política, assinala-se que os cortes em *Feminino plural* implicaram o projeto moral do regime. No documento oficial do Departamento de Censura e Diversão Pública consta:

Cortes no 3º rolo:

Na seqüência em que cinco personagens (03 homens e duas (*sic*) mulheres) caracterizam a sociedade, circulando pelo ambiente de maneira independente, teatral e indiferente, cortar:

- a) O beijo entre o personagem que simboliza o “poder” e o que representa o “Militar”;
- b) A parte em que o representante do “poder” agarra, por sobre a roupa, o sexo do “militar”;
- c) A cena em que o “militar” segura seu próprio sexo sobre a roupa. (Pareceres. DCDD, 27/12/76).

A censura ao *Feminino plural* incidiu nas cenas do beijo entre o Poder e o Militar e de suposto afago no órgão genital do Militar, seja pelo Poder, seja por ele próprio. Para além de se considerar o possível propósito dos censores de blindarem a imagem dos militares, procurando invisibilizar representações pertinentes às suas sexualidades, é possível indagar se tais cortes seriam determinados se se tratasse de afagos realizados por uma personagem feminina, descartando, desta maneira, a sugestão homoafetiva.

Tal questão não cabe, evidentemente, ser desenvolvida aqui – embora Antônio Moreno já tenha detalhado como o tema da homossexualidade atravessou o cinema brasileiro e, ainda, os estudos de James Green, Marisa Fernandes, Renan Quinalha e Rita Colaço, para citar apenas alguns autores, já tenham mostrado que as homossexualidades confrontavam o projeto político-moral do regime civil- militar brasileiro, que, aliás, reprimiu com veemência tais expressões no cotidiano social do país (CAVALCANTE, 2016).

A observação dos aspectos morais e de comportamento que motivaram os cortes ao filme de Figueiredo permite confirmar apontamentos segundo os quais setores moralmente conservadores da sociedade demandaram maior recrudescimento da censura, pois se deparavam com a expressão de certa “revolução dos costumes”, própria daqueles anos (FICO, 2002; MARCELINO, 2011). De acordo com Marcelino,

[...] o que mais parecia incomodar esses segmentos era a chamada ‘revolução dos costumes’, consubstanciada em torno de certas discussões morais que ganhavam mais espaço na sociedade: questões relativas aos direitos de certas ‘minorias’ (mulheres, homossexuais etc.), à adoção de novos métodos contraceptivos, à legalização do divórcio, ao uso de drogas como forma de rebeldia e à liberalização sexual [...].

Das ‘novas discussões’, o sexo era um dos aspectos que mais preocupava as pessoas que pediam uma atuação mais enérgica da censura, muitas delas visualizando uma ascensão ameaçadora do erotismo nos programas de tevê, nas publicações editadas no país e em outros setores, como o cinema nacional [...] (MARCELINO, 2011, p. 32-33).

Enfatiza-se, assim, que as questões abertas no emblemático 1968 em relação aos papéis de gênero e às sexualidades, bem como relativas ao experimental no fazer cinematográfico, reverberaram em *Feminino plural*. Isso a despeito do Brasil se encontrar em uma ditadura, que, em 13 de dezembro daquele ano, há quase 50 anos, acarretou tempos ainda piores, por meio do Ato Institucional nº 5 – cuja violência institucionalizada imperou legalmente até o final da década de 1970.

Naquela época de 1968, Vera de Figueiredo, com o seu primeiro longa-metragem, lançou-se de maneira insubmissa naqueles tempos duros brasileiros, correndo todos os riscos, inclusive, deixando propositalmente os três cortes na edição de seu filme para marcar a censura e detalhar ainda mais a memória da ditadura que engendrara¹².

¹² Entrevista cedida por Vera de Figueiredo, em 11/02/2011. Quanto à censura no Brasil, embora tenha havido certo abrandamento com o processo de abertura “lenta e gradual” promovido pelos militares, ela persistiria até o final do regime militar. Ver: FICO, 2002; MARCELINO, 2011.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, M. J. **Cinema**: arte da memória. Campinas: Autores Associados, 1999.
- ARAÚJO, M. P. **Utopia fragmentada**: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- BLANCHARD. p.; VEYRAT-MASSON, I. Introduction. In: BLANCHARD. P.; VEYRAT-MASSON, I. **Les guerres de mémoires**: la France et son histoire: enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques. Paris: Éditions La Découverte, 2008a. p. 15-49.
- BLANCHARD. p.; VEYRAT-MASSON, I. Introduction: les Guerres de mémoires: un objet d'étude, au carrefour de l'histoire et des processus de médiatisation. Hérmes: **Revue de l'Institut des Sciences de la Communication du CNRS**, Clermont, n. 52. p. 13- 22, 2008b. Les guerres de mémoires dans le monde.
- BRENEZ, N. Por uma história do cinema insubordinada ou rebelde. **Revista Eco Pós**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, p. 9-13, 2016. Dossiê Cinema Experimental.
- CAVALCANTE, A.; HOLANDA, K. Feminino plural: história, gênero e cinema no Brasil dos anos 1970. In: BRAGANÇA, M.; TEDESCO, Marina. (org.). **Corpos em projeção**: gênero e sexualidade no cinema latino-americano. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013. v. 1. p. 134-152.
- CAVALCANTE, A. A representação do passado nas telas: os discursos históricos em filmes de Bemberg e Yamasaki. In: AMÂNCIO, T. (org.). **Argentina-Brasil no cinema**: diálogos. Niterói: Editora da UFF, 2014. p. 57-77.
- CAVALCANTE, A. A lesbianidade nas telas brasileiras da transição democrática: o protagonismo de Amor maldito, de Adélia Sampaio. **Revista Eletrônica Documento/Monumento**, Cuiabá, v. 18. p. 142-155, 2016.
- CAVALCANTE, A. Cineastas brasileiras (feministas) durante a ditadura civil-militar. In: HOLANDA, K.; TEDESCO, M. (org.). **Feminino e plural**: mulheres no cinema brasileiro. Campinas: Papirus, 2017. p. 59-76.
- DCDP/MJ/NA/DE. **Pareceres de técnicos de censura**. Brasília, DF, dez. de 1976.
- DIDI-HUBERMAN, G. Diante do tempo. **Revista Polichinelo**, Belém, 21 mar. 2011. Disponível em: www.revistapolichinelo.blogspot.com.br/2011/03. Acesso em: 24 jan. 2017.
- FERREIRA, J.; AMARAL, A. Memória eletrônica e desterritorialização. **Política e Sociedade**, Florianópolis, n. 4. p. 137-166, abr. 2004.
- FERRO, M. O conhecimento histórico, os filmes, as mídias. **Revista Eletrônica O Olho da História**, Salvador, n. 6, 2004. Disponível em: <http://oohlodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/03/ferro.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2019.

FICO, C. Prezada censura: cartas ao regime militar. **TOPOI**: revista de história, Rio de Janeiro, v. 5. p. 251-286, 2002.

FICO, C. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47. p. 29-60, 2004.

FILMER le passe: Les traces et la mémoire; No pasaran! Albulll souvenir. Paris, L'Harmattan, 2003.

MARCELINO, D. **Subversivos e pornográficos**: censura de livros e diversões públicas nos anos 1970. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011.

MORENO, A. N. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. 1995. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

NAPOLITANO, M.; SELIPRANDY, F. O cinema e a construção da memória sobre o regime militar brasileiro: uma leitura de Paula: a história de uma subversiva (Francisco Ramalho Jr., 1979). In: MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M. (org.). **O cinema e as ditaduras militares**: contextos, memórias e representações audiovisuais. São Paulo: Intermeios: FAPESP; Porto Alegre: FAMECOS, 2018. p. 77-100.

NORA. p. L'événement monstre. **Communications**, Paris, n. 18. p. 162-172, 1972.

OLIVEIRA, A. C. A transição democrática brasileira (1974-1989) pelas lentes de João Batista de Andrade. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 9, n. 21. p. 43-73, maio/ago. 2017.

POLLAK, M. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3. p. 3-15, 1989.

RAGO, M. Limites das esquerdas e novas lutas: feminismos. In: COLÓQUIO MAIO DE 68 DEPOIS DA PRIMAVERA, 2018, Campinas. **Conferência** [...] Campinas: Unicamp, 2018. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ifch/noticias-eventos/programa-filosofia/maio-68-depois-primavera>. Acesso em: 28 set. 2018.

RAMOS, F. A ascensão do novo jovem cinema (1955-1980). In: RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. (org.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, 2018. p. 16-115.

REIS FILHO, D. A. **Ditadura e democracia no Brasil**: do golpe de 1964 à Constituição de 1988. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RIDENTI, M. A época de 1968: cultura e política. In: FICO, C.; ARAÚJO, M. P. (org.). **1968**: 40 anos depois. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p. 81-90.

ROLLEMBERG, D. Esquecimento das memórias. In: MARTINS FILHO, J. R. (org.). **O golpe de 1964 e o regime militar**. São Carlos: EdUFSCar, 2006. p. 81-91.

ROUSSO, H. **Face au passé**: essais sur la mémoire contemporaine. Paris: Belin, 2016a.

ROUSSO, H. **A última catástrofe**: a história, o presente, o contemporâneo. Rio de Janeiro: FGV Editorial, 2016b.

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

VIEIRA, J. L. Cinema e performance. *In*: XAVIER, I. (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996. p. 336-351.

XAVIER, I. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

FIGUEIREDO, V. de. **Feminino plural**. 35 mm, cor, 80 min, 1976.

