

IMAGENS DA DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA EM FEMININO PLURAL (1970) – FILME DE VERA DE FIGUEIREDO

IMAGES OF THE BRAZILIAN CIVIL-MILITARY DICTATORSHIP IN FEMININO PLURAL (1970), BY VERA DE FIGUEIREDO

Alcilene Cavalcante*
alcilenecavalcante@gmail.com

RESUMO: Este artigo versa sobre a realização cinematográfica de mulheres no Brasil, nos anos de 1970, voltando-se especificamente para o filme *Feminino Plural* (1976), de Vera de Figueiredo. Destaca-se que as diretoras de longa-metragem, de ficção, realizaram filmes que encenaram questões da agenda feminista em curso nos Estados Unidos e na Europa, diferentemente da tendência hegemônica do feminismo brasileiro daquele período, que não abordou diretamente questões relativas à subjetividade e às políticas do corpo. Além disso, algumas cineastas encenaram em seus filmes a violência política, a repressão policial empreendida no regime de ditadura civil-militar, sendo que o filme de Figueiredo permite perceber a leitura política que a diretora fez sobre aqueles anos difíceis.

PALAVRAS CHAVE: Cineastas, violência, ditadura.

ABSTRACT: This article deals with the cinematographic realization of women in Brazil in the 1970s, turning specifically to the film *Feminino Plural* (1976), by Vera de Figueiredo. It is noteworthy that the feature film directors, of fiction, made films that staged issues of the feminist agenda in progress in the United States and in the Europe, unlike the hegemonic tendency of Brazilian feminism, which did not directly address issues related to subjectivity and to the policies of the body. In addition, some filmmakers staged political violence in their films, police repression under the regime of civil-military dictatorship, and Figueiredo's film makes it possible to perceive the director's political reading about these difficult years.

KEYWORDS: Women filmmakers, violence, dictatorship.

A produção cinematográfica de longa-metragem, de ficção, realizada por mulheres no Brasil, entre os primórdios do cinema e 1979, compreende um conjunto de 20 filmes, de 15 cineastas brasileiras, localizada e em condições de exibição em 35 mm (MUNERATO; OLIVEIRA, 1980). A década de 1970, em particular, concentrou um número expressivo de mulheres longa-metragistas, sendo que daquele conjunto, nove mulheres realizaram dez filmes, de ficção, no país.¹

* Doutora em Letras: Estudos Literários (UFMG), tendo desenvolvido pesquisa interdisciplinar (Literatura e História). Concluiu estágio de Pós-doutorado em História, na UFF, sendo bolsista do CNPQ. Professora UFG.

¹ De acordo com a lista de Munerato e Oliveira, trata-se dos seguintes títulos: *O segredo da Rosa*, de Vanja Orico (1973); *Mestiça*, de Lenita Perroy (1973); *Os homens que eu tive*, de Tereza Trautmann (1973); *Encarnação*, de Rose Lacreata (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 Rosângela Maldonado (1977) e *Samba da criação do mundo*, de Vera de Figueiredo (1978).

A análise dessa produção cinematográfica de mulheres tem se acentuado nas duas últimas décadas, no Brasil, revelando sua densidade, seja pelas temáticas encenadas, seja pela condução da linguagem empreendida, seja pelo diálogo com as questões caras à sociedade e à política, em particular. Neste artigo, abordaremos, especificamente, a representação da ditadura civil-militar brasileira no filme *Feminino Plural*, de Vera de Figueiredo. Trata-se de um longa-metragem, de ficção, lançado em 1976.²

Na esteira de apontamentos de Marc Ferro (2010) e de Michéle Lagny (2009), consideramos que filmes desvelam aspectos do contexto no qual são realizados, uma vez que guardam relações intrínsecas com o repertório cultural das sociedades nas quais são produzidos. A partir disso, destaca-se que *Feminino Plural* foi feito e lançado no circuito cultural brasileiro, em meio ao processo de abertura política controlado pelos militares e seus apoiadores civis.

Tal processo de distensão, de abertura política, analisado substancialmente pela historiografia brasileira, constituiu-se de maneira “lenta, segura e gradual”, que remonta um contexto de permanência da violência política do regime civil-militar, expressa pela censura, pelo cerceamento da liberdade, pela repressão policial, pelas prisões arbitrárias e pela tortura.

Nesse período, o Estado continuava a implementar certo projeto moral de cunho cristão que visava tanto o fortalecimento da família nuclear convencional quanto aos papéis tradicionais de gênero, segundo o qual as mulheres deveriam permanecer tuteladas pelos homens. Apesar disso, paralelamente, ocorreu o recrudescimento do feminismo no Brasil, denominado de segunda onda³.

Mulheres reagiam àquele projeto que lhes impunha a condição exclusiva de esposas, mães e filhas, subordinando-as ao domínio masculino, como coadjuvantes ou auxiliares dos

² Este artigo resulta de reflexões e análises iniciadas em textos anteriores (CAVALCANTE; HOLANDA, 2013 e CAVALCANTE, 2017).

³ O movimento feminista – de segunda onda – refere-se ao ressurgimento do feminismo na Europa e nos Estados Unidos, no anos 1960, que consistia em mobilizações contra a demarcação rígida de papéis de gênero, que sobrecarregava as mulheres com a dupla jornada e os cuidados exclusivos com os filhos. Além disso, conforme assinalou Rachel Soihet, tais movimentos priorizavam as “políticas do corpo”, a partir das quais reivindicavam em favor dos direitos da reprodução, “buscando as mulheres 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”. Ver: SOIHET, 2007: 419.

homens. Faziam emergir o feminismo também no âmbito nacional, questionando “as formas de dominação patriarcal” (RAGO, 1995, 31).

Todavia, se os governos civis-militares – mesmo no período de abertura – reforçavam os papéis tradicionais de gênero, enfatizando o lugar de submissão das mulheres, o movimento feminista brasileiro de maior visibilidade, já no início dos anos 1970, enfrentava também certa tensão interna, ao secundarizar as questões relativas às “políticas do corpo” para realçar a visão denominada “feminismo da fome”. Tratava-se de um feminismo que buscava alinhar-se às demais forças políticas em curso e assim priorizava questões

ligadas aos direitos civis, ao trabalho, especialmente das mulheres pobres, e às creches, entendendo as feministas que deveriam se assumir como vanguarda revolucionária do movimento de mulheres, necessária para orientar as trabalhadoras em sua missão histórica. Buscavam legitimação articulando-se com os outros movimentos de luta pela redemocratização do país, então mergulhado na ditadura militar. Assim, estava-se muito longe de discutir temas como violência contra as mulheres, a sexualidade, o aborto, sem falar na assimetria de poder nas relações entre homens e mulheres, ou nas questões ligadas à subjetividade, as quais se constituíam em aspectos privilegiados nos Estados Unidos e na Europa Ocidental. Esses eram temas que deviam ser evitados, não se descartando atitudes autoritárias para tanto (SOIHET, 2009, 190/191).

As cineastas brasileiras dos anos 1970, entretanto, irromperam com essa tendência predominante do feminismo brasileiro de então, encenando, mesmo sem se autodenominarem feministas, aspectos da agenda política, relativos à subjetividade e ao questionamento da assimetria de poder entre homens e mulheres, além de atribuírem protagonismo em seus filmes às personagens femininas – como era próprio no “Cinema de Mulheres”.⁴ Essas cineastas levaram para as telas questões que suscitavam a problematização do casamento, da violência, da sexualidade, do aborto, como é possível notar nos filmes de Teresa Trautman, de Ana Carolina, de Vera de Figueiredo e de Maria do Rosário – para citar apenas algumas longa-metragistas, de ficção, daqueles anos (CAVALCANTE, 2017).⁵

⁴ A expressão “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 designar 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.

⁵ Ismail Xavier (2001) já havia chamado à atenção para a centralidade da temática da família nos filmes brasileiros de diferentes cineastas homens, a partir de 1968. O tema do casamento, especificamente, também 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.

Além disso, as cineastas inovaram na linguagem e encenaram a violência política, a repressão policial, empreendida pelo Estado por ocasião da realização de seus filmes, inserindo-se na perspectiva do conjunto de filmes que desde os anos 1960 mostraram aspectos da ditadura, seja com o caráter de denúncia, seja de revisão do passado de arbitrariedade e de violação de direitos (XAVIER, 2001; LEME, 2013; CAVALCANTE, 2017).

Neste texto, destacaremos sequências do referido filme de Vera de Figueiredo que nos permitem problematizar a visão da diretora sobre o regime político vigente, bem como esquadriñar as estratégias de linguagem empreendida por ela para denunciar a arbitrariedade de tal regime, o que acarretou censura ao filme.

A cineasta Vera de Figueiredo

A carioca Vera de Figueiredo, formada em Arquitetura e Urbanismo, encontrava-se inserida no circuito cultural brasileiro quando realizou o filme *Feminino Plural*, em 1976. Já havia assinado três grandes exposições de ambientes, nos anos 1960, no Brasil e no exterior; assinado a assistência de direção de arte e desenhado o figurino para o longa-metragem *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman (1967).⁶

Vera de Figueiredo já havia finalizado três filmes em bitola super 8 (*Noites de Yemanjá*, 1972; *Banda de Ipanema*, 1973; *O que é arte?*, 1974) e desenvolvido projetos artísticos no teatro, produzindo os cenários e figurinos para a peça *Orfeu Negro* (1972) e a assistência de direção de Klaus Viana, na peça *Alzira Power*, de Antonio Bivar (1975). Integrara, pois, o que Machado Jr e Marina Campos analisaram como movimento superoitista no Brasil da década de 1970, que fora marcado pela “multiplicidade de proposições estéticas” e que, em parte, relacionava artes plásticas e realizações audiovisuais em bitolas menores (2017, 145).

Dois trabalhos desenvolvidos por Vera de Figueiredo marcaram a elaboração do projeto de longa-metragem *Feminino Plural*. Trata-se do documentário, curta-metragem, em 35 mm, *Artesanato do Samba*, cujo roteiro é de sua autoria, tendo produzido e dirigido o filme

⁶ Os dados sobre a cineasta e sobre a trajetória do filme em questão resultam de duas entrevistas presenciais que realizei com a cineasta (11/02/2011; 22/06/2011) e conversas telefônicas em diferentes momentos, desde o nosso primeiro contato, em abril de 2010. Além disso, Vera de Figueiredo entregou-me uma pasta – intitulada *Feminino Plural* – na qual contém um comentário de sua autoria sobre o filme *Feminino Plural*, a sinopse, a ficha técnica (datados de 1976) e alguns artigos de periódicos sobre a recepção desse filme (de diferentes datas), além de um minicurriculo de sua trajetória profissional (datado de 2011).

com Zózimo Bulbul. Deste projeto, destacam-se os temas do samba e a questão étnico-racial – presentes em seu primeiro longa-metragem e que repercutirão ainda no filme *Samba do Coração do Mundo*, o segundo longa-metragem da cineasta, realizado em 1978.

Outro projeto que fomentou o longa-metragem dessa diretora refere-se ao trabalho realizado, em abril de 1975, na companhia de Klaus Viana, quando Figueiredo acompanhou testes com 113 mulheres com mais de 45 anos, sem experiência teatral prévia, para compor o elenco da peça *Alzira Power*. Na ocasião, a cineasta se deparou com o tema relativo à opressão das mulheres, que as entrevistadas para a peça teatral relataram vivenciar em decorrência da condição específica de serem mulheres, e, a partir disso, Vera de Figueiredo decidiu fazer o *Feminino Plural*.

É certo, no entanto, que a cineasta já se encontrava sensível a tal questão, pois desde seu trabalho na peça *Orfeu Negro*, no clube Renascença, em 1972, manteve correspondência com Quentin Fiori – assistente de McLuhan – com quem tratou, entre outros assuntos, sobre relações sexistas, isto é, assimetrias entre homens e mulheres e do qual recebeu de presente o livro *Sexual Politics*, de Kate Millet. Este livro veio ao encontro das reflexões que a cineasta já desenvolvia e que ela utilizará em seu projeto de longa-metragem.⁷

Tratava-se, pois, de um período em que as ideias feministas pululavam, também, na sociedade brasileira, inclusive no campo das artes, constituindo o embrião do que Rachel Soihet define como *cultura política feminista* e que localizamos, igualmente, nos filmes de Tereza Trautman, Maria do Rosário e de Ana Carolina.⁸

As ideias feministas permeavam o circuito cinematográfico estadunidense e europeu, naquela década. Tanto é assim que Laura Mulvey, em seu artigo *Visual pleasures and narrative cinema*, analisou a narrativa clássica hollywoodiana e desmontou o dispositivo de subjugação feminina, que se sustentava na forma como as personagens do sexo feminino

⁷ Kate Millet fazia uma discussão teórica sobre o patriarcalismo e as origens da dominação sexista, mostrando como ela se estabelecia “através do processo de socialização de ambos os sexos”, como diz Maria Paula Araújo, (2000).

⁸ A partir de certos estudos que mostram a pluralidade de culturas políticas concorrentes em cada período histórico, Rachel Soihet define a cultura política feminista como a expressão da articulação de grupos, da elaboração e circulação de ideias e de valores em defesa dos direitos das mulheres, da crítica à desigualdade de gênero, bem como de práticas que se manifestam no campo da política e da vida social, ver: SOIHET, 2009, 190-191.

eram representadas. Além disso, criticou, naquele 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, 343/344). Acrescenta-se que, nessa mesma perspectiva, Johnston destacou a relevância de se observar as convenções e estratégias de linguagem (JOHNSTON, 2000).

O modelo de representação das mulheres no cinema, associado à cultura patriarcal – caracterizada mais recentemente como “cultura de dominação masculina” – tornava-se alvo da crítica feminista, sendo revisto, por mulheres cineastas. Em estudos recentes sobre as filmografias de cineastas brasileiras, do período em questão – como Teresa Trautman, Ana Carolina, Helena Solberg, Tizuka Yamasaki, Vera de Figueiredo – é possível verificar que essas cineastas, embora não se alinhassem explicitamente ao feminismo, à época, problematizaram modelos de subjugação feminina em seus filmes (SILVA, 2012; VEIGA, 2013; CAVALCANTE, 2013).

Feminino Plural, como o próprio título sugere, enfoca questões que implicam diretamente a representação das mulheres em sociedade, mas não se restringe a essa temática e se torna ainda mais complexo ao desenvolver elementos de linguagem que irrompem com a narrativa linear, articulando aspectos do surrealismo, da dança e da performance, aproximando-se em muito de tendências experimentais.

Vera de Figueiredo se insere assim na perspectiva de uma pequena parte dos cineastas de vanguarda ou experimentais dos anos 1970, que inovaram na linguagem e – não sem grande custos simbólicos – irromperam o circuito fechado da cinematografia e da crítica brasileiras do período. Segundo Rubens Machado Júnior,

Uma das tradições que se renovam até hoje num ténue, porém resistente circuito americano e europeu de museus ou salas especializadas tem sido a convergência que em certos momentos transforma em quase sinônimas as designações do *filme de artista* e *filme experimental*. Aqui, ao contrário, raras foram as ocasiões em que isso se deu, embora a produção de artistas plásticos muito tenha se aproximado da pesquisa dos nossos cineastas experimentais e vice-versa (MACHADO JR, 2005, 220).

Vera de Figueiredo é, pois, uma das artistas brasileiras, cineasta de vanguarda. E, a partir dos apontamentos do autor mencionado acima, é possível assinalar que *Feminino Plural* configura uma marca da experimentação no Brasil dos anos 1970, ao sair do modelo do Centro

Popular de Cultura, que ainda reverberava naquela década e cujo mote era o *Mercado é cultural*, e do Cinema Novo, de apelo nacional popular (idem, 218). Tal deslocamento, segundo o autor, não significava fazer *arte pela arte*, havia demarcado posicionamento político nas obras e inovações nas construções de sentidos – conforme é possível conferir no primeiro longa-metragem dessa cineasta.

Cenas de Feminino Plural

O primeiro longa-metragem de Vera de Figueiredo não dialogou apenas com o ideário feminista da época em que foi realizado, que é possível verificar mais detalhadamente nas sequências que constroem a trajetória de vida da protagonista Vitória, da infância à vida adulta, e que encena a educação sexista e os problemas quanto ao casamento e à dupla jornada de trabalho, bem como coloca em tela a dificuldade da protagonista com os trabalhos domésticos, exclusivamente, sob a sua responsabilidade, em decorrência de ser mulher. Mais ainda: o filme enfoca a personagem protagonista feminina, seu esgotamento e sua reação em tal jornada diária. Aborda também a 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.



Figura 1: *Feminino Plural*, 1976, 24''47''

Tal cena da mulher negra que sai do baú requer uma análise mais detalhada, conforme iniciamos em outro texto (CAVALCANTE, 2017). Aqui, cabe-nos apenas destacar o protagonismo de Vera de Figueiredo ao lançar luz sobre a especificidade da opressão às mulheres negras, quando o cinema não a enfocava diretamente e os movimentos de mulheres e feminista no Brasil apenas tangenciavam-na.

Saliente-se que a estratégia de linguagem de Vera de Figueiredo – que na cena em questão usa a metáfora do baú e a interação, fortemente gestual, entre as personagens que encenam a referida opressão – relaciona-se às tendências dos cinemas modernistas e vanguardistas, em curso em diferentes países, desde os anos 1920 (XAVIER, 2001). Tanto é assim que é inevitável observar a aproximação estilística entre Vera de Figueiredo e as cineastas feministas de outras partes do mundo e de épocas variadas. A título de exemplo, é possível destacar a francesa Germaine Dulac que, para falar da infelicidade e do tédio de uma dona de casa insatisfeita com sua vida, em “A sorridente Madame Beudet” (1922), recorre a sequências de sonhos em que a protagonista fantasia uma vida fora do casamento. A cineasta francesa faz uso de diversos procedimentos cinematográficos, como sobreposições, distorções da imagem e câmera lenta. Ao abordar os efeitos da opressão da sociedade patriarcal, Dulac utiliza os efeitos visuais do cinema para realçar a visão subjetiva da personagem – elementos verificados também em *Feminino Plural*.

O filme de Vera de Figueiredo dialoga ainda com as interpretações gerais da macropolítica do período de realização do filme – contexto de ditadura civil-militar, no Brasil. Uma das sequências emblemáticas desse diálogo refere-se àquela em que se reúnem personagens em uma casa, em clima de festividade. Tais personagens encarnam, alegoricamente, o Poder (Carlos Kroeber) – na sua expressão mais abrangente (significando o sistema) -, o Militar (Nelson Xavier), o empresário do jogo do bicho (Joel Barcelos), e as mulheres: a Odalisca (Tereza Rachel) e a *socialite* (Maria Francisca).⁹

Essa 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 que cortam 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 Luis Vieira, trata-se “do resgate de uma teatralidade que o cinema sempre vai buscar quando quer contestar ou desviar-se do ilusionismo transparente. É uma volta ao corpo, ao sentido de cena construída e, em última análise, ao primado da fantasia” (VIEIRA, 1996, 339).

⁹ 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.

Sublinhe-se que a economia de pistas verbais, nesse procedimento, fortalece o deslocamento do olhar para apreciar a cena via linguagem corporal, conforme podemos conferir no filme de Vera de Figueiredo.

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”, enquanto os outros personagens entram em quadro.¹⁰ 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, vemos, ainda, o Militar, fardado, 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, num viés mais apressado, pode sugerir a aproximação entre o regime civil-militar brasileiro e o regime nazista.



Figura 3: *Feminino Plural*, 1976, 39''40''

Curiosamente, em cena, o militar caminha pelo espaço do quadro como um autômato, uma marionete. Há um corte e a câmera enquadra a *socialite*, ao fundo da sala, descendo à escada. É uma mulher magra, usando um vestido longo preto e portando joias.

¹⁰ A coroa de louro remete à mitologia greco-romana e simbolizava 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.

Em *off*, ouvimos a voz do Poder que continua proferindo frases como: “o poder... da bolsa de valores... o poder ... do jogo em minhas mãos”, “o poder natural... do comando ...”



Figura 2: *Feminino Plural*, 1976, 38''17''

Em outro plano, avistamos, à sala, do lado esquerdo, próximos ao carrinho de bebidas, o bicheiro e a Odalisca. Do outro lado do campo, o Poder se enrosca eroticamente no Militar, que corresponde com um giro em torno dele. Há, nesse trecho, um corte da imagem, e vemos o Militar se recompor e pronunciar: “o chefe sou eu”. Todos caminham pela sala e o Poder repete as frases “o poder do dinheiro”, “o poder do jogo em minhas mãos”. Corta. O Poder se movimenta e mexe na Odalisca que sai dançando pela sala.



Figura 4: *Feminino Plural*, 1976, 38''59''

O militar também se move naquele espaço, ainda como um autômato, ao som das frases do personagem Poder: “o poder... do mundo... em minhas mãos”. Esse personagem caminha, novamente, em direção àquele e, em gesto de aproximação, diz: “o poder ... e o mando...”.

Aparecem em quadro o bicheiro e a *socialite*; o Poder diz “o poder do dinheiro, o poder do jogo...”. Virando-se para o bicheiro, diz: “... do bicho”. Em seguida, beija-o na face e completa a frase: “da bolsa...”. A Odalisca, rindo e caminhando, diz: “lindo, magnífico, maravilhoso”. A *socialite* anda pela sala. O Militar caminha na frente do Poder, que retomando o tom anterior diz: “das damas” e o segue. O Militar vira o dorso para o Poder, que diz: “o poder do poder”. Corta. Há um plano no qual a Odalisca se aproxima do militar, insinuando-se para ele, que, como uma marionete, faz todos os movimentos ordenadamente e emite um som intraduzível.

Em outro plano, estão todos na sala e o Poder, passando de um lado a outro, flerta com cada um deles, repetindo incessantemente aquelas frases. Até que se posiciona ao lado do Militar, que, por sua vez, rende-lhe continência. O Poder se aproxima bem dele, segurando-lhe nos braços.



Figura 5: Feminino Plural, 1976, 41''41''

Há um corte na cena, a ponto de o beijo entre os personagens do poder e do militar não se evidenciar na imagem em movimento, sendo que a cena é retomada no ponto em que os dois, o Poder e o Militar, estão abraçados. Logo se desvencilham e o Poder vai em direção à *socialite*, beija-lhe os ombros, faz-lhe carícias. Ela se afasta e a Odalisca atende ao telefone. Solta um grito e corta.

Essa sequência, além de mostrar performaticamente as posições de gênero e de poder na sociedade brasileira sob o regime civil-militar, alude a um dos temas centrais do debate político dos anos 1970, quanto à caracterização da ditadura militar no Brasil. Tratava-

se de 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 garantir a dominação e os lucros do capital, uma vez que as instituições liberal-burguesas, do país, eram ainda frágeis (ARAÚJO, 2000, 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” (Idem).

Tal questão sobre a caracterização do regime ditatorial, dentre outras, que mobilizaram os intelectuais de esquerda, os partidos e organizações clandestinas, o meio acadêmico e fóruns de debates teóricos, também se fez presente no filme de Vera de Figueiredo, o que reitera que um filme é, à sua maneira, testemunho do momento em que é realizado (LAGNY, 2009, 101).

Desse modo, o filme mostra que há uma relação intrínseca entre o Militar e o Poder, entendido aqui como a encarnação de o Capital, a ponto de, em certo trecho da sequência, a aproximação entre os dois personagens ser tomada de erotismo. O Militar é encenado em *Feminino Plural* como um autômato, como que programado para executar ordens. Ao indagarmos a cineasta sobre como o técnico de censura reagiu a esse modo de representar o militar, Vera de Figueiredo chamou a atenção para os dois “pulos” (cortes na imagem) na referida sequência: ela os deixou propositalmente na edição do filme para marcar a intervenção da censura. Segundo a cineasta, “no filme enviado a Brasília” – entenda-se ao Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP) - havia naquela cena um beijo entre o Poder e o Militar, mas “mandaram tirar”.¹¹

Tratava-se do governo de Ernesto Geisel, que, segundo Marcos Napolitano, embora tenha abusado da censura para controlar a oposição, facilitara certa política cultural de opositores ao regime, o que configurava “uma estratégia clara de reforçar a autoridade do

¹¹ 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, 2001.

Estado e, conseqüentemente, dotar o regime e o governo de instrumentos para conduzir a transição para o governo civil com mão de ferro” (NAPOLITANO, 2014, 231).¹²

As sequências abordadas acima constituem, pois, fragmentos para demonstrar a relevância do filme de Vera de Figueiredo no contexto de produção cultural do período de ditadura civil-militar. O filme permite observar que as ideias feministas e certo repertório cinematográfico, especialmente relativo à linguagem, circulou transnacionalmente. Contudo, embora *Feminino Plural* tenha tido, à época, repercussão nos principais suplementos culturais do país e participado, em 1977, do Festival de Cannes, na *Semaine de la Cinemathèque Française* – e de outros festivais como o de Taormina, na Sicília, na *Settimana degli Filmi Nuovi*, e no *New York Film Festival*, no mesmo ano –, ainda é pouco conhecido do público brasileiro, inclusive do público especializado. É certo que isso desvela, entre outros aspectos, a incipiência dos estudos de gênero e cinema no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

CAVALCANTE, 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, Alcilene. Cineastas Brasileiras (Feministas) Durante a Ditadura Civil-Militar. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Mariana (Org.). *Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017. p. 59-76.

DAL PILVA, Juliana. Memorando da CIA mostra que Geisel soube e autorizou execuções de presos políticos. *O Globo*, 10 de maio de 2018. Consultado em 11 de junho de 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/memorando-da-cia-mostra-que-geisel-soube-autorizou-execucoes-de-presos-politicos-1-22670587#ixzz5LdD4xjAb>

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FICO, Carlos. *Como Eles Agiam: os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

¹² De fato, o governo Geisel agiu com “mão de ferro”. Em liberação recente de documentos referentes ao regime civil-militar no Brasil, pelo governo dos Estados Unidos, o pesquisador Matias Spektor, da Fundação Getúlio Vargas, tornou público o memorando do ex-diretor da CIA destinado ao Secretário de Estado dos EUA, datado de 11 de abril de 1974, no qual relata que o ex-presidente Ernesto Geisel não apenas sabia como autorizava a execução de opositores políticos durante aquele período (DAL PILVA, Juliana. Memorando da CIA mostra que Geisel soube e autorizou execuções de presos políticos. *O Globo*, 10 de maio de 2018. Consultado em 11 de junho de 2018.

JOHNSTON, Claire. Women's Cinema as Counter-Cinema. In KAPLAN, Ann. *Feminism and Film*. New York: Oxford University Press, 2000, pp. 22-33.

LAGNY, Michèle. O Cinema como Fonte da História. In: NÓVOA, Jorge et al. (Org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

LEME, Caroline. *Ditadura em Imagem e Som*. São Paulo: Editora da UNESP, 2013.

MACHADO Jr., Rubens. O Cinema Experimental no Brasil e o Surto Superoitista nos Anos 70. In: SCHÜLLER, Fernando; AXT, Gunter (Org.). *4xBrasil: itinerários da cultura brasileira*. Rio Grande do Sul: Artes e ofícios, 2005. p. 217-232.

_____; CAMPOS, Marina. Protagonismos Experimentais Femininos no Surto Superoitista dos Anos 1970. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Mariana (Org.). *Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017. p. 145-162.

MALUF, Sônia; MELO, Cecília; PEDRO, Vanessa. Políticas do Olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. In: *Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 343-344, maio-ago. 2005.

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

_____. *As Musas da Matiné*. Rio de Janeiro: Edições RioArte, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

RAGO, Margareth. Adeus ao Feminismo? Feminismo e (Pós) Modernidade no Brasil. In: *Cadernos AEL*, n. 3/ 4, 1995/1996.

SILVA, Alberto da. Quando as Mulheres Filmam: história e gênero no cinema dos anos da ditadura. In: *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 19, n. 27, p. 14-31, ago. 2012.

SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A Emergência da Pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero. In: *Revista Brasileira de História – Órgão Oficial da Associação Nacional de História*. São Paulo, ANPUH, v. 27, n. 54, p. 281-302, jul.-dez. 2007.

SOIHET, Rachel. 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.

VEIGA, Ana. *Cineastas Brasileiras em Tempos de Ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. 2013. 397 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

VIEIRA, João Luiz. Cinema e Performance. In: XAVIER, Ismail (Org.). *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 336-351.

XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

FILMOGRAFIA

Feminino Plural, dir. Vera de Figueiredo, 35 mm, cor, 80 min, 1976.