

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E  
COMUNICAÇÃO

**ISADORA MARIA GOMES DA SILVA**

**Questão de representatividade: mulheres realizadoras no Cinema  
Marginal**

**São Paulo  
2019**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E  
COMUNICAÇÃO

**Questão de representatividade: mulheres realizadoras no Cinema  
Marginal**

**ISADORA MARIA GOMES DA SILVA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado  
como requisito parcial para obtenção do título  
de Especialista em Gestão de Projetos  
Culturais

**Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Fazzolari**

São Paulo  
2019

# QUESTÃO DE REPRESENTATIVIDADE: MULHERES REALIZADORAS NO CINEMA MARGINAL<sup>1</sup>

Isadora Maria Gomes da Silva<sup>2</sup>

**Resumo:** As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por uma diversidade de movimentos culturais, políticos e sociais e as consequências dessas manifestações ainda ecoam na contemporaneidade. No Brasil, a contracultura explodiu em diversas áreas de produção cultural e artística, em resposta à repressão do período ditatorial. Nesse contexto, o Cinema Marginal (1967-1975) traçou sua trajetória. Assim, o presente artigo busca identificar o espaço construído por mulheres por trás das câmeras nesse movimento, a fim de entender os reflexos das assimetrias de gênero mesmo num ambiente contracultural.

**Palavras-chave:** Cinema Marginal. Gênero. Teoria Feminista.

**Abstract:** The 1960s and 1970s were marked by a diversity of cultural, political and social movements, and the consequences of these manifestations are still echoing in contemporary times. In Brazil, the counterculture exploded in several areas of cultural and artistic production, in response to the military dictatorship. In this context, Cinema Marginal (1967-1975) made its trajectory. Therefore, this paper aims to identify the space built by women behind the cameras in this movement, with the purpose of understanding the aspects of gender asymmetries in this countercultural environment.

**Keywords:** Cinema Marginal. Gender. Feminist theory.

**Resumen:** Las décadas de 1960 y 1970 ses marcadas por una diversidad de movimientos culturales, políticos y sociales y las consecuencias de estas manifestaciones están presentes en la contemporaneidad. En Brasil, la contracultura explotó en diversas áreas de producción cultural y artística, en respuesta a la represión del período dictatorial. En este contexto, el Cine Marginal (1967-1975) trazó su trayectoria. Así, el presente artículo, busca identificar el espacio construido por las mujeres detrás de las cámaras en ese movimiento, a fin de entender los reflejos de las asimetrías de género en un ambiente contracultural.

**Palabras clave:** Cinema Marginal. Género. Teoría Feminista.

---

<sup>1</sup> Trabalho de conclusão de curso apresentado como condição para obtenção do título de Especialista em Gestão de Projetos Culturais organizado pelo Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação da ECA/USP, no ano de 2015, sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Cláudia Fazzolari.

<sup>2</sup> Pós-graduanda em Gestão de Projetos Culturais. Graduada em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal do Piauí, UFPI, 2015.

## 1. INTRODUÇÃO

Levantes, revoluções, protestos estudantis e movimentos de contestação marcaram o ano de 1968 e repercutiram durante os anos seguintes. O mundo vivia uma intensa ebulição política e social e, nesse contexto, surgiu o Cinema Marginal, confrontador e experimental, que questionava toda a política cinematográfica e seu modelo-padrão.

Mesmo período em que emergiu a Segunda Onda Feminista, esse momento histórico foi marcado por uma efervescência militante e acadêmica em que determinadas pautas e questões das mulheres surgiram e dominaram debates. A partir do panorama constituído, pretende-se identificar o espaço dado às mulheres no Cinema Marginal, tendo como foco a observação do trabalho de realizadoras ou diretoras nesse movimento contracultural.

O cinema, ao longo do século XX, desenvolveu-se e consolidou-se como um instrumento e meio de transmissão de valores e papéis sociais, servindo para a manutenção ou a modificação destes. Diversos movimentos de contestação e revolução emergiram e deixaram marcas permanentes na forma de fazer e vivenciar o cinema. Esse meio, assim como acontece em outras esferas intelectuais, culturais e midiáticas, tinha figuras masculinas como determinantes e dominantes nas produções cinematográficas. Isso, por conseguinte, favoreceu a predominância de uma perspectiva masculina na abordagem dada aos temas e às narrativas em diferentes momentos e movimentos no cinema.

A presente pesquisa partiu da concepção do cinema como manifestação cultural reveladora de contextos e relações socioculturais. Assim, foi necessário vislumbrar os aspectos culturais, econômicos, políticos, religiosos e sociais que perpassaram, mesmo que simbolicamente, os filmes marginais. Para compreender o contexto histórico que marcou a sociedade brasileira e o cinema moderno, em especial o ciclo marginal, a investigação baseou-se nos estudos de Maria Hermínia Almeida, Luiz Weis, Jean-Claude Bernardet e Ismail Xavier. A análise desenvolveu-se fundamentada em aspectos da teoria feminista relacionada a gênero e representatividade, tendo como principais referências as estudiosas Heloísa Buarque de Hollanda e Karla Holanda.

Assim, por meio deste artigo, traçou-se um recorte sobre a questão da representatividade da mulher por trás das câmeras no Cinema Marginal, na busca por compreender qual o espaço construído por mulheres em produções alternativas, apontando as assimetrias de gênero que também se manifestaram em ambientes contraculturais.

## 2. A EFERVESCÊNCIA DOS MOVIMENTOS CONTRACULTURAIS E O CINEMA MARGINAL

As décadas de 1960 e 1970 correspondem ao período histórico divisor, em questões tanto políticas quanto sociais e culturais, marcado por múltiplas propostas de ruptura estética, de novos signos e ressignificação de outros. No Brasil, em meio ao regime ditatorial (1964 – 1985), os movimentos contraculturais surgiram como alternativas de expressão no cinema, na literatura, na música e em diversos segmentos culturais e sociais. Nesse âmbito das ideias de ruptura, se desenvolveu o Cinema Marginal, um movimento cinematográfico radical, subversivo e visceral.

Nessa atmosfera contracultural, e mergulhado no contexto da experimentação, o Cinema Marginal, realizado entre 1967 e 1975, surgiu priorizando a liberdade individual e as experiências subversivas das formas tradicionais de arte, à margem da cultura de massa, consolidada com o crescimento da TV e da indústria fonográfica, propagada em moldes industriais no cinema nacional e até mesmo no teatro. Sem vinculação à sociedade de consumo e às grandes produções, os filmes do ciclo marginal caracterizam-se pelo baixo orçamento e pela abordagem de temas inesperados e insólitos, geralmente, ligados a uma análise da natureza humana e às relações e valores sociais (NASCIMENTO, 2007). São Paulo, com a Boca do Lixo (polo de produção cinematográfica paulista), e Rio de Janeiro, com a produtora Belair, concentraram a maior parte das produções marginais.

*O Estranho mundo de Zé do Caixão* (1968)<sup>3</sup>, dirigido por José Mojica Marins; *Matou a família e foi ao cinema* (1969)<sup>4</sup>, dirigido por Júlio Bressane; e *A mulher de todos* (1969)<sup>5</sup>, dirigido por Rogério Sganzerla são alguns dos filmes emblemáticos do movimento. Parente (2008) classificou o cinema marginal como de ruptura devido à superexposição de imagens-clichês e estereótipos e pelo conteúdo crítico aos comportamentos sociais. Assim, para Parente, tais narrativas desenvolveram

[...] temas psicossociais, como o desespero, a violência, a escatologia e a carnavalização, são gerados por uma espécie de impotência atávica. Trata-se, em última instância, de um cinema que não se contenta com as representações de verdades vividas, mas faz da experimentação da vida uma

<sup>3</sup> O ESTRANHO mundo de Zé do Caixão. Direção de José Mujica Marins. Produção de José Mujica Marins e George Michael Serkeis. São Paulo: Omega Home Vídeo, 1968. (80 min.), son., pb.

<sup>4</sup> MATOU a família e foi ao cinema. Direção de Júlio Bressane. [S.l.]: Embrafilme, 1969. (80 min.), son., pb.

<sup>5</sup> A MULHER de todos. Direção de Rogério Sganzerla. [S.l.]: U.C.B., 1969. (93 min.), son., pb.

imagem capaz de superar os limites da nossa impotência, de nossa idiotia (o monstro caraíba que nós encarnamos sem perceber). (2008, p. 30).

O Cinema Marginal, como um produto de um contexto histórico, compartilhou e inspirou-se em diversos elementos de movimentos contraculturais do período. De acordo com Araújo (2001), os filmes desse ciclo transcenderam a ideia de estilo ou corrente artística, tornando-se um registro de uma época e um estado de espírito do coletivo. A Guerra do Vietnã, a Revolução Cultural Chinesa, a Segunda Onda do Movimento Feminista, o Movimento Black Power, o Movimento Hippie e as primaveras estudantis, entre outros movimentos contraculturais, influenciaram grupos sociais brasileiros avessos ao cenário instituído com o golpe militar. A contracultura surgiu com grupos sociais, por meio de pautas individuais de comportamento, como um mecanismo de contestação a regimes ou ordens sociais autoritárias percebidas como violadores à condição de sujeito de suas existências (MARTINS, 2004).

Entre os ecos tropicalistas, a estética marginal emergiu como um protesto contra a repressão e permeou diversas manifestações e produções artísticas e culturais (especialmente, o cinema, a imprensa, a literatura e a música). O Tropicalismo (1967-1968) foi um movimento vertiginoso propulsor da contracultura no Brasil,

[...] ao unir o popular, o pop e o experimentalismo estético, as ideias tropicalistas acabaram impulsionando a modernização não só da música, mas da própria cultura nacional e, indiretamente, com suas novas linguagens artísticas. (ROCHA, 2012, p. 5).

A partir de 1968, criações associadas à cultura marginal ou marginália tornaram-se elementos do debate cultural brasileiro ao propor uma relação transgressora entre a arte brasileira e questões cotidianas urbanas (OLIVEIRA, 2007)<sup>6</sup>. A marginália teve como proposta a incorporação de aspectos e representações da violência diária e a subversão de estruturas e instrumentos de poder,

Seu intuito era propor uma crítica aos conservadorismos da sociedade. Fruto direto do avanço da contracultura no Brasil, muitas vezes a cultura marginal é associada à ideia do desbunde ou da curtição, termos relacionados a uma parcela da juventude brasileira desse período. (OLIVEIRA, 2007, [online]).

O termo “marginal”, pela inerente concepção de ser algo que está à margem, evocou uma conotação pejorativa, e, por sua vez, essa significação trouxe um peso simbólico para a compreensão do Cinema Marginal no panorama do cinema brasileiro. Esse movimento

---

<sup>6</sup> OLIVEIRA, Ana. Tropicália: ruídos pulsativos, marginália. **Tropicália**, 2007. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/ruídos-pulsativos/marginalia/cinema-marginal>>. Acesso em: 6 set. 2018.

recebeu várias denominações – além das características que faziam esse cinema estar “à margem” dos padrões tradicionais, o “batismo” desse movimento teve como inspiração o filme *A margem* (1967)<sup>7</sup>, de Ozualdo Candeias, o primeiro a ser incluído nesse cinema:

Outras denominações surgiram: Udigrúdi (avacalhção do Underground americano inventada por Glauber Rocha), Cinema Marginalizado (expressão sobre a qual Cosme Alves Netto, então diretor da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro, insistia particularmente, e talvez a mais adequada), ou Cinema de Invenção (criação mais recente de Jairo Ferreira). (BERNARDET, 2001, p. 12).

O Cinema Marginal foi um dos blocos que compunham o cenário do cinema no final dos anos de 1960 e representou a contraposição ao cinema de mercado/televisão e ao conservadorismo dos cinemanovistas (RAMOS, 2009). Costa (1970), num artigo jornalístico contemporâneo ao movimento inclui nos filmes desse ciclo todo tipo de fazer cinematográfico que não se enquadre em estruturas estabelecidas, como “amador, underground, filmes domésticos (*home-films*) ou filmes de contingência ou hobby” (COSTA, 1970, p. 30).

Assim, é inevitável a conexão dos movimentos cinematográficos a fatos marcantes do regime militar. Durante o período ditatorial, o cinema brasileiro vivenciou diversos momentos, que vão da explosão criativa e do surgimento de novos movimentos cinematográficos, com o apogeu no Cinema Novo, em 1964, à crise de produção cinematográfica, em 1984 (XAVIER, 2006). A estrutura política estabelecida pelo golpe militar de 1964 progressivamente disseminou na sociedade práticas que deram forma ao autoritarismo do governo.

As ações e expressões dos cidadãos passaram a ser vigiadas para controlar e neutralizar possíveis comportamentos e ideias que configurassem algum tipo de reflexão ou reação, configurando no caso, uma ameaça ao regime militar. No setor cultural se instaurou uma incerteza sobre as produções, devido ao indefinido método para se delimitar o que podia ser censurado ou não (ALMEIDA; WEIS, 1998). Diversas manifestações ou posturas que indicassem uma subversão dos costumes tradicionais estavam passíveis de censura, isto é, qualquer expressão que para o entendimento do censor “[...] parecia atentar contra os valores da ‘civilização cristã ocidental’, ameaçada de maneira simultânea e sincronizada pelo movimento comunista internacional e pela chamada revolução de costumes” (ALMEIDA; WEIS, 1998, p. 342).

O AI-5 marcou o período mais violento do regime ditatorial, os Anos de Chumbo (1968-1974), lembrados pela intensificação da censura, das prisões e das torturas. Barbosa

---

<sup>7</sup> A MARGEM. Direção de Ozualdo Candeias. [S.l: s.n.], 1967. (96 min.). son., pb.

(2014) aponta como consequência direta desse ato a intensificação da repressão contra qualquer um que apresentasse uma atitude contrária ao regime. Iniciou-se nesse momento um novo ciclo da ditadura militar marcado pela violência contra os partidos, as universidades, os sindicatos (BARBOSA, 2014, p. 14).

O AI-5 instaurou no país um clima de desesperança e incerteza, criou-se um abismo entre o real e o desejado, e fez o Cinema Novo parecer quase obsoleto, a ideia de nacional, tal como concebida por ele, tornou-se insuficiente e com o Golpe Militar tudo ligado ao nacionalismo inspirava desconfiança (ARAÚJO, 2001). Desde o seu surgimento, o Cinema Marginal estabeleceu uma “rivalidade” com outro movimento, o Cinema Novo, e conflitos com essa vertente marcaram a sua breve existência.

O Cinema Novo surgiu na segunda metade dos anos 1950, desenhando uma trajetória paralela à experiência europeia e latino-americana dos novos cinemas, com o desenvolvimento e a consolidação de novas perspectivas estéticas e do “cinema de autor”, em que o cineasta produz uma obra independente a partir da sua vontade de expressão ou comunicação (GOMES, 2013). O Cinema Novo criou uma situação cultural nova, uma vez que, até então, a produção cinematográfica brasileira estava voltada para chanchadas (comédias de narrativas pouco elaboradas que atraíam mais o público popular) (BERNARDET, 2018). Ainda conforme Bernardet (2018), com esse movimento as elites culturais “ou parte delas – passam a encontrar no cinema uma força cultural que exprime suas inquietações políticas, estéticas, antropológicas” (BERNARDET, 2018, p. 174).

No Cinema Marginal a “estética do lixo” se desenvolveu de forma radical e sarcástica em oposição à “estética da fome” do Cinema Novo, a qual transformou a escassez de recursos em força expressiva para tratar de temas sociais (XAVIER, 2006). E essa “estética do lixo”, segundo Xavier (2006) foi um desdobramento desafiador e desencantado no cinema moderno, em que as ideias sobre cinema de autor de “câmera na mão e descontinuidade se aliam a uma textura mais áspera do preto-e-branco que expulsa a higiene industrial da imagem e gera desconforto” (XAVIER, 2006, p. 17).

Em suas narrativas, o Cinema Marginal deu protagonismo a personagens que representavam figuras humanas à margem da sociedade, em diversos âmbitos (culturais, econômicos, sociais ou políticos). Homossexualismo, pobreza e outras questões e condutas consideradas desviantes da moral e dos bons costumes foram temas de suas produções. Para Nascimento (2007), esse ciclo foi marcado por histórias estranhas com anti-heróis da realidade brasileira, como, por exemplo,



[...] o Bandido da Luz Vermelha, marginal que realmente aterrorizou a cidade de São Paulo na época; Lula, o adolescente baiano que não fazia nada mas era amigo de Glauber Rocha e queria ser cineasta (*Meteorango kid*, o herói intergalático, de André Luiz Oliveira, 1969), ou Sonia Silk, “a fera oxigenada”, rainha do trottoir na Rua Prado Jr., em Copacabana, que sonhava em ser cantora de rádio (*Copacabana mon amour*, de Rogério Sganzerla, 1970). (NASCIMENTO, 2007, p. 159).

Em algumas de suas produções, a mulher aparecia como protagonista ou entre as personagens de destaque apresentando comportamentos transgressores e destoando de representações de produções de períodos e movimentos cinematográficos anteriores. Vale destacar as personagens interpretadas pela atriz Helena Ignez, que desafiaram os valores morais tradicionais impostos às mulheres, como: Ângela Carne e Osso (*A Mulher de Todos*, 1969) — uma mulher que não se encaixa no estereótipo de mãe, esposa e mulher ideal e que, segundo a própria personagem, vivia de acordo com suas vontades — e Senhora (*A Família do Barulho*, 1970)<sup>8</sup> — uma prostituta que vive uma relação com dois homens e que é a provedora da família e da casa.

Apesar de evidenciar papéis femininos não submissos e mais profundos, eles ainda eram desenvolvidos, em geral, sob uma ótica masculina. A construção das personagens nos filmes marginais deu sua contribuição para mudanças no tratamento dado à figura das mulheres no cinema. Contudo, neste artigo, o intuito é vislumbrar o tratamento dado às mulheres nas produções, indo além da condição de personagens destacadas.

Mesmo esse cinema sendo considerado progressista e libertário, houve uma predominância masculina entre seus realizadores, revelando a manutenção de padrão excludente apresentado em outros momentos do cinema brasileiro. Ainda que seja um cinema contracultural em sua essência, as personagens femininas continuaram moldadas a uma visão (quase) exclusivamente masculina, inevitavelmente, impregnada por uma determinada bagagem cultural e histórica, o que, por sua vez, resultou numa perspectiva masculina e específica também sobre figuras marginalizadas.

Assim, a partir desse entendimento sobre o Cinema Marginal, o objetivo central deste artigo formulou-se pelo questionamento e pela busca por uma compreensão do movimento como ação contracultural — conseguindo romper com estruturas e valores tradicionais no cinema nacional —, tendo como recorte analisar o espaço dado às mulheres nas produções, por meio das funções ocupadas e um panorama sobre filmes de realizadoras.

---

<sup>8</sup> A FAMÍLIA do barulho. Direção de Júlio Bressane. [S.l.: s.n.], 1970. (75min.), son., pb.

### 3. ESTUDOS FEMINISTAS E O CINEMA BRASILEIRO

O Cinema Marginal deixou o experimentalismo como sua marca no cinema brasileiro. Transgrediu e radicalizou estéticas e linguagens narrativas, entretanto, algumas tradições ainda se perpetuaram, como, por exemplo, a predominância masculina nas diferentes instâncias das produções marginais. A partir disso, o presente artigo pretende investigar alguns cargos ocupados por mulheres nesse movimento dito como contracultural.

As discussões e os questionamentos sobre identidade e diferenças relacionadas aos gêneros durante as décadas de 1960 e 1970 foram importantes para a consolidação dos estudos feministas enquanto área do conhecimento e na abertura de canais de expressão institucionais, como o cinema de mulheres e a imprensa feminista (HOLLANDA, 1994). A introdução da categoria de gênero representou o aprofundamento e a ampliação das teorias críticas feministas.

O estudo das relações de gênero, agora substituindo a noção de identidade, passa a privilegiar o exame dos processos de construção destas relações e das formas como o poder as articula em momentos datados social e historicamente, variando dentro e através do tempo e inviabilizando o tratamento da diferença sexual como "natural". (HOLLANDA, 1994, p. 15).

A formulação de gênero como categoria de análise fundamentou-se na teoria pós-estruturalista, ao ter rejeitado a oposição binária (masculino/feminino) e questionado as categorias unitárias e universais, relacionadas à formulação essencialista (verificando fatores além de sexo e classe social). O pós-estruturalismo permitiu à teoria crítica feminista abordar conceitos antes tratados como naturais (homem e mulher), como históricos e sociais, o que, por sua vez, permitiu pensar o sujeito como plural, heterogêneo e contingente (MARIANO, 2005, p. 486). Assim, criticou a construção de hierarquias e estruturas de poder, sem desconsiderar as diversidades e pluralidades presentes nas sociedades.

Dessa forma, nos estudos relacionados às questões de gênero, foi revista a “ideia binária de dois sexos e dois gêneros, o gênero passou a ser entendido como relação, primordialmente política, que ocorre num campo discursivo e histórico de relações de poder” (NARVAZ; KOLLER, 2006, p. 650). O que reforçou as concepções sobre o sexo e o gênero como construções sociais, aspectos que transcendem os fatores biológicos, análises fundamentais nos estudos feministas.

As noções de linguagem e identidade feminina, enquanto possíveis construções sociais, trouxeram a necessidade de avaliação das condições específicas dos contextos sociais

e históricos em que foram estruturadas (HOLLANDA, 1994). Para a autora, os sistemas de interpretação feministas devem levantar “a reflexão sobre a noção de identidade e de sujeito, levando em consideração a multiplicidade de posições cabíveis que a noção de sujeito sugere e assumindo um claro compromisso com a perspectiva historizante em suas análises” (HOLLANDA, 1994, p. 14).

Toda a efervescência cultural desse período influenciou transformações nas relações e significações atribuídas aos papéis das mulheres no Brasil, mesmo que gradativamente. Assim como em outros países, o movimento feminista foi (e é) organização das mulheres em torno de problemas específicos de sua condição, o qual tem como objetivo eliminar as barreiras de discriminação a que estão sujeitas (COLLING, 2015). Por conseguinte, levou à introdução de uma nova dimensão à percepção da história e o lugar das mulheres no Cinema, e à reinterpretção e ressignificação das representações da figura feminina e de mulheres no século XX.

A atividade feminista intensa desse momento ficou conhecida como Segunda Onda Feminista e irrompeu no mundo ocidental ampliando os debates sobre as questões de gênero. O termo “onda” nos estudos feministas, de acordo com Matos (2010), denomina momentos históricos relevantes de efervescência militante e acadêmica quando determinadas pautas e questões das mulheres despontaram e dominaram os debates sociais.

A Segunda Onda no Brasil e em outros países latino-americanos, como, por exemplo, Argentina e Chile, foi marcada pela resistência contra a ditadura militar e, paralelamente, pela luta contra a hegemonia masculina, a violência sexual e pelo direito ao exercício do prazer. O regime militar instaurou um clima de desvalorização da cidadania no país e reforçou a opressão patriarcal, sendo contrário às condutas e ideias libertárias. Questões relacionadas à censura, à redemocratização do país, à anistia e a melhores condições de vida viraram temas constantes nas pautas de discussão do Movimento Feminista (DUARTE, 2003). Nessa conjuntura, “as organizações de mulheres que se levantaram em oposição ao militarismo formaram muitos grupos que consolidaram os interesses e demandas femininas, propiciando maior articulação delas na arena pública” (MATOS, 2010, p. 68).

As reinvenções feministas traçaram uma trajetória paralela ao AMBIENTE de vários movimentos contraculturais, porém, em geral, não foram bem acolhida. Em meio ao surgimento de novas linguagens cinematográficas, na década 1960, o Cinema Marginal também se desenvolveu junto às ideias de resistência, anti-imperialismo e transgressão de valores tradicionais e opressores. Entretanto, assim como os novos cinemas de outros países,

naturalizou ou ignorou a questão da hierarquização de mulheres na sociedade, e assim continuou a fixar algumas tradições (VEIGA, 2018, p. 78).

O desenvolvimento da teoria feminista, iniciado por pesquisadoras nos Estados Unidos e em países da Europa, levou à introdução desses questionamentos nos estudos cinematográficos. A teoria feminista no cinema parte da identificação dessa área como fonte de análise das construções e das manifestações das relações de gênero na sociedade. Os estudos iniciais promoveram a discussão sobre os códigos narrativos do cinema clássico como dispositivos construídos sob o ponto de vista masculino, e o seu peso na legitimação das relações de poder e os mecanismos de controle e opressão (MONTORO, 2009).

A crítica feminista no cinema possibilitou estudos sobre a construção do olhar cinematográfico em bases diversas, originadas de uma nova perspectiva de relações de gênero (KAMITA, 2017). Por meio dessa teoria, investigou-se o percurso histórico da presença da mulher no cinema e sugeriu-se a desconstrução de preceitos estabelecidos pelo olhar masculino nas construções narrativas. Por isso, além das representações fílmicas de mulheres, os estudos feministas levantaram a importância da participação feminina nas produções, pois, segundo Kamita (2017), o fato de a mulher integrar a equipe técnica abre possibilidade para novas abordagens:

Quando a mulher se posiciona atrás das câmeras, muitas vezes sua intenção é justamente essa, imprimir uma nova ótica da representação de homens e mulheres que não se restrinja aos parâmetros ainda muito próximos a uma sociedade tradicional. O que muitas se propõem é estabelecer a construção de um olhar cinematográfico em bases diversas, originadas de uma nova forma de pensar as relações de gênero. (KAMITA, 2017, p. 1395).

A década de 1970 marcou a ampliação da participação das mulheres no cinema, especialmente, pelo aumento de filmes dirigidos por mulheres. Essa movimentação de filmes dirigidos e roteirizados por mulheres foi classificada como “cinema de mulheres”. Mesmo sem uma consciência feminista, o pertencimento de gênero das cineastas se traduz no filme por meio do ponto de vista implícito, na elaboração das personagens, nas relações entre direção e personagem/ator-atriz, entre outros aspectos (HOLANDA, 2018).

#### **4. A PRESENÇA DAS MULHERES NO CINEMA MARGINAL**

A efervescência cultural e política de meados dos anos de 1960 reforçou e consolidou manifestações e movimentos que confrontavam as estruturas sociais tradicionais. Nesse

período, a Segunda Onda do Feminismo na América Latina emergiu, em meio ao autoritarismo e à repressão dos regimes dominantes. As mulheres tiveram participação ativa em movimentos de resistência, de diferentes formas, e mesmo nesses ambientes, elas se deparavam com barreiras determinadas por questões de gênero dentro dessas organizações, que em geral não absorviam completamente sua participação.

Mesmo com o discurso de transformações de padrões sociais dos movimentos contraculturais, a herança histórica da dominação masculina se fez presente. Tanto as esferas tradicionais quanto as alternativas apresentavam uma ocupação de maioria masculina, o que, por conseguinte, influenciava na formulação e execução de suas ideias e ações, e no Cinema Marginal essa realidade não foi diferente.

A trajetória e mentalidade da mulher na sociedade brasileira, historicamente, foi marcada pela subordinação e pelo domínio de estruturas e dinâmicas sociais impostas por sistema hegemônico masculino. A influência desse sistema também perpassou o cinema desde sua origem, transformando-o num meio que reforçava estereótipos de mulheres e uma hierarquia sexual, desvalorizando o feminino e mitificando o masculino (GUBERNIKKOF, 2016).

A presença das mulheres como realizadoras de filmes foi episódica em todas as cinematografias; no Brasil, data de 1930o primeiro filme dirigido por uma mulher, *O Mistério do Dominó Preto*<sup>9</sup>, de Cleo de Verberena (MENDONÇA; PESSOA, 1989).

O crescimento econômico e o desenvolvimento tecnológico contribuíram, gradualmente, para a independência profissional e obtenção de direitos das mulheres. O processo de industrialização do cinema na década de 1950, iniciado pela companhia paulista Vera Cruz, possibilitou a ampliação profissional da área. Nesse contexto, algumas mulheres passaram a ocupar funções técnicas como produtoras, montadoras e roteiristas (MENDONÇA; PESSOA, 1989). Mas foi durante a década de 1960, em meio à ebulição de transformações culturais e sociais, que as mulheres passaram a ter uma participação mais efetiva como diretoras, especialmente, por causa das produções cinematográficas alternativas.

A partir da análise de registros da Cinemateca Brasileira e da observação do catálogo de realizadoras de cinema no Brasil (HOLLANDA, 1989), constatou-se que até 1967 se tem registro da atuação de 13 diretoras e 18 filmes dirigidos por mulheres. Observou-se até essa data, 1967, por ser considerada marco inicial das produções do Cinema Marginal. Neste

---

<sup>9</sup> O MISTÉRIO do dominó preto. Direção de Cleo de Verberena. São Paulo: Épica Filmes, 1930. 35 mm. son., pb.

artigo, a amostra<sup>10</sup> analisada corresponde aos filmes desse recorte temporal de maior atuação do movimento, entre os anos de 1967 a 1975, e respectivamente às cidades onde houve a quantidade mais intensa de produção, Rio de Janeiro e São Paulo.

Assim com base nesse recorte de espaço e tempo, foram analisados 54 filmes (curtas, médias e longas-metragens), pertencentes ao Cinema Marginal, registrados na Cinemateca Brasileira, tendo como objetivo amplo a observação sobre a participação de mulheres nesse movimento por meio de um levantamento dos cargos técnicos ocupados nas áreas de direção, produção, fotografia, arte, som, montagem e finalização.

Todos os filmes examinados tinham papéis femininos e atrizes como participantes, mas a pesquisa não se aprofundou nesse âmbito pois teve como horizonte a questão da representatividade por “trás das câmeras” e de como as funções técnicas são determinantes para o fazer cinematográfico e o tratamento dado às narrativas.

Em 31 filmes da amostra, foram contabilizadas 34 mulheres desempenhando as seguintes funções: diretora, assistente de direção, continuísta, produtora, figurinista, cenógrafa, assistente de câmera, fotógrafa de cena e montadora (ou editora) — algumas desempenhando mais de uma dessas funções por filme. A análise das fichas técnicas desses filmes evidenciou que a presença das mulheres era solitária, pois a maior parte dos cargos era ocupada por homens e, na amostra, os filmes tinham apenas uma ou duas mulheres em suas produções. Cabe destacar que quase metade dos filmes analisados apresentou equipes exclusivamente masculinas.

Essa configuração foi mais desigual quando verificados os números de mulheres como diretoras, sendo duas as criadoras: Luna Alkalay e Lygia Pape. Apenas posteriormente foi feita a classificação e a associação de alguns filmes ao Cinema Marginal, anos depois de suas produções, com base em aspectos que esses filmes compartilhavam com a estética e o movimento marginal. Assim, para Karla Holanda (2017), historicamente, as diretoras não foram vinculadas ao Cinema Novo e ao Cinema Marginal, mesmo inseridas em contextos e compartilhando propostas similares.

Luna Alkalay, cineasta italiana radicada no Brasil, nasceu em Milão, na Itália, em 1947, morou na Argentina até os seis anos de idade, depois se mudou com a família para São Paulo, no Brasil. Formou-se em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), ambiente em que iniciou seu contato com o cinema. A esfera acadêmica propiciou diversos debates sobre o cenário cultural e social dos meados dos anos 1960 e instigou o surgimento de novas

---

<sup>10</sup> APÊNDICE A – Lista de Mulheres no Cinema Marginal - Produções de 1967 a 1975 - Rio de Janeiro e São Paulo.

propostas e perspectivas sobre o tratamento dado a linguagens artísticas. Em meio a esse ambiente de experimentalismo, ainda como estudante de Filosofia, Luna, inicialmente, começou a participar da produção de curtas-metragens de colegas da Escola de Comunicações e Artes (ECA), como assistente de direção, produção, entre outras funções técnicas (BARROS, 2017).

Sua filmografia como diretora foi composta pelos curtas-metragens *Arrasta a bandeira colorida* (1970)<sup>11</sup>; *Lacrimosa* (1970)<sup>12</sup>; *Sangria* (1972)<sup>13</sup>; *Dia de Vaquejada* (1976)<sup>14</sup>, e, pelos longas-metragens *Cristais de Sangue* (1975)<sup>15</sup> e *Estados Unidos do Brasil* (2005)<sup>16</sup>. Posteriormente, os filmes *Lacrimosa* e *Cristais de Sangue* foram classificados como pertencentes ao Cinema Marginal e incluídos na mostra sobre o movimento, organizada por Eugênio Puppo e Vera Haddad, em 2001 (HOLANDA, 2018).

*Lacrimosa*, documentário em formato de curta-metragem, co-dirigido por Aloysio Raulino (1970), trouxe um retrato das contradições sociais e da problemática urbana da cidade de São Paulo no início dos anos 1970. No filme, percebeu-se o uso de novas técnicas para época, como o uso de um plano de longa duração apresentando a cidade, a partir da recém-inaugurada Avenida Marginal Tietê, expondo a grandeza de algumas construções, contrastando com a precariedade de outras, ao passar por edifícios luxuosos, fachadas de fábricas, terrenos baldios e favelas. As filmagens e a estruturação do filme, ao lado da evidente ideia de subjetividade do eu na abordagem narrativa formam uma identificação com um cinema de invenção, ou seja, o próprio Cinema Marginal. Percebe-se um tratamento criativo, aparentemente aberto ao inesperado e à incorporação de tudo o que possa ser construído no próprio ato de filmar.

Em *Cristais de Sangue*, o seu primeiro longa-metragem, Luna Alkalay (1975) apresentou narrativa mitológica a partir do ponto de vista de uma personagem feminina, a protagonista Maria Rigoletto (HOLANDA, 2017), que foi aprisionada pelo padrasto, o Coronel, devido à crença em uma maldição. A história acompanha sua fuga com Rui, um

---

<sup>11</sup> ARRASTA a bandeira colorida. Direção de Luna Alkalay. São Paulo: [s.n.], 1970. 35mm. (11 min.), son., pb.

<sup>12</sup> LACRIMOSA. Direção de Luna Alkalay e Aloysio Raulino. São Paulo: [s.n.], 1970. 35mm. (12 min.), son., pb.

<sup>13</sup> SANGRIA. Direção de Luna Alkalay. São Paulo: [s.n.], 1972. 35mm. (12 min.), son., pb.

<sup>14</sup> DIA de vaquejada. Direção de Luna Alkalay. São Paulo: [s.n.], 1976. 35mm. (12 min.), son., pb.

<sup>15</sup> CRISTAIS de sangue. Direção de Luna Alkalay. [S.l.]: Embrafilme, 1975. 35mm. (80 min.), son., pb.

<sup>16</sup> ESTADOS Unidos do Brasil. Direção de Luna Alkalay. [S.l.]: Câmara Quatro produções, 2005. 35mm. (71 min.), son., color.

rapaz que veio da África à procura do pai, Sunzé. A busca por um lugar e uma função num determinado quadro psicológico e social marca a trajetória dos personagens, e o filme mistura elementos de documentário à ficção. Segundo Angelo (2014), a obra é um retrato dessa geração, que discutiu de maneira criativa e ampla os problemas psicossociais e as fronteiras entre o documentário e a ficção. As questões associadas à condição da mulher não são a temática principal, mas estão intrínsecas à personalidade da personagem, Maria, e às relações estabelecidas com os outros personagens.

As transformações da década de 1960 percorreram diversos campos de manifestações artísticas, e em meio ao movimento da época as artes plásticas passaram por um esgotamento do repertório modernista, o que levou vários artistas a entrarem no campo da mais ampla experimentação (PARENTE, 2008). Ainda conforme Parente (2008), Lygia Pape, assim como Hélio Oiticica, Antonio Manuel e Luiz Alphonsus, estabeleceram uma relação estreita com o Cinema Marginal.

Lygia Pape, um dos nomes mais destacados da arte contemporânea no Brasil, nasceu no Rio de Janeiro, em 1927, e foi uma artista plástica e cineasta que trabalhou com diferentes linguagens e suportes. Sua produção foi extensa e marcada pelo intenso apelo conceitual, pelo caráter questionador e pela liberdade de experimentação. Ela iniciou seu contato com o cinema realizando programação visual (confeccionando letreiros e cartazes) para filmes do Cinema Novo, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*<sup>17</sup>, de Glauber Rocha, e *Vidas Secas*<sup>18</sup>, de Nelson Pereira dos Santos. Mas foi em 1967 que Lygia lançou seu primeiro filme, o curta-metragem *La Nouvelle Creation*<sup>19</sup> (1967).

Em seu envolvimento com experimentações na produção cinematográfica, Lygia fez uso da estética marginal e utilizou suportes como, por exemplo, câmeras super-8 em seus trabalhos. A identificação de elementos típicos do ciclo marginal levou à inserção de três obras suas como pertencentes ao movimento: *Carnival in Rio* (1974)<sup>20</sup>, *Wampirou* (1974)<sup>21</sup> e

---

<sup>17</sup> DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Hebert Richers, 1964. (1h54min.). son., color.

<sup>18</sup> VIDAS secas. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Hebert Richers, 1963. 35 mm. (103 min.). son., color.

<sup>19</sup> LA NOUVELLE Creation. Direção de Lygia Pape. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1967. 35mm. (23 min.). son., color.

<sup>20</sup> CARNIVAL no Rio. Direção de Lygia Pape. Rio de Janeiro: [s.n.], 1974. Super 8. son. pb.

<sup>21</sup> WAMPIROU. Direção de Lygia Pape. Rio de Janeiro: [s.n.], 1974. Super 8, (17 min.). son. color.



*Eat me* (1975)<sup>22</sup>. Na estética marginal, Lygia enxergou a possibilidade de uma produção livre para experimentação, minimalista e não-formuláica<sup>23</sup>. Em um texto seu sobre Cinema Marginal, declarou:

Ser marginal, estar à margem de uma sociedade, ainda permanece como um conceito burguês. Não foi esse cinema marginal de que participei ou participo. Marginal era o ato revolucionário da invenção, uma nova realidade, o mundo como mudança, o erro como aventura e descoberta da liberdade: filmes de 10 segundos, 20 segundos... o anti-filme. (PAPE, 2001, p.106).

Em *Wampirou* (1974), contou a história de um vampiro deslocado vivendo num país tropical. Representou de forma irônica a relação entre o artista e o mercado de arte (MACHADO, 2008). Em *Carnival em Rio* (1974) abordou a questão da subjetividade do eu, ao mostrar “o carnaval do ‘eu’ sozinho, filmado entre a Praça Mauá e o Obelisco, no Rio de Janeiro” (PAPE, 2001, p.107).

O filme *Eat me* (1975) não gasta mais de dez minutos para comunicar, com planos fechados em close da boca de um homem e de uma mulher, as tênues e ambíguas fronteiras entre gula e luxúria. Este filme demonstrou ter como referência o padrão de imagem midiaticizada das mulheres, em que há uma erotização da figura feminina nos meios de comunicação contemporâneos, muitas vezes gerada por uma perspectiva masculina, o que, por sua vez, ao ser representada no filme, levantou a reflexão sobre questões ligadas às assimetrias de gêneros, por meio da contraposição das cenas entre um homem e uma mulher, estimulando, assim, uma reflexão das nossas percepções individuais acerca das construções sociais dos gêneros.

Por meio dessa breve análise, notou-se pelos trabalhos das diretoras que as estéticas e as propostas narrativas se encaixam às do movimento, mas é perceptível a diferença de tratamento em termos, especialmente, das questões femininas. Em *Cristais de Sangue*, Luna Alkalay trouxe uma protagonista complexa, com conflitos internos e próprios. Em geral, em obras dirigidas sob um olhar masculino, as mulheres não aparecem como personagens principais ou de destaque, e sua existência e suas atitudes giram em torno do personagem masculino. Em *Eat me*, Lygia Pape registra sensações de luxúria e gula que se confundem em duas personagens, uma feminina e outra masculina, que executam o mesmo ato, mas trazem significações diferentes.

---

<sup>22</sup> EAT-ME. Direção de Lygia Pape. Rio de Janeiro: [s.n.], 1975.

<sup>23</sup> Termo usado para classificar a estética marginal no texto de Lygia Pape, Cinema Marginal, 2001.

O intuito de analisar a participação de realizadoras no Cinema Marginal, inicialmente, visava identificar o espaço por elas construído, mesmo sabendo que quantitativamente o resultado da amostra seria muito circunscrito. A questão da representatividade por trás das câmeras esteve e está, inerentemente, associada ao estigma da representação da mulher no cinema, hoje não mais justificada por um jeito ou olhar feminino ligado aos aspectos biológicos. A partir da teoria feminista e dos estudos de gênero, criou-se uma nova consciência, de que os aspectos que se relacionam são determinados pela bagagem de vivências e experiências individuais e coletivas que podem ser associadas aos gêneros.

## **5. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Para compreender a representatividade da mulher no Cinema Marginal e, especialmente, a presença da mulher como realizadora, foi necessário um resgate do contexto histórico e dos conceitos que permearam esse ciclo cinematográfico, assim como entender o Movimento Feminista e as teorias dos estudos feministas aplicadas à crítica ao cinema.

As consequências dos movimentos dos meados da década de 1960, especialmente os de 1968, ainda ecoam na contemporaneidade. Esse período foi fértil para a construção de novos referenciais. A pluralidade de movimentos culturais e sociais trouxe novas perspectivas sobre aspectos e esferas da convivência em sociedade. A Segunda Onda do Movimento Feminista e os “cinemas” alternativos, como o Cinema Marginal, são produtos dessa ebulição contracultural. As mudanças desse período não representaram uma gênese absoluta do quadro histórico, mas foram fundamentais para dar visibilidade ao ambiente de uma produção cinematográfica contestadora, trazer fôlego renovado e lançar questionamentos sobre ideais conservadores e excludentes.

O desenvolvimento da teoria feminista fortaleceu uma ressignificação do conceito de gênero e a sua relação com as construções sociais, o que levou a sua aplicação em estudos e investigações sobre várias áreas e produções culturais e sociais. A ampliação da concepção sobre gênero e a utilização da teoria feminista no cinema consolidou diferentes estudos sobre a relação entre cinema e mulheres, dentro e fora das telas. As questões de representatividade e representação passaram a ser confrontadas, através de questionamentos sobre ideais e arquétipos de feminilidade tratados como naturais às mulheres, o que influenciava (ainda influencia) o tratamento dado às personagens nas narrativas e às profissionais nas produções.

A partir do quadro exposto, buscou-se identificar o espaço social construído por mulheres realizadoras vivendo sob ditaduras (forma de tirania exercida em diversas estruturas e esferas sociais) nas produções do Cinema Marginal. Esse movimento representou a insatisfação com o fazer cinematográfico daquele momento e propôs a desconstrução de valores tradicionais vigentes. Entretanto, alguns aspectos sociais considerados tradicionais permaneceram inerentes à predominância masculina, o que levantou o questionamento de que, mesmo em ambientes contestatórios e renovadores, os debates se elaboravam e se estruturavam a partir de uma ótica masculina.

No momento da escolha do tema, já havia a consciência de que investigar a ocupação de funções por mulheres no Cinema Marginal seria uma tarefa complicada e que resultaria em documentação de número limitado. Mas a questão da representatividade, para a elaboração desta pesquisa, foi encarada para além de quantidade de registros nos arquivos. Revisitar as obras de mulheres cineastas que ocuparam espaços predominantemente masculinos é relevante, mesmo em se tratando de uma ou duas realizadoras, e seus esforços devem ser encarados como forma de resistência e de militância, pois essas mulheres deram suas contribuições para a construção da área.

O cinema cria e transmite subjetividades — ao criar um personagem ou desenvolver uma narrativa, é estabelecida uma relação sensorial com o espectador, o que, por conseguinte, possibilita transformações no imaginário individual ou coletivo. Por isso é fundamental pensar a presença de mulheres nas produções cinematográficas, pela ampliação e diversidade de perspectivas que sua contribuição gera nas mais variadas experiências do cotidiano.

Pensar a questão de gênero vai além da mais corrente compreensão de representatividade, pois esta relaciona-se também com configurações e métodos de reflexão e realização de filmes. Essa mudança vai além de um ponto de vista biológico, sendo principalmente impulsionada pelo fato de se tratar as mulheres como sujeitos históricos e políticos, o que imprime aos seus trabalhos suas experiências e vivências. Assim, a diferença consiste no olhar e no fazer cinematográfico determinados por construções sociais, as quais inevitavelmente estão ligadas aos diferentes gêneros na vida contemporânea.

Desta forma, ao analisar os cargos e as funções ocupados por mulheres buscou-se identificar quantas e quais realizadoras/diretoras atuaram no Cinema Marginal. Constatou-se que as mulheres ocuparam mais cargos relacionados à produção, ao roteiro e à montagem; assim, optou-se por localizar as diretoras nesse movimento e discorrer mais sobre elas, também por considerar que essa função foi historicamente ocupada por homens. Nessa investigação, observaram-se alguns trabalhos de Luna Alkalay e Lygia Pape vinculados ao

ciclo marginal. Percebeu-se que, mesmo trabalhando com estéticas e linguagens cinematográficas distintas, as cineastas compartilharam algumas características comuns, como, por exemplo, os contextos de produção, as formas de apresentar personagens femininas e questões ligadas, direta e indiretamente, aos debates sobre linguagens experimentais e às assimetrias de gênero.

Assim, foi possível identificar evidente diferença entre visibilidade e protagonismo no tocante às produções de mulheres e de homens, mesmo em ambientes considerados alternativos, como aqueles do Cinema Marginal. Entretanto, o contato com a estética marginal continua válido, especialmente, por ter transgredido os moldes do cinema tradicional, postura identificável tanto nas narrativas quanto na forma de produção dessas diretoras/realizadoras.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SOUZA, Laura de Mello e; SEVCENKO, Nicolau; NOVAIS, Fernando A. **História da vida privada no Brasil**. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ANGELO, Vitor. Cristais de Sangue. **Portal Brasileiro de Cinema**. 2014. Disponível em: <[http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/filmes/longas/02\\_01\\_38.php](http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/filmes/longas/02_01_38.php)>. Acesso em 4 dez. 2018.
- ARAÚJO, Inácio. No meio da tempestade. In: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera. **Cinema marginal e suas fronteiras**: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
- BARBOSA, Marialva. **Imprensa e ditadura**: do esquecimento à lembrança em imagens sínteses. **Revista Brasileira de História da Mídia**, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 11 a 20, dez. 2014.
- BERNARDET, Jean-Claude. Cinema marginal? In: PUPPO, Eugênio e HADDAD, Vera (Orgs.). **Cinema Marginal e suas fronteiras**: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. v. 9. São Paulo: Brasiliense, 2018. 177 p.
- COLLING, Ana Maria. 50 anos da ditadura no Brasil: questões feministas e de gênero. **OPSIS**, Catalunha. v. 15, n. 2, p. 370-383, dez. 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/view/33836>>. Acesso em: 4 dez. 2018.
- COSTA, Flávio Moreira da. Notas para um cinema underground. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 16, p. 28-31, set. / out. 1970.
- DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, v.17, n. 49. São Paulo. set./ dez. 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142003000300010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010)>. Acesso em: 4 dez. 2018.
- GUBERNIKOFF, Giselle. Perfil de mulher. In: \_\_\_\_\_. **Cinema, identidade e feminismo**. São Paulo: Pontocom, 2016. 152 p.
- HOLANDA, Karla. Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina. In: Karla Holanda; Marina Cavalcanti Tedesco (Orgs.). **Feminino e plural**: mulheres no cinema brasileiro. São Paulo: Papirus, 2017. v. 1, p. 43-58.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Quase catálogo 1**: realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988). Rio de Janeiro: Ciec / UFRJ; MIS; FUNARJ, 1989.

- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Feminismo em tempos pós-modernos. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 7-19.
- KAMITA, Rosana Cássia. Relações de gênero no cinema. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 25, n. 3 p. 1393-1404, set./ dez. 2017.
- MARIANO, Silvana Aparecida. O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 483-505, set./ dez. 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2005000300002>>. Acesso em: 4 dez. 2018.
- MARTINS, Luciano. A “**Geração AI-5**” e **Maio de 68**: duas manifestações intransitivas. Rio de Janeiro. Argumento, 2004.
- MATOS, Marlise. Movimento e teoria feminista: é possível reconstruir a teoria feminista a partir do Sul global? **Revista de Sociologia Política**, Curitiba, v.18, n. 36, p. 67-92 jun. 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n36/06.pdf>>. Acesso em: 4 dez. 2018.
- MENDONÇA, Ana Rita; PESSOA, Ana. Quase catálogo: In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Quase catálogo 1: realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)**. Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ; MIS/Secretaria do Estado de Cultura; FUNARJ, 1989.
- MONTORO, Tânia Siqueira. O protagonismo de gênero nos estudos de cinema e televisão no país. **Revista Lumina**, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, p. 10 - 32, dez. 2009. Disponível em: <<https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/247/242>>. Acesso em: 4 dez. 2018.
- NARVAZ, Martha Giudice; KOLLER, Sílvia Helena. Metodologias feministas e metodologias feministas e estudos de gênero: articulando pesquisa, clínica e política. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 11, n. 3, p. 647-654, set./dez. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v11n3/v11n3a20.pdf>>. Acesso em: 4 dez. 2018.
- NASCIMENTO, Angela José do. **Cinema Marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria**. ALCEU, Rio de Janeiro, v.8, n.15, p.155-163, jul./ dez. 2007. Disponível em: <[http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Jose.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Jose.pdf)>. Acesso em: 4 dez. 2018,
- OLIVEIRA, Ana. Tropicália: ruídos pulsativos, marginalia. **Tropicália**, 2007. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/ruídos-pulsativos/marginalia/cinema-marginal>>. Acesso em: 6 set. 2018.
- PAPE, Lygia. Cinema marginal. In: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera. (Orgs.). **Cinema Marginal e suas fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
- RAMOS, Alcides Freire. Apontamento em torno do “Cinema Marginal” e do “Cinema Novo”. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. (Org.). **História, Cinema e outras imagens juvenis**. Teresina: EDUFPI, v. 1, p. 43-49. 2009.

ROCHA, Rosa Edite da Silveira. Narrativas audiovisuais no Piauí. In: ENCONTRO NORDESTE DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 2., 2012. Teresina. **Anais...** Teresina: Alcar, 2012.

VEIGA, Ana Maria. Estéticas e políticas de resistência no “cinema de mulheres” brasileiro (Anos 1970 e 1980. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. (Orgs.) **Feminino e plural**: mulheres no cinema brasileiro. Campinas: Papirus, 2018.

XAVIER, Ismael. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2006. 146 p.

**APÊNDICE A – LISTA DE MULHERES NO CINEMA MARGINAL - PRODUÇÕES  
DE 1967 A 1975 - RIO DE JANEIRO E SÃO PAULO**

| <b>As Mulheres no Cinema Marginal - Produções de 1967 a 1975 - Rio de Janeiro</b> |      |                           |                             |
|---|------|---------------------------|-----------------------------|
| Filme   | Ano  | Função                    | Nome Creditado              |
| Viagem ao Fim do Mundo  | 1968 | Produção                  | Tallulah Campos             |
|   |      | Direção de Dublagem       | Tallulah Campos             |
| Dezesperato   | 1968 | Assistente de Montagem    | Maria Clara Pellegrino      |
| Jardim de Guerra  | 1968 | Continuidade              | Vera                        |
| Caveira My Friend   | 1970 | Montagem                  | Jovita Pereira Dias         |
| Prata Palomares   | 1970 | Assistente de Montagem    | Itala Nandi                 |
|   |      | Continuidade              | Beti Pinho                  |
|   |      | Continuidade              | Sandra Abdalla              |
|   |      | Figurino                  | Lina Bo Bardi               |
|   |      | Cenografia                | Lina Bo Bardi               |
| República da Traição  | 1970 | Produtora Associada       | Sandra Abdalla              |
|   |      | Continuidade              | Sandra Abdalla              |
|   |      | Fotografia de Cena        | Juanita Costa               |
|   |      | Montagem                  | Jovita Pereira Dias         |
| Perdidos e Malditos   | 1970 | Produção Executiva        | Maria Elizabeth Pereira     |
|   |      | Gerente de Produção       | Maria Elizabeth Pereira     |
| Na Boca da Noite  | 1970 | Fotografia de Cena        | Gilda Grillo                |
| Ovelha Negra, Uma Despedida de Solteiro   | 1975 | Cenografia                | Heloísa Buarque de Hollanda |
|   |      | Figurino                  | Heloísa Buarque de Hollanda |
|   |      | Assistência de Figurino   | Silvia Cadaval              |
|   |      | Assistência de Cenografia | Martha Costa Ribeiro        |
| Carnival in Rio   | 1974 | Direção                   | Lygia Pape                  |
| Wampirou  | 1974 | Direção                   | Lygia Pape                  |
|   |      | Direção de fotografia     | Lygia Pape                  |
|   |      | Produção                  | Lygia Pape                  |
| Eat Me  | 1975 | Direção                   | Lygia Pape                  |
|   |      | Produção                  | Lygia Pape                  |
|   |      | Roteiro                   | Lygia Pape                  |
|   |      | Montagem                  | Lygia Pape                  |



| As Mulheres no Cinema Marginal - Produções de 1967 a 1975 - São Paulo |         |                         |                              |
|---|---------|-------------------------|------------------------------|
| Filme   | Ano     | Função                  | Nome Creditado               |
| Essa Rua Tão Augusta  | 1966/69 | Montagem                | Jovita Pereira Dias          |
| Gamal, O Delírio do Sexo  | 1968    | Coordenação de Produção | Assunção Hermano             |
|   |         | Fotografia de Cena      | Ruth Toledo                  |
| Hitler do 3º Mundo  | 1968    | Direção de Produção     | Danielle Palumbo             |
|   |         | Assistente de Câmera    | Ruth Toledo                  |
|   |         | Fotografia de Cena      | Ruth Toledo                  |
| Blá Blá Blá   | 1968    | Continuidade            | Aline Moreno Bittencourt     |
|   |         | Música                  | Flávia Calabi Magalhães      |
| Lavra-dor   | 1968    | Produção                | Ana Carolina Teixeira Soares |
|   |         | Argumento               | Ana Carolina Teixeira Soares |
|   |         | Roteiro                 | Ana Carolina Teixeira Soares |
|   |         | Música                  | Ana Carolina Teixeira Soares |
| Lacrimosa   | 1968    | Direção                 | Luna Alkalay                 |
|   |         | Roteiro                 | Luna Alkalay                 |
|   |         | Produção                | Luna Alkalay                 |
| O Bandido da Luz Vermelha   | 1968    | Continuidade            | Sandra Abdalla               |
|   |         | Assistente de Montagem  | Jovita Pereira Dias          |
| Cu da Mãe   | 1969    | Montagem                | Maria Guadalupe              |
| América do Sexo   | 1969    | Montagem                | Suely Richers                |
| A Mulher de Todos   | 1969    | Assistência de Direção  | Helena Solberg               |
|   |         | Continuidade            | Helena Solberg               |
|   |         | Assistente de Montagem  | Jovita Pereira Dias          |
|   |         | Seleção Musical         | Ana Carolina Teixeira Soares |
| O Profeta da Fome   | 1969    | Fotografia de Cena      | Ruth Toledo                  |
| Nenê Bandalho   | 1970    | Assistente de Montagem  | Jovita Pereira Dias          |
| O Pornógrafo  | 1970    | Continuidade            | Maria Inez                   |
|   |         | Roteiro de Montagem     | Maria Inez                   |
| Orgia ou o Homem que Deus Cria  | 1970    | Assistente de Direção   | Tânia Savietto               |
|   |         | Continuidade            | Tânia Savietto               |
| A Herança   | 1970    | Produção                | Cleuza Rillo                 |
| Bang Bang   | 1970    | Figurino                | Jura Otero; Lucila Simon     |
| O Guru e os Guris   | 1972    | Assistente de Montagem  | Ana Lucia Franco             |
| Lilian M.: Relatório Confidencial                                     | 1974/75 | Assistência de Direção  | Marta Salomão Jardim         |
|   |         | Continuidade            | Marta Salomão Jardim         |
|   |         | Figurino                | Marta Salomão Jardim         |
| Cristais de Sangue  | 1975    | Direção                 | Luna Alkalay                 |
|   |         | Roteiro                 | Luna Alkalay                 |
|   |         | Argumento               | Luna Alkalay                 |
|   |         | Figurino                | Luna Alkalay                 |
|   |         | Cenografia              | Luna Alkalay                 |
|   |         | Música                  | Kátia de França              |
|   |         | Assistência de Direção  | Tânia Savietto               |
|   |         | Letreiros               | Elizabeth Raulino            |