



# As mulheres da Corcina: a trajetória de filmes esquecidos produzidos na ditadura militar

• Patrícia Furtado Mendes Machado

## RESUMO

O artigo traça a trajetória de filmes esquecidos produzidos por mulheres no período da ditadura militar. O recorte é feito a partir dos curtas produzidos no âmbito da Corcina - Cooperativa de Realizadores Cinematográficos Autônomos. De 1978 a 1983, dezoito filmes de mulheres foram produzidos, distribuídos ou exibidos pela cooperativa. Sete deles estão desaparecidos. Em sua maioria, os curtas tratam de questões de violência de gênero, opressão e reivindicações feministas do período da redemocratização. Entre eles, *Ritos de passagem* (Sandra Werneck, 1979) e *Tempo Quente* (Leilany Fernandes, 1981), que analisaremos aqui.

## Palavras-chave

Corcina; cinema de mulheres; ditadura militar.

## CORCINA'S WOMEN: THE TRAJECTORY OF FORGOTTEN FILMS PRODUCED DURING THE MILITARY DICTATORSHIP

## ABSTRACT

The article traces the history of forgotten films produced by women during the military dictatorship. The focus is on short films produced by the Corcina - Cooperative of Autonomous Filmmakers. From 1978 to 1983, eighteen films by women were produced, distributed or exhibited by the cooperative. Seven of them have disappeared. Most of the short films deal with issues of gender violence, oppression and feminist demands during the period of re-democratization.. Among them, *Ritos de passagem* (Sandra Werneck, 1979) and *Tempo quente* (Leilany Fernandes, 1981), which we will analyze here.

## Keywords

Corcina; women cinema; military dictatorship

## Introdução

O primeiro movimento de luta coletiva pela anistia dos perseguidos políticos no Brasil no período da ditadura militar (1964 a 1985) foi organizado pelas mulheres. O Movimento Feminino pela Anistia (MFPA) lançou em 1975 o Manifesto da Mulher Brasileira e convocou

a sociedade civil a defender a “anistia ampla e geral a todos aqueles que foram atingidos pelos atos de exceção” (ZERBINI, 1979, p. 27). Apesar de alvo de atentados e intimidações (cartas, divulgação de documentos apócrifos, telefonemas obscenos, ameaças, violações de correspondência, provocações de todos os gêneros) (GRECO, 2003, p. 71), o movimento se expandiu, diferentes núcleos de comitês pela anistia foram criados nos anos seguintes e a Lei da Anistia começou a ser debatida também pelos agentes da ditadura<sup>1</sup>.

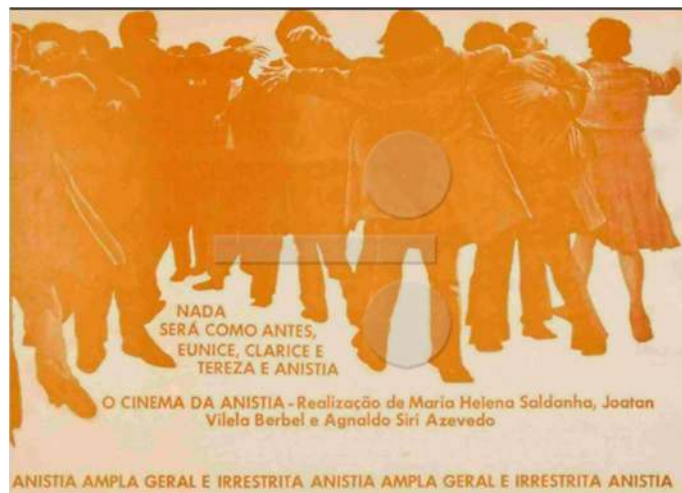
Foi nesse mesmo período de início dos debates sobre a redemocratização política no país que cineastas independentes viram a oportunidade de se reunirem para trabalhar de forma coletiva na produção e distribuição de filmes de curta-metragem que tratavam da “situação cultural, político-econômica e social brasileira” (PARENTE, 2019, p. 34) do período da ditadura. Desse modo, a Corcina – Cooperativa de Realizadores Cinematográficos Autônomos foi criada em 1978 com o intuito de produzir e distribuir filmes independentes. Nesse contexto, com câmeras de baixo custo e integrados a movimentos artísticos e/ou políticos, os cineastas da Corcina acompanhavam manifestações coletivas a favor da anistia e das greves sindicais (*Lá dentro, lá fora*, 1979, *ABC Brasil*, 1979, *De mãos dadas*, 1979), retomavam imagens de arquivo para recontextualizar o que havia se passado desde o golpe de 1964 (*Fênix*, 1980), entrevistavam quem havia perdido familiares assassinados pelos agentes da ditadura (*Eunice, Clarice, Thereza*, 1979), reencenavam práticas violentas de tortura para denunciar a violência de estado (*Na realidade*, 1979).

Era comum, no trabalho colaborativo, que os cineastas se revezassem em funções técnicas e colaborassem na realização dos filmes dos outros integrantes da cooperativa. Ao analisar as fichas catalográficas de filmes da Corcina, vemos que as mulheres exerciam tarefas distintas no coletivo como assistência de direção, produção executiva, narração e montagem. Se, nos anos 1970 e 1980, era “no curta-metragem que as mulheres tinham (...) mais espaço de realização” (GUERRA, 2024, p. 5), quem foram as cineastas que dirigiram filmes no âmbito da Corcina? Quais os interesses e do que falava esse cinema de mulheres produzido no contexto da abertura política? Neste artigo, propomos a busca desses filmes em acervos, publicações, cartazes e nas publicações da imprensa da época. Nosso intuito na pesquisa é compreender como e em que condições esses filmes foram produzidos, investigar por onde circularam, se e como sobreviveram, onde se encontram hoje e em que condições de preservação.

---

<sup>1</sup> A Lei da Anistia foi sancionada pelo presidente João Batista Figueiredo em 28 de agosto de 1979, após uma ampla mobilização social, ainda durante a ditadura militar. Este estudo foi financiado pela FAPERJ - Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, Processo SEI E-26/200.133/2023

Antes de tudo, é preciso ressaltar que para falar do cinema de mulheres realizado no Brasil da ditadura lidamos com o desafio da falta de informações e de vestígios. Um exemplo marcante é um dos primeiros filmes realizados sobre a anistia no Brasil pela cineasta Maria Helena Saldanha, que na época atendeu ao chamado do Movimento Feminista pela Anistia tratando sobre o tema no cinema. De acordo com a sinopse de *Anistia: nada será como antes* (1978), o documentário de 20 minutos trata “das campanhas em prol da anistia de presos e exilados políticos brasileiros, através de depoimentos de personalidades da área civil e de familiares das vítimas da repressão militar”. Apesar da circulação em cineclubes e da exibição nos cinemas<sup>2</sup> no final dos anos 1970, o filme caiu no esquecimento: não localizamos referências a ele em críticas da época, nem análises em trabalhos acadêmicos sobre o cinema brasileiro<sup>3</sup>. A cópia do filme não está disponível para visualização. No acervo da Cinemateca Brasileira, não é possível descrever as condições da cópia existente em película, na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), da última vez em que foi avaliada a cópia do filme em 16mm já estava em processo de deterioração e no Centro Técnico Audiovisual (CTAV), no Rio de Janeiro, não há cópias de *Anistia: nada será como antes*<sup>4</sup>.



Cartaz de exibição de *Anistia: nada será como antes*, Maria Helena Saldanha. (Acervo Cinemateca Brasileira)

O caso de Maria Helena Saldanha, uma cineasta apagada da história do cinema que dirigiu filmes que ficaram esquecidos, nos leva a colocar questões sobre o cinema de mulheres realizados no período. Se nos anos 1970 no Brasil há “uma grande mudança que é a

<sup>2</sup> Uma análise dos jornais da época revela que o filme circulou por cineclubes no Rio de Janeiro, São Paulo e Acre nos anos de 1978 e 1979 e que algumas exibições eram seguidas de debates com a diretora

<sup>3</sup> No documentário nos anos 1970 o trabalho mais importante de mapeamento e análise desses filmes é o livro *Cineastas e imagens do povo*, de Jean Claude Bernardet, onde não constam filmes de mulheres.

<sup>4</sup> Essas informações foram passadas por email pelos setores de pesquisa dos acervos em 2024.

entrada de mulheres dirigindo” (MURAT, 2019, p.10), neste artigo partimos da premissa de que essa história foi negligenciada “tanto dentro como fora dos arquivos”<sup>5</sup>. Recentemente, trabalhos de pesquisa e curadoria têm se interessado em mapear e exibir os filmes das mulheres cineastas. Realizada em 2023, a mostra virtual *Mulheres: uma outra história* – uma parceria entre *Cinelimite* e *Another Screen* – disponibilizou seis documentários de realizadoras que haviam sido originalmente exibidos na televisão, em clubes de cinema feministas regionais ou em circuitos de festivais nos anos 1970 e 1980. São filmes que, assim como o de Maria Helena Saldanha, ficaram esquecidos em cinematecas e/ou que sofriam processos de deterioração. É o caso de *Creche-Lar* (1979), de Maria Luiza Aboim, realizado no âmbito da Corcina. O filme foi considerado perdido por mais de trinta anos, quando foi transferido na crise da Cinemateca do MAM-RJ no início dos anos 2000<sup>6</sup>, redescoberto em 2019 e exibido no Festival Internacional de Cinema de Arquivo (Arquivo Nacional), em edição dedicada às cineastas. Maria Luiza estava na plateia: “Eu falava para as pessoas que tinha feito um filme sobre creches, mas que não o tinha mais. Quando o assisti há alguns anos, depois de todo esse tempo, fiquei muito emocionada”<sup>7</sup>.

Temos assistido na última década a um movimento de mapeamento e análise de filmes realizados por mulheres no Brasil também no campo acadêmico. Destacamos a pesquisa de Karla Holanda que aponta como o documentário foi fundador de um “Cinema Moderno de autoria feminina” (2019, p. 50) a partir da organização e análise dos dados do *Catálogo do documentário brasileiro*. Holanda demonstra que, a partir dos anos 1970, as mulheres passam a dirigir mais filmes, “trazendo temáticas que se voltam diretamente para questões caras ao feminismo moderno” (2019, p. 50). Já Marina Tedesco e Érica Sarmet chamam a atenção para as formas de organização das cineastas mulheres nos anos 1970, que passam a discutir as desigualdades que vivenciavam na produção de seus filmes e a dialogar “com um movimento global de inserção do feminismo no campo cinematográfico, iniciado no exterior no começo da década de 1970, quando surgiram os primeiros coletivos feministas de cinema...” (2019, p. 119).

Hannah Esperança (2020) aponta que na produção nos anos 1970 e 1980 as diretoras passaram a se interessar por “trazer o testemunho de outras mulheres, a fim de discutir seu papel na história e na política e trazer à luz narrativas de personagens que não tiveram chance de afirmar seus direitos em face à ditadura” (2020, p. 17). Ao se perguntar onde estariam as

<sup>5</sup> Como apontado na mostra online de filmes de mulheres *Cinema: uma outra história*. <https://www.another-screen.com/mulheres-uma-outra-historia>

<sup>6</sup> Sobre a crise da Cinemateca do MAM, quando grande parte do acervo foi transferido, ver Heffner (2016).

<sup>7</sup> No Catálogo da Mostra Mulheres de Cinema- Festival Internacional de Cinema de Arquivo- Arquivo em Cartaz. [https://www.gov.br/arquivonacional/pt-br/sites\\_eventos/arquivo-em-cartaz/arquivo-em-cartaz-2021-1/revista-arquivo-em-cartaz-1/revista-arquivo-em-cartaz/revista\\_arquivo\\_em\\_cartaz\\_2019\\_web.pdf](https://www.gov.br/arquivonacional/pt-br/sites_eventos/arquivo-em-cartaz/arquivo-em-cartaz-2021-1/revista-arquivo-em-cartaz-1/revista-arquivo-em-cartaz/revista_arquivo_em_cartaz_2019_web.pdf)

fontes, para além dos filmes, que abrem caminhos para investigar o cinema de mulheres, Ana Maria Veiga busca uma fonte específica, a obra *Quase catálogo 1: realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*, “um documento que possibilitou e possibilita pesquisas diversas, suscitando o interesse por uma história sujeita a apagamentos e à marginalidade” (2023, p. 298). Em *Entre apagamentos e resistências: curtas-metragens feitos por diretoras brasileiras*, Nayla Guerra (2023) perscrutou jornais feministas e identificou 222 filmes realizados por 121 diretoras diferentes durante o período da ditadura militar (1964 a 1985) no Brasil.

É a esse movimento que adere o projeto, interessado na localização e nas maneiras pelas quais os registros audiovisuais provocam uma disruptura em relação às narrativas oficiais – das imagens produzidas pelas agências de propaganda da ditadura militar. A partir dessa premissa, neste artigo propomos investigar como os curtas-metragens realizados por mulheres revelam diferentes violências políticas, culturais, de gênero, raça no Brasil da ditadura, ou seja, aquilo que fica fora dos discursos oficiais. Nossa metodologia de trabalho – a qual temos colocado em prática em pesquisas anteriores –, consiste na investigação das imagens de histórias de mulheres e da história das imagens (2024, 2020a, 2020b).

Conduzindo a pesquisa por acervos filmográficos e documentais, analisando diferentes regimes de visualidade e redes/coletivos de solidariedade, nossa metodologia consiste na busca da trajetória das imagens. Começamos com a investigação sobre o contexto da tomada (o da produção do material), as intenções daquela que filmou e das condições tecnológicas, econômicas e factuais que tornaram o filme possível. Para tanto, realizamos entrevistas com realizadoras e pessoas ligadas aos filmes. Seguimos tentando compreender o circuito de exibição (através dos cartazes, publicações em jornais e das entrevistas) até chegar à investigação sobre a sobrevivência e localização atual das imagens nos acervos públicos ou pessoais.

Lidamos, nesse caminho, com a precariedade, a falta de investimentos públicos e, muitas vezes, de informações em acervos no Brasil que passam por faltam de investimento, lentos processos de reforma e/ou que desconhecem as condições de todos os materiais depositados. Nesse contexto, foi preciso criar estratégias para a busca de informações perdidas e investigar as pistas deixadas a fim de compreender se esses filmes existem e em que condições de preservação e acessibilidade se encontram atualmente. Neste percurso, estabelecemos diálogos com pesquisadores, grupos e organizações que têm também buscado por esses filmes, para que possamos, de forma colaborativa, trocar informações sobre essas produções realizadas por mulheres na Corcina no período de luta pela anistia, de crescimento

dos movimentos feministas e de redemocratização no Brasil.

Neste artigo, traremos as primeiras informações sobre o mapeamento dos filmes, mas focaremos na análise de dois curtas-metragens: *Rito de passagem* (1979), de Sandra Werneck e *Tempo Quente* (1980), de Leilany Fernandes. Sandra, uma das fundadoras da cooperativa, filma em 1979 as travestis da Lapa, no Rio de Janeiro. Leilany, integrante da diretoria da Corcina nos anos 1980, acompanha mulheres pobres que sofrem diferentes tipos de violência e dificuldades em Queimados (RJ).

## As mulheres na Corcina

Em entrevista para este projeto em 2023, o cineasta José Carlos Asbeg contou como foi produzido o filme *Lá dentro, lá fora* e destacou a importância da Corcina para a realização e distribuição de filmes que estavam sendo realizados na emergência dos movimentos sociais no período de redemocratização política. O curta-metragem, dirigido em parceria com Rubem Curveto, registra a manifestação popular na Cinelândia em apoio à greve de fome dos presos políticos do Presídio Frei Caneca. Junto com outros cineastas independentes, como Sérgio Péo e Ivan Vianna, ele acompanhava as greves, manifestações de operários e estudantes que eram retomadas no fim dos anos 1970:

“A gente formou esse coletivo. E aí a gente ficava mapeando quando ia ter uma grande assembleia em São Paulo, quando ia ter uma manifestação aqui. E aí a gente se mobilizava (...) pegava uma câmera emprestada, pegava sobra de rolo de filme de alguém que tinha filmado (...) algumas vezes nós compramos negativos. Houve muita perda de material, muita perda de material. Filmamos com material velado, que a gente não sabia porque o pessoal dava. E a gente *oba, que bom*, mas tava velado” (ASBEG, 2024).

As propostas da produção independente e de formas coletivistas de realização cinematográfica, que caracterizavam o chamado cinema alternativo (MOURA, 2003), foram impulsionadas nos anos 1970 por mudanças na política cultural do curta-metragem: “uma nova geração de realizadores despontou no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, emergindo dos festivais” e circuitos de cineclubes (PARENTE, 2019, p.27)<sup>8</sup>. Foi a partir da organização da classe cinematográfica e da demanda de políticas públicas que garantissem a circulação de filmes nacionais de curta-metragem no circuito exibidor que foi criada a Lei Federal 6.281, de 1975, conhecida como Lei do Curta. A Lei instituiu a obrigatoriedade da

<sup>8</sup> Destaca-se o cinema amador (como o Festival JB/Mesbla de Cinema amador, que teve sua primeira edição em 1965), além de outros festivais de documentários, como a Jornada de Cinema da Bahia.

exibição de uma obra de curta-metragem brasileira antes de toda longa-metragem estrangeiro. Cada curta exibido recebia 5% da bilheteria e o dinheiro era reinvestido em novas produções, o que “gerou um sistema particular de produção-distribuição - exibição rentável para cineastas que se dedicavam ao curta-metragem” (PARENTE, 2019, p.30). Além de impulsionar a produção, a Lei trazia a oportunidade para que os cineastas atingissem um público antes inacessível e contribuía para a profissionalização de alguns diretores.

Com as possibilidades trazidas pela Lei, e pelo contexto de produção coletivista impulsionado pelo crescimento dos movimentos sociais do momento de redemocratização, é criada a Corcina. De 1978 a 1983, a cooperativa produziu uma média de 50 e distribuiu cerca de 100 filmes em festivais e salas de circuito exibidor. Em entrevista para o programa Serviço de Rádio e Televisão (SRTV) da Embrafilme, em 1978, Sergio Péo destaca a importância da organização coletiva para a realização e exibição de filmes com caráter independente:

“A Corcina é uma organização de um grupo de pessoas que fazem cinema, e estão criando, para viabilizar os seus projetos, isso no sentido amplo, desde como realizar até como fazer esses filmes chegarem ao público... A maioria dessas pessoas estão fazendo curta-metragem, que é um filme mais barato, um filme mais rápido e nesse momento é um filme estratégico em termos de ampliação dessa conquista do público (...) O que eu via era muito comercial, de propaganda, de cinejornal. Esse movimento desse ano é uma virada de mesa, uma tentativa de pôr em discussão a efervescência cultural, o universo cultural que a gente vive através do cinema e o curta-metragem é um cinema mais barato, mais curto. Então essa é uma vitória fundamental nessa conquista. E muita diversidade porque realmente é uma atividade caríssima, onde tudo em cinema é importado a ponto de ser difícil de sustentar nossa ideia, nossa autenticidade e tudo que a gente quer falar. Então é mais ou menos assim que eu vejo. Tem sido um trabalho de realizar, de levar adiante uma produção em meio a imensas dificuldades, lutando contra boicotes de toda ordem, econômicos. Realmente as pessoas se propõem a fazer cinema, curta, longa, o que for possível. Se a gente consegue maior autonomia na exibição...a gente consegue um discurso mais livre”<sup>9</sup>

Com bem ressalta o curador Lucas Parente, a enorme produção de curtas-metragens do período se “mantém rara em relações a análises levantadas por críticos, teóricos e historiadores do cinema” (PARENTE, 2019, p. 25). Grande parte das histórias em torno dos filmes da Corcina não foram contadas e muitas matrizes e cópias em película estão em processo de deterioração. Com a colaboração de Roberto Moura (pesquisador e ex-integrante da cooperativa), Lucas Parente organizou em 2018 duas mostras (*Festival Dobra* e *Mostra Corcina no Cinema do Capitólio*), com o intuito de recuperar, digitalizar e exibir alguns filmes esquecidos realizados no âmbito da Corcina. O que chamou nossa atenção nas programações foi a quase ausência dos filmes realizados por mulheres, o que motivou essa pesquisa.

<sup>9</sup> Cópia de pesquisa de SRTV 108 – Curta primeiro ano (cedida pelo centro de pesquisa do CTAV-RJ)

Para o mapeamento de filmes dirigidos por mulheres no âmbito da Corcina, e a busca por esses filmes nos acervos, levamos em conta como foram produzidos, exibidos em mostras e distribuídos com a parceria da cooperativa. Consultamos as fichas catalográficas da Cinemateca Brasileira, os artigos da imprensa da época que divulgavam as exposições dos filmes nos circuitos comerciais e alternativos, os acervos privados dos cineastas e as entrevistas realizadas em diferentes momentos com integrantes da Corcina. Contamos também com o levantamento realizado por Lucas Parente com base em entrevistas, cartazes dos filmes da época e pesquisa de Roberto Moura<sup>10</sup>.

Dentre os 63 filmes que mapeamos no âmbito da cooperativa, dezoito foram dirigidos por mulheres<sup>11</sup>. Os curtas *Eat me* (Lygia Pape, 1973), *Leila para sempre Diniz* (Mariza Leão, 1975) e *Palmas para Jesus* (Mariza Leão, de 1973), apesar de realizados antes da fundação da Corcina (1978), estão incluídos no levantamento porque foram exibidos na primeira mostra com a participação da Corcina, realizada no Rio de Janeiro em 1979<sup>12</sup>. Segundo os organizadores, os filmes foram selecionados porque seus realizadores eram integrantes da cooperativa e os filmes demonstravam "a forma de atuação que ela pretende cumprir" que consistia em: "apoiar através da implantação de uma infraestrutura a realização cinematográfica e viabilizar filmes com ações diretas do mercado, estimulando sua ampliação e novos canais de crédito" (Jornal do Brasil, 1 de maio de 1979).

Os temas e os formatos dos filmes são variados, mostrando a multiplicidade de interesses, pensamentos e experiências das realizadoras. Há, no entanto, filmes que abordam questões específicas ligadas aos debates e lutas dos movimentos feministas que emergiam na época e tratam de questões polêmicas como "a anistia, o aborto, a mortalidade materna, as mulheres na política, o trabalho feminino, a dupla jornada e a prostituição" (DUARTE, 2019, p. 42). Em 1979, integrantes da Corcina como Maria Luiza Aboim e Eunice Gutman integravam o Centro da Mulher Brasileira (CMB), uma organização feminista centrada na reflexão sobre a condição da mulher na sociedade. Como já apontamos anteriormente, o filme de Aboim, *Creche-Lar*, reapareceu recentemente e tem despertado a atenção por conta da

<sup>10</sup> Parte da pesquisa está no site Cinema Alternativo Carioca: <https://cinemaalternativo.rj.com/roberto-moura/>

<sup>11</sup> São eles: *Eat me* (1963, Lygia Pape), *Leila para sempre Diniz* (1975, Mariza Leão), *Palmas pra Jesus* (1976, Mariza Leão), *Circos e sonhos* (1978, Mariza Leão), *Mal incurável* (1978, Denise Bandeira), *Antropofagia* (1979, Marta Irene e Paulo Veríssimo), *Infinitas Conquistas* (1979, Enrica Bernardelli), *Creche-lar* (1979, Maria Luiz Aboim), *Deixa falar* (1979, Iole de Freitas), *Ei, Parente* (1979, Suzana Sereno), *O Guarda Chuva Vermelho* (1979, Lygia Pape), *Ritos de Passagem* (1979, Sandra Werneck), *Teu Nome veio da África* (1979, Maria Luiza Aboim), *Tempo Quente* (1980, Leilany Fernandes), *Qualquer semelhança é mera coincidência* (1981, Dayse Newland), *Memória Cafusa* (1981, Marta Irene), *Nordeste, Paraíso, Sol e Praia* (1982, Leilany Fernandes) e *Vida de mãe é assim mesmo?* (1983, Eunice Gutman)

<sup>12</sup> A programação com os filmes está no acervo pessoal de José Carlos Asbeg, disponibilizado para nossa pesquisa.

raridade do registro que documentou a partir da experiência no coletivo feminista: “No Centro da Mulher, nós nos dividíamos em grupos, cada um dos quais buscava soluções para diferentes preocupações práticas. Eu fazia parte do grupo que estudava creches, que eram raras na época e que as mães precisavam para trabalhar”<sup>13</sup> conta a cineasta que decidiu fazer um curta sobre uma creche comunitária na Vila Kennedy, no Rio de Janeiro. A creche era diferente das outras, onde as mulheres locais cuidavam dos filhos das próprias vizinhas.

“Elas não eram pagas em dinheiro, mas a cada duas semanas em comida, como você vê explicado no filme. Foi montado um armazém, e elas iam lá e recebiam seus valores em alimento. Eu tinha um amigo cineasta, Noilton Nunes, e lhe disse: "Você tem que fazer um filme sobre o que está acontecendo lá. É muito interessante!" Ele virou para mim e falou: "Eu não. Você!". Quando chegamos à creche, prontos para filmar, Noilton disse: "Som, câmera, ação", e eu me lembro de dizer: "O quê?". Eu nem conhecia essa expressão. Então foi assim que *Creche-Lar* (1978) foi feito. Noilton segurou a câmera, eu dirigi o filme. E assim começou a minha história no cinema”<sup>14</sup>.

A experiência na participação dos debates dos coletivos feministas, especialmente no Coletivo de Mulheres, criado em 1981, levaram Eunice Gutman a “estudar a história das mulheres” (ALVEZ e PINTAGUY, 2022, p. 140) e a realizar *Vida mãe é assim mesmo?*. O filme, que trata do direito da mulher de escolher entre a maternidade e a interrupção da gravidez (tema debatido pelo Coletivo) foi exibido em mostra pela Corcina<sup>15</sup>. Apesar do péssimo estado da cópia do filme do acervo do CTAV (único acervo onde foi localizado), assistimos às imagens em um equipamento apropriado. É forte a cena do parto que abre o filme e a atualidade do debate proposto por Gutman. *Deixa falar* (1979), de Iole de Freitas, trata da vida dos moradores no conjunto habitacional Cidade de Deus, em Jacarepaguá. O filme é um dos sete curtas-metragens que não localizamos no nosso levantamento e possivelmente não sobreviveram às ações do tempo. Filmes como *Infinitas Conquistas* (1979, Enrica Bernardelli), *Ei, Parente* (1979, Suzana Sereno) e *Memória Cafuza* (1981, Marta Irene e Paulo Veríssimo) tampouco contam com fortuna crítica. Apesar do interesse pelos temas – uma crítica ao processo de colonização no Brasil, os rituais dos palhaços Clóvis na zona rural do Rio de Janeiro e a miscigenação das culturas negras e indígenas contada através de uma lenda carajá – sem os curtas-metragens e as análises e textos sobre eles, não podemos compreender as perspectivas das cineastas, as abordagens e o olhar para os acontecimentos que inscreveram nos filmes.

<sup>13</sup> Em *Mulheres: uma outra história*: <https://www.another-screen.com/mulheres-uma-outra-historia>

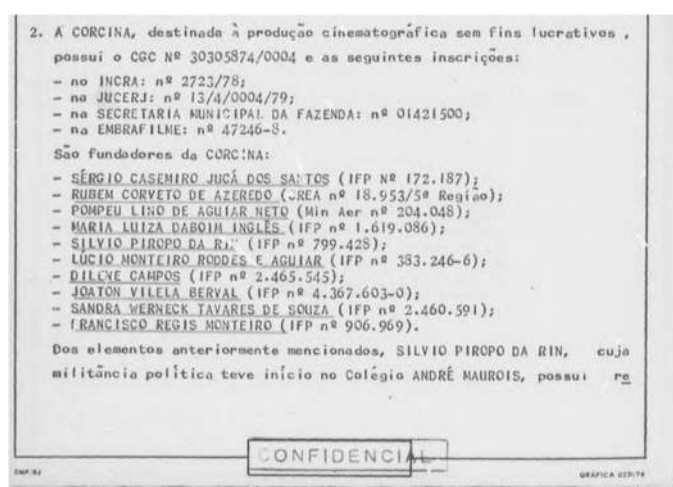
<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> Em conversa conosco, Eunice Gutman conta que foi uma das fundadoras da Corcina, assunto no qual nos aprofundaremos adiante na pesquisa.

A seguir, nos deteremos nas trajetórias de dois filmes que também não contam com fortuna crítica, mas que sobreviveram ao tempo, como mostramos nesse artigo. Nosso objetivo adiante é traçar as trajetórias de *Ritos de passagem* (1979), de Sandra Werneck, e *Tempo Quente* (1979), de Leilany Fernandes. Ambos os filmes dialogam com as questões que estavam sendo debatidas pelas mulheres na época: Sandra Werneck filma as travestis para tratar das experiências de enfrentamento da normatividade heterossexual de vidas à margem e Leilany mostra a falta de condições e de estrutura na vida de mulheres e trabalhadoras domésticas e de seus filhos em *Queimados*, no Rio de Janeiro. As duas cineastas não apenas dirigiram filmes, mas estiveram em algum momento participando ativamente da organização da Corcina.

## Sandra Werneck e *Ritos de passagem*

No Arquivo Nacional, um documento confidencial do Serviço Nacional de Informações (SNI) intitulado “Instituto Brasileiro Brasil-África (ICBA)- Corcina-Cooperativa dos realizadores de cinema autônomo” demonstra a vigilância e perseguição vigente no período de abertura política em relação aos cineastas independentes no Brasil. O documento traz informações sobre integrantes da Corcina e o funcionamento da cooperativa, onde seriam “exibidos filmes ignorados, para público altamente restrito”. Entre os nomes listados dos fundadores da cooperativa, aparecem duas mulheres: Maria Luiza Aboim e Sandra Werneck Tavares de Souza.



Acervo: Arquivo Nacional

O documento, que mostra a vigilância dos agentes da ditadura sobre os cineastas independentes no período da abertura política, revela também o trabalho cooperativo e

organizado do grupo de cineastas da época na luta para produzir e exibir os primeiros filmes que realizavam. Em entrevista para essa pesquisa, Sandra Werneck relembra que o que motivou a fundação da Corcina foi a necessidade de lidar com a falta de incentivos:

“a gente tinha tanta fome de fazer cinema e tinha tão poucas possibilidades porque não tinha grana, não tinha apoio, não tinha editais e a gente pensou que a gente não seria capaz de cada um abrir uma produtora e sim se associar e abrir uma cooperativa. E assim se deu”. (WERNECK, 2024)

Antes mesmo da fundação da Corcina, dentro da lógica do trabalho colaborativo, Sandra atuava em várias frentes. Em 1974, a cineasta realiza uma performance em *Esplendor do Martírio*, filme experimental em Super-8 de Sérgio Péo que faz referência ao martírio de São Sebastião, padroeiro do Rio de Janeiro, em uma alusão ao autoritarismo da ditadura militar. Sandra aparece com os olhos vendados e as mãos atadas e, ao se livrar das amarras, senta-se no centro da Avenida tirando cartas de tarô.



*Sandra em Esplendor do Martírio, de Sérgio Péo*

As experimentações com o Super-8 começam quando Sandra Werneck volta de um período na Holanda e passa a frequentar os cursos do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Ali, convive com pessoas ligadas ao cinema, funda um cineclube e realiza um curta sobre um artista que pintava a realidade da vida na comunidade onde vivia. Do Super-8 para o 16mm, Sandra realiza em 1976 *Bom dia Brasil*. O curta experimental conta a história de um migrante nordestino que chega à cidade grande sem nada conhecer e busca espaços de abrigo ao ambiente urbano e hostil. Assim como o primeiro, este filme está desaparecido:

“eu fico muito triste de ter perdido essa cópia porque é uma história muito interessante de um rapaz que chega da Paraíba, fica no Rio de Janeiro meio perdido, vai pra feira de São Cristóvão pra vender envelopes e o interessante é que, pra ele socializar, ele entra na igreja universal ...é um filme super atual, as pessoas continuam tentando se socializar através das igrejas”. (Werneck, 2024)

*Bom dia Brasil* destaca o interesse da cineasta pelos problemas sociais do país e é resultado “do engajamento cultural e coletivo” que marcam “o desenvolvimento da obra de

Sandra Werneck como documentarista até meados da década de 1990, notadamente no formato de médias e curtas-metragens” (REBELLO, 2019, p. 255). No período em que se discute a redemocratização no Brasil da ditadura, Sandra trabalha em filmes de vários colegas carregando latas, fazendo produção, assistência de direção. Um dos trabalhos mais marcantes, dessa época, foi *Fênix* (1980), do então marido Silvio Da-Rin. O filme, cujo título alude ao pássaro que renasce das cinzas, presta uma homenagem aqueles que participaram da cena política e cultural do Brasil de 1964, ano do golpe, até 1968, quando foi instaurado o Ato Institucional n. 5: “ele foi preso, torturado e queria resgatar um pouco dessa história no *Fênix*. Eu o ajudei, a gente foi nos arquivos da TV TUPI pra achar aquelas imagens maravilhosas que estão aí” (Werneck, 2024).

Como diretora, Sandra realiza nesse período um curta e um média-metragem: *Ritos de passagem* (1979) e *Pena Prisão* (1983), o primeiro pela Corcina. *Ritos de passagem* acompanha travestis na noite carioca, filma seus testemunhos sobre moralismo e repressão. Ao observar e circular pela cidade onde morava, Sandra percebeu que seria interessante fazer um filme: “Ali na Lapa, olhar os travestis, saber que ninguém tinha trabalhado com esse tema, aí eu resolvi fazer o *Ritos de Passagem?*” (WERNECK, 2024). O único acervo filmográfico onde localizamos cópia do filme é o do CTAV. *Ritos de Passagem* começa com um plano dos pés de Jorge, calçando sapatos sociais masculinos e caminhando por uma repartição pública. Vemos um corte para sandálias femininas de salto alto e, na sequência, acompanhamos a câmera subir pelo corpo de Jorge, que, agora usando vestido, peruca e batom, declara que, à noite, se transforma em Carmen. É Carmen quem olha para a câmera. Na cena seguinte, a vemos maquiar-se diante de um espelho ao som de *Blue Moon*, de Billie Holiday, quando então entram os créditos iniciais do filme, uma “produção Corcina”.

Ainda que *Ritos de Passagem* seja todo ambientado durante a noite, esse não é um filme que opte por uma representação sombria ou taciturna das travestis, não associando o grupo, em momento algum, ao mundo do crime e ao uso de drogas. No caminho justamente contrário, a escolha conceitual de direção de Sandra Werneck parece estar interessada na beleza, no glamour e no caráter transgressor das experiências de travestilidade, até então pouquíssimas vezes abordadas em obras cinematográficas.

A diretora acompanha três personagens que aparecem sempre arrumadas, ou em processo de “montação”, filmadas em camarins ou performando nos palcos. Uma delas diz que o palco é uma “doença” que nasce com as travestis. Ela complementa refletindo que subir no tablado é o seu momento de “glória”. Em outro momento, declara ainda encarar a travestilidade como uma profissão e reforça que, no documento de reconhecimento da

profissão de artista existe uma cláusula que contempla as travestis, lhes garantindo direito à carteira assinada pela Censura Federal.

O curta-metragem termina com uma sequência nas ruas da Lapa, bairro da zona central do Rio de Janeiro, onde, pela primeira vez, o universo do trabalho sexual é abordado através de imagens que parecem compor um desfile de travestis sorridentes e bem-vestidas. Sem romantizar a vida no asfalto, Sandra filma uma viatura de polícia que passa por elas e, em voz off, as personagens relatam situações de repressão do poder oficial e casos de autoflagelação. A presença da polícia ilustra a tese de que “houve uma política sexual oficializada e institucionalizada na ditadura para controlar manifestações tidas como “perversões” ou “desvios”, tais como o erotismo, a pornografia, as homossexualidades e as transgeneridades”. (QUINALHA, 2017, p. 314)

Vale lembrar que o primeiro caso de HIV só seria registrado no Brasil em 1980, um ano após o lançamento de *Ritos de Passagem*. O filme de Sandra Werneck é, portanto, um registro que traz à luz narrativas de potência de corpos disruptivos em face à moralidade corretiva do período ditatorial antes da chegada da Aids, que iria estigmatizar e minar por preconceitos travestis e homossexuais nos anos que se seguiriam.

## Leilany Fernandes e Tempo Quente

Ao contrário de Sandra Werneck, Leilany não começa a carreira no cinema independente. Em 1964, ela estreia como atriz no filme *O Beijo*, de Flávio Tambellini, e atua como atriz, continuísta<sup>16</sup>, produtora e assistente de diretores homens<sup>17</sup>. Em 1972 dirige o primeiro filme *Natureza Objeto*, sobre o joalheiro Caio Mourão, e em 1973 o documentário *O Choro Dele*, sobre a obra de Jacob do Bandolim. Contudo, é *Tempo Quente*, produzido pelo Departamento do Filme Cultural da Embrafilme e realizado em 1981 através da Corcina que projeta a diretora. O filme ganhou o Prêmio Especial do Júri da 10ª Jornada Brasileira de Curta-metragem em Salvador e esteve no Festival de Brasília de 1980, Festival de Gramado de 1982, no Festival de Oberhausen, na Alemanha, em abril de 1982. *Tempo Quente* também foi exibido na íntegra na televisão inglesa<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Leilany foi continuísta em “Toda Nudez Será Castigada”, de Arnaldo Jabor, em 1973 e em “Nós os Canalhas” de Jece Valadão, em 1975

<sup>17</sup> Em 1975, ela atua como assistente de direção de Flávio Migliaccio, e em 1977 como assistente de direção do seu segundo companheiro Oswaldo Caldeira, no longa de ficção “Ajuricaba, O Rebelde da Amazônia”, onde também assina como produtora executiva

<sup>18</sup> Informação do jornal Última Hora”, 22 de junho de 1984.



*Tempo Quente*, curta-metragem de Leilany Fernandes Leite: filme selecionado para o próximo Festival de Berlim e exibido como complemento de *Na Estrada da Vida*

Jornal do Brasil, 14 de dezembro de 1980

O que explica um filme que circulou tanto na época em que foi realizado ter sido esquecido dos debates, críticas, análises e da historiografia do cinema brasileiro? Na busca que realizamos nos acervos filmográficos brasileiros, localizamos uma cópia do filme em película na Cinemateca Brasileira e um negativo na Cinemateca do MAM-Rio. A visualização foi possível por conta de uma cópia do filme digital que encontramos no acervo do *Centre Simone de Beauvoir*, em Paris. A cópia está dublada com a voz de Carole Seyrig (sobrinha de Delphie Seyrig, a fundadora do Centre), o que sufoca o som ambiente e torna difícil identificar as vozes das personagens. No acervo francês, não há informações sobre o filme além da ficha filmográfica e nem explicações dos motivos pelos quais a cópia chegou até lá. Uma nota do *Diário do Paraná*, no entanto, explica que o filme foi parar no acervo do coletivo feminista francês porque foi exibido no dia da inauguração do *Centre Simone de Beauvoir*.



*Diário do Paraná, 11 de janeiro de 1983*

*Tempo Quente* é um documentário que alterna a experiência cotidiana de mulheres moradoras do bairro de Queimados com falas de militantes participantes de um Congresso de Mulheres. No filme de 13 minutos, a voz da personagem, mulher pobre e periférica, procura encontrar um espaço social de ressonância. O filme, segundo Leilany, traz “um painel da violência contra a mulher” (Jornal do Brasil, de 18/10/1981). O título retirado da fala inicial da personagem relaciona o calor sufocante à falta de perspectiva e às lembranças de uma história violenta: uma tentativa de estupro que sofreu em um ponto de ônibus:

“Quando eu vim chegando no ponto do ônibus, um cara tinha sido abordado pela polícia. Tento entrar no ônibus, ele me agarra, um tarado. Ele me agarra com muita força. Então eu desço do ônibus, dou minha bolsa para uma criança segurar e brigamos de verdade no ponto de ônibus. Ele me bate, eu bato nele, ele me estrangula, eu estrangulo ele! Um verdadeiro caos. Tempo quente no ponto de ônibus. O ônibus não sai. Eles esperam para assistir à briga. Nem um sinal da polícia. Então lutamos até ficarmos cansados. Ele diz que sente muito. Eu sou perigoso, ele diz. Perigoso, mas eu enfrento: da próxima vez vou pegar uma arma para lutar contigo. Ele diz que eu sou braba”.

*Tempo Quente* está dividido em dois tipos de registro que se alternam. De um lado, o dia-a-dia de mulheres vulneráveis, moradoras do bairro de Queimados, narrando suas histórias de vida e seus relacionamentos afetivos, explicando como cuidam dos filhos, denunciando condições de trabalho, de transporte, de escola pública e de saúde pública. De outro lado, a filmagem do Congresso de Mulheres, com registro de assembleias e entrevistas com militantes do trabalho de base, mulheres de diferentes origens sociais que lutam contra o racismo e a violência policial, assim como defendem políticas públicas que as atendam no dia

a dia. Essas militantes ora falam no palanque, aprovando a solidariedade para com os movimentos pela reforma agrária, ora dirigem-se diretamente a Leilany, que aparece em quadro, com microfone em punho: “Por que você acha importante, Lenice, o seu trabalho com essas mulheres?”

Além dos festivais e salas de cinema, o filme circulou intensamente por cineclubes, mostras, reuniões e encontros feministas durante os anos 1980<sup>19</sup>. A preocupação com as questões relativas à opressão vivida pela mulher em diferentes campos na época da ditadura, e que Leilany enfrentava enquanto cineasta, já apareciam publicamente em 1976, como demonstra a fala sobre o Festival de Nova Orleans, em 1976:

"Estamos numa fase em que é importante dizer o que a gente pensa (...) O momento histórico mundial é o da descolonização mental da mulher e a busca de sua identificação. A mulher no Brasil ainda esbarra com uma estrutura e ela mesma ainda está presa ao que eu chamo um raciocínio vaginal. Portanto, o testemunho de sua participação tem que ser num trabalho pessoal e de desrepressão" (*Jornal da Orla*, 21 de março de 1976)

Em 1977, ao lado das também cineastas Lygia Pape e Vera de Figueiredo, Leilany critica a imagem que era projetada das mulheres nos cinemas, na televisão e nos comerciais: “Em todos os meios de comunicação continua sendo uma imagem, uma imagem de baixíssimo nível cultural, distorcida tornando-a invariavelmente um ser manipulado, sexual e economicamente”<sup>20</sup>. Era um momento especial em que mulheres do cinema passavam a compreender a importância de lutar coletivamente por condições de realizar e distribuir filmes, de produzir um cinema de mulheres. Na década de 1980, quando realiza *Tempo Quente*, a cineasta passa a integrar a diretoria da Corcina, atuando publicamente na defesa dos filmes realizados pelas cineastas.

<sup>19</sup> O filme também foi exibido no Encontro do movimento das mulheres do Brasil, em 1981, em São Paulo, na Casa da Mulher, organizado pela Frente das Mulheres Feministas em 1981, na mostra de cinema do I Festival Nacional das Mulheres nas Artes, em 1982; e no VIII Encontro Nacional Feminista, em 1986 em Petrópolis.

<sup>20</sup> Disponível no Canal do YouTube do CTAV <https://www.youtube.com/watch?v=ZFJfSisl2vA&t=39s>



SRTV 149- Cinema de Mulheres, 1977. Acervo: CTAV

Nos anos 1980, Leilany Fernandes participa do Grupo Feminino de Pesquisa Cinematográfica, que consta dentre as 90 iniciativas feministas brasileiras listadas na página “serviço”, organizada por cidade, na edição do jornal *Mulherio* (março/ abril 1982). No ano anterior, o anúncio do jornal informa que o Grupo disponibiliza dezesseis filmes feministas dirigidos por mulheres dentre os quais de realizadoras ligadas à Corcina:

“Já existem no Brasil dezenas de filmes muito expressivos, realizados por mulheres preocupadas em refletir sobre a condição feminina. Normalmente, contudo, são curta-metragens feitos com pouco dinheiro, sem nenhum apoio de divulgação, e terminam sendo vistos por poucas pessoas. A organização de um cadastro desses filmes e a programação de mostras em várias cidades são alguns dos objetivos do Grupo Feminino de Pesquisas Cinematográficas, com sede no Rio”. (Jornal *Mulherio* - julho/ agosto 1981)

A participação de Leilany no movimento feminista se intensifica nos anos 1980, o que pode ser demonstrado por sua assinatura em uma carta assinada pelo movimento feminista carioca, no ano de 1983, e endereçada ao governador Leonel Brizola. A carta apresenta demandas sociais gerais da sociedade e específicas da mulher, medidas que “não reforcem o papel tradicional da mulher”, “que não considerem a condição feminina como única e exclusivamente uma questão materno-infantil”, “reforcem a capacidade política da mulher” e “criem condições de participação; no governo, de mulheres com acúmulo de conhecimento sobre a condição feminina e com uma prática política de igualdade entre os sexos”<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Documento de maio de 1983. Acervo: Arquivo Nacional.

## Considerações finais

O mapeamento e a busca dos filmes dirigidos por mulheres no âmbito da Corcina reiteram a história de apagamentos das cineastas e dos filmes que elas realizaram na época da ditadura. Entre os 18 filmes realizados entre 1973 e 1983, que foram produzidos, distribuídos ou exibidos no âmbito da Corcina, 7 estão desaparecidos. Buscar esses filmes nos acervos deixa explícita a dificuldade em compreender essa produção: muitos filmes não estão catalogados, outros sofrem processos de deterioração nos depósitos e poucos estão em condições de exibição. Esses filmes, no entanto, são de extrema importância para compreender tanto a trajetória das mulheres na história do cinema quanto o que desejam mostrar no momento de abertura política após longos anos de repressão e censura à imprensa e aos artistas, como aconteceu na ditadura militar no Brasil.

A partir da compreensão do funcionamento da Corcina, podemos destacar a importância das práticas coletivas para a realização de filmes de mulheres. O artigo dá então um primeiro passo na investigação da trajetória de filmes realizados nesse contexto e na tentativa de compreender especialmente a trajetória que seguiram. As estratégias para a realização de filmes com pouco ou nenhum orçamento, as articulações para a exibição nos cinemas e a tentativa de inserção no mercado a partir do que oferecia a *Lei do curta* são procedimentos fundamentais para entender o aumento da produção de filmes na época. Apesar das dificuldades encontradas, o artigo aponta que as mulheres se organizaram coletivamente e produziram filmes que mostravam o que a ditadura queria esconder. A opressão das trabalhadoras, a necessidade de creches para mães que vivam em comunidades pobres, o debate sobre o aborto e a violência sexual, a prostituição e as estratégias de sobrevivência de mulheres e travestis durante os anos da ditadura são temas que emergem junto a práticas dos coletivos feministas que ganhavam força no país no fim dos anos 1970, período de redemocratização.

Os próximos passos da pesquisa consistem, nessa medida, em buscar os filmes que ainda não foram localizados, realizar entrevistas com as realizadoras a fim de entender os contextos de produção dos filmes, as dificuldades e as estratégias encontradas para realizá-las. Interessa também analisar os outros filmes mapeados no escopo da pesquisa e investigar as relações que estabelecem com os movimentos feministas da época, procurando identificar os diálogos das mulheres cineastas com esses movimentos.

## Referências

- ASBEG, José Carlos. **Entrevista concedida para pesquisa do grupo Práticas do contra-arquivo (PUC-Rio/FAPERJ)**, 2023.
- BERNARDET, Jean Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003
- BLANK, Thais.; MACHADO, P. **Em busca de um método: entre a estética e a história de imagens domésticas do período da ditadura militar brasileira**. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 43, n. 2, 2020
- \_\_\_\_\_. **Inês e Norma: caminhos cruzados em imagens, arquivo e militância**. *Acervo, [S. l.]*, v. 37, n. 1, p. 1–24, 2023
- DUARTE, Constância. **Feminismo: uma história a ser contada**. IN: Holanda, Heloisa Buarque (org). **O pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.
- ESPERANÇA, Hannah. **Diretoras brasileiras e a representação da mulher em documentários dos anos 1980**. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) - Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2020
- GRECO, Heloisa. **Dimensões fundacionais da luta pela anistia**. Tese apresentada ao Curso de Pós Graduação das Faculdades de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História, 2003.
- GUERRA, Nayla. **Entre apagamentos e resistências: curtas metragens feitos por diretoras brasileiras (1966-1985)**. São Paulo: Alameda, 2023
- HEFFNER, Hernani. **É trabalho de formiguinha** – entrevista a Thais Blank. *Aniki*, v.3 n.2: Outros Filmes, 2016.
- HOLANDA, Karla. & TEDESCO, Marina. (orgs). **Feminismo e plural: Mulheres no cinema brasileiro**. Campinas, SP: Papyrus, 2017.
- HOLLANDA, Heloisa. (org.). (1989) **Realizadoras de cinema no Brasil: 1930-1988 (Quase catálogo 1)**. Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos.
- \_\_\_\_\_. **Musas insubmissas: Estudo de “Inês (1974), um filme de coletivo sobre uma presa política brasileira**. *Revista Eco-Pós*, 23(3), 34–54, 2020
- \_\_\_\_\_. Thais. **Inês e Norma: caminhos cruzados em imagens, arquivo e militância**. *Revista Acervo*. v.37, n1, 2024
- MOURA, Roberto. **A construção de uma história do cinema brasileiro: política estatal e cinema alternativo nos anos Embrasil**. *Revista Contracampo*, n.8, 2003.
- MURAT, Lucia. **Mulheres de cinema- catálogo do Festival Internacional Cinema de Arquivo**. Arquivo Nacional, 2019.
- PARENTE, Lucas. **Corcina; auge e crise do curta metragismo brasileiro**. Festival curta cinema, ensaios, 2019.

PITANGUY, Jaqueline e ALVES, Branca. **Feminismo no Brasil: memórias de quem fez acontecer**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

QUINALHA, Renan. **Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964 – 1988)**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais do Instituto de Relações Internacionais da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Ciências, 2017

REBELO, Patrícia. Sandra Werneck: experiências de heterotopias. IN: Lusavargui, Luiza e SILVA, Camila Vieira. **Mulheres atrás das câmeras- As cineastas brasileiras de 1930 a 2018**. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

SARMET, Erica. & TEDESCO, Marina. Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980. In: Holanda, Karla. & Tedesco, Marina. (orgs.). **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas: Papirus, 2017

TEDESCO, Marina. & CABRERA, Livia. Carmem Santos em audiovisuais sobre as mulheres no cinema brasileiro: perspectivas de diretoras mulheres. In: **En outra islã**, n. 4 maio, pp.20-39, 2020

VEIGA, A. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamento, fugas, especificidades. Tese de Doutorado em História**. Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013

WERNECK, Sandra. **Entrevista concedida para pesquisa do grupo Práticas do contra-arquivo (PUC-Rio/FAPERJ)**, 2024.

ZERBINI, Therezinha Godoy. **Anistia: semente da liberdade**. São Paulo: Editora Salesianas, 1979.

## Patrícia Furtado Mendes Machado

Professora, Pesquisadora e Coordenadora Adjunta do Programa de Pós Graduação em Comunicação da PUC-Rio. Professora da graduação em Estudos de Mídia da PUC-Rio. Desde 2023, é Jovem Cientista do Nosso Estado FAPERJ, onde coordena o projeto Práticas do contra-arquivo: mapeamento e análise de imagens não-oficiais da ditadura militar no Brasil (1964 -1985). Pós-doutorado no PPGCINE-UFF, com bolsa vinculada ao projeto Niterói em imagens: repositório digital de fotografias e filmes, no âmbito do Programa de Desenvolvimento de Projetos Aplicados (UFF-FEC-PMN) onde atuei como Coordenadora de pesquisa do projeto (2021). Presta consultoria e assistência para projetos filmográficos e artísticos de pesquisa de imagens de arquivo, especialmente relacionados ao período da ditadura militar no Brasil.  
[patricia.furtado.machado@gmail.com](mailto:patricia.furtado.machado@gmail.com)