



**Corpos ameaçadores na ficção científica brasileira:
as personagens femininas no filme *O jardim das espumas* (1970)**

**Cuerpos amenazantes en la ciencia ficción brasileña:
los personajes femeninos en el cine *O jardim das espumas* (1970)**

**Threatening bodies in brazilian science fiction: the
female characters in the film *O jardim das espumas* (1970)**

Carolina Oliveira da Silva¹

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-8447-1576>

Resumo: Este trabalho propõe uma análise das personagens femininas do filme *O jardim das espumas* (Luiz Rosemberg Filho, 1970), destacando a filiação do filme ao gênero ficção científica ao combinar aspectos da história das mulheres no período da ditadura brasileira (Sarti, 2001) com os desdobramentos estéticos do filme (Bordwell, 2013), questionando como o uso do corpo das mulheres pode ajudar a compreender o corpo como discurso (Williams, 1991). A hipótese é que essas personagens podem ser inscritas em complexas relações de poder, refutando uma ideia dicotômica que insiste em classificar as personagens femininas apenas como detentoras de ação ou como completamente submetidas a algo/alguém, confirmando, assim, a possibilidade de construí-las e compreendê-las a partir de um terreno repleto de nuances.

Palavras-chave: Personagens femininas; Ficção científica; Ditadura brasileira; Corpos femininos.

Resumen: Este trabajo propone un análisis de los personajes femeninos de la película *O jardim das espumas* (1970), destacando la filiación de la película con el género de ciencia ficción, combinando aspectos de la historia de las mujeres durante la dictadura brasileña (Sarti, 2001) con los desarrollos estéticos de la película (Bordwell, 2013), cuestionando cómo el uso del cuerpo de las mujeres puede ayudar a entender el cuerpo como discurso (Williams, 1991). La hipótesis es que estos personajes pueden inscribirse en complejas relaciones de poder, refutando una idea dicotómica que insiste en clasificar a los personajes femeninos sólo como poseedores de la acción o como completamente sometidos a algo/alguien, confirmando así la posibilidad de construirlos y comprenderlos a partir de un terreno lleno de matices.

Palabras clave: Personajes femeninos; Ciencia ficción; Dictadura brasileña; Cuerpos femeninos.



Abstract: This work proposes an analysis of the female characters in *O jardim das espumas* (Luiz Rosemberg Filho, 1970), highlighting the film's affiliation to the science fiction genre by combining aspects of the history of women in the period of the Brazilian dictatorship (Sarti, 2001) with the aesthetic developments in the film (Bordwell, 2013), questioning how the use of women's bodies can help to understand the body as discourse (Williams, 1991). The hypothesis is that these characters can be inscribed in complex power relations, refuting a dichotomous idea that insists on classifying female characters only as holders of action or as completely submitted to something/someone, thus confirming the possibility of constructing them and understand them from a terrain full of nuances.

Keywords: Female characters; Science fiction; Brazilian dictatorship; Women's bodies.

Introdução

O jardim das espumas (1970), de Luiz Rosemberg Filho, é um filme geralmente associado ao período do Cinema Marginal e valorizado, em grande medida, por conta de seu radicalismo estilístico. Dado como perdido por quase 30 anos, o filme lança um olhar sobre o período da ditadura encarnando em suas imagens “a brutalidade e o esgarçamento corporal, na dilaceração da carne pela violência da tortura” (Ramos, 2018, p. 189). Em 2017, a *Mostra Brasil Distópico*, organizada pela Caixa Econômica Federal, dedicou-se a recuperar obras cinematográficas brasileiras que, nos últimos anos e principalmente no ambiente acadêmico, vêm apresentando características da ficção científica, conforme o caso do filme apresentado aqui.

Assim, ao encontrar na alegoria uma incursão para o gênero da ficção científica – algo que na análise de Ewerton Belico (2017, p. 68) é “a possibilidade de um fascismo latino-americano”, também compartilhado com filmes de um mesmo horizonte crítico como *Hitler do Terceiro Mundo* (1968) de José Agrippino de Paula – *O jardim das espumas* nega uma estrutura narrativa linear em favor da fragmentação, resultado de uma montagem que incorpora fragmentos da realidade a partir de materiais de arquivo. Desses fragmentos, a figura recorrente de corpos associados à categoria de “mulheres” instiga uma investigação que pretende escrutinar o corpo e o seu lugar na construção da *mise-en-scène*. Portanto, ao partilharmos a negação da noção de “porta-casacos”, descrita por Linda Nicholson em *Interpretando o Gênero* (2000) que identifica o corpo como um cabide no qual se jogam diferentes artefatos culturais relativos à personalidade e ao comportamento – o que reforçaria a ideia de determinismo biológico –, a intenção em recorrer a esses corpos é, justamente, promover seus entrelaçamentos.

Para tal, é importante lembrar a história do feminismo brasileiro e sua gestação em torno da resistência das mulheres sob o regime da ditadura militar (1964-



1985), compreendendo, portanto, a situação do movimento dentro do contexto de um mundo unilateral e dominado pela hegemonia neoliberal, como descreve Cinthia A. Sarti em *Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro* (2001).

Nesse encontro, a articulação entre história, corpo e estilo cinematográfico, apenas reitera a importância da análise estética, já há muito destacada por autores como David Bordwell em *Sobre a história do estilo cinematográfico* (2013), e que nos ajuda a erguer uma hipótese sobre as figuras femininas do filme para além de suas representações primeiras e aparentemente dicotômicas entre agência¹ e vitimismo: a hipótese é de que, ao mesmo tempo em que a dominação de seus corpos são o resultado do controle intenso de um regime capitalista, eles também se convertem em ameaça para esse regime.

O corpo explorado em sua dimensão mais violenta, dolorosa e abjeta, prevê desdobramentos a partir de sua exorbitância, completamente alinhado a uma narrativa não-linear, que explicita em imagens as torturas promovidas pelo regime da ditadura no Brasil e que se inscreve na história do filme em questão a partir da apresentação de um planeta pobre, visitado por homens ricos que se interessam em estabelecer acordos econômicos. Ao tomarmos o corpo como resultado deste processo histórico, recorreremos ao texto *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess* (1991) de Linda Williams, que discorre sobre a forma e a função dos excessos – a violência e o sexo, por exemplo, em filmes de gênero como a pornografia, o horror e o melodrama. Apesar de *O jardim das espumas* não se tratar de um filme de gênero – ao menos não dos três nomeados pela autora –, a história possui uma “particularidade de pensar o momento do cinema no mundo da contracultura”, além de ser “regado a gritos fortes e som lísergico modulando a poesia” (Ramos, 2018, p. 189), atribuindo ao corpo um excesso necessário para a sua sobrevivência. Isto posto, o gênero da ficção científica, aqui, servirá como chave de leitura do filme de Rosemberg, afinal, a paisagem distópica – seja na injustiça social, no medo da violência ou no extremismo em relação ao “outro”² –, é

¹ A ideia de agência neste trabalho vai compreender a noção desenvolvida por Saba Mahmood (2019), que a entende não como sinônimo de resistência, apenas, mas como a capacidade para a ação dentro da relação de subordinação que “pode ser encontrada não só em atos de resistência às normas como também nas múltiplas formas em que essas normas são incorporadas” (p. 147).

² Os “outros” são uma figura importantíssima no imaginário da ficção científica. Fátima Alice Martins em *Imagens de nós e dos outros nos filmes de ficção científica* (2012), por exemplo, os identifica como aqueles que são, em nossa sociedade, marginalizados: vizinhos, imigrantes, negros, estrangeiros, os oriundos de territórios desconhecidos ou os já há muito conhecidos *aliens*. Contudo, tal figura, como ela aponta ao apoiar-se na psicanálise, é fundamental para o indivíduo moderno, que necessita do encontro e do confronto com o desconhecido para reconhecer a sua própria existência.



habitante incômoda do nosso mundo, apesar disso, é também uma arma com a qual podemos sonhar para lidar com o fim do mundo.

Assim, a ideia de propor um entrelaçamento que tome como ponto de partida as mulheres – quem são elas? – para conjugá-las em seus aspectos históricos e estéticos – o que se faz com esses corpos? – no filme *O jardim das espumas*, tem como principal objetivo desenvolver um pensamento aprofundado sobre as personagens femininas, demonstrando, se possível, suas complexidades em torno das relações de poder.

“Por que essa mulher tá sentada aí, falando milhões de coisas, e daí?”

Em uma das sequências mais particulares de *O jardim das espumas*, um grupo – os atores, a equipe técnica e o próprio diretor – discute num descampado sobre o desastre do cinema nacional, sendo interrompidos constantemente por barulhos de aviões. Uma das habitantes desse mundo subdesenvolvido, a estudante (Fabíula Francaroli), lança o questionamento que dá título a esse segmento do texto. A cena perdura por pouco mais de 6 minutos sem nenhum corte, mas também sem respostas³ – o que não nos impede de saná-la, por enquanto, através de outra questão: por que não estar aqui escrevendo milhões de coisas sobre essa mulher ali sentada?

Ao falar dessa personagem cinco décadas após a sua materialização cinematográfica, a ideia de uma viagem no tempo – como uma das mais autênticas peculiaridades do gênero da ficção científica⁴ – confirma uma desorientação temporal⁵

³ É importante destacar que nessa cena os diálogos são entrecortados propositalmente por sons de armas e aviões, o que levanta questões acerca da situação da estudante no filme e sobre o ser atriz em uma determinada época, já que a conversa acontece em torno da aceitação do espectador brasileiro diante dos filmes nacionais, e é cortada constantemente, chegando a incluir indagações sobre como “acabar com o mito de atrizes”.

⁴ Em meio ao extenso guarda-chuva que o gênero na ficção científica ocupa, aqui é possível citar o grande monstro marinho construído pelo artista Ward Shelley para compreender o gênero, ficando evidente que as derivações são cada vez mais inevitáveis. Assim, ao perseguir tal monstro, recorremos a especialistas dos gêneros cinematográficos, como Rick Altman (1999), que asseguram a forma não estática dos gêneros, assim como a sua relação com quem lê – ou assiste. A partir dessa perspectiva, a derivação com a qual pode-se trabalhar no filme apresentado é a da distopia, que são as narrativas derivadas da ficção científica que vão filtrar o “discurso positivista e desenvolvimentista, para expor as agruras da sociedade industrial capitalista moderna” (Lusvargui, 2022, p. 15) e que, de modo genérico, não assegura, ainda que aponte, para mudanças no que se refere ao protagonismo ou autoria feminina. Contudo, o termo escolhido para a utilização neste artigo será o da ficção científica, por se mostrar mais abrangente. Ver monstro em: <http://www.wardshelley.com/paintings/pages/HistoryofScienceFiction.html>

⁵ O dado da desorientação temporal é trabalhado por Hermano Arraes Callou em *Jardim dos detritos* (2019) e se justifica pela sua “aterriagem” em um novo contexto de deflagração política no país que, por meio de uma estética que privilegia os fragmentos heterogêneos, a não-linearidade e uma *mise-en-*





assustadora, capaz de ecoar as complexidades de um percurso histórico do feminismo no contexto brasileiro. Outras personagens femininas no filme como a sequestradora (Sônia Andrade), a mulher de rosto pintado que perambula e a mulher assassinada por um dos habitantes do planeta pobre⁶ (outra estudante?), também serão abordadas para pensar a conjuntura de suas aparições.

O jardim das espumas é um filme que explora as complexidades de seu tempo e marca, estilisticamente, uma recusa pelo desenvolvimento dramático no interior de suas sequências, criando situações que parecem não sair do lugar e são passíveis, em diversos níveis, de cotejo com os impasses políticos de sua época. Na história, um emissário dos planetas ricos (Echio Reis) visita um planeta extremamente pobre, onde estão os “povos menos favorecidos pelo Sol”, dominados pela opressão, a irracionalidade e um ministro (Labanca), que já governa o planeta há 670 anos. Ao se colocar como um “amigo com quem vocês vermes podem falar”, o emissário é sequestrado por uma facção contrária ao sistema, que tem na personagem da sequestradora a sua principal cabeça. Dois estudantes (Fabíula Francaroli e Getúlio Ferreira Haag) são violentamente interrogados e mortos sobre o desaparecimento do emissário que, ao entrar em contato com a realidade deste planeta, percebe que as coisas não são tão simples.

As alegorias políticas em torno do planeta pobre, que vive em integração com a natureza, e o planeta rico, que chega para levar a cabo a expansão de um projeto que almeja o poder econômico da galáxia, preveem qual tipo de representação para as personagens femininas das ficções científicas brasileiras? M. Elizabeth Ginway (2005) aponta em seu estudo acerca da literatura distópica⁷, visões de personagens mulheres não transcendentais da feminilidade, usualmente retratadas como variações da dualidade madona/meretriz ou mãe/santa, reverberando as limitações dessas representações em torno do reforço das hierarquias de gênero.

No entanto, essa mesma autora afirma que nem todas as histórias produzidas

scène composta por corpos que se contorcem, aproxima-se de uma certa prisão temporal, algo como um passado-presente constante e sem distinção.

⁶ Essas duas últimas personagens aparecem em cenas específicas e aparentemente não foram creditadas, já que não foi possível identificá-las nos créditos iniciais e nem em registros da Cinemateca Brasileira. A primeira, “mulher mascarada” aparece em 01h20min37s de filme, já a segunda, que em sua única aparição já está praticamente morta, é alvo do emissário dos planetas ricos a partir de 01h09min30s.

⁷ As distopias, segundo a autora “partilham de outros elementos com a ficção científica, como a ambientação em cidades futuras e na terra devastada” dirigindo-se “na especificidade de sua atenção à crítica social e política” (Ginway, 2005, p. 93) na qual o filme de Rosemberg responde justamente pela criação de um planeta familiar, mas ao mesmo tempo estranho e que pretende dialogar com a sua época, no caso, o período da ditadura militar brasileira.





nesse contexto de modernização “que usa a tecnologia para o controle social e político” (Ginway, 2005, p. 93) são, em sua totalidade, negativas. Tal observação oferece uma pista capaz de refutar uma série de enunciações genéricas e abstratas em torno da emancipação feminina e da própria história do feminismo brasileiro quando conjugada ao tipo de representação estabelecida por histórias do gênero⁸. Antes de tudo é preciso considerar a mulher como uma categoria não universal, uma vez que dentro da conjuntura das ditaduras latino-americanas o destaque para as relações entre classe e gênero foram fundamentais. A presença das mulheres na luta armada em contexto brasileiro, em sua grande maioria mulheres de classe média e com acesso à universidade, implicaria uma transgressão ao que era designado à época, como próprio das mulheres – a maternidade, a virgindade e o casamento, por exemplo –, ainda que a liberação específica da condição feminina não se colocasse naquele momento (Ridenti, 1990). As militantes negavam o lugar tradicional atribuído à mulher ao assumirem um comportamento sexual que colocava em xeque questões como a virgindade, o casamento e o “comportar-se feito homem”, entendido, naquele momento, como o pegar em armas e ter êxito – este último, que se transformaria em um elemento de igualdade, era apenas retórico, afinal, não havia a elaboração de uma proposta feminista deliberada.

Em *Memórias das mulheres no exílio* (1980) o depoimento da ex-militante carioca Vera Silvia Magalhães fala sobre o seu papel naquele contexto. Vera assumiu a direção de um comando armado composto apenas por homens, mas fazia parte de um dos grupos mais liberais no que se refere aos costumes. Ela narra um episódio peculiar e capaz de transitar, de maneira transversal, pelo terreno ocupado pelas mulheres na história brasileira, tanto fora quanto dentro dos filmes.

⁸ Durante a década de 1970 é possível destacar uma série de produções brasileiras que visitaram a ficção científica a partir da experimentação e, de uma perspectiva mais atual, podem ter muito a dizer quando colocados sob a luz das teorias feministas, tais como: *Quem é Beta?* (1972-3) de Nelson Pereira dos Santos, cuja personagem que dá nome ao filme é, ao mesmo tempo, uma guerreira desbravadora que vive sozinha e uma mulher impiedosa que se diverte ao matar os zumbis de sua época; *Excitação* (1977) de Jean Garrett, filme que transita entre o horror e a ficção científica cuja personagem principal é uma mulher perseguida por eletrodomésticos, fazendo as pessoas pensarem que ela está louca, contudo, a situação armada pelo marido é desfeita ao final, elevando a figura da mulher a um status de ameaça e poder e *Parada 88: o limite de alerta* (1978) de José de Anchieta, ecodistopia em que o ar tornou-se rarefeito e caro, fazendo com que o pai da família arrisque sua vida para garantir o oxigênio; é quando mãe, filha e pai, se veem à mercê da violência do governo – a filha é estuprada e se apaixonada pelo agressor, e a família precisa buscar um local seguro para viver.



[...] Eu era mulher, portanto, fazia todos os levantamentos com o papel de mulher que a sociedade me atribuía. Por exemplo, eu seduzia o gerente do banco para uma conversa, para ir jantar à noite, saber as informações do dia de pagamento, etc. Eu que me virasse, se não quisesse dar o desfecho àquela conversa inicial, o que evidentemente não iria querer. O interesse era só pelas informações. Mas vivi situações bastante complicadas, sozinha. A função feminina eu cumpria exatamente como precisava. Na hora da ação, todo mundo tinha metralhadora, ou 38. A mim, cabia o pior revólver. Até que, no final, eu ganhei uma metralhadora, uma metralhadora, uma grande conquista individual. [...] uma vez eu saí, em plena Cinelândia, com um coronel, que era dono de uma fábrica de arma. Passa meu pai e me vê vestida de prostituta, porque essa era a *mise en scène*, naquela ação. Para cada ação uma *mise en scène* (Ridenti, 1990, p. 120)

A apropriação do termo *mise-en-scène*, amparada no cinema por teóricos como David Bordwell (2013) em torno de estudos sobre o estilo dos filmes, refuta a ideia de uma linearidade didática postulada pelas Grandes Teorias, em favor de esmiuçar e revelar “que tendências estilísticas muito diferentes coexistem em qualquer momento” (Bordwell, 2013, p. 193). Além disso, a utilização em contextos distintos do termo *mise-en-scène* o coloca em uma região fronteira e nebulosa sobre as relações entre o filme e a vida e, finalmente, suas correspondências. Ao voltar para o estilo, ou seja, o modo como as imagens são apresentadas e conjugadas nos filmes, é possível estabelecer um diálogo com a maneira como as militantes mulheres se colocavam em determinados espaços e situações. Deste modo, nos indagamos: quais papéis eram atribuídos a essas mulheres/personagens e como eram executados dentro das possibilidades de subversão, contravenção e até mesmo, de normatização dos padrões?

A experiência em torno da *mise-en-scène*, seja para seduzir o gerente do banco, para conseguir informações confidenciais ou encabeçar o sequestro de um estranho ameaçador, parece necessitar de algo em comum: a articulação feminina. Essa articulação deve ser incorporada e compreendida em suas diferentes manifestações, em um terreno não generalizado que pressuponha a luta política feminina como uma luta intrínseca a um projeto de patriarcado, ou seja, a um conflito que exista em torno de



diversas nuances. No Brasil, por exemplo, a participação política das mulheres era bem-vinda para afirmar os lugares de mães-esposas-donas-de-casa, como ocorrera com os movimentos que à época apoiaram o golpe⁹. Esses grupos de mulheres detinham uma grande capacidade mobilizadora, por ocasião das Marchas da Família com Deus pela Liberdade que,

[...] lideradas pelas mulheres na sua fachada, arrastaram milhares de pessoas às ruas de todo o país, antes e logo depois do golpe, contando com a adesão de religiosos, de governos estaduais e municipais, bem como do empresariado, inclusive com dispensa do serviço e facilidades de transportes, o que explica parcialmente a participação maciça, naqueles eventos, de camadas sociais médias diferenciadas e até de operários ligados à Igreja (Ridenti, 1990, p. 117).

A mobilização das classes dominantes acreditava em uma intervenção militar como forma de salvar a pátria, entendendo que aquilo serviria como meio de estabelecer a ordem, para que depois os militares retornassem aos seus quartéis. As associações femininas nesse processo – algumas delas – acabaram “reiterando os padrões conservadores vigentes sobre a função da mulher na sociedade” (Ridenti, 1990, p. 117). Assim, após o golpe, como as soluções imediatas para a crise econômica não aconteciam, a tendência foi a cisão dos grupos das ditas mulheres golpistas, fazendo com que o regime perdesse suas bases de apoio popular.

Ao carregar essas variantes para deslindar as personagens femininas de *O jardim das espumas*, a ideia é desviar, sempre que possível, de pressupostos dúbios, como o faz Ginway (2005) ao se voltar para a análise da literatura distópica brasileira, identificando e apontando os avanços e as permanências das personagens femininas

⁹ Em filmes como *A Entrevista* (1966) de Helena Solberg, essa questão é abordada, de maneira geral, a partir da repressão vivida por essas mulheres em torno da ditadura militar, apontando poucos atos de resistência, ainda que eles tenham existido. O documentário se constrói com o depoimento de mulheres em torno das questões do matrimônio, da maternidade e do comportamento, utilizando imagens do cotidiano de uma noiva se preparando para a cerimônia de casamento. Ao final, as mulheres passam a ocupar o terreno político da história, assumindo suas responsabilidades em atos como a Marcha da Família com Deus pela Liberdade (1964), realizada em São Paulo por grupos conservadores, antipopulistas e anticomunistas. Ao enfatizar as questões ditas mais particulares, na verdade, a diretora busca apreender uma realidade na qual o que é privado também é político, complexificando as mulheres em torno de suas próprias dúvidas e tendo em vista, obviamente, o seu recorte de classe.



dessas histórias¹⁰. No caso deste filme, a história alimentada pela estética marginal com a visita de elementos estruturais como a agressão, a estilização e a fragmentação narrativa (Ramos, 1987), nos incita a refletir sobre um impasse em torno daquilo que pode ser mediado e discutido, sem necessariamente encontrar uma solução definitiva. Essa circunstância conciliatória é muito latente na fala sussurrada da sequestradora na cena que embla a procura desviada do emissário por comida em um local de restos e resíduos – “a história será revista e então acertaremos as nossas contas”, anuncia ela.

A revisitação da história brasileira no filme, muito se pauta em provocar uma ampliação das possibilidades para as identidades femininas no cinema, capazes de indicar movimentos oscilantes, problemáticos e que visam destacar outras atitudes, inclusive para as próprias personagens. No caso do Cinema Marginal, a construção dos filmes – com destaque para a interpretação – é composta por métodos de improviso, pulsão, atuação e repetição, o que parece “ter facilitado o surgimento de personagens mais intuitivas, espontâneas e fora do padrão como as que deram um importante capital criativo no modo de interpretação e representação da mulher” (Netto, 2016, p. 48). Esse surgimento reforçou o percurso de certa diversidade na representação, algo que já fora possível dentro do universo feminino no Cinema Novo¹¹ ao adentrar com mais ênfase o terreno da individualidade.

Uma das atrizes expoentes do Cinema Marginal, por exemplo, e que fora capaz de permitir um cinema em torno do corpo, rompendo com as formas clássicas de atuação, foi Helena Ignez. Em filmes como *A mulher de todos* (1969) de Rogério Sganzerla, a atriz tomara o berro como elemento fundamental na construção de Ângela Carne e Osso que, nesse contexto, ultrapassava a sua colocação como característica

¹⁰ Para Ginway (2005), no caso dos textos distópicos brasileiros, a mulher aparece quase sempre ligada à natureza, contudo, respondendo a uma desconstrução dessa fusão, o que seria o ecofeminismo. Ainda assim, as dualidades são exploradas – a natureza, o feminino versus a tecnologia, o masculino – limitando os papéis aos estereótipos ou arquétipos. No caso do retrato das mulheres, a dualidade entre madona/meretriz é, quase sempre, mantida, e a idealização do passado frente à tecnologia acaba levantando questões poucos aprofundadas sobre a sociedade moderna. Ainda assim, é possível afirmar que as preocupações dessas histórias foram, de fato, genuínas e que a modernização não fora completamente desfavorável para as mulheres, principalmente se pensada no âmbito das oportunidades de educação, emprego, independência econômica, liberdade sexual e alternativa à dependência dos assuntos da esfera doméstica.

¹¹ Um exemplo importante do estudo das mulheres (personagens) no Cinema Novo é o de Lindinalva Silva Oliveira Rubim, *O feminino no cinema de Glauber Rocha: diálogos de paixões* (1999) que enxerga nas duplas femininas dos filmes *Barravento* (1962), Cota (Luiza Maranhão) e Naína (Lucy de Carvalho); *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) Rosa (Yoná Magalhães) e Dadá (Sonia dos Humildes) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), Laura (Odete Lara) e Santa Bárbara (Rosa Maria Penna), uma construção de duplos que trabalham com estereótipos do universo patriarcal. Ainda que sua análise seja mais complexa que a conclusão, a identificação dos estereótipos atravessa nuances que não inviabilizam a transformação dessas personagens ou invalidam estudos que proponham olhares mais críticos.





marginal.

O berro é uma característica marcante do cinema marginal e Ângela Carne e Osso berra, grita. Esse grito é um grito da violência, da dor de ser mulher, de ser jovem e artista durante o regime militar, mas este grito de Ângela/Helena, também é o grito da mulher discriminada, da mãe que não pode criar a própria filha, são gritos provenientes também das angústias pessoais da atriz (Netto, 2017, p. 135).

Tal relação retorna constantemente a *misè-en-scene* no filme de Rosemberg que explora os limites amalgamados, da vida e do filme, do pessoal e do político: ambos são, agora, uma coisa só¹². Assim, analisar essas personagens não significa reconhecer a melhor ou a pior representação para um universo feminino, recorrendo à ideia de aspectos positivos ou negativos, já bastante pautada na dualidade e encerrada na simplificação, mas entender suas práticas, ações e agências como algo fundamental para o desvelamento da história.

Corpo – “não importa o que ele seja e sim o que representa”

Linda Nicholson (2000) descreve uma trajetória do gênero em torno do relacionamento entre a biologia e a socialização, propondo uma desconsideração do conceito do corpo como “porta-casacos” – no qual ele funcionaria como um cabide em que se jogam diferentes artefatos culturais relativos à personalidade e ao comportamento. Esse modelo fez com que as feministas pudessem aproveitar certas vantagens do determinismo biológico, assim como dispensar as desvantagens. Todavia, a problemática sobre uma somatória de opressões fora mudando de perspectiva ao longo dos anos 1970 e 1980, passando da simples soma das opressões para a sua articulação. A consideração de aspectos como gênero, classe, raça, sexualidade e outros, destacava como os sentidos atribuídos aos corpos afetavam a maneira como

¹² A ideia de “pessoal é político” surge no final de década de 1960 a partir da experiência de grupos de conscientização feminista nos EUA (Sardenberg, 2017), o que promoveu uma espécie de socialização das questões cotidianas que passam a ser encaradas em suas raízes sociais, além de caracterizadas também enquanto relações de poder.



eles se distinguiriam ao longo do tempo.

Ao levar em consideração as oscilações possíveis em torno dos significados dos corpos, a fala da personagem da sequestradora sobre a representação – neste subtítulo –, é oportuna para entendermos os desdobramentos das personagens femininas no filme. A cena que precede a fala, é a de uma caminhada do emissário e da sequestradora, na qual ela toma a frente e, posteriormente, encontra o casal de estudantes que a beijam e a acariciam rolando ao chão. A atividade em trio se afasta da violência e se aproxima, de certa forma, do sexo, mostrado sempre de longe e com uma câmera que evita o envolvimento. Ainda que as cenas de tortura imperem durante o filme, a prática dos murros, tapas, mordidas, puxões de cabelo e esfregões contra o chão arenoso e empoeirado, revelam um contato corpo-a-corpo que é fundamental na narrativa. O destaque para o gesto, o corpo e suas implicações, já foram apontados como procedimentos característicos do Cinema Marginal, os berros e a dilaceração corporal na tortura parecem tomar grande parte da película, concretizando na imagem o horror.

Horror e abjeção coincidem para o estabelecimento de uma forma de relacionamento com o espectador baseada na “agressão” a supostas expectativas de fruição por parte deste. A relação agressiva com o espectador parece inevitável na medida em que o autor tende a reproduzir nesta o horror que a proximidade do abjeto lhe causa. O objeto fílmico deve, então, ocupar a mesma posição que o objeto aversivo mantém com relação à câmera (aí, antes de tudo, enquanto “olho” do autor) (Ramos, 1987, p. 121).

Ao estabelecer essa relação filme-espectador que se utiliza dos choques físicos, a categoria dos excessos apresentadas por Linda Williams (1991) entende, por exemplo, o sexo, a violência e a emoção como elementos fundamentais em gêneros como a pornografia, o horror e os filmes de mulheres ou melodramas, que ao receberem uma designação de excessos gratuitos acabam impedindo a exploração de seus sistemas. Além disso, a percepção desses gêneros, que preveriam no corpo do espectador uma mimetização involuntária do que acontece na tela – com um considerável e maior número de personagens femininas –, revela de maneira muito particular uma distância estética, já que grande parte das sequências no filme de Rosemberg dão preferência a



planos mais abertos e uma aproximação em torno da manipulação dos corpos que, na história, oscila de maneira democrática em torno do feminino e masculino, ou seja, sobre quem é torturado e quem tortura.

A sequência que se inicia com a tortura do emissário dentro do carro – no qual ele é ameaçado com o cigarro – prossegue com ele sendo expulso do veículo a pontapés e perseguido por ela, a torturadora, que ri, fuma e aponta a arma para a sua vítima, interpelando, logo em seguida, os impasses em torno do que essas personagens significam e seu encontro pacífico, posteriormente. Dito isso, o horror da tortura no período do regime militar, principalmente contra as mulheres, obteve algum espaço para a discussão, ainda que de forma incômoda e pontual a exemplo de obras cinematográficas como *Que bom te ver viva* (1989) de Lúcia Murat, filme que trabalha com uma série de depoimentos de mulheres brasileiras que pegaram em armas contra o regime. Já na literatura, é possível citar obras como *Memórias das mulheres do exílio* (1981), organizado por Albertina de Oliveira Costa, Maria Teresa Porciuncula Moraes, Norma Marzola, Valentina da Rocha Lima, todas exiladas, que contam suas experiências durante o regime.

Nesses depoimentos – filme e livro – o corpo é parte fundamental, já que se tornou um meio de prosseguir – de se disfarçar ou criar personagens, impedir a luta, ser torturada, machucada, estuprada e ainda assim sobreviver. Desta maneira, o corpo funciona como elemento vital da *mise-en-scène* que será construída em torno das missões endereçadas às mulheres: ser uma prostituta para conseguir informações confidenciais não parecia ser uma realidade tão distante das diferentes existências à época, como bem aponta o depoimento de Sonia ao falar sobre as suas atribuições no movimento.

Eu, por exemplo, me classificava como pequena burguesia baixa porque vivia economicamente na merda, tendo que trabalhar para estudar. No vestibular passei na Católica e fui excedente na USP. Não poderia fazer a Católica porque o meu salário não dava. Tive que brigar para entrar como excedente. Durante o curso trabalhava em escritório de venda de terreno, em livraria, fui secretária, fiz mil coisas (Costa, 1980, p. 241).

A oscilação de ocupações necessárias à sobrevivência de Sonia pode ser transferida à personagem da sequestradora que tortura, provoca, ama e foge, demandando ao corpo, ao mesmo tempo, uma guinada tanto à opressão, quanto à libertação – seja lá o que essa última palavra pode significar em meio a um planeta tão caótico e absurdo. Essa personagem se vale da opressão, que ela mesma provoca pela violência, e também da libertação, pela qual se torna responsável ao auxiliar o emissário em sua mudança de pensamento quando passa a entender a miséria do planeta como algo intrincado, afinal, ele percebe a sua própria miséria ao ter como destino a lata de lixo daquele lugar.

A exacerbação do corpo também se confirma nas falas e ações da sequestradora, que passa longos minutos sentada sozinha esfregando gentilmente o seu rosto com um líquido branco – até que a maquiagem dos olhos desapareça completamente. Nesse momento, ela parece assumir outra faceta de sua personalidade. Quando o emissário lhe diz “espero que saiba o risco que corre...”, como se o fato de ser ela mesma ou outra – com ou sem a tinta nos olhos – fosse um risco para a sua vida. Assim, o perigo se instala a partir daquilo que se é e, nesse caso, e se agrava a partir das condições de gênero, ou seja, a sua condição feminina. Nesse instante, é possível estabelecer relações com uma particularidade observada na história das mulheres ao longo ditadura brasileira, principalmente com relação às atuações dentro do movimento: “a maioria das presas e exiladas de extração social mais pobre foram incriminadas por serem mães, irmãs ou esposas de esquerdistas militantes, não por participarem diretamente de atividades consideradas subversivas da ordem estabelecida” (Costa, 1980, p. 115), algo que não acontece, por exemplo, com as mulheres intelectualizadas que, em geral, participaram das ações armadas mais incisivas. Aqui, além do dado de gênero já identificado – mulheres como mães, esposas, filhas, namoradas –, questões referentes à classe também se apresentam, já que, de modo geral, uma parte significativa do movimento feminista do período fora encabeçado por mulheres da classe média. Todas essas camadas que formam o ser mulher – um grau de parentesco, o status social ou até mesmo o posicionamento político –, são condições, circunstâncias e experiências que nos formam, e que, no filme, podem ser simbolicamente reconhecidas pela tinta do rosto que, ao mesmo tempo esconde e revela o que seria a verdadeira face da sequestradora – ou alguma delas.

Ainda que com nuances que possibilitam identificar na sequestradora outros papéis disponíveis – seja na sociedade ou no próprio filme, como heroína, vilã ou nenhuma das duas –, a relevância do corpo vai ser apontada por ela logo após a

enunciação de seu risco iminente: “estamos a um passo da realidade científica, lutando contra uma realidade absurda (...) palavras e mais palavras (...) já não somos do século de inventar palavras, isso corresponde a uma ação que por sua vez desencadeará em uma ação inesperada”. Nesse trecho, a relação com a distopia brasileira fica ainda mais acentuada, a aversão ao século de inventar palavras, um vislumbre do passado, tem sido tomado pela “realidade científica”, contudo, até essa cientificidade não parece permitir a solução dos problemas de nosso planeta. Na verdade, a salvação científica no filme parece mesmo não existir – a modernidade e a razão como não só causadoras, mas exacerbadoras dos problemas sociais do mundo –, seria preciso, pois, mudar nossa maneira de pensar e, talvez, de fazer ciência. Nesse contexto, o espaço concedido para a ação e, conseqüentemente ao gesto, parece fazer parte de uma proposta centrada mais no choque do corpo, que confronta uma série de situações aparentemente desconexas como o sexo, a violência, a tortura e a caminhada, exigindo do espectador uma tarefa de constante reestabelecimento das conexões sobre o que se vê e o que se ouve.

Se para Williams (1991) o endereçamento da violência¹³ é capaz de destacar e até promover uma forma cultural de resolução dos problemas que são persistentes em nossa sociedade – a denúncia da tortura na ditadura ou a utilização da violência como forma de insurgência diante de uma sociedade esfacelada pelo ódio –, as cenas que seguem parecem mais denunciar ou enunciar uma situação do que sugerir soluções. Na seqüência, a sequestradora volta a pisar, chutar e esfregar o corpo do emissário – ambos são observados por um jovem nativo – e após isso, ela aparece sentada com um livro nas mãos, enquanto o torturado caminha incessantemente ao seu redor. É quando a mulher imputa aos transeuntes daquele planeta absurdo uma série de questionamentos discrepantes – “eles devem passar para o nosso lado”, “só sabem quem são depois que morrem”, “leem jornais o dia todo” e “a vida é tão chata” – confirmando assim, uma antipedagogia muito comum nas narrativas marginais.

Para além do didatismo – encarado como intrinsecamente alienante por não questionar a forma do discurso em que veicula sua mensagem –, a função do choque seria a de acordar as massas (e a própria burguesia) de sua letargia,

¹³ No texto ela também se refere ao sexo e às emoções, dando ênfase para esta segunda no ato de chorar, já que analisa o gênero do melodrama que, de forma bastante genérica e simplificada, fora comumente endereçado ao público feminino.



confrontando-as com um discurso agressivo que em sua própria forma narrativa colocasse em xeque expectativas de uma possível “redenção” pela mimese e a instauração, através dela, da “boa consciência” (Ramos, 1987, p. 122).

Esse impasse previsto nas narrativas do Cinema Marginal não é resolvido, mas apresentado de maneira articulada em torno da sequestradora. Como um tipo de transe irresoluto, tal impasse também será incorporado em personagens como a mulher da flauta (a própria sequestradora), que aparece na extensa cena do diálogo entre o emissário e o político de oposição (Nildo Parenti), apresentando percepções distintas, mas ainda assim, perplexas em torno da situação do planeta. Enquanto o político aponta para um governo ingovernável, questionando o afastamento do povo das decisões políticas, o emissário entende que o povo não pode fazer nada, já que está despreparado, afinal “ninguém nesse mundo quer ler coisa séria”, pensamento que é precedido da seguinte pergunta: “se não resolver minha vida particular, como resolver o resto?”. Essa lembrança, que transita no terreno associativo das questões de ordem pessoal e coletiva, é bastante cara ao movimento feminista como um todo. No caso brasileiro, o feminismo à época se dividiu em basicamente duas vertentes principais: (1) a da organização política e questões relativas ao trabalho, com ênfase no direito e na redistribuição do poder, corrente que influenciou as políticas públicas por meio de canais institucionais, e (2) a segunda, que se preocupou com questões mais subjetivas e interpessoais, de convivência e reflexão, em que ressoava a ideia do “pessoal é político” (Sarti, 2001), bastante próxima das incertezas colocadas pelo emissário.

A ideia de que o pessoal é político está, de certa forma, empoada ao longo de toda a narrativa de Rosemberg: os corpos/indivíduos vivenciam os seus desfavorecimentos, sentem na pele as consequências de um mundo habitado pela miséria e que também habitam seus corpos; os corpos daquele planeta/coletivo se colocam nas cenas, ainda que estáticos, mas reunidos, e os fragmentos de outras produções de caráter mais documental, como por exemplo, cenas do povo alemão em apoio a Hitler, são utilizados para enfatizar uma situação extrema, passível tanto da realidade quanto da ficção. Esses fragmentos/arquivos do coletivo são eventualmente destacados, como que descolados do todo, mas ainda assim, reiterando que a força do coletivo pode ser, em determinadas circunstâncias, também a nossa principal fraqueza.

O transe quimérico, que parece irresoluto ao protestar contra uma política governamental da repressão, é tomado pela personagem da sequestradora na

sequência do diálogo descrita anteriormente – entre emissário e o político da oposição. Nesse trecho, ao tocar a flauta de maneira obstinada, a sequestradora não faz parte da conversa, sua língua agora é musical e prevê outros tipos de leituras: ela parece não ser compreendida pelos outros, já que sua comunicação vai contra a verbosidade da cena que, ao mesmo tempo, parece querer nada dizer – porque também ignora as palavras ao se comunicar.

Nessa mesma cena, uma mulher mascarada, de cabelos longos e vestida de preto, anda em círculos de maneira incansável, em um tipo de caminhada que ora exaspera a impossibilidade de almejar outra trajetória, ora apresenta algo ainda irreconhecível, somente compreendido pelo gesto repetitivo. Ambas as personagens utilizam seus corpos – estáticos ou em movimento – para compor uma retórica que incomoda e lida com a quebra de paradigmas da encenação clássica, apontando para uma liberdade diante da norma, mas ainda assim, como uma maneira de submissão desses corpos que existem na repetição, trancafiados em um eterno retornar ao ponto de partida. Tais embaraços são reverberados na insurgência das mulheres na contestação à ordem política durante os anos 1960, mais especificamente entre 1966 e 1968, e que se deu pelo movimento estudantil¹⁴. As mulheres que tentavam romper a submissão, o faziam ao entrar para essas organizações estudantis, porém, isso não fora uma ação universal no país, uma vez que as mulheres do movimento eram também entrecortadas pelas contradições da sociedade de classes, fazendo persistir uma ação considerada mais conservadora de muitas mulheres.

O destaque para o movimento estudantil – no qual 10% eram mulheres dos 300 delegados estudantis que conseguiram chegar ao local clandestino do Congresso da UNE em 1966 – reflete na elaboração fílmica em torno da personagem da estudante (Fabíula), um atributo/função importante em meio a conjuntura histórica brasileira no período da ditadura. A personagem da estudante habita as mais diversas cenas ao longo do filme, inclusive naquela que pretendeu discutir o próprio cinema brasileiro, considerada como uma pausa provocativa na narrativa fílmica. A estudante fica responsável pela provocação do lugar/lugares da mulher na sociedade, afinal, como habitante de um país subdesenvolvido e quente, suas roupas reduzidas deixam à mostra partes de seu corpo o qual será utilizado para negar o lugar tradicional atribuído à mulher

¹⁴ O movimento estudantil foi fundamental na luta contra o regime militar no país e a União Nacional dos Estudantes (UNE) lutou intensamente contra as reformas previstas, além de ser responsável por uma intensa agitação cultural por meio do Centro Popular de Cultura (CPC) e da UNE Volante que visava a transformação crítica por meio da arte.



até então, remetendo às discussões feministas que, em grande parte, advogaram pela corrente que privilegiava o terreno fluido da subjetividade, das relações interpessoais e do dito mundo privado.

Ao ocupar grande parte das sequências, a estudante intercala entre o assentar e a caminhada – quase sempre em cenas de diálogos em que pouco desvendamos as palavras –, provocando a construção de imagens que lhe permitem um certo tipo de movimento e de ações constantes, embora menos deslumbrantes quando comparada às ações da sequestradora. A estudante aparece inúmeras vezes em bando, ordenando uma ideia de coletivo que vai se perdendo ao longo do filme: nas primeiras cenas, os planos mais abertos são capazes de enquadrá-la em meio a outros moradores do planeta – assim como os bastidores do próprio fazer fílmico –, revelando uma personagem que apresenta um sorriso tranquilo e inesperado, dadas as conjunturas de seu planeta. Ao habitar tanto o lugar do dito subdesenvolvido, quanto a discussão que se pretende como “um pequeno trailer do cinema de amanhã”, a estudante, enquanto a única mulher em um grupo de homens, ainda que parcamente quantificada, é amplamente requisitada: seu corpo é coberto por películas de filme, carregando em si não só a matéria fundamental do cinema, mas todas as provas de uma *mise-en-scène* passível de execução, dentro e fora da história. A conversa em grupo que deseja “colocar no filme a impossibilidade do cineasta” parece, para as personagens femininas, colocar nesses rolos de filmes, suas próprias possibilidades.

A sequência, já citada, do trio com a sequestradora e os dois estudantes se acariciando, permite uma alternância de caminhos e desejos, intercalando as funções do corpo, já que a cena seguinte – interceptada por imagens de publicidade que objetificam a mulher – concretiza a captura da dupla de estudantes pelos homens engravatados – o governo. O aprisionamento é feito a mando do ministro que os acusa de integrar uma espécie de jardim das delícias como celebradores dos prazeres da carne, desinibidos e sem culpa alguma –, algo que é, de certa maneira, preconizado pela sequestradora quando se refere ao século da ação, logo no início do filme. Os estudantes devem ser esfaqueados, surrados e mortos, e o são justamente pelo sentido daquilo que representam: a resistência encontrada pelo ministro em seus 670 anos de vida política. Contudo, é interessante notar que, após a morte da dupla, o corpo do jovem, que ainda se arrasta pelo chão, é longamente acompanhado pela câmera avivando o seu sofrimento. Já o corpo da estudante, que carrega em si o cinema – literalmente a película que dá materialidade ao filme –, desaparece por completo.

Na próxima sequência, outra na qual a tortura também impera, a violência é



praticada pelo emissário sobre o que parece ser outra mulher – habitante do planeta –, e o paradoxo dessa dança truculenta é intercalado pela imagem da sequestradora se olhando no espelho, esfregando seu rosto como o fizera antes para se “desmascarar”. Enforcar, morder e chicotear são ações que se misturam à mirada no espelho dessa mulher como se tudo isso também fizesse parte dela. Dessa maneira, a violência em *O jardim das espumas* não parece ser competência de uns ou de outros, mas de todos.

A sequência final se perfaz aos fragmentos: a sequestradora mergulha nua no mar durante um longo tempo, como se agora conseguisse, de fato, livrar-se de suas facetas. Sua hostilidade diante do emissário é verbalizada “prefiro morrer a viver como vocês”, afirmando que “a luta será longa e cruel como esse continente”. Sua última ofensa para ele, retorna àqueles referidos como vermes – vermes que o emissário também identifica no início do filme, mas do qual agora parece também fazer parte. A caminhada extensa pela estrada, que será executada pela sequestradora até que ela desapareça completamente no horizonte, é uma imagem comum da perambulação visitada tanto pelo Cinema Novo, quanto pelo Cinema Marginal¹⁵, e que podem ser justapostas a partir de seus mais diferentes alfabetos corporais: uma caminhada para um futuro incerto ou em uma prevalência cíclica – como o faz a personagem mascarada anteriormente –, inteiramente corpórea e que nos leva, dentre os mais distintos caminhos possíveis, para um cinema do corpo¹⁶.

¹⁵ A ideia de perambulação ou personagens que executam uma caminhada em filme que dialogam com a ficção científica, pode ser vista em produções como *Brasil Ano 2000* (1969) de Walter Lima Jr., que acompanha uma família de retirantes após a Terceira Guerra Mundial em direção ao norte do país, e que tem na personagem da filha (Anecy Rocha), uma garota que está sempre em movimento (ação e pensamento) e *O Anunciador – O Homem das Tormentas* (1970) de Paulo Bastos Martins, que trata da repercussão da chegada de um desconhecido à cidade de Cataguases, um tipo de extraterrestre que provoca mudanças severas na cidade, movendo-se em caminhada do início ao fim.

¹⁶ O corpo feminino na ficção científica é objeto de estudos das cinematografias e literaturas das mais diferentes nacionalidades, principalmente quando pensamos na sua hibridização e na ideia de ciborgue postulada por Donna Haraway (2009), em que esse mesmo corpo é inundado por tensões, ambivalências e simultaneidades. No filme de Rosemberg, ainda que essas mulheres não tenham pedaços de seus corpos constituídos por máquinas, a ideia das ambiguidades e hesitações que rondam os vislumbres das sociedades modernas, está presente, o que nos incita a pensar que a ficção científica não necessita habitar sempre um terreno ligado as altas tecnologias ou aquilo que existe de mais moderno, ela necessita, apenas, e como bem aponta Phyllis M. Betz (2011) em *Beyond the known galaxy: Lesbian Science Fiction* ao citar Darko Suvin, do estranhamento e de um quadro imaginativo alternativo aquele que já existe.





Considerações finais

A análise proposta em torno do filme *O jardim das espumas* pretendeu revelar os cotejos possíveis entre a construção das personagens femininas – a sequestradora, a estudante e a mulher mascarada – e a história do movimento feminista brasileiro que se desenvolve, principalmente, em meio à luta de oposição ao golpe militar. Ao rememorar depoimentos de ex-militantes sobre suas experiências – quais os papéis e personagens que foram criadas para lidar com as conjunturas políticas da época – a aproximação com o fazer fílmico, ainda que rejeitando as construções mais clássicas da narrativa, proporcionou um atravessamento desses corpos em meio à história, tornando possível a sua complexificação.

O jogo com a ficção científica, ainda que raro no cinema brasileiro, pode oferecer perspectivas muito peculiares sobre o momento em que a ditadura militar irrompeu no país, promovendo um panorama que, ao mesmo tempo em que levanta questões particulares para as mulheres nos anos 1970 – um feminismo ainda velado que se descobre impotente se universal –, especula sobre o advento de novos tempos, ou seja, o tempo do corpo, como anunciado pela sequestradora. Essa preocupação com o corpóreo, largamente aproveitada pelo Cinema Marginal, explora uma estrutura dos excessos não apenas como forma de apresentar novas perspectivas estéticas, mas contestar os absurdos que só deveriam ser passíveis de encontro nas narrativas de gênero – a tortura, a miséria, a fome, a violência e seus filhos gestados pelo horror.

Ao me deter nos corpos femininos, a ideia de expansão sobre o ser mulher – que se instala na época também por meio da luta contra e à favor do golpe militar –, permitiu compreender as mais variadas nuances dessa construção. Assim, é possível rejeitar, mas não a todo momento, uma análise que refute pressupostos essencialistas ou que procure escrutinar as personagens sob olhares positivos ou negativos que pretendem classificar aquelas que agem e as que são vitimizadas, caindo novamente em um dualismo irrevogável, ideia inconveniente, mas que ainda assim, ronda muitos pensamentos que alimentam as discussões em torno do gênero, de feminismo e das personagens femininas no cinema brasileiros.

A fragmentação estética e narrativa proposta por *O jardim das espumas* consegue dar pistas sobre um sujeito feminino que, em suas representações fílmicas, pode e deve prosseguir sendo atravessado e ressignificado a todo momento – como em uma caminhada incessante, muito próxima daquela a que se dedica a nossa única sobrevivente, feita em uma estrada empoeirada e calorenta, mas nem por isso,



impossível de ser percorrida.

Referências

ALMEIDA, Rodrigo; MOURA, Luís Fernando (orgs.). **Brasil Distópico**. Rio de Janeiro: Ponte Produções, 2017.

A MULHER de todos. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: Rogério Sganzerla, Alfredo Palacios. São Paulo: Rogério Sganzerla Produções Cinematográficas Ltda.; Servicine - Serviços Gerais de Cinema Ltda.; Mercúrio Produções Ltda. Me, 1969. Digital, 80 min., sonoro, preto e branco.

ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Barcelona: Paidós Comunicación, 2000.

BELICO, Ewerton. A véspera do fim do mundo: fragmentos distópicos, patologias do poder. In: ALMEIDA, Rodrigo; MOURA, Luís Fernando (orgs.). **Brasil Distópico**. Rio de Janeiro: Ponte Produções, 2017.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BETZ, Phyllis M. Beyond the known galaxy: Lesbian Science Fiction. In: **The lesbian fantastic: a critical study of science fiction, fantasy, paranormal and gothic writings**. McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina, 2011.

CALLOU, Hermano. Jardim dos detritos. **Revista Cinética**, 15 abr. 2019. Disponível em: http://revistacinetica.com.br/nova/jardim-dos-detritos/?fbclid=IwAR1rTkK_1ITDR5MEJdEPmYbRMaLT-Mmncp_dFDTmGRNLxEfLcPyTa_lb87A. Acesso em: 25 mar. 2021.

COSTA, Albertina de Oliveira. **Memórias das mulheres do exílio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GINWAY, Mary Elizabeth. **Ficção Científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro**. Tradução de Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir, 2005.

HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (orgs.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HITLER do terceiro mundo. Direção: José Agrippino de Paula. Produção: José Agrippino de Paula. São Paulo: Sonda, 1968. Digital, 70 min., sonoro, preto e branco.

LUSVARGUI, Luiza (org). **Horror e Ficção Científica no cinema como crítica social**. São Paulo: Editora Polytheama, 2022.

NETTO, Tatiana Trad. **Helena Ignez: descolonizando olhares: estratégias de invenção na representação da mulher no Cinema Marginal brasileiro**. 2016. Dissertação





(Mestrado) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

NETTO, Tatiana Trad. O corpo poético da atriz/autora Helena Ignez em 'A mulher de todos'. **Revista Sísifo**, n. 5, maio/ 2017, pp. 132-140. Disponível em: <http://www.revistasisifo.com/2017/05/o-corpo-poetico-da-atrizautora-helena.html>. Acesso em: 3 jul. 2021.

MAHMOOD, Saba. Teoria feminista, agência e sujeito liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico no Egito. **Etnográfica** [Online], vol. 23 (1), 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/etnografica/6431>. Acesso em: 11 jul. 2021.

MARTINS, Alice Fátima. Imagens de nós e dos outros nos filmes de ficção científica. **Visualidades**: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual – FAV UFG, Goiânia, v. 2, n. 2, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/17910>. Acesso em: 1 ago. 2023.

MEMÓRIAS DA DITADURA. Estudantes. Acervo online. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/estudantes/>. Acesso em: 20 jul. 2023.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 2, 2000, pp. 9-42. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11917>. Acesso em: 22 mar. 2021.

O JARDIM das espumas. Direção: Luiz Rosemberg Filho. Produção: Sônia Andrade; Marianita de Avellar Fernandes; Blay Bittencourt. Rio de Janeiro: Multifilmes S.A., 1970. Digital, 108 min., sonoro, preto e branco.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite**. São Paulo: Embrafilme/Ministério da Cultura, Editora Brasiliense, 1987.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. As mulheres na política brasileira: os anos de chumbo. **Tempo Social**, São Paulo, v. 2 n. 2, pp. 113-128, 1990. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/ts.v2i2.84806>. Acesso em: 26 jul. 2021.

RUBIM, Lindinalva Silva Oliveira. O feminino no cinema de Glauber Rocha: diálogos de paixões. 1999. 327 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultural) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

SARDENBERG, Cecilia M. B. O pessoal é político: conscientização feminista e empoderamentos de mulheres. **Inclusão Social**, Brasília, v. 11 n. 2, pp.15-29, 2018. Disponível em: <https://revista.ibict.br/inclusao/article/view/4106>. Acesso em: 15 ago. 2023.

SARTI, Cinthia A. "Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro. **Cadernos Pagu**, n. 16, 2001, pp. 31-48. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cpa/n16/n16a03.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2021.

SARTI, Cinthia A. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória.



Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 12 (2): 264, maio-agosto/2004. Disponível em:

<https://www.scielo.br/rj/ref/a/QVNKzsbHFngG9MbWCFPPCv/?format=pdf&lang=pt>.

Acesso em: 15 jun. 2021.

SUPPIA, Alfredo (org.). **Cartografias para a ficção científica mundial: cinema e literatura**. São Paulo: Alameda, 2015.

SUPPIA, Alfredo. **Limite de alerta! Ficção científica em atmosfera rarefeita: uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood**. Tese (Doutorado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2007.

WILLIAMS, Linda. Film bodies: gender, genre, and excess. **Film Quarterly**, vol. 44, n. 4, 1991, pp.2-13. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1212758?origin=JSTOR-pdf>. Acesso em: 23 mar. 2021.

¹ Carolina Oliveira da Silva

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM).

E-mail: coralinacarol@gmail.com

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Resultado parcial de pesquisa de doutorado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Fontes de financiamento:

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES-DS, Brasil.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.



Apresentação anterior:

Trabalho apresentado em Comunicação Individual durante o XXIV Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine, realizado na ESPM, no período de 25 a 29 de outubro de 2021.

Artigo recebido em: 08/07/2024 e aprovado em 29/08/2024.