



**A trajetória de Tereza Trautman  
e os desafios da cineasta brasileira sob a ditadura militar<sup>1</sup>**

**La trayectoria de Tereza Trautman  
y los desafíos de la cineasta brasileña bajo la dictadura militar**

**The trajectory of Tereza Trautman  
and the challenges of the Brazilian filmmaker under  
the military dictatorship**

Patrícia Furtado Mendes Machado<sup>I</sup>

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, RJ, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0003-2377-3789>

Maria Rita Nepomuceno<sup>II</sup>

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, RJ, Brasil  
<https://orcid.org/0009-0007-3897-7860>

---

<sup>1</sup> 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.



**Resumo:** Esta entrevista com Tereza Trautman, realizada no âmbito do Projeto de Pesquisa Práticas do Contra-arquivo: Mapeamento e Análise de Imagens Não-oficiais da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), aborda a trajetória da cineasta durante a ditadura militar brasileira (1964-1985) e os desafios enfrentados para produzir cinema no período. Para além da censura sofrida por seu longa-metragem *Os homens que eu tive* (1973), a conversa resgata o curta *O caso Ruschi* (1977), uma obra pouco conhecida que evidencia a luta ambiental em meio à repressão política. Além disso, Trautman discute o papel das cineastas mulheres na época, suas estratégias de resistência e a organização coletiva para a criação de espaços de visibilidade, como a *Semana A Mulher no Cinema Brasileiro* (1975). O relato contribui para o debate sobre a participação feminina no cinema e suas interseções com lutas nos campos da cultura e da política de mulheres no Brasil.

**Palavras-chave:** Cinema de Mulheres; Ditadura Militar; Tereza Trautman; Censura; Feminismo.

**Resumen:** Esta entrevista con Tereza Trautman, realizada en el marco del Proyecto de Investigación Prácticas de Contraarchivo: Mapeo y Análisis de Imágenes no Oficiales de la Dictadura Militar en Brasil (1964-1985), aborda la trayectoria de la cineasta durante la dictadura militar brasileña (1964-1985) y los desafíos que enfrentó para producir cine en ese período. Más allá de la censura impuesta a su largometraje *Os homens que eu tive* (1973), la conversación recupera el cortometraje *O caso Ruschi* (1977), una obra poco conocida que evidencia la lucha ambiental en medio de la represión política. Además, Trautman discute el papel de las cineastas mujeres en la época, sus estrategias de resistencia y la organización colectiva para la creación de espacios de visibilidad, como la *Semana A Mulher no Cinema Brasileiro* (1975). El relato contribuye al debate sobre la participación femenina en el cine y sus intersecciones con las luchas en los campos de la cultura y la política de las mujeres en Brasil.

**Palabras clave:** Cine de Mujeres; Dictadura Militar; Tereza Trautman; Censura; Feminismo.

**Abstract:** This interview with Tereza Trautman, conducted within the scope of the research project Counter-archive Practices: Mapping and Analysis of Unofficial Images of the Military Dictatorship in Brazil (1964-1985), explores the filmmaker's trajectory during the Brazilian military dictatorship (1964-1985) and the challenges she faced in producing cinema during that period. Beyond the censorship imposed on her feature film *Os homens que eu tive* (1973), the conversation revisits the short film *O caso Ruschi* (1977), a little-known work that highlights the environmental struggle amidst political repression. Additionally, Trautman discusses the role of women filmmakers at the time, their resistance strategies, and collective organization to create spaces of visibility, such as the event *Semana A Mulher no Cinema Brasileiro* (1975). The account contributes to the debate on women's participation in cinema and its intersections with cultural and political struggles in Brazil.

**Keywords:** Women's Cinema; Military Dictatorship; Tereza Trautman; Censorship; Feminism.

A cineasta, roteirista, distribuidora e diretora do canal de TV a cabo CINEBRASILTV, Tereza Trautman, foi uma das mulheres a dirigir filmes no Brasil durante a ditadura militar. Sua trajetória no cinema foi marcada por desafios e enfrentamentos, especialmente após a censura imposta ao longa-metragem, *Os homens que eu tive* (1973). O filme retrata a história de uma mulher que vive sua sexualidade de forma livre, recusando os padrões morais da época. Essa abordagem foi considerada um atentado contra a imagem da mulher brasileira e contra a família pelos censores, que apontaram a obra como amoral e negativa, apesar de conter poucas cenas explícitas.



Após dois meses de sucesso nos cinemas do Rio de Janeiro e Belo Horizonte, *Os homens que eu tive* foi bruscamente interdito antes da estreia em São Paulo. Como analisa Ana Maria Veiga (2013), a interdição do filme não se deu apenas pelo conteúdo, mas também por representar a presença de uma cineasta mulher abordando temas como liberdade sexual e autonomia feminina num período em que a ditadura militar buscava reforçar padrões morais conservadores. A censura, que funcionava como um aparato paralelo de repressão, visava controlar a produção cultural, impedindo qualquer narrativa que escapasse ao projeto ideológico do governo.

A ordem de veto veio diretamente do alto escalão militar, colocando Trautman em uma espécie de “lista negra”, o que dificultou a continuidade do seu trabalho como cineasta nos anos seguintes. O filme permaneceu proibido por sete anos, sendo liberado apenas em 1980, após intensa batalha da diretora para reverter a censura.

Apesar das dificuldades, Trautman seguiu dirigindo e produzindo, deixando uma filmografia que reflete seu olhar crítico e inovador. Entre os diversos trabalhos realizados, lembramos nessa entrevista um curta-metragem pouco conhecido, *O caso Ruschi* (1977). O filme chama a atenção por abordar de forma corajosa questões ambientais e políticas no período da ditadura militar.

Esta entrevista com a cineasta Tereza Trautman foi realizada no âmbito do projeto Práticas do contra-arquivo: mapeamento e análise de imagens não-oficiais da ditadura militar no Brasil (1964 -1985), uma iniciativa que reúne estudantes de graduação e pós-graduação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio, com o objetivo de mapear imagens e filmes pouco conhecidos, perdidos ou esquecidos, produzidos durante a ditadura militar brasileira. O projeto contempla uma série de entrevistas com cineastas mulheres que atuaram nesse período, como forma de registrar e refletir sobre suas trajetórias, obras e experiências.

A conversa com Tereza, registrada em vídeo, foi conduzida no dia 24 de setembro de 2024, em sua residência no Rio de Janeiro. Ao longo do encontro, a cineasta compartilhou suas vivências e reflexões sobre cinema, censura e a luta das mulheres no contexto da repressão. A pesquisa e produção da entrevista foram realizadas pela doutoranda Maria Rita Nepomuceno, pela bolsista de graduação Sofia Raslan e pela coordenadora do projeto, Patrícia Furtado Mendes Machado. Ressaltamos que adaptações da linguagem oral foram realizadas para uma maior fluidez da leitura.



**Maria Rita Nepomuceno (MN): Em um contexto de repressão política, em plena ditadura, como surgiu o seu desejo de fazer cinema?**

**Tereza Trautman (TT):** Inicialmente, atuei como diretora. Só mais tarde, fui convidada a atuar – algo que, aliás, nunca gostei muito, pois sempre tive dificuldade de receber orientações. Tenho mesmo. Não gosto. Tenho ideias próprias, e muitas. Trabalho desde os 15 anos, pois minha família precisava que eu contribuísse financeiramente. Trabalhava durante o dia e estudava à noite. Morávamos na casa de caseiro de uma casa que tinha piscina. Desde pequena, convivi com grandes contradições. Aos 17 anos, estudava no Colégio de Aplicação da USP<sup>2</sup>, onde havia sessões de cinema aos sábados e, às vezes, aos domingos, às 11 horas da manhã. Assisti a filmes maravilhosos como *A ilha nua* (1960) do Kaneto Shindô; *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965); *Vida secas* (1963); os filmes de Glauber Rocha. Quando passei para o curso clássico, já sabia que queria fazer cinema. Ao mesmo tempo, vivia situações curiosas. Enquanto eu estudava, a presidente da *Antártica* [onde os pais de Trautman trabalhavam] chegava acompanhada do governador do estado e de empresários, entrando na sala de aula para me chamar: “Pequena Trautman, onde está a pequena Trautman?”. Nesse contexto, querer fazer cinema me parecia algo quase natural. No início de 1968, ainda como secundarista, eu ia de escola em escola convocando greves. Mas não me via como militante, tampouco como feminista. Apenas acreditava que as mulheres tinham os mesmos direitos que os homens. Era um pensamento que vinha da prática e não da teoria. Aos 17 anos, conheci o pessoal do Cinema Marginal de São Paulo. Já se reuniam na Maria Antônia, onde todos conversavam e trocavam ideias. Fui sendo apresentada, integrada ao grupo, e passei a colaborar batendo boletim diretamente no estêncil. Eram dois boletins diários. Eles me levavam de olhos vendados a uma salinha pequena.

**MN: Essa prática militante começa de forma paralela à prática cinematográfica? Quanto tempo depois você realiza o seu primeiro filme e como foi produzi-lo? Do que ele trata?**

---

<sup>2</sup> O Colégio de Aplicação da Universidade de São Paulo-USP foi fechado com o Ato Institucional nº 5, em 1968, e permaneceu assim durante mais de 30 anos.



**TT:** Meu primeiro filme foi um episódio dentro de um filme chamado *Fantasticon*, realizado em 1971<sup>3</sup>. Eu tinha 19 anos na época. Esse foi, pra mim, um verdadeiro filme-escola, pois foi feito com negativo fotográfico. Não sei se vocês têm ideia do que isso significa: o rolo de negativo fotográfico tem 30 metros e não possui numeração de borda. Ele não precisa de numeração de borda, já que é diferente do negativo cinematográfico, que mede 120 metros e é numerado justamente para possibilitar a edição. Conseguimos o negativo em uma liquidação da *Fotótica*; era um material vindo da Europa Oriental, um negativo chamado *Foton*, fotográfico<sup>4</sup>. No momento da montagem, as técnicas responsáveis pelo negativo disseram: “Isso não dá para montar. Quem vai conseguir montar isso? Como vai funcionar?”. Só então, me dei conta do desafio.

As funcionárias trabalhavam das 8h às 18h; eu assumia a sala às 18h e ficava até às 8h do dia seguinte. Apesar das dificuldades, foi um filme lançado em diversas cidades e chegou a ser interditado. No lançamento no Rio de Janeiro, o distribuidor disse: “Pode deixar, Tereza. Amanhã eu corto tudo. E depois de amanhã vou devolvendo as cenas”. Respondi: “Isso é por sua conta, tá bem?”. E ele insistiu: “Pode deixar comigo, eu já conheço isso. A gente corta para agradar, eles assistem a uma sessão com as cenas cortadas, e depois eu vou recolocando”. O filme chegou a receber uma crítica assinada pelo José Carlos Avellar. Era, afinal, um projeto experimental, um pequeno filme-escola. Meu episódio tinha 30 minutos, mas foi o suficiente para eu aprender absolutamente tudo. Em abril de 1971, quando fui lançar o filme em São Paulo, fui à redação da *Folha de São Paulo* solicitar divulgação: “Gostaria que vocês divulgassem o lançamento do meu filme e tal que vai ser lançado agora, tal dia”. “Ah, você foi atriz?”. Respondi: “Sim, também, mas sou diretora, roteirista, produtora, montadora... eu montei o negativo”. Queriam ver o filme.

A primeira entrevista que eu concedi na vida foi, inclusive, uma coletiva de imprensa. E foi nesse momento que me dei conta de que não havia outras mulheres fazendo cinema. Nunca tinha parado para pensar nisso até então. As perguntas começaram a surgir:

<sup>3</sup> Trata-se de *Fantasticon. Os deuses do sexo* (1971), um longa-metragem que consiste na reunião de quatro curtas: *Curtição, Os últimos, Kelak, a bruxa*. A direção é de Renato Grechhi, Tereza Trautman e José Marreco. Tereza dirigiu, atuou e assinou roteiro e argumento de *Curtição*.

<sup>4</sup> Trata-se da fábrica *Foton*, primeiro produtor polaco de material fotossensível em papel fotográfico, criado em 1926.



“Mas porque não há outras mulheres?”. E percebi que eu, de fato, não sabia responder. Não havia refletido sobre isso. Depois disso, me separei.... Acabei me apaixonando pelo Alberto Salvá<sup>5</sup>, trouxe meu filho de São Paulo, montamos casa juntos. Em outubro daquele mesmo ano eu comecei a escrever o roteiro de *Os homens que eu tive* (1973). Escrevi o roteiro em 15 ou 20 dias, foi no mês de outubro – lembro bem que chovia bastante. Estávamos sentados à mesa de centro: eu de um lado, Alberto do outro, cada um com sua máquina de escrever, escrevendo seus respectivos roteiros.



Figura 1: Cartaz do filme *Fantasticon. Os deuses do sexo* (1971) com destaque para a autoria de Tereza Trautman. Fonte: Reprodução do site IMDb.

<sup>5</sup> Cineasta que, em 1972, fundou a produtora *Thor Filmes* com Tereza Trautman, para quem foi diretor de fotografia em *Os homens que eu tive* (1973).



**MN: *Os homens que eu tive* (1973) é um filme de grande interesse para a pesquisa contemporânea. Seja para pensar o cinema realizado por mulheres, seja para compreender de que maneira a ditadura interferia na vida e no trabalho de cineastas. Antes de explicar os detalhes do contexto de produção e o processo de censura, queríamos saber como o filme chega nas salas de cinema. Como funcionava esse circuito de exibição nesse período de repressão?**

**TT:** As discussões aconteciam em torno das sessões da meia-noite. Aos sábados, à meia-noite, eram exibidos filmes *cult*, que reuniam um público específico – pessoas que iam assistir aquele filme. Após a sessão, os debates continuavam nos bares, onde todos comentavam, trocavam impressões. O lançamento dos filmes acontecia por meio da pré-estreia sem convites. Havia apenas um anúncio no jornal, na seção de serviço: “meia-noite, tal filme, tal cinema”. Só isso. Esse formato era uma estratégia do exibidor para testar a aderência do público à obra. Dependendo da recepção, ele decidia se lançaria o filme em grande escala, em poucas salas ou de forma mais limitada.

*Os homens que eu tive* (1973), por exemplo, foi lançado no Roxy, num sábado à meia-noite, se não me engano dia 23 de julho. O Roxy era um cinema de sala única, com 1700 lugares. Cheguei correndo até lá e fui direto à bilheteria, pois não havia qualquer tipo de convite pessoal. Como o exibidor estava apenas testando o filme, todos os ingressos eram vendidos normalmente. Comprei o meu, mas não consegui entrar: o porteiro achou que eu era menor de idade. Eu havia esquecido meu documento, e ele insistia: “Não”. Eu dizia: “Mas fui eu que fiz esse filme!”. Ele riu: “Ha, ha, ha, conta outra”. Quando ouvi os primeiros acordes da trilha sonora do filme, olhei para ele e disse: “Eu vou entrar, não quero saber”. E entrei correndo. Ao entrar, vi que a sala estava completamente lotada. Consegui lugar apenas na última galeria do lado dos projetores – bem no meio da turma da bagunça. Os jovens falavam alto, levantavam, faziam piadas, e eu, no meio deles, dizia: “Não é nada disso”. Quando cineastas e produtores – Domingos, Roberto Farias e outros – assistiam ao filme, diziam: “Ah, é um filmezinho”. E eu respondia: “Sim, é um filmezinho ... de ideias”. Pra mim, o que importa em um filme são as ideias. O espetáculo cinematográfico nunca me interessou. Na verdade, posso afirmar: qualquer cena muito cara, para mim, acaba excluída da edição. Aquela cena



que consome metade do orçamento normalmente vai pro lixo. Essa é uma realidade que eu conheço bem.

**MN: E a partir daí o filme é lançado em outros cinemas? Na nossa pesquisa, estamos interessados também nos contextos de produção. Como foi o processo de realização de *Os homens que eu tive*?**

**TT:** O filme estreou em sete cinemas e, com o tempo, chegou a ser exibido em nove, depois em onze salas. Era um filme que deixava uma impressão imediata nas pessoas. Quem o assistia tinha a sensação de que o orçamento era bem maior do que de fato foi. O valor total da produção girava em torno de 25 a 30 mil dólares. As filmagens duraram três semanas. Trabalhei com apenas 18 latas de negativo. Tínhamos inicialmente 30, mas tivemos que vender parte delas para conseguir dinheiro – para alimentar e pagar a equipe. Ou seja, restaram 18 latas de negativo.

Hoje talvez seja difícil imaginar o que isso significa, mas, à época, trabalhávamos com uma proporção de dois para um: a cada dois *takes*, um precisava estar bom o suficiente para ser aproveitado. Isso é muito pouco. Muito mesmo. Cada *take* tinha que valer. Era necessário cortar algo aqui ou ali, mas não havia margem para erro ou desperdício. Não dava pra ficar experimentando indefinidamente. Cada registro precisava vir com força necessária para compor o filme.

**MN: Segundo a pesquisadora Ana Maria Veiga, em artigo sobre o filme, publicado na *Revista Significação* (2013), o filme foi liberado para exibição em 1980, sete anos após a estreia. Como foi esse processo de censura de *Os homens que eu tive* (1973) e como foi, pra você, lidar com essa interdição tão violenta?**

**TT:** Foi um horror. A censura não apenas interditou o filme como também me interditou enquanto realizadora. Passei a ser vista como interditável. “Ah, ela faz filmes censuráveis”. A censura deixa uma marca negativa. Lembro que uma procuradora, em São Paulo, me disse: “Tereza, você deveria entrar com pedido de indenização na Comissão Nacional da Verdade, porque isso te prejudicou demais”. Na época, o filme



ainda estava em cartaz e eu já havia recebido uma proposta de dirigir um novo longa, que seria produzido com recursos provenientes das remessas das distribuidoras estrangeiras – o que hoje é conhecido como [o artigo] 3A [da Lei do Audiovisual].

O título provisório era *Expressamente proibido*, uma ficção que nunca chegou a ser realizada. O produtor recuou, com receio. “Ela fez um filme interditado... vai acabar fazendo outro, também interdítavel”. Cheguei a oferecer mudar o título, mas não adiantou. Inclusive, em *Os saltimbancos trapalhões* (1981), houve resistência: “Você já é interdítavel. O Chico Buarque também. Ah, não dá”. Isso o Roberto Farias me falou dentro da *Embrafilme*<sup>6</sup>. Na mesma época, *Toda nudez será castigada* (1972) também foi interditado, mas ganhou o urso de prata no Festival de Berlim e acabou liberado. Mas veja bem: tratava-se de Nelson Rodrigues, uma unanimidade nacional. Arnaldo Jabor era muito próximo de Cacá Diegues, que por sua vez era filho do Secretário de Cultura. É um contexto muito diferente de uma jovem cineasta.

O Cinema Novo foi realizado pelos chamados “meninos de punhos de renda” – jovens ricos, bem instruídos, com acesso aos círculos de poder. Era como a Bossa Nova: brilhante, necessário, importantíssimo – mas nascido da elite. Ao lado dele, existiam outras vertentes: o Cinema Marginal, o Cinema da Boca do Lixo. Havia uma segmentação muito clara. Fiz *Os homens que eu tive* aos 21 anos. E, a partir daí, as pessoas passaram a me olhar de forma diferente. A crítica não sabia se o filme era autobiográfico ou se o Alberto Salvá estaria vivendo às minhas custas por conta da produção. Eram insinuações completamente estúpidas. Eu me perguntava: “Faz algum sentido isso?”. Primeiro, porque eu não tinha tempo de vida para ter vivido tudo aquilo. Segundo – e mais importante – porque uma mulher não pode? Se fosse *As mulheres que eu tive* ninguém se incomodaria, não é? Mas quando é uma mulher dizendo *Os homens que eu tive*, logo se especula: “Ah... tem história por trás, alguém está lucrando com isso!”.

O filme ficou interditado por muito tempo<sup>7</sup>. Naquela época, era proibido tratar de questões pessoais nas obras. Isso era tabu. Não se fazia. Se você abordava a sua vida,

<sup>6</sup> Segundo Ana Maria Veiga (2013, p. 62), essa ocasião se deu no ano de 1978.

<sup>7</sup> A matéria do festival *Forbidden Filmes* de 1984 se refere a dez anos de interdição, assim como Ana



era como pisar em areia movediça – e as consequências viriam. As coisas eram mais discutidas, mais julgadas. Hoje em dia, as pessoas colocam suas vidas à mostra sem que ninguém pergunte. Basta sentar ao lado de alguém, e a pessoa conta tudo. Mas antes, havia uma separação muito clara entre a obra e a vida pessoal. Era um trabalho, a elaboração criativa de um lado – e a vida privada, de outro. Sei que *Os homens que eu tive* é um filme muito mais falado do que visto. Poucos o assistiram de fato. Ficou apenas seis semanas em cartaz antes de ser interditado. E a censura não atingiu só o filme: foram interditados tantos outros que estavam em cartaz, *Sacco e Vanzetti* (1971), *A classe operária vai ao paraíso* (1971), *Mimi o metalúrgico* (1972)... Não foi só o meu filme, mas o meu... Imagine! Era considerado uma afronta à família brasileira, à moral tradicional. E eu dizia: “Mas eu sou uma mulher brasileira, eu tenho família brasileira”. Como assim? É um filme! Dá para separar? É um filme. E a proposta do filme era, justamente, imaginar um mundo muito melhor do que aquele que nos foi imposto viver.

**MN: Apesar da interdição no Brasil, *Os homens que eu tive* (1973) foi exibido no exterior, como foi viver essa experiência?**

**TT:** Em 1984, a Anistia Internacional organizou um festival em Toronto – *Forbidden Films: The Filmmaker & Human Rights*, realizado entre os dias 18 e 28 de outubro. *Os homens que eu tive* foi escolhido para a sessão de abertura, o *Gala Opening Night*. Eu virei uma celebridade nacional de um dia para o outro. Equipes de televisão vinham me entrevistar e fui convidada para o *National Film Board* do Canadá. Lá, tive a oportunidade de cruzar com Norman McLaren pelos corredores – magro, discreto. Era impressionante. No *National Film Board* a rotina era rígida: cinema das nove [da manhã] às cinco [da tarde]. Entravam às cinco horas da manhã, saíam às cinco da tarde. E eu pensava: “Pelo amor de Deus, como alguém consegue se sentar e decidir: agora terei uma ideia! Não sei se conseguiria trabalhar assim...”.

A cineasta e documentarista Beverly Chaffer, vencedora do Oscar de documentário<sup>8</sup>, insistiu em me conhecer. Conversamos bastante, ela queria saber qual seria meu

---

Maria Veiga (2013, p. 61) menciona a confusão da autora em relação aos anos de interdição, comprovando, pelas matérias da imprensa, que a estreia do filme após a censura se deu em 1980.

<sup>8</sup> Trata-se do curta-metragem documental *I'll Find a Way* (1977) sobre a rotina de uma mulher que tem



próximo projeto e demonstrou muito interesse. Em determinado momento, ela me levou até o diretor-presidente do *National Film Board* e disse: “Quero ir ao Brasil para aprender a fazer cinema com a Tereza”. Tudo isso aconteceu em outubro de 1984. No ano seguinte, 1985, o Brasil passou por uma turbulência: Tancredo Neves chegou a ser eleito pelo Colégio Eleitoral, mas não chegou a tomar posse<sup>9</sup>. O cenário era de confusão e instabilidade. A própria *Embrafilme* também enfrentava uma crise – naquele primeiro ano, trocamos de Ministro da Cultura cerca de cinco vezes. Era um período profundamente crítico.

**MN: Ainda sobre o contexto de exibição no circuito internacional, em janeiro de 1976 algumas cineastas brasileiras vão juntas ao *New Orleans Women’s Film Festival*. Além da exibição dos filmes, foi uma oportunidade de encontro e debate sobre o cinema brasileiro realizado por mulheres?**

**TT:** Fomos a um festival em Nova Orleans, onde conhecemos cineastas de diversas partes do mundo – africanas, europeias, norte-americanas... Assistimos a muitos filmes, de diferentes perspectivas e contextos. Quando voltamos ao Brasil, tivemos a certeza: “precisamos formar um grupo”. E isso coincidiu com o Ano Internacional da Mulher, instituído pela ONU em 1975. Pensamos: “Ora, se já participamos de um festival juntas, está na hora de formalizarmos algo”. E assim começamos a nos reunir.

Foi a partir dessas iniciativas, ainda em 1975, que organizamos a Semana da Mulher, o que acabou desembocando, em 1979, na criação do Coletivo de Mulheres. Chegamos a reunir cerca de 120 integrantes. O grupo incluía roteiristas, montadoras, diretoras... e foi então que começamos a identificar as pautas mais urgentes. Fizemos uma lista de problemas – e, ao olhar para ela, pensei: “Putá merda. Estamos enfrentando os mesmos problemas que enfrentam as empregadas domésticas”. Um dos principais dilemas era: com quem deixar os filhos quando sair pra trabalhar? Muitas mulheres que trabalhavam em nossas casas saíam deixando os filhos em situações precárias. Eu mesma dizia pra

---

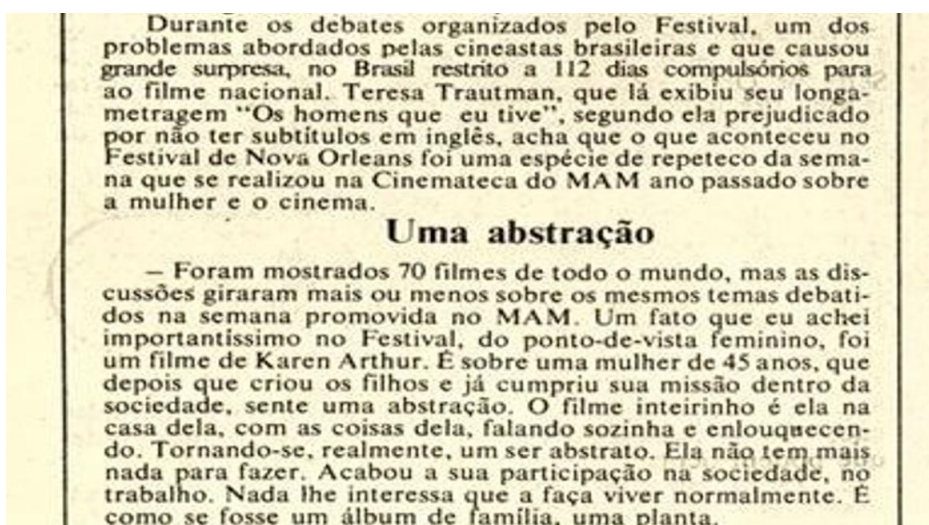
espinha bífida.

<sup>9</sup> Tancredo Neves foi eleito presidente do Brasil pelo Colégio Eleitoral em 15 de janeiro de 1985. Contudo, ele adoeceu gravemente na véspera da posse, em 14 de março, e foi internado com uma infecção abdominal. Tancredo nunca chegou a tomar posse, pois faleceu em 21 de abril de 1985.



elas: “Traz a criança”. Assim, pelo menos, poderiam trabalhar com tranquilidade. E muitas delas criavam laços afetivos com a minha família, cuidando de mim enquanto os filhos pequenos brincavam ali por perto.

A falta de creches era o problema central. Era disso que tratava a nossa pauta mais urgente. “Onde vou deixar meu filho para poder trabalhar”. As soluções improvisadas se repetiam – deixar com a mãe, com a vizinha... Mas não havia estrutura pública adequada. Seguimos nos reunindo até 1985 ou 1986. Eu me lembro bem. Conseguimos avanços, mas poucos. Era uma pauta extensa, complexa. E enfrentávamos muitas barreiras” (Figura 2).



**Figura 2:** A relação entre a viagem ao festival de Nova Orleans de 1976 e a Semana do MAM de 1975 foi nota do Jornal *A Orla* em 21/03/1976. Fonte: Arquivo Nacional.

**MN:** Nesse contexto, em 1975, é também organizada a *Semana A mulher no cinema brasileiro: da personagem à cineasta*<sup>10</sup>, na Cinemateca do Museu de Arte Moderna-MAM. Foi você, ao lado de Lucila Avelar, Rose Lacrete, Lygia Pape, Susana Moraes e Mariza Leão que organizou o evento com debates, exhibições de filmes, exposições em torno do tema. Como e com que intuito esse encontro aconteceu?

<sup>10</sup> O evento foi realizado de 29 de agosto a 05 de setembro.

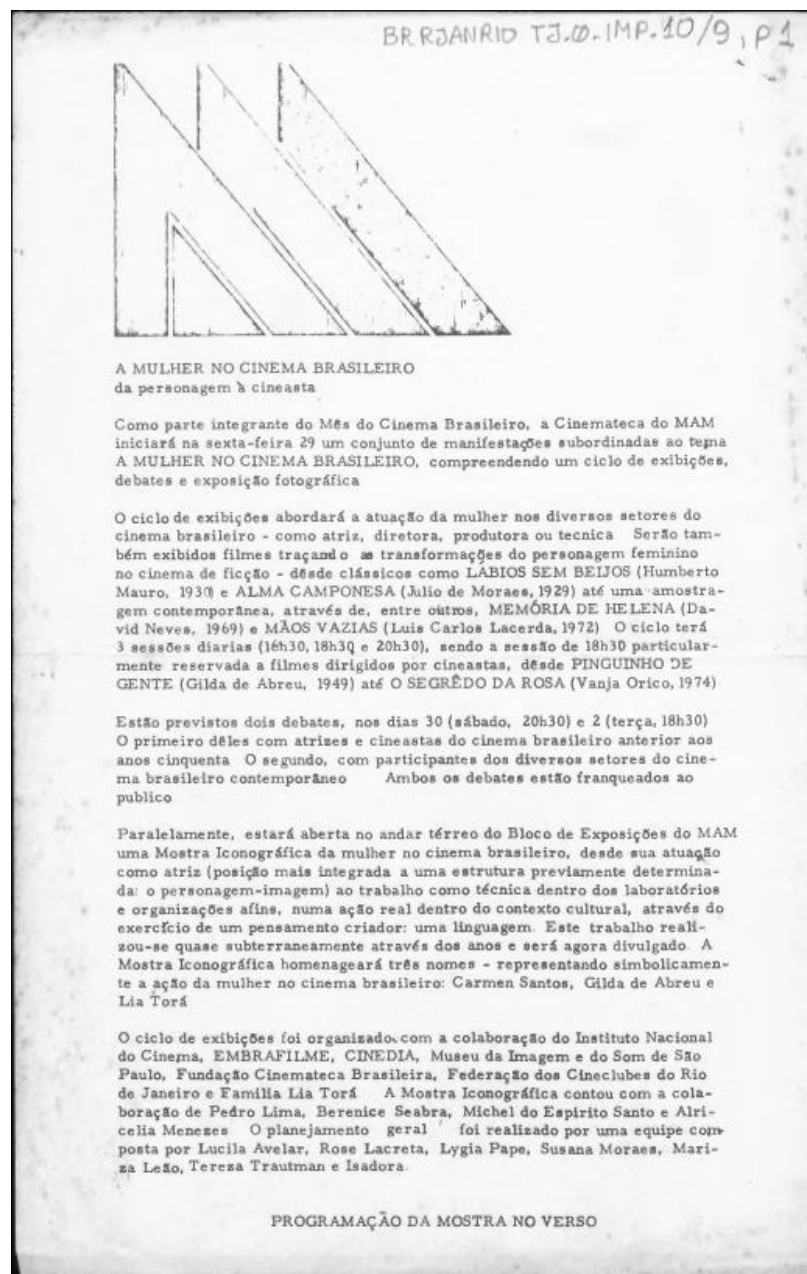


**TT:** Éramos poucas cineastas. Por isso, decidimos agregar outras mulheres da área do cinema – atrizes, diretoras de curtas, documentaristas. Não importava o formato: o essencial era estarmos juntas. Lembro que eu explicava com clareza quais eram os diferentes estágios da realização cinematográfica. Essas são informações difíceis de obter quando se está fora do mercado. Eu falava sobre os eixos fundamentais para se fazer filme, como entrar no mercado, e como a receita se distribuía entre os envolvidos. Compartilhava tudo com muita franqueza, porque havia vivido todas essas fases. Eu adorava fazer isso. Curiosamente, naquela época, eu não tinha uma consciência clara do quanto éramos poucas. Mesmo reunidas em número reduzido, não nos víamos como minoria. Estávamos ali, organizadas – e fomos nós que fizemos aquilo acontecer (Figura 3).

Quando percebemos que havia pouquíssimos filmes dirigidos por mulheres – mesmo curtas-metragens – passamos a valorizar produções com protagonismo feminino. Trazemos, por exemplo, Vanja Orico, que mais tarde viria a realizar seu próprio filme<sup>11</sup>. Buscávamos mulheres que pudessem se expressar de forma autônoma. A verdade é que, no cinema, o grande casamento é entre o diretor e o diretor de fotografia – e não entre o diretor e a atriz. Quem domina o set são esses dois. A atriz, muitas vezes, permanece à margem, esperando. É difícil. Na prática, você começa a perceber como o fato de ser mulher te exclui. Seu valor parece ser menor. E, com isso, as oportunidades também são reduzidas.

---

<sup>11</sup> O longa metragem *O segredo da rosa* (1974) tem produção executiva, direção de produção e roteiro de Adélia Sampaio é produzido pela Embrafilme e conta a história de duas amigas que lutam para sobreviver em um subúrbio do Rio de Janeiro.



**Figura 3:** Divulgação da *Semana A mulher no cinema brasileiro: da personagem à cineasta* que aconteceu de 29 de agosto a 05 de setembro de 1975, na Cinemateca do Museu de Arte Moderna – MAM. Destaque para a participação de Tereza Trautman na organização. Fonte: Arquivo Nacional.



**MN: Qual foi a reação dos cineastas homens, especialmente os do Cinema Novo, à organização das mulheres para o evento?**

TT: Eles chegaram a comparecer na noite de lançamento. Encheram a plateia. Mas a reação foi: “Por que vocês estão se organizando só entre mulheres? Daqui a pouco vai ter grupos de indígenas, depois grupo de negros... Não somos todos juntos!?!”. O Cinema Novo alimentava essa ilusão de que já representava os marginalizados, os desvalidos, os que estavam à margem. Era como se não houvesse necessidade de segmentações ou organizações específicas. Mas nós sabíamos que havia muito a ser feito. E, entre nós, repetíamos: “A gente tem muito trabalho pela frente”.

**MN: Os filmes de mulheres que mais te marcaram na época, você saberia dizer?**

TT: Gosto muito do *Mar de rosas* (1977), da Ana Carolina, um filme que considero espetacular. Também gosto muito do *Gaijin* (1980), da Tizuka Yamazaki. Embora não seja um filme feminista, trata-se de uma narrativa profundamente pessoal, baseada na história da família da própria diretora. Não posso deixar de mencionar a Vera Figueiredo com os filmes *Feminino plural* (1976) e *Samba da criação do mundo* (1978)... Vera era uma figura contagiante, extremamente empolgada e intensa – uma pessoa muito impressionante. Havia ainda Susana Moraes, que dirigiu poucos filmes, mas realizou *Mil e uma* (1994). E Maria do Rosário Nascimento Silva, dirigiu um filme muito bom, *Marcados para viver* (1976). Foi, inclusive, ela quem me indicou para a diretoria da *Embrafilme*, dizendo: “Precisamos de uma mulher nesse lugar”. Nessa época, ela era casada com Nelson Pereira dos Santos.

**MN: Ainda no contexto da organização de grupos durante a ditadura, qual foi a sua relação com as cooperativas de cinema desse período?**

TT: Fiz parte do conselho de administração da Cooperativa Brasileira de Filmes. Chegamos a administrar 28 salas de cinema, além de um estúdio de som. Essas salas pertenciam originalmente à *Pelmex*, películas mexicanas, que ao deixar o Brasil colocou sua cadeia de cinemas à venda. Foi então que a Cooperativa Brasileira de Cinema



adquiriu esse circuito<sup>12</sup>. Atuei no conselho de administração durante duas ou três gestões, como integrante da diretoria do Conselho de Administração da Cooperativa. Tínhamos a responsabilidade de gerir as salas, o que não era simples. Acabamos nos afastando porque era inviável. A própria *Embrafilme*, muitas vezes, foi jogada contra nós.

Naquele tempo, manter uma cadeia de cinemas significava não ter acesso aos bons filmes. Hoje em dia, talvez, seja possível manter uma pequena rede dedicada ao cinema de arte. Mas naquela época, não. Ou você tinha uma estrutura de 50, 80, 150 salas, ou... não conseguia se sustentar. E, para nós, cineastas, a sobrecarga era enorme com o trabalho tão complexo: escrever roteiros, filmar, buscar financiamento e ainda cuidar da distribuição, da ocupação das salas, da programação. Decidir, por exemplo, se determinado filme teria ou não dobra de exibição. Era um trabalho extremamente complexo.

Só pra dar um exemplo: a Valquíria Barbosa, que hoje está à frente do *Festival do Rio*, era nossa secretária. Um dia, ela chegou com o Diário Oficial em mãos e disse: “Consegui o festival da cidade do Rio de Janeiro”. Tinha articulado com vereadores, trabalhado nos bastidores... e conseguiu. Foi mérito dela. Ficamos admirados – e orgulhosos. Era um tempo em que as pessoas tinham ideias... e faziam acontecer.

**MN: Um filme que faz parte da nossa pesquisa, e que localizamos ao mapear imagens realizadas no período da ditadura, é *O caso Ruschi* (1977). O curta-metragem revela a luta de um professor em defesa de uma reserva florestal que seria vendida para uma multinacional no Espírito Santo. É um filme muito interessante, mas que parou de circular e, por isso, é pouco conhecido hoje. Como surge a ideia desse projeto?**

**TT:** *O caso Ruschi* é de 1977. Tudo começou quando eu li uma matéria do Rosental Calmon Alves no *Jornal do Brasil*. Achei o tema de extrema importância e iniciei uma

---

<sup>12</sup>A CBC – Cooperativa Brasileira de Cinema se formou em 1979 (Mattos, 1979) organizando projeções de filmes em parceria com a CORCINA – Cooperativa dos Realizadores de Cinema Autônomos (Moreno, 1979).



pesquisa. Na época, universidades estavam organizando a primeira caravana ecológica com destino à reserva de Augusto Ruschi. Fomos até lá com a caravana – o Rosental também estava presente, cobrindo a história para o jornal.

Ao chegar, percebemos que a situação era ainda mais grave do que imaginávamos. Tinham incendiado o cartório da região para eliminar o documento de doação da reserva feita por Augusto Ruschi ao Museu Nacional, vinculado à UFRJ. Ruschi havia comprado a área, ainda jovem, por ter passado a infância e a adolescência acampando naquela mata, onde desenvolveu sua paixão pela natureza – o que, mais tarde, o levaria a se tornar um cientista. Agora, o governo estadual pretendia vender a reserva a uma empresa japonesa para a extração de palmito. Filmamos tudo e entrevistamos o Ruschi (Figura 4).



**Figura 4:** Tereza Trautman entrevista o Professor Augusto Ruschi em Santa Teresa (ES).  
Fonte: Frame do filme *O caso Ruschi* (1977).

Em seguida, fomos ao encontro do governador do estado. A primeira reação dele foi impedir a entrada da imprensa: “imprensa não entra”. Reagi em voz alta: “Imprensa não entra?”, e isso atraiu a atenção – acabaram cedendo. Mas percebi que ele tentava nos enrolar. O Rosental era gago. Combinei com ele: “Assim que esse encontro de fachada



terminar, vou puxar o governador de lado, e você o pressiona com perguntas até que ele se comprometa”. E foi o que fizemos. Voltamos do Espírito e, na semana seguinte, houve um encontro no Museu Nacional com a reitoria da UFRJ, representantes do governo federal e outras autoridades. Fomos até lá para pressionar e conseguimos salvar a reserva ecológica de Santa Lúcia. A luta teve resultado.

A proposta original era realizar um longa-metragem documental sobre a reserva – seu significado ecológico e as ameaças que sofria. Na época, tanto a *Embrafilme* quanto o Departamento Cultural (que depois seria incorporado por ela) lançavam anualmente editais para o financiamento de cerca de 10 a 15 documentários. Havia possibilidades de apoio. No entanto, por conta do meu histórico com a censura, meu projeto não foi financiado pela *Embrafilme*. O filme acabou sendo realizado com recursos privados. Fizemos uma operação de economia doméstica. Meu então marido, o Bijúnior [Herbert Richers Jr.], chegou a vender o título do Itanhangá [*Itanhangá Golf Clube*] para conseguirmos comprar negativos e pagar a equipe. Foi um período de enorme tensão, um terror. No fim, o documentário ficou restrito à parte que conseguimos filmar – apenas um curta. Todo o restante não foi realizado por falta de recursos.

**MN: Chama muita atenção em *O caso Ruschi* (1977) características do cinema documental, como a duração dos planos mais longa, a sua presença em quadro... Como foi, afinal, filmar e pensar um documentário naquele momento, depois de trabalhar com ficção?**

**TT:** Para a minha geração, aquele filme sobre a revolução do John Reed<sup>13</sup> foi emblemático. Ele expressava algo muito presente em nós: sabíamos o que queríamos contar, mas nunca sabíamos exatamente o terreno que iríamos encontrar. Era tudo novidade e precisávamos nos adaptar à realidade. Lembro bem o episódio com o Rosental, quando fiz questão de colocá-lo, gago e tudo, para pressionar o governador enquanto filmávamos. Aquilo o exasperou. Mas é assim: você precisa de um projeto claro, saber o que quer transformar, como transformar a realidade hostil. No nosso caso,

---

<sup>13</sup> Tereza Trautman se refere ao filme de ficção *Reed - México Insurgente* (1972), dirigido por Paul Leduc sobre a atividade jornalístico-documental do autor inglês John Reed, que escreveu importantes reportagens sobre a Revolução Russa e a Revolução Mexicana.



queríamos resgatar a reserva ecológica, mostrar sua importância, afirmar seu valor. Era isso que nos movia.

Passei o réveillon de 1969 para 1970 na fazenda de Oswaldo Sampaio. Estava grávida, barriguda – meu filho nasceu em primeiro de fevereiro. Oswaldo e Vera Sampaio, com quem era casado, eram fundadores da Vera Cruz. Ele dirigiu vários filmes, como a parte brasileira de *Tico Tico no Fubá* (1952). Fiquei grudada nele, querendo saber de tudo. Perguntava o tempo todo. Em um momento, quis saber: “No fundo, qual é o papel do diretor?”. E ele me respondeu: “O papel do diretor é um só: defender o filme a despeito de qualquer situação, a despeito de qualquer pessoa. Você vai defender o filme”. Aquilo me marcou profundamente. Eu não esperava ouvir algo assim. Mas entendi: o filme é aquele que você quer fazer – nada mais. O produtor pode chegar e dizer que não tem orçamento para aquele plano. A atriz pode dizer que está com dor de cabeça. O fotógrafo pode reclamar da luz ou do equipamento. Tudo isso é menor diante da sua responsabilidade: defender a ideia que você quer contar, o filme que você quer que exista. É isso, e só isso.

### Referências

A CLASSE operária vai ao paraíso. Direção: Elio Petri. Itália, 1971. 125 min, sonoro, colorido.

A HORA e a vez de Augusto Matraga. Direção: Roberto Santos. Produção: Luis Carlos Barreto Produções Cinematográficas; Difilm. Brasil, 1965. 146min, sonoro, preto e branco.

A ILHA nua. Direção: Kaneto Shindô. Japão, 1980. 96 min, silencioso, preto e branco.

BETCHERMAN, Gary. Landscapes of contemporary censorship in cinema. **Cinema Canada**, n. 111, p. 30-33, outubro de 1984. Disponível em: <https://cinemacanada.athabascau.ca/index.php/cinema/article/download/2626/2673.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2025.

FANTASTICON os deuses do sexo. Direção do episódio “Curtição”: Tereza Trautman. Direção dos episódios “Os Últimos” e “Kelak, a Bruxa”: José Marreco. Produção: Renato Grecchi; Tereza Trautman; José Marreco. Companhia Produtora: I.N.F. - Indústria Nacional de Filmes. Brasil, 1970. 89 min, sonoro, colorido.



FEMININO plural. Direção: Vera Figueiredo. Produção: Circofilm Produções de Arte Ltda. Brasil, 1976. 80min, sonoro, colorido.

I'LL FIND a way. Direção: Beverly Chaffer. Canadá, 1977. 25 min, sonoro, colorido.

GAIJIN, caminhos da liberdade. Direção: Tizuka Yamasaki. Produção: C.P.C. - Centro de Produção e Comunicação. Brasil, 1980. 105 min, sonoro, colorido.

MAR de rosas. Direção: Ana Carolina. Produção: Área Produções Cinematográficas Ltda.; Crystal Cinematográfica Ltda. e Mário Volcoff Produções. Brasil, 1977. 90 min, sonoro, colorido.

MARCADOS para viver. Direção: Maria do Rosário. Produtora: Rosário Produções Cinematográficas Ltda.; Kiko Filmes Ltda. Brasil, 1976. 88 min, sonoro, colorido.

MATTOS, Carlos Alberto. Cinema Brasileiro - Adeus à euforia. **Tribuna da imprensa**. 29 de dezembro de 1979.

MIL e uma. Direção: Susana Moraes. Produção: 1001 Filmes Ltda.; TVE - Television Espanhola S.A.; Gemini Films - FR; Madragoa Films - PT. Brasil, França e Portugal, 1994. 90 min, sonoro, colorido.

MIMI, o metalúrgico. Direção: Lina Wertmüller. Itália, 1972. 121 min, sonoro, colorido.

MORENO, Antônio. A longa história dos problemas do curta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 02 de maio de 1979. Caderno B, p. 10.

O CASO Ruschi. Direção: Tereza Trautman. Montagem: Ricardo Miranda. Produção: Thor Filmes. Brasil, 1977. 23 min, sonoro, colorido.

OS HOMENS que eu tive. Direção, Argumento, Roteiro e Montagem: Tereza Trautman. Direção de Fotografia: Alberto Salvá Produção: Thor Filmes; Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.; Produtora de Artes e Movimentos. Brasil, 1973. 85 min, sonoro, colorido.

OS SALTIMBANCOS trapalhões. Direção: J.B. Tanko. Produção: Embrafilme; Renato Aragão Produções Cinematográficas. Brasil, 1981. 95 min, sonoro, colorido.

O SEGREDO da rosa. Direção: Vanja Orico. Roteiro: Adélia Sampaio e Daisy dos Santos Valle. Produtora: Produções Artísticas T. A. Ltda; A. Sampaio Produções Artísticas; Filmes São José. Brasil, 1974. 80 min, sonoro, colorido.

PEREIRA, Miguel Pereira. Diretoras Brasileiras debatem o lugar da mulher no cinema. **Jornal da Orla**, p. 3, 21 de março de 1976. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=890030&pesq=%22leilany%20Fernandes%22&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=1407>. Acesso em: 01 mar. 2025.



REED, México insurgente. Direção: Paul Leduc. Produção: Ollín y Asociados. México, 1973. 124 min, sonoro, preto e branco.

SACCO e Vanzetti. Direção: Giuliano Montaldo. Itália, 1971. 120 min, sonoro, colorido.

SAMBA da criação do mundo. Direção: Vera Figueiredo. Produção: Circofilm Produções de Arte Ltda. Brasil, 1978. 93 min, sonoro, colorido.

TICO-TICO no fubá. Direção: Adolfo Celi. Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz S.A. Roteiro: Oswaldo Sampaio e Adolfo Celi. Brasil, 1952. 93 min, sonoro, preto e branco.

TODA nudez será castigada. Direção: Arnaldo Jabor. Produtora: Ventania Produções Cinematográficas Ltda.; Produções Cinematográficas R. F. Farias. Brasil, 1972. 103 min, sonoro, colorido.

VEIGA, Ana Maria. Tereza Trautman e Os homens que eu tive: uma história sobre cinema e censura. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 40, n. 40, p. 52-73, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2013.71671>. Acesso em: 01 mar. 2025.

VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A. Brasil, 1963. 103 min, sonoro, preto e branco.

---

<sup>I</sup> Patrícia Furtado Mendes Machado

Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora de graduação e pós-graduação do Departamento de Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

E-mail: [patricia.furtado.machado@gmail.com](mailto:patricia.furtado.machado@gmail.com)

<sup>II</sup> Maria Rita Nepomuceno

Realiza doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

E-mail: [mariarita.nepomuceno@gmail.com](mailto:mariarita.nepomuceno@gmail.com)