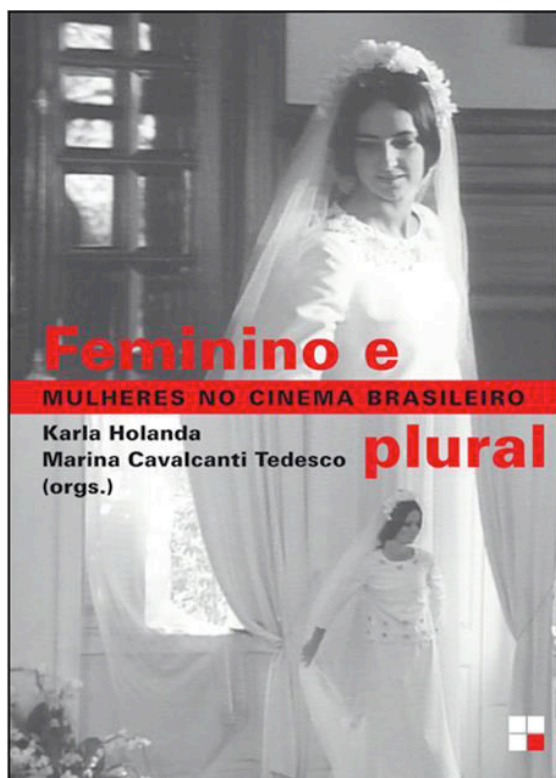


Sobre Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco (org.) *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papyrus, 2017, 225 pp., ISBN: 978-85-449-0265-3

Por Juily Manghirmalani*



A presença de mulheres em áreas criativas do cinema existe desde seus primórdios, porém a cartografia preeminente as negligenciaram por muitos anos. Por questões culturais, os nomes dessas mulheres em posições de direção e demais atividades técnicas foram de diversas formas apagados para dar lugar apenas aos homens, conferindo-as apenas os papéis de atrizes e algumas vezes escritoras. No Brasil a situação não foi diferente e é sobre reivindicar esse local da autoria feminina na nossa história que o livro *Feminino e*

plural: mulheres no cinema brasileiro surge, tornando-se desde já um grande referencial para os estudos e pesquisas sobre a história da mulher no perímetro do audiovisual nacional.

Organizado por Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco, publicado em 2017 pela Papyrus Editora, o livro aborda, em seus 16 capítulos, um escopo abrangente de referenciais sobre a história e a política em relação ao gênero feminino e o cinema. Com o início cronológico na era silenciosa, o livro percorre questões de autoria; problemáticas geradas pela ditadura militar; a performatividade imbricada ao desempenho de autoria; a presença da mulher

no Super8; as documentaristas; até chegar em questões interseccionais de raça e local de fala, como o caso de cineastas negras e o cinema pernambucano contemporâneo.

O livro conta com a participação de vinte e três pesquisadoras,¹ sendo dessas vinte mulheres e três homens.

O prefácio escrito por Heloísa Buarque de Hollanda comenta sobre o momento em que este livro está sendo lançado. Dentre o calor de movimentos sociais em prol do feminismo jovem, negro, transexual, entre outros, esta obra tem um papel urgente e indispensável para a historiografia e a crítica brasileira. Sendo assim, “é, antes de tudo, uma abertura estratégica do pensamento crítico feminista no campo do cinema” (8).

Com o nome “Cléo de Verberena e o trabalho da mulher no cinema silencioso brasileiro”, o primeiro capítulo assinado por Luciana Corrêa de Araújo, levanta um mapeamento de mulheres atuantes no campo cinematográfico durante o período referenciado no título. De Carmen Santos, Eva Nil, Almyr Steves, Antonieta Benedetti, Rosina Cianelli e outros poucos nomes presentes em enredos de filmes, o texto se foca na primeira e única diretora reconhecida do cinema da época, Cléo de Verberena, que também era atriz.

Cléo de Verberena é o pseudônimo adotado por Jacyra Martins de Oliveira no final da década de 1920. Seu primeiro filme *O mistério do dominó preto* (1930) foi divulgado na imprensa com grande apelo ao gênero feminino em posição de direção, porém levantamentos de documentos da época retrataram a diretora primordialmente como atriz ou em fotos posadas de estúdio, sem registros de Cléo dirigindo ou liderando a equipe. Após o lançamento, o filme sofreu diversas críticas pontuando novamente a relação da mulher com a direção,

¹ Uso da licença poética para usar o plural feminino pela discrepância na diferença de mulheres e homens na construção do livro.

deixando a entender que o futuro promissor de Cléo seria apenas como atriz. O texto se vale de uma reflexão sobre o quadro social e o trabalho feminino da época, pontuando a necessidade de pesquisas de “identificação e desmonte de mecanismos que obscureceram o trabalho feminino na historiografia do cinema silencioso brasileiro” (27).

O segundo capítulo, “Gilda Bojunga: Caminhos e percalços de uma afirmação”, escrito por Sheila Schvarzman, fala da trajetória dessa mulher que não se reconheceu como realizadora plena mas sim como mediadora entre o cinema e o conhecimento. A autora pontua a limitação à condição de gênero que impossibilitou a Bojunga uma carreira efetiva como diretora entre os anos sessenta e noventa, estabelecendo-se principalmente em posições de planejamento e pesquisa.

O capítulo conta de forma cronológica o percurso de Bojunga que, mesmo fazendo parte da elite intelectual e social do Rio de Janeiro, só dirigiu seu primeiro filme em 1971. Sua carreira teve início com a entrada ao Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) em 1954; depois com a aproximação de realizadores do Cinema Novo; e duas grandes viagens internacionais que foram determinantes para sua formação e produção cinematográfica no Brasil.

Uma das pontuações mais importantes apresentadas no texto é a questão social e cultural de créditos de profissionais mulheres como parte da história do cinema. Segundo Schvarzman, o mercado de trabalho ainda era impróprio para mulheres, considerando, assim, que as que precisavam trabalhar só o fariam por falha do sistema e incompetência do homem provedor. Foi somente após os anos 1970 que nomes de mulheres começaram a aparecer de forma exponente nos créditos em funções técnicas.

O capítulo seguinte, “Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina”, escrito por Karla Holanda, se detém ao recorte de 1960 a 1970 e discute sobretudo o papel da autoria.

O texto apresenta de forma quantitativa a presença de mulheres em cabeça de direção em longas ficcionais dos anos 1930 até os anos 1970, para depois, colocar no documentário o crescimento enfático da autoria feminina no Cinema Moderno brasileiro. Holanda finaliza o capítulo com a trajetória de Olga Futemma, cineasta que se destaca no período por possuir uma carreira sólida.

Segundo o levantamento apresentado, há o registro de doze títulos de longas-metragens de ficção, em que destacam-se os nomes de Ana Carolina, Tereza Trautman, Vera de Figueiredo e Luna Alkaly. No documentário, há onze filmes catalogados na década de 1960 e, na década seguinte, chega-se ao número expressivo de 183 títulos com direção ou codireção feminina, sendo *A entrevista* (Helena Solberg, 1966) o título notório desse momento histórico.

O destaque de Olga Futemma dá-se através da apresentação de sua carreira como diretora iniciante em 1974, com formação na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) até a chegada à diretoria da Cinemateca Brasileira em 2015. Holanda ressalta a origem japonesa da diretora que coloca em seus filmes o hibridismo de sua identidade. Ela finaliza, então, com reflexões próximas às apresentadas nos dois capítulos anteriores sobre a própria cineasta não se sentir completamente uma profissional da área, pois foi exigido culturalmente de Futemma a presença nos espaços domésticos e maternos, questão indissociável da participação do gênero feminino na história desse momento cinematográfico.

O quarto capítulo, “Cineastas brasileiras (feministas) durante a ditadura civil-militar” de Alcilene Cavalcante, possui como escopo a análise fílmica e de recepção crítica de três longas-metragens que elaboram ideias feministas

sobre opressão de gênero e sexualidade dentro do processo político de repressão e ditadura no Brasil. Esses são: *Marcados para viver* (Maria do Rosário Nascimento e Silva, 1976); *Feminino plural* (Vera Figueiredo, 1976); e *Amor maldito* (Adélia Sampaio, 1983).

Em *Marcados para viver*, Maria do Rosário utiliza de ideias feministas da época ao capturar a relação de amizade entre três personagens considerados às margens do sistema: um pivete sem identificação de gênero, uma prostituta, e um bandido-michê. As críticas ao filme foram controversas e principalmente negativas, como apresentadas por Cavalcante no texto. Em *Feminino plural*, Vera Figueiredo exhibe uma gama diversa de mulheres de diferentes etnias, faixas etárias e classes sociais, com foco na mulher negra. Seu filme foi considerado um filme experimental e feminista e, segundo a diretora, houve uma simples e direta rejeição à obra por conta da crítica brasileira, gerando uma incapacidade de diálogo. Adélia Sampaio é considerada a primeira cineasta negra brasileira e apresenta em *Amor maldito* o romance entre duas mulheres. A temática relacionadas à sexualidade e questões de heteronormatividade eram pouco exploradas inclusive entre as pautas feministas da época, o que atribui ainda mais um caráter único à essa obra que também teve uma difícil recepção pela crítica.

Revisar os filmes dirigidos por mulheres que desafiaram estruturas e acompanhar suas trajetórias é, para Cavalcante, uma forma de recuperar a existência e memória cultural do país em relação ao cinema.

O imponente texto de Ana Maria Vega, “Estética e políticas de resistência no ‘cinema de mulheres’ brasileiro (anos 1970 e 1980)”, se pronuncia de forma contestadora em relação ao período histórico e às temáticas dos filmes selecionados para análise, que são: *Os homens que tive* (Tereza Trautman, 1973) e *Das tripas coração* (Ana Carolina, 1982).

A autora pontua a resistência ao poder ditatorial e às opressões de gênero formuladas nas narrativas dessas diretoras. Ela também observa como as vias de poder atuantes, no caso, a censura, impediram que ambos os filmes fossem distribuídos imediatamente, somatizando ainda às questões sobre o cinema, a moral e a mulher. Vega comenta ainda como a esquerda brasileira não incluía pautas feministas por considera-las pequeno-burguesa, fazendo assim uma crítica aos movimentos de oposição e anti-imperialistas do período.

Os homens que tive possui como trama discussões sobre a liberdade sexual da mulher. A dificuldade de diálogo entre a sociedade, política e o filme de Trautman foi apresentado por Vega como um reflexo do momento civil-militar, a hegemonia da Igreja e a necessidade de controle sobre os corpos femininos; mesmo desafio de *Das tripas coração* de Ana Carolina. Esse segundo filme, se posiciona como resistência aos “bons modos cristãos” impostos às mulheres pela Igreja, além de transitar em indagações sobre a homossexualidade entre mulheres. Ambos os filmes “são colocados lado a lado nesta análise, convergindo na exploração de um dos principais motes do feminismo dos anos 1960 aos 1980: o direito das mulheres ao corpo e à sexualidade” (87).

O sexto capítulo, “Helena Solberg: militância feminista e política nas Américas” de Mariana Ribeiro Tavares, cobre o importante trabalho documental de Helena Solberg sobre movimentos políticos nos Estados Unidos e na América Latina. Autora do emblemático *A entrevista* (1966), Solberg realiza nos Estados Unidos a *Trilogia da Mulher*, composto por *A nova mulher* (*The emerging woman*, 1974); *A dupla jornada* (*The double day*, 1975); e *Simplesmente Jenny* (1977). Além de dirigir, posteriormente, os filmes latino-americanos *Nicarágua hoje* (*From the ashes... Nicaragua today*, 1982); *A conexão brasileira, a luta pela democracia* (*The Brazilian connection, a struggle for democracy*, 1982/1983), *Chile, pela razão ou pela força* (*Chile, by reason or by force*, 1983). Sua produção contínua leva-a aos Estados Unidos novamente em *Retrato de um terrorista* (*Portrait of a terrorist*, 1986), fechando assim um ciclo e dando início à

aproximação com a temática religiosa, com a revisão do papel da Igreja em *A terra proibida* (*The forbidden land*, 1990) e as relações indígenas em *Berço dos bravos* (*Home of the brave*, 1986). Em 1994, Solberg lança *Carmen Miranda, meu negócio são bananas* (*Carmen Miranda, banana is my business*) o que a traz de volta para as temáticas femininas. Com o espaço de um pouco mais de vinte anos, Solberg dirige *Meu corpo, minha vida* (2017), trazendo à luz discussões sobre o direito da mulher ao próprio corpo através do caso Jandyra, a vítima fatal de um aborto ilegal em clínica clandestina.

O sétimo capítulo, “O discurso historiográfico em *Mulheres de cinema*” de Luís Alberto Rocha Melo, analisa o média-metragem de Ana Maria Magalhães, *Mulheres de cinema* (1977), primeiro documentário a ter como foco as diferentes trajetórias de mulheres no campo cinematográfico brasileiro, denominado pelo autor como um trabalho de “resistência possível”.

Melo descreve os materiais utilizados para formação narrativa do filme e relata em ordem cronológica a aparição das figuras escolhidas por Magalhães. Com o acréscimo de trechos de entrevistas da própria realizadora e frases de locuções pertencentes ao documentário, o autor desenvolve uma leitura de caráter contextual do filme com o período histórico mundial e brasileiro.

O texto apresenta também duas iniciativas vinculadas indiretamente ao documentário: a mostra *A mulher no cinema brasileiro* que ocorreu em 1975, e a criação da *Associação Brasileira de Mulheres de Cinema* em 1979, que por um lado, “apontam para a afirmação de um legado artístico e cultural; de outro, almejam intervir no processo político de forma concreta e consequente” (110).

Mulheres de cinema percorre diegeticamente importantes momentos históricos de 1889 até os anos 1970, que segundo o autor, foi a década de crescente politização da mulher brasileira e, em consequência, de autoria de mulheres no cinema.

Em “Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980”, Érica Sarmet e Marina Cavalcanti Tedesco exprimem a preocupação em compreender como os movimentos das mulheres das décadas referenciadas no título podem influenciar, de forma cronotópica, as atitudes da militância feminista no cinema nacional contemporâneo.

As autoras lembram que na década de 1970, dentro do cinema nacional, houve um número expressivo de mulheres se posicionando e ganhando voz em plena ditadura militar mas que tal historiografia permanece desconhecida pela maioria dos pesquisadores e profissionais da área.

Essa informação acaba por aparecer de forma repetitiva no livro graças ao tamanho da necessidade de reescrever a história do cinema brasileiro, adicionando também as grandes mulheres protagonistas que sofreram apagamento e exclusão devido ao contexto social e cultural misógino da sociedade brasileira.

Este capítulo possui como premissa re- visar² as mobilizações políticas de mulheres no cinema nacional dentre as décadas de 1970 e 1980, com foco no Coletivo de Mulheres de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro (1985-1987). Com o intuito de utilizar o compreendido pelo passado histórico remanescente, elucidado por essas e demais autoras presentes no livro, para aprimorar e desenvolver as concepções atuais necessárias para a renovação das políticas públicas do audiovisual. Para que, por fim, haja maior compreensão da indissociável relação do cinema com os direitos das mulheres.

O nono capítulo, nomeado “Cassandra Rios e o cinema erótico brasileiro: autoria e performatividade”, escrito por Alessandra Soares Brandão e

² As autoras optam por esse posicionamento ao conferir o termo sugerido por Adrienne Rich de “re-visão” como uma forma de “olhar para trás com olhos frescos, de entrar um texto antigo valendo-se de uma nova direção crítica – é para nós mais do que um capítulo da história cultural: é um ato de sobrevivência” (1972 *apud* 2017, 118).

Ramayana Lira de Souza, ressalta que mesmo com as críticas às noções de autoria amplamente evidenciadas por Michel Foucault e Roland Barthes, o pensamento feminista argumenta a necessidade de agência quando o texto se depara com questões sociais. Dessa forma, Brandão e Souza utilizam da adaptação da obra de Cassandra Rios, *A paranoica* (1976), para discutir a performatividade no desempenhar da função de autoria de Rios e, em seguida, a falta de compreensão do país com as suas obras.

Cassandra Rios é o pseudônimo de Odete Rios, expoente autora da literatura “pornográfica” brasileira. Em período de ditadura civil-militar, Rios passou por diversas dificuldades para adaptar seus textos ao cinema, lançando sua primeira obra apenas em 1980: *Ariella*, baseada em *A paranoica* e dirigida por John Hebert.

As autoras salientam a comum confusão feita sobre filmes eróticos “sérios”, que buscavam questionar pautas importantes como a sexualidade e o corpo, com as pornochanchadas das décadas de 1960 a 1980. Soma-se ainda a recepção conversadora da crítica e público que negaram a legitimidade artística e política de filmes eróticos.

Como conclusão, Brandão e Souza comentam a grande dívida histórica que a pesquisa possui com o cinema popular erótico brasileiro e a literatura de Cassandra Rios, colocando em destaque a necessidade de entender moralismos e valores conservadores que estão em voga no atual contexto político e histórico do Brasil: “esse é um legado que não pode ser desmerecido, pois pode nos ensinar os perigos e os prazeres de resistir à normatividade” (142).

Em “Protagonismos experimentais femininos no surto superoitista dos anos 1970”, Rubens Machado Júnior e Marina da Costa Campos assinam o décimo

capítulo do livro com a apresentação do que foi considerado o apogeu da produção experimental em Super8 na década de 1970.

Em dissonância às produções comerciais, Machado Jr. e Campos expõem a produção independente superoitista. Eles comentam que, desde o período, poucos foram os trabalhos de pesquisa que revisitaram essas obras, deixando-as esquecidas no tempo. Esses filmes possuíam inclinação a abordar temáticas de contracultura e experimentalismo, bem como a subversão de relações de produção e circulação.

O texto, então, faz o levantamento de dados e obras da época e detém-se em identificar participações de mulheres na frente e atrás das câmeras, apresentando modos como a técnica e o formato se entrosaram com as atrizes e diretoras de cena. Porém, o capítulo aprofunda mais nas questões históricas superoitistas do que em evidenciar ou questionar imbricações do gênero feminino ao formato, o que acaba por deixar nomes masculinos em grande evidência ao longo do texto.

“Identidade, resistência e poder: mulheres negras e a realização de documentários” foi escrito por Gilberto Alexandre Sobrinho e compõe o décimo primeiro capítulo de *Feminino e plural*. Sobrinho refere-se aos estudos de Bill Nichols (2005) ao falar que é no documentário que as pautas de políticas identitárias encontram espaço para realização de questionamentos próprios, nesse escopo o autor inclui indivíduos historicamente marginalizados como mulheres, indígenas, negros e a comunidade LGBT e *queer*.

É nos anos 1980 que a produção de documentários em alinhamento com as militâncias vigentes se tornam engajadas com a temática interseccional. O autor, então, elege as obras mais importantes do período que abordam mulheres negras de forma crítica. Ele também cita filmes mais recentes, citando obras de jovens cineastas negras contemporâneas.

No texto, Sobrinho enfatiza o documentário *Orí* (1989, Raquel Geber) que, com características de filme-ensaio, inscreve em sua narrativa três grandes momentos históricos: o surgimento do Movimento Negro Unificado (MNU); a instituição do Dia Nacional da Consciência Negra; e o centenário da Abolição. Ao final, o autor destaca o empoderamento de indivíduos negros ao assumir o papel de direção, colocando a subjetividade dessas diretoras e diretores como algo que “contamina os poros da imagem” (174) utilizando-a também como forma de resistência.

O décimo segundo capítulo, “Formas de visibilidade e (re)existência no cinema de mulheres negras”, escrito por Ceíça Ferreira e Edileuza Penha de Souza, inicia-se com a exposição de reflexões geradas pelos estudos feitos sobre as formas de opressão que a mulher negra passa através de discursos dominantes que ajudam a naturalizar as desigualdades de gênero e raça no Brasil.

É contestando a invisibilidade que mulheres negras experienciam e o apagamento de suas histórias através da hegemonia de branquitude que as autoras trazem de início a trajetória de Adélia Sampaio, primeira diretora negra brasileira. Em seguida, apresentam as trajetórias de diretoras importantes da contemporaneidade, das quais elas destacam os curtas-metragens *Aquém das nuvens* (2010, Renata Martins) e *O dia de Jerusa* (2014, Viviane Ferreira).

Ambos os curtas apostam nas memórias e experiências de vida das diretoras, transpostas em imagens, e na potência de afirmação da mulher negra como sujeito. O protagonismo de personagens negras que transitam entre gerações e a busca por ancestralidade, confirmam, segundo Ferreira e Souza, uma forma de construção e consolidação do cinema com o movimento negro e suas estratégias de pertencimento, vocalização e identidade.

Em “*Amor, plástico e barulho: protagonismo e rivalidade feminina como elementos estéticos e narrativos no cinema pernambucano*”, Daiany F. Dantas, Isaiana Santos e Renata I.F. Nolasco iniciam o texto com uma breve retomada histórica dos períodos célebres do cinema pernambucano: a década de 1920 marcada pelo primeiro ciclo e a de 1970 como a segunda grande fase de produções do estado.

As autoras utilizam da análise da pesquisadora Amanda Nogueira (2009) para constatar o que elas chamam de “broderagem” dentro da dinâmica de equipe do cinema de Pernambuco. O número em evidência de homens realizadores traz à luz um hábito recorrente de “irmandade” entre os grupos de pensadores e fornecedores de opinião que, recorrentemente, trabalhavam juntos e atuavam em parceria na década de 1980 e 1990.

Porém, com a nova onda política e cultural brasileira do início dos anos 2000, há a proliferação de mulheres cineastas no nordeste brasileiro, das quais as autoras escolhem a pernambucana Renata Pinheiro com o longa *Amor, plástico e barulho* (2013) para estudo de caso.

Este filme pode ser considerado um filme-testemunho sobre os processos de exclusão das mulheres do mercado de criação e apontam para a construção social da rivalidade feminina como um dos elementos chave para a manutenção da “broderagem” consentida. No campo da análise, Dantas, Santos e Nolasco, utilizam da percepção corporal dos indivíduos retratados no filme para aplicarem a ideia de *sensorium* à leitura da obra, no qual acreditam que através da captura de agenciamentos, é possível sentir reações políticas imprevistas através da sinestesia.

O décimo quarto capítulo, “Documentário biográfico e protagonismo feminino” de Denise Tavares, aborda a produção de cinco cineastas brasileiras – Flavia Castro, Karla Holanda, Malu de Martino, Petra Costa e Sandra Kogut – através

de entrevistas feitas pela autora com as realizadoras, a fim de compreender a relação das mesmas com o gênero biográfico no documentário.

Tavares pontua a dissonante história de produção documental em relação às hierarquias culturais sobre o gênero. Com isso, coloca em pauta a enunciação feminina como parte do questionamento que abrange logo em seguida, através de discursos bakhtianos, entre a justaposição da biografia com a autobiografia.

A reflexão que transborda todo o resto do texto é exatamente a de pensar a necessidade da subjetividade das realizadoras e suas memórias com o “apresentar o outro” em seus filmes, o que acaba por falar muito delas mesmas, tanto em performance, identidade e na montagem final das obras.

Em suas considerações finais, Tavares diz procurar estabelecer conexões entre as obras apresentadas de forma horizontal, buscando similaridades entre os processos, como também, ressaltando as características únicas de cada produção.

Em “Do pai ao país: o documentário autobiográfico em face do fracasso das esquerdas do Brasil”, Ilana Feldman trata das noções de precariedade como apresentada por Judith Butler (2016) para analisar os filmes biográficos *Os dias com ele* (2013, Maria Clara Escobar) e *Diário de uma busca* (2011, Flavia Castro).

Para Feldman, a presença das realizadoras na vocalização em primeira pessoa, em ambos os filmes, apresentam uma interessante reflexão sobre a autoria feminina, na qual o gênero é posto como o destino e não como a origem, comprometido com o porvir.

O enredo dos documentários apresentam de forma distinta a relação familiar de filhas, Maria Clara Escobar e Flavia Castro, que buscam aproximação com

seus pais, Carlos Henrique Escobar e Celso Castro, respectivamente, militantes das esquerdas do Brasil em época de ditadura.

Feldman aponta para a “precariedade construtiva” das obras, aliada à impotência dos traumas de separação históricos e pessoais das realizadoras. Por fim, trata dos espaços vazios deixados pelo luto gerado pela ditadura civil-militar, em que as imagens documentais procuram preencher.

Por fim, Roberta Veiga em “Dora e a luta histórica contra os fascismos: subversão e limiar em retratos de identificação”, traz a causa feminista através da leitura das estratégicas fílmicas de Anita Leandro em *Retratos de identificação* (2014). Para Veiga, o principal não é desfazer os fatos presentes na grande história, mas sim apresentar uma redenção aos sujeitos negligenciados através da imagem.

Protagonista de *Retratos de identificação*, Maria Auxiliadora, ou Dora, é quem costura a narrativa desse filme que aborda os anos de ditadura (1964-1985) e os movimentos da militância de oposição.

A condição de mulher na sociedade patriarcal brasileira, em combate por liberdade nos anos de governo ditatorial, significa, para Veiga, “romper com a privatização de sua mente e de seu corpo e inserir-se na esfera pública” (231). A autora percorre o filme de Leandro, apresentando os anos de exílio de 70 presos políticos, e fecha o texto com reflexões sobre o corpo feminino e a tortura. Anita Leandro apresenta fotos documentais de Dora seminua em 1970, com a narração da própria militante descrevendo partes de como foi violentada. O texto argumenta que corpos são políticos e que o fascismo imposto em forma de violência à intimidade, transforma a intimidade em política. Traçando, assim, uma dialética entre a escrita oficial da história, como é apresentada, à necessidade de opressão de corpos femininos.

O livro *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro* torna-se, desde já, leitura obrigatória não somente para os estudos de cinema, por apresentar diversos apagamentos de realizadoras tão significativas quanto os nomes masculinos já conhecidos, mas, também, uma importante obra de revisão histórica sobre a mulher brasileira, seja nos temas de autoria e enunciação, mercado de trabalho, e até mesmo a liberdade sobre o próprio corpo.

Finalizo esse texto pontuando o trabalho exímio das organizadoras Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco, tanto pela escolha das pautas de reflexão quanto pela seleção de autoras imprescindíveis ao reexame histórico presente no livro. Juntas, elas trouxeram a militância feminista para o papel, para a reestruturação da grande história. Essa publicação de caráter singular é um marco histórico, cultural e político de um momento em que mulheres estão se unindo para tomar partido e reescrever o passado, em busca de justiça.

Bibliografia

BUTLER, Judith. (2016). *Vidas precárias* em BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

NICHOLS, Bill (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio (2009). *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: A questão do estilo*. Dissertação de mestrado em Comunicação. Recife: UFPE.

* Juily Manghirmalani é mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (2016) com pesquisa sobre o cinema de diáspora indiano de Deepa Mehta e as configurações de poder sobre a mulher indiana hindu. É diretora e produtora audiovisual, com trabalhos premiados que abordam discussões de gênero e sexualidade. Feminista militante, participa de grupos paulistas de difusão, reflexão e produção com foco em minorias étnicas brasileiras. Contato: juilymalani@gmail.com