



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

CAROLINA FILGUEIRAS DE OLIVEIRA

O NU FRONTAL DE NORMA BENGELL EM *OS CAFAJESTES* (1962):
REPRESENTAÇÕES FEMININAS, MORAL E GÊNERO NO CINEMA BRASILEIRO
DOS ANOS 1960

RIO DE JANEIRO

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

CAROLINA FILGUEIRAS DE OLIVEIRA

O NU FRONTAL DE NORMA BENGELL EM *OS CAFAJESTES* (1962):
REPRESENTAÇÕES FEMININAS, MORAL E GÊNERO NO CINEMA BRASILEIRO
DOS ANOS 1960

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

Orientador (a): Profa. Dra. Maria Del-Vecchio Bogado

RIO DE JANEIRO

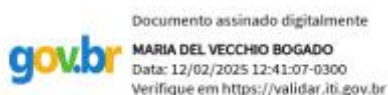
2025

**O NU FRONTAL DE NORMA BENGELL EM OS CAFAJESTES (1962):
REPRESENTAÇÕES FEMININAS, MORAL E GÊNERO NO CINEMA BRASILEIRO
DOS ANOS 1960**

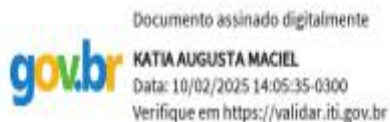
Carolina Filgueiras de Oliveira

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

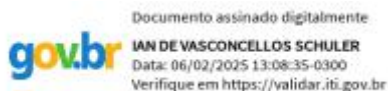
Aprovado por



Profa. Dr^a Maria Del-Vecchio Bogado – orientadora



Profa. Dr^a Katia Augusta Maciel



Prof. Dr. Ian de Vasconcellos Schuler

Aprovada em: 29/01/2025

Grau: 10

RIO DE JANEIRO

2025

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha orientadora, professora Maria Bogado, por todo o tempo disponibilizado e dedicado, pelo incentivo, compreensão, por todo o direcionamento, sugestões e esforço para tornar esse projeto possível.

À professora Teresa Bastos, agradeço por ter me motivado ao longo dos últimos períodos, pelo suporte e por todas as contribuições e reflexões para este projeto.

Agradeço aos professores da banca avaliadora, Katia Maciel e Ian de Vasconcellos, pelo tempo e atenção para avaliar este trabalho. Suas observações e sugestões serão fundamentais para o aprimoramento desta pesquisa e para meu crescimento acadêmico e profissional.

À Universidade Federal do Rio de Janeiro, sou eternamente grata pela formação e experiências que me proporcionou. Mesmo enfrentando desafios, a UFRJ mantém vivo seu compromisso com a educação. Sou grata a todos os professores dedicados com quem tive trocas ao longo dos últimos anos, que contribuíram tanto para minha trajetória acadêmica quanto pessoal.

À minha mãe, Camila, agradeço por sempre priorizar meus estudos e me dizer que eu era capaz. Ao meu pai, Fábio, agradeço pela admiração e palavras de apoio. À minha avó, Sueli, por toda a estrutura e suporte ao longo dos anos. Agradeço também, com muito carinho e saudade, àqueles que não estão mais aqui, meu padrasto Ricardo e minha avó Maria Alvina. Vocês marcaram minha trajetória e sei o quanto estariam contentes com essa conquista.

Aos meus amigos, em especial Aline, Giovanna, Brenda, Juliana e Léo, agradeço profundamente por estarem ao meu lado durante este processo. Obrigada por todo o apoio, por compartilharem suas experiências, por me incentivarem nos momentos difíceis, por me acalmarem e animarem quando eu mais precisava. Suas palavras e presença fizeram toda a diferença e tornaram essa jornada muito mais leve e significativa.

Obrigada!

DE OLIVEIRA, Carolina Filgueiras. **O Nu Frontal de Norma Bengell em *Os Cafajestes* (1962):** Representações Femininas, Moral e Gênero no Cinema Brasileiro dos Anos 1960. Orientadora: Maria Del-Vecchio Bogado. Rio de Janeiro, 2025. Monografia (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 58f.

RESUMO

A pesquisa aborda o impacto cultural e social do primeiro nu frontal no cinema brasileiro, protagonizado por Norma Bengell no filme *Os Cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, analisando sua recepção pela mídia impressa dos anos 1960. Contextualizado no Cinema Novo, movimento que uniu estética inovadora e crítica social, o estudo discute como a cena polêmica refletiu as tensões morais e as dinâmicas de poder de gênero da época. A análise detalha as críticas moralistas enfrentadas pelo filme, censurado tanto pela sociedade quanto por interesses comerciais do próprio produtor, Jece Valadão, ilustrando as dificuldades de expressão artística em um período de conservadorismo social. O trabalho explora ainda como o corpo feminino foi representado no cinema brasileiro da década de 1960, evidenciando a objetificação da mulher e as limitações impostas pela moral patriarcal. Em contrapartida, destaca-se a resistência de Bengell, que desafiou normas de gênero ao protagonizar uma cena que transcendeu a estética para se tornar um marco na luta por liberdade feminina. A investigação utiliza fontes primárias, como reportagens da época, para interpretar as percepções midiáticas e suas relações com os valores dominantes da sociedade. Por meio de capítulos dedicados à análise das representações femininas no Cinema Novo e ao impacto cultural da nudez na mídia, a pesquisa examina as tensões entre expressão artística, ideologia dominante e lutas feministas. Conclui-se que *Os Cafajestes* não apenas desafiou os padrões de sua época, mas também lançou luz sobre as contradições de uma sociedade em transformação, oferecendo uma crítica contundente à classe média urbana e ao papel subalterno atribuído às mulheres na cultura cinematográfica e social do período.

Palavras-chave: Cinema Novo; Norma Bengell; Censura; Nudez; Feminismo

ABSTRACT

The research addresses the cultural and social impact of the first frontal nude in Brazilian cinema, starring Norma Bengell in the film *Os Cafajestes* (1962), by Ruy Guerra, analyzing its reception by the printed media of the 1960s. Contextualized in Cinema Novo, a movement that combined innovative aesthetics and social criticism, the study discusses how the controversial scene reflected the moral tensions and gender power dynamics of the time. The analysis details the moralistic criticisms faced by the film, censored both by society and by the commercial interests of the producer himself, Jeca Valadão, illustrating the difficulties of artistic expression in a period of social conservatism. The work also explores how the female body was represented in Brazilian cinema of the 1960s, highlighting the objectification of women and the limitations imposed by patriarchal morality. On the other hand, Bengell's resistance stands out, as she challenged gender norms by starring in a scene that transcended aesthetics to become a milestone in the fight for women's freedom. The research uses primary sources, such as news reports from the time, to interpret media perceptions and their relationships with the dominant values of society. Through chapters dedicated to the analysis of female representations in Cinema Novo and the cultural impact of nudity in the media, the research examines the tensions between artistic expression, dominant ideology and feminist struggles. It is concluded that *Os Cafajestes* not only challenged the standards of its time, but also shed light on the contradictions of a society in transformation, offering a blunt critique of the urban middle class and the subordinate role attributed to women in the cinematic and social culture of the period.

Keywords: Cinema Novo; Norma Bengell; Censorship; Nudity; Feminism

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – A angústia	35
Figura 2 – A nudez	36
Figura 3 – O desespero de Leda	36

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. A SOCIEDADE BRASILEIRA NOS ANOS 1960 E A FIGURA DA MULHER	14
2.1 Cinema Novo, cultura, política e artes	14
2.2 Os cinemanovistas e as representações da classe média	17
2.3 A mulher brasileira no Cinema Novo	20
2.4 Norma Bengell e o Cinema Novo	27
3. O NU FRONTAL DE BENGELL E A SUA RECEPÇÃO NOS JORNAIS	32
3.1 <i>Os Cafajestes</i> , Ruy Guerra	32
3.2 Nu frontal: a cena	34
3.3 A recepção do nu frontal nos jornais da época e suas motivações morais: uma análise	37
4. CONCLUSÃO	42
5. REFERÊNCIAS	44

1. INTRODUÇÃO

O Brasil no início dos anos 1960, era um país que vivia uma crise orgânica (Dreifuss, 1981), isto é, a grosso modo, uma crise geral das estruturas do Estado brasileiro que se expressava, principalmente, na pugna entre as classes dominantes e no relevante ascenso das forças populares, com destaque para as Ligas Camponesas, dirigidas por Francisco Julião. A crise ocorreu a partir da ascensão ao poder da burguesia associada ao capital multinacional que, para dar cabo de suas políticas econômicas e sociais, precisou empreender a conquista do Estado – efetivando um golpe em 1964 – e derrotar o formato de governo que prevalecia sob a presidência de João Goulart, desde 1961, claramente favorável à diminuição da desigualdade social e ampliação dos direitos da classe trabalhadora.

Nesse contexto, o Cinema Novo foi gestado. Inicialmente, era chamado, por Glauber, de “novo cinema brasileiro”, tendo ganhado, definitivamente, a partir de 1962, nas páginas de jornais, o termo “Cinema Novo”, embora já fosse utilizado anteriormente. O Cinema Novo surgiu em um contexto de modernização no Brasil, muito marcado pelas contradições entre desenvolvimentismo e busca das raízes do homem do povo, vinculada à exploração de linguagens artísticas que lhes eram contemporâneas, que tanto marcaram os cinemanovistas.

O movimento artístico, em seus variados campos, florescia como nunca nesse período e, o movimento de renovação do cinema brasileiro, longe de ser um caso isolado, contemporâneo que era da Bossa Nova, foi um movimento marcado pela vontade de inserir o filme nacional na realidade nacional, em mostrar ao povo seu estado famélico não de forma entusiástica, ou simplisticamente vestida nas formas do entretenimento, mas com acentuado senso crítico. O objetivo, pelo menos, era conscientizar o povo através desse cinema incontornavelmente político, que trazia tanto uma renovação estética quanto uma proposta política que, se era dúbia em termos programáticos, era acertada em seu objetivo: fazer a revolução. É nesse contexto que se insere nosso tema.

O longa-metragem *Os Cafajestes*, dirigido pelo lendário Ruy Guerra e lançado em 1962 sob intensas críticas morais e repercutindo ‘escandalosamente’ entre os estratos conservadores da sociedade brasileira à época, é um filme ligado à tradição do Cinema Novo, mas que, de certa maneira, antecipou e influenciou elementos que seriam vistos em filmes posteriores ligados ao movimento do Cinema Marginal.

No filme, o ‘playboy’ Vavá, interpretado por Daniel Filho, ao saber que seu pai rico está indo à falência, convoca Jandir, interpretado por Jece Valadão (também produtor do filme), um homem pobre que não possui escrúpulos para alcançar suas ambições financeiras, para um

esquema que, supostamente, lhes traria dinheiro. Tratava-se de uma tentativa de arrancar de um tio rico de Vavá, através de chantagem, uma quantia considerável e, para tal, Vavá e Jandir atraíram Leda, interpretada por Norma Bengell, amante do tio rico de Vavá, a uma praia deserta, em cujo lugar pretendiam lhe fotografar nua e, com as imagens, lograr o plano de chantagem. Ocorre que, no decorrer da trama, Vavá sente-se atraído por Leda e questiona o próprio plano de chantagem. Esse longa notabilizou-se por exibir o primeiro nu frontal da história do cinema brasileiro.

Numa das críticas ao longa, realizado pelo Dr. Luis Alberto Rocha Melo, são expostas as características inovadoras do filme, cujos elementos influenciaram movimentos cinematográficos posteriores, e, ao mesmo tempo, heranças que o longa trouxe de outras tradições:

Os Cafajestes já contém imagens, situações, signos, que ganharão importância nestes filmes posteriores: o deslocamento sem rumo certo dos personagens, a presença do carro e da praia, a dupla de marginais/malandros em constante disputa de poder (um é pobre e sem escrúpulos; o outro é rico, mas covarde), a estrutura blocada das seqüências, o individualismo dos personagens, os faux-raccords, os planos-sequência que dilatam a percepção e provocam a transformação de significado, a abordagem mais direta do sexo e das drogas, a incorporação de uma visão fragmentada do mundo (no caso, mediada pelo rádio), o que reinsere os personagens num contexto mais amplo de análise (não só o Brasil ou microcosmos como a praia de pescadores, a favela e o sertão). Esta preocupação cosmopolita vai se refletir na própria forma do filme: *Os Cafajestes* dialoga com a nouvelle vague, mesclada a momentos em que repercutem ecos do documentarismo verdade (Melo, [s.d], s/p).

O longa caracteriza-se, em relação ao conteúdo, por uma crítica contundente às classes médias urbanas e sua vida desvairada, desprovida de eticidade, imoral e alienada. Isto é, a âncora que carrega todo o filme é a incapacidade do personagem Vavá, um playboy mimado, de aceitar a falência financeira de seu pai e, como seria normal, de arranjar um trabalho. Ao contrário, ele se une a um outro “cafajeste” também sedento por dinheiro, pelo fato de se revelar uma pessoa covarde e sem coragem para lograr sozinho o intento de chantagem que pretendia, e busca a compensação financeira através de um ato inescrupuloso de dominação e objetificação de uma mulher. Além disso, a vida noturna com o desenfreado uso de álcool e drogas típica da classe média do período, é expressada através de Vavá.

Tendo essas considerações em conta, o tema da nossa pesquisa é “O Nu Frontal de Norma Bengell em *Os Cafajestes* (1962): Representações Femininas, Moral e Gênero no Cinema Brasileiro dos Anos 1960”. *Os Cafajestes*, filiado, nesse momento, ao Cinema Novo, no qual Norma Bengell protagonizou a primeira cena de nudez frontal do cinema brasileiro, foi um marco relevante na nossa cinematografia. A intenção é entender – primordialmente – a partir do primeiro nu frontal do cinema brasileiro, as visões acerca da representação feminina no

cinema àquela época, bem como quais visões tinham espaço na mídia impressa do período e como isso refletia a moral predominante na mídia hegemônica da época.

Essa compreensão será feita, primeiramente, através de um breve panorama e análise da cena da cinematografia brasileira dos anos 1960, bem como da política e das artes que – por sinal – estão entrelaçadas, para, a partir daí, entendermos o lugar que atribuía-se a mulher tanto na realização dos filmes, quanto nos papéis que lhes eram fornecidos. Mesmo no Cinema Novo, movimento revolucionário à época, as questões de gênero foram secundarizadas e – posteriormente – alvo de críticas por parte de mulheres que outrora compuseram suas fileiras, como, por exemplo, a própria Norma Bengell e Helena Ignez.

Adiante, a partir da análise de matérias de jornais do início dos anos 1960, pretendemos problematizar quais perspectivas sobre a nudez e conseqüentemente sobre a liberdade feminina, a partir do caso notável de Bengell, tinham projeção no início dos anos 1960 no Brasil, especialmente a partir do que se lê nos jornais dos grandes centros urbanos, como o Rio de Janeiro. Nessa linha, é possível apreendermos as concepções acerca da moral dominante, por um lado, e das representações femininas, por outro, que, apesar da má recepção social, se fez presente na sociedade brasileira nos anos 1960. Serão, então, desveladas as conjunturas midiáticas gerais da ideologia dominante acerca do corpo da mulher e dos limites que lhes foram impostos no recorte temporal em questão.

O nosso objetivo geral, diante disso, foi, portanto, entender quais foram as visões da sociedade brasileira – especialmente a porção vinculada a classe média – acerca da representação feminina no cinema, que, mesmo sob a “édige” do Cinema Novo, enfrentou problemáticas, e como a moral dominante enxergou e reagiu a essas representações, principalmente através dos jornais da época e como essas visões refletem interesses que perpetuavam a dominação de gênero naquela sociedade. Já os nossos objetivos específicos foram três. Buscamos a compreensão do nu frontal em duas dimensões, uma enquanto produto da objetificação feminina, e outra enquanto fruto da resistência feminista de Norma Bengell.

Foi dada ênfase à compreensão de como essas representações contribuíram para a perpetuação de normas e valores que limitavam a liberdade e autonomia femininas. Esse objetivo visa lançar luz sobre as dinâmicas sociais e culturais que moldaram as percepções sobre o corpo feminino e seu papel na sociedade brasileira da década de 1960. A pesquisa proposta buscou preencher uma lacuna no estudo da representação feminina no cinema brasileiro, particularmente no que diz respeito à nudez feminina e sua recepção pela mídia impressa nos anos 1960.

A partir dessas problemáticas, apresentamos mais detidamente a polêmica central que

permeou o filme em todos os seus aspectos e que é objeto do nosso trabalho monográfico, o qual acabou, de certa maneira, eclipsando a crítica principal do longa, que é o comportamento da classe média urbana carioca dos anos 1960. Além de ter sido alvo de críticas moralistas dos periódicos da época, bem como de vaias do público que havia batido recordes de bilheteria para assistir ao filme, *Os Cafajestes* sofreu uma “tesourada”, isto é, censura, pelo próprio produtor do filme, que também interpretou Jandir, um dos cafajestes. Jece Valadão, influenciado pela crítica conservadora da época, sem consultar o diretor do filme, Ruy Guerra, aplicou cortes no filme e foi duramente criticado pela intelectualidade progressista da ocasião.

“Norma, só a Benguell”, assim pronunciava reportagem do Jornal O Metropolitano, órgão oficial da União Metropolitana dos Estudantes (UMES), em protesto pela censura levada a cabo por Valadão. O órgão, que tinha como colaboradores nomes como Cacá Diegues, ícone do Cinema Novo, foi palco dos protestos de cineastas, jornalistas e democratas que, inconformados com o corte de cenas, proferiram o diagnóstico que levou Jece Valadão a os realizar. Isto é, diante da aceitabilidade da censura oficial em relação ao filme, a “censura pública” porém, como a perpetrada por associações civis, como a das Freiras do Colégio Sion, por exemplo, que proibiram suas alunas de assistir ao filme, bem como de relativa parte do público devido à determinadas cenas atentarem contra a moralidade dominante à época, influenciou negativamente no alcance financeiro do longa. Desta maneira, O Metropolitano foi claro em proferir que Jece Valadão, longe de haver censurado as cenas por questões morais, o fez puramente por questões comerciais e financeiras, como proposto no texto “Cafajestada Contra os Cafajestes” (Duarte e Serran, 1962).

Eis o tom da crítica inicial do Metropolitano à Jece Valadão e a censura imposta por ele ao filme:

O cinema novo em peso protestou. Poetas, escritores, intelectuais, técnicos, gente de todos os setores artísticos vieram a público proclamar o seu protesto. Então, Valadão, o Jece, está sentindo toda a força do seu drama. Sozinho, sem ninguém a seu lado. Talvez não tenha feito por mal. Pensou tanto na bilheteria, que as cifras subiram-lhe à cabeça. Ou então é possível que ainda esteja sob os efeitos dos personagens que interpreta neste filme: um cafajeste. Neste caso, também a culpa não lhe cabe. É por tudo isso que os protestos estão chegando. Abaixo o corte! Abaixo a nova norma! (Duarte e Serran, 1962).

Ruy Guerra, o diretor do longa, processou Jece Valadão e o chamou de “burro” por, além de retirar o plano circular da cena da “curra”, o que altera todo o plano pretendido pelo diretor, na cena final desfaz uma comunicação que Ruy Guerra pretendia e atribui outro simbolismo. Isto é, altera a cena em que o personagem é filmado em primeiro plano deixando tudo para trás, o que simbolizava a falta de perspectiva de vida, e põe, por outro lado, o

personagem em outro plano, de costas, o que indica, classicamente, uma esperança no futuro.

Ely Azeredo, destacado crítico de cinema, primeiro a utilizar o termo “Cinema Novo”, também se manifestou no Metropolitano. Indo além das críticas que atribuíam a censura de Jece Valadão a um intento comercial, devido à rejeição de parte do público, Azeredo afirmou que os cortes não fariam o longa ser aprovado pelo público, configurando-se apenas em cortes gratuitos, pois a obra não era para ser “gostada” e sim “sentida”:

Os cortes foram efetuados por iniciativa dos produtores com objetivo de tornar o filme mais "acessível" para o público. Ora, o grande público não gosta do filme, que não foi feito para ser gostado, mas para ser sentido. A maioria dos espectadores (quase todos) não sentem "Os Cafajestes" porque não estão em condições de suportar no plano da experiência vital uma obra rebelde a todos os "macetes" formais de Hollywood, Cinecittá et caterva. Os cortes, portanto, não cumprirão um objetivo comercial. São gratuitos os cortes. Ridículo. O produtor Jece Valadão põe-se de cócoras em um momento de euforia, de cabeça erguida, para o tão conspurcado cinema nacional. Os srs. Watson, Richers e Severiano Ribeiro (produtores do quanto-pior-melhor) são coisas do passado. Agora, depois de Rui Guerra, nós sabemos que podemos ousar tudo. Naturalmente, é preciso talento. Mais ninguém tem mais pretexto para servir de capacho ao sr. Lívio Bruni e fazer um "Rio à Noite", WC em lata, sem desodorante. (Duarte e Serran, 1962, n.p.)

O caso emblemático da primeira cena de nudez frontal protagonizada por Norma Bengell em *Os Cafajestes* oferece um ponto de partida para uma análise mais ampla das percepções e discursos em torno do corpo da mulher e da liberdade feminina na sociedade da época. Ao investigar como se constituía as formas de representação feminina no Cinema, em específico, e nas artes, em geral, bem como a moral dominante que se expressava – principalmente – através dos jornais da época, cujas abordagens desse acontecimento refletiram e reforçaram os padrões de dominação de gênero vigentes, a pesquisa buscou contribuir para uma compreensão mais profunda das dinâmicas sociais, culturais e políticas do Brasil dos anos 1960, destacando a complexidade das relações entre expressão artística, ideologia dominante e lutas por emancipação feminina em um período de efervescência política e cultural.

Nesta pesquisa, não nos aprofundamos na rica discussão proposta pelos textos acima acerca da fragilidade do produtor no sentido de ceder ao público com o intuito de angariar mais bilheteria, que renderia problematizações interessantes ao pensarmos a relação entre arte e mercado, inovação e comunicação. Foram mobilizados, portanto, por um lado, a bibliografia que se debruça a analisar o Cinema – especialmente o Cinema Novo –, as artes, a cultura e a política brasileira nos anos 1960 para que pudéssemos alcançar a compreensão de que “lugar” ocupavam as mulheres nas representações de si mesmas na sociedade, e, por outro, documentos – publicações em jornais da época, que expressam claramente – a partir da recepção do nu frontal de Norma Bengell – a moral masculinizante dominante à época.

Os jornais da época são documentos históricos, partindo da concepção de que documento é tudo aquilo que é vestígio do passado (Cellard, 2008 apud Kipka et al. 2015, p. 58). Nesta pesquisa, especialmente sua segunda parte, foram pensados, também, a finalidade, o público para o qual era dirigido, e quem escreveu esse documento (Flick, 2009 apud Kipka et al. 2015, p. 59).

A pesquisa documental trabalha com fontes primárias, como reportagens, fotografias, documentos de governo e filmes (Kripka et al. 2015, p. 59). O título do primeiro capítulo é "A sociedade brasileira nos anos 1960 e a figura da mulher". Este capítulo mergulhou na análise das representações do feminino no cenário cinematográfico brasileiro da década de 1960, a partir da mobilização da bibliografia dedicada à temática, bem como a filmografia do período, com especial atenção para o impacto da emblemática cena de nudez frontal protagonizada por Norma Bengell em *Os Cafajestes*. Através dessa abordagem disciplinar, em somática aos estudos de gênero, e o entrelaçamento entre eles, buscou-se compreender as diversas visões e discursos que emergiram em torno desse evento marcante na história do cinema nacional, explorando suas implicações nas concepções de papéis de gênero e na construção da identidade feminina na sociedade brasileira da época. Ademais, foi feita uma incursão introdutória sobre, conforme o recorte temporal e de objeto deste trabalho, as maneiras em que a mulher era representada no Cinema Novo.

Já o título do segundo capítulo é "O nu frontal de Bengell e sua recepção nos jornais". Este capítulo se dedica à análise das percepções predominantes sobre o corpo da mulher veiculadas pelos jornais da década de 1960, especialmente no contexto da expressão artística e da sexualidade, o que nos revela de que maneira se manifestava a moral dominante à época. Com enfoque nas relações entre essas representações, o movimento cinematográfico do Cinema Novo, a obra de Ruy Guerra e a nudez de Norma Bengell em *Os Cafajestes*, e o objetivo é desvelar as dinâmicas sociais e culturais que influenciaram as concepções sobre o corpo feminino e seu papel na sociedade brasileira da época, destacando como tais visões contribuíram para a manutenção de normas e valores que limitavam a liberdade e autonomia das mulheres.

É também realizada uma análise minuciosa da forma como os jornais da época abordaram a nudez de Norma Bengell em *Os Cafajestes*, e como essas representações midiáticas espelharam e reforçaram as dinâmicas de dominação de gênero presentes na sociedade brasileira do início dos anos 1960. Por meio de uma análise crítica tanto interna quanto externa ao filme e dos periódicos da época, buscamos compreender como tais discursos midiáticos perpetuaram o machismo e as imposições de gênero daquele contexto histórico, mesmo em meio a um período de engajamento político progressista. Essa investigação ofereceu uma síntese sensível

das questões de gênero e poder na sociedade brasileira da década de 1960.

Os Cafajestes é uma obra fundamental para compreender as transformações no cinema brasileiro e a maneira como o Cinema Novo abordou questões sociais e políticas. A análise do filme no contexto da pesquisa sobre o nu frontal de Norma Bengell revela a profundidade e a complexidade dessa cena icônica, destacando sua importância não apenas para o cinema, mas também para a crítica social e a análise de gênero (Hodgson, 2018, p. 212). A coragem de Ruy Guerra em explorar temas delicados e sua habilidade em utilizar a linguagem cinematográfica de maneira inovadora fazem de *Os Cafajestes* um estudo essencial para qualquer análise séria do cinema brasileiro e das representações de gênero na mídia.

2. A SOCIEDADE BRASILEIRA NOS ANOS 1960 E A FIGURA DA MULHER

2.1 Cinema Novo, cultura, política e as artes

No limiar dos anos 1960, a televisão chegou ao Brasil e ganhamos duas copas do mundo, em 1958 e 1962 (Gaspari, 2014). A intelectualidade sofreu significativas alterações, tanto quanto a classe artística, política e os profissionais do esporte. Nesse sentido, a arte brasileira também se modernizava, com as filmagens externas de Nelson Pereira dos Santos e seus personagens populares; a mistura entre Samba e Jazz da Bossa Nova; e a ascensão da televisão, com inúmeros festivais musicais. Era a época do Cinema Novo, que, em 1962, ainda era embrionário; do CPC da UNE; do Teatro de Arena; da Bossa Nova e do amadurecimento da MPB (De Moraes, 1989, p. 33). Embora tenhamos tido a Marcha Contra a Guitarra Elétrica e por mais que o Cinema Novo enxergasse a modernização, no mínimo, com apontamento de críticas à permanência de desigualdades, devido ao caráter anti-imperialista que expressava, a verdade é que o Cinema Novo foi um movimento do cinema moderno, fruto também da maior inserção dessa arte no cotidiano dos mais pobres (Ridenti, 2016, p. 76).

Antes, porém, de analisarmos o movimento em torno do Cinema Novo, faz-se primordial algumas considerações acerca do CPC da UNE – componente importante do caldo cultural que formou esses cineastas e críticos. O CPC era o Centro Popular de Cultura da UNE, e possuía uma conexão muito forte com o ISEB e as teses desenvolvimentistas (Garcia, 2004), em que buscava-se resgatar as raízes do homem do campo e da cultura popular, em um movimento que, ao mesmo tempo que defendia a modernização, também buscava essas tradições camponesas, etc. (Ridenti, 2016).

Sintomático desse contexto é o Manifesto do CPC¹, que, embora não recebesse tal título, coisa que veio posteriormente, refletia a vontade de entender o que era a arte popular. Carlos Estevam Martins, em seu “Anteprojeto do Manifesto do CPC”, propõe uma reflexão profunda sobre o papel da arte na sociedade brasileira. Ele argumenta que a arte não pode ser uma mera expressão estética, mas deve engajar-se ativamente nos processos sociais e históricos que moldam a nação (Martins, 1968 [1980], p. 135). O artista, segundo Martins, tem a escolha de ser um agente ativo na transformação social ou um espectador passivo, contribuindo assim para a discussão sobre a função da arte na luta por liberdade e emancipação cultural (Martins, 1968

¹ MARTINS, C. E. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura redigido em março de 1962. In: HOLLANDA, H. B. de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970**. São Paulo: Brasiliense, 1980, pp. 135 -168.

[1980], p. 136). Para ele, as obras artísticas devem servir como "armas espirituais" que promovam a libertação do povo, refletindo a necessidade de uma arte que dialogue com as realidades e aspirações populares (Martins, 1968 [1980], p. 138).

Martins distingue claramente entre a arte do povo, a arte popular e a arte popular revolucionária, enfatizando que apenas esta última é capaz de refletir e transformar as condições sociais dos oprimidos (Martins, 1968 [1980], p. 147). Ele critica a arte do povo por ser superficial e desprovida de valor artístico, enquanto a arte popular, embora mais elaborada, ainda carece de profundidade e compromisso com as questões essenciais da vida (Martins, 1968 [1980], p. 149). Em contraste, a arte popular revolucionária é vista como um veículo de empoderamento, capaz de conscientizar o povo sobre sua condição e de inspirá-lo a lutar por mudanças (Martins, 1968 [1980], p. 149). Assim, o CPC busca propor uma arte acessível, que conversasse diretamente com a população, utilizando elementos formais da arte popular para construir uma linguagem que ressoe com as experiências e aspirações do povo, distanciando-se das formas elitistas que frequentemente ignoram a realidade social (Martins, 1968 [1980], p. 160).

O Cinema Novo, então, nasceu nesse contexto, mas também absorveu inovações formais do cinema moderno mundial. Teve como influências principais a Nouvelle Vague² e o Neo-realismo Italiano³, embora não seja uma cópia desses movimentos. O Cinema Novo, com Glauber, por exemplo, incorporou muito da influência de Eisenstein também, dando ênfase à montagem que não existia no Neo-realismo. Os cineastas do Cinema Novo buscaram criar filmes que fossem inovadores tanto em conteúdo quanto em forma (Do Socorro, 2006, p. 293). Este movimento, representado por cineastas como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Carlos Diegues e David Neves, entre outros, destacou-se pela abordagem crítica da realidade social brasileira e pela precariedade técnica que muitas vezes caracterizava a estética de suas produções (Do Socorro, 2006, p. 292).

Glauber Rocha, o cineasta mais icônico do movimento, escreveu, em 1965, o manifesto "Estética da fome" (Rocha, 1965), em que, além de propor o estabelecimento das diretrizes do novo cinema brasileiro, criticou duramente as produções artísticas, mais especificamente cinematográficas, abstratas, longínquas e que não refletiam a realidade social vivenciada pelo povo brasileiro. Para Glauber, as artes em geral, e o cinema em específico, devem estar atentas

² Movimento do cinema francês moderno, com origem na crítica cinematográfica, que teve como representantes nomes como Agnès Varda e Godard.

³ Movimento moderno do cinema italiano, com nomes como Vittorio De Sica e Roberto Rossellini. Caracterizou-se pelas filmagens externas e por seu realismo social.

às contradições existentes no país, pois, necessariamente ligada à política,

deve estar a serviço do povo e a serviço da Revolução. Por isso, o Cinema Novo deveria abandonar a estética palatável às elites e que o desespero e a violência da vida cotidiana popular precisavam ser demonstradas tal qual elas são, antagonizando, necessariamente, ao antigo cinema de interesses puramente industriais em que a miséria, a violência e a realidade do povo não eram expostos:

Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, e de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil, ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização (Rocha, 1965).

Nesse sentido, uma “estética da fome” se faria necessária, pois, para além das fórmulas burguesas, que não eram nem viscerais, nem engajadas, refletir nua e cruamente a situação social e política violenta a qual estava submetido o povo brasileiro, é condição primeira para um cinema popular e comprometido com as classes marginalizadas:

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo; foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino (Rocha, 1965).

O Cinema Novo foi uma resposta às condições sociais, políticas e culturais do Brasil da época, com filmes que refletiam sobre temas como a escravidão, o misticismo religioso e a violência no Nordeste (Do Socorro, 2006). Os cinemanovistas desejavam fazer filmes que capturassem a realidade do país, muitas vezes filmando com poucos recursos, mas com um forte compromisso com a verdade social. O lema "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça" simbolizava essa abordagem despojada e inventiva (Do Socorro, 2006).

Os filmes do Cinema Novo frequentemente apresentavam uma crítica ao "cinema de qualidade" tradicional, predominantemente americano, que dominava as telas brasileiras. Em vez disso, esses cineastas procuravam expressar a realidade brasileira com um novo estilo narrativo, marcado pela agressividade estética e temática. A precariedade técnica, longe de ser um obstáculo, era vista como uma função dramática e conscientizadora (Do Socorro, 2006, p. 297).

A recuperação da história brasileira e a discussão de questões sociais contemporâneas eram temas recorrentes nos filmes do Cinema Novo. Eles buscavam responder às perguntas

fundamentais sobre o que deveria ser dito pelo cinema brasileiro e como fazer filmes sem os recursos tradicionais de produção e exibição. Esse movimento foi mais do que uma revolução estética; foi uma manifestação cultural que procurava reescrever a história do Brasil a partir da perspectiva dos oprimidos, destacando a luta pela liberdade e justiça social (Do Socorro, 2006). É nesse cenário que surge, de modo bem singular, *Os Cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, cineasta cinemanovista.

2.2 Os cinemanovistas e as representações da classe média

Mas, antes de falarmos mais detidamente sobre o filme, precisamos falar sobre a emergência da classe média no período. No cinema brasileiro, o sexo aparece em uma corrente que se explica pela pornografia, mas também pela sociologia (Bernardet, 2007, pp. 128-9). A pornografia que se esbalda é uma anarquia impotente e estéril (Rocha, 1965 apud Bernardet, 2007, p. 129). As cenas de sexo em *Os Cafajestes* (1962), do Ruy Guerra, bem como o nu frontal de Norma Bengell, em uma sociedade de pornografia comercializada, seria nada além de mais um elemento comum da produção comercial (Bernardet, 2007, p. 29). No entanto, em intenções e resultados, o filme de Guerra é diferente, sendo a obra de um intelectual (Bernardet, 2007, p. 129).

Na introdução do seu livro, intitulado "Brasil em Tempo de Cinema" (2007), Jean Claude-Bernardet deixa claro que os filmes cinemanovistas refletem a realidade brasileira, mostrando ao Brasil quem ele é. O filme de Ruy Guerra cumpre esse papel ao mostrar à burguesia quem ela é: gente que acha que pode tudo porque tem dinheiro, como Bernardet aponta mais adiante no livro. O sexo, como visto, estampado em diversas cenas, cumpre um propósito dentro da narrativa, que não é o de fazer o público deliciar-se com as cenas, mas o de promover uma reflexão transformadora sobre um estilo de vida, que também simboliza a culpa que o próprio cineasta sente por ser de classe média, como Bernardet destaca (2007, pp. 128-132).

Essa classe média surge com a urbanização do Brasil, processo no qual o país viu emergir, como Bernardet (2007) assinala também na introdução do seu livro, uma classe popular (proletária) com impacto político, mas que não conseguiu formar sua própria arte no campo do cinema por falta de acesso aos meios de produção. Deparando-se com a arte dos grandes estúdios, não conseguiu ver a si mesma em tela, papel esse cumprido, segundo o autor, por frações progressistas da classe média, que representaram essas pessoas pauperizadas (Bernardet, 2007).

Essa classe média emergente era algo novo no Brasil da época, fruto de uma urbanização e industrialização tematizadas em filmes como *São Paulo S/A* (1965), do Person. O próprio Bernardet, anos depois, ao escrever o livro “Cineastas e imagens do povo”, publicado originalmente em 1985, revela os limites dos cineastas de classe média ao tentarem representar o povo. O crítico denuncia uma visão por vezes sociologizante, que toma como ponto de partida análises sociológicas e apresenta o povo como mera ilustração do que o cineasta já pensa sobre esse mesmo povo, sem encará-lo como agente pensante sobre si mesmo (Bernadet, 1985).

A ascensão do Cinema Novo no cenário brasileiro, ocorreu em meio a mais uma das diversas alterações de postura política, estética e ideológica da então crescente intervenção da classe média na política e enquanto defensora e propagandeadora de uma expressão política e cultural genuinamente nacional. Embora esta classe média pretendesse capitanear tal movimento valendo-se da apropriação dos elementos, costumes e cultura das massas populares brasileiras, em muitos casos acabou por produzir caricaturas, além de isolarem-se em relação ao povo, genuíno representante da cultura e interesses nacionais.

Um artigo de opinião, escrito no extinto periódico *Diário Carioca* (1928-1969) e assinado pelo lendário José Ramos Tinhorão, ícone da crítica musical brasileira e famoso por suas posições contundentes contra a influência norte-americana na Música Brasileira, em específico, e na Cultura nacional, em geral – instituições que o estudioso defendia com bastante afinco – nos fornece uma crítica em relação à apropriação, por parte das classes médias urbanas, das expressões da cultura popular brasileira (Tinhorão, 1964).

Segundo Tinhorão, pela própria origem social das classes médias, isto é, no bojo da ascensão das funções intermediárias, técnicas, industriais, por um lado, e academicistas, por outro, no início do século XX, estas careciam de uma expressão cultural que lhes representasse. Isso se dava uma vez que esta, por um lado, abrangia estratos sociais muito variados, com nuances notórias em termos de poder aquisitivo e concepções de mundo, isto é, em resumo, não possuíam elementos catalisadores de identidade e coletividade. Por outro lado, as classes médias não eram ancoradas em territórios específicos dos quais provinha a arte popular, como as quadras de escola de samba, por exemplo, que centralizam uma vida comunitária de quem de fato vive no entorno.

Desse modo, estratos da classe média lograram a apropriação da cultura popular que, por séculos marginalizada, ignorada e tratada como arte rude, foi alterada e “refinada” para integrar o ethos cultural da classe média que, “sem cultura própria” (Tinhorão, 1964), apropriou-se da cultura produzida pelas massas populares brasileiras. Exemplos notórios dessa apropriação e alteração encontram-se na música, desde, pelo menos, a época em que Villa-

Lobos, renomado músico brasileiro, reproduziu a cultura produzida popularmente na música erudita. Ocorre que, pela própria estrutura e composição da classe média, já explicitadas acima, esta ficou, por muito tempo, sedenta pela apropriação de expressões culturais regionalistas pois ainda não se alçava, nem se expressava enquanto classe nacional. Antes disso, essas classes que gestaram-se ainda em fins do Império, eram desprovidas até mesmo de apropriação regionalista e buscaram inspiração nas expressões culturais europeias exportadas, como as valsas. Na primeira tentativa das camadas médias em apropriarem-se das expressões culturais populares, produziu-se o histórico *Corta-jaca*, de Chiquinha Gonzaga que, por sua vez, só alcançou notoriedade anos depois devido ao fato das classes médias, àquela época, não estarem interessadas ainda na apropriação da cultura popular.

A maneira caricata de representação das classes populares nos teatros e nas demais artes, por parte da classe média, prosseguiu durante muitas décadas e expressou-se também no Teatro, culminando no espetáculo “Opinião”, realizado pela classe média para a classe média. Com a participação de Zé Ketí, destacado sambista oriundo das classes populares da Zona Norte, e Nara Leão, ícone musical da classe média nos anos 1960, o espetáculo foi o que culminou na revolta de Tinhorão que, mobilizando o evento enquanto expressão, naquele momento, das tendências da classe média, traçou um histórico crítico e classista da classe média e sua prática de apropriação, ecletismo, e reboquismo em relação à frações da burguesia nacional. A classe média apareceu então, com o espetáculo *Opinião*, em que reunia os artistas que frequentavam o restaurante *Zicartola*, de propriedade de Cartola e Dona Zica, na Carioca, os sambistas das escolas de samba e a representante-mor da classe média, Nara Leão, ter encontrado uma fórmula que expressasse culturalmente suas aspirações e tendências políticas nacionalizantes da época.

Toda a crítica de Tinhorão às aspirações políticas e culturais vacilantes da classe média, para além de configurá-la como uma classe necessariamente sem cultura pois, localizada no intermédio da produção social, isto é, onde os burgueses são os donos do capital, os latifundiários da terra, e os trabalhadores e camponeses do trabalho, a classe média põe-se, majoritariamente, na prestação de serviços e refém das diversas e incertas movimentações políticas e econômicas do país, em que, ora levam a classe média à coadunar sua concepção com a burguesia, ora com as classes populares. E é, devido a essa ausência de consciência da própria classe, que esta, ao procurar proletarizar e moldar sua cultura conforme as expressões populares, produz uma caricatura em que não há a participação, tampouco a presença do público efetivamente popular. Eis, segundo Tinhorão, a classe que movimentou a política e a cultura nos anos 1960.

O filme *Os Cafajestes* dirigido por Ruy Guerra, interessa justamente porque tematiza

esta mesma classe média descrita por Tinhorão, em vez de representar sempre o “outro de classe”, como afirma Bernardet no livro “Cineastas e imagens do povo”. Neste filme, Guerra nos mergulha em um relato audacioso e provocador que retrata de forma crua realista a vida boêmia e desenfreada de um grupo de jovens no Rio de Janeiro. A trama se desenrola em um ambiente de libertinagem e rebeldia, onde os personagens principais se veem envolvidos em situações-limite que desafiam as normas sociais da época.

Ruy Guerra utiliza uma estética visual impactante por reproduzir de maneira nua e crua os comportamentos da jovem classe média da Zona Sul carioca, como, por exemplo, a retratação aberta do uso de drogas (naquela época algo escandaloso), da ausência de escrúpulos por parte da dupla Vavá e Jandir e do próprio nu frontal. No filme, Guerra utiliza de uma narrativa não linear para explorar temas como a juventude, a marginalidade e a busca de identidade em uma sociedade em transformação, sobretudo diante dos impasses descritos por Tinhorão. Através de sua linguagem cinematográfica audaciosa, Guerra consegue capturar traços fortes desse grupo social em de uma época marcada pela efervescência cultural no Brasil.

Os Cafajestes vai na contracorrente do que buscou realizar o CPC da UNE, alvo constante de críticas de Tinhorão, com seus espetáculos artísticos, em que a classe média lograva a representação caricata dos pobres, sertanejos e favelados. O filme de Ruy Guerra escapa da concepção elitista interpretação, mesmo não conscientemente, de que estas não poderiam pensar por si próprias já que mergulhadas na alienação e na exploração levadas a cabo pelo capital. Em vez de reproduzir o “outro”, o longa buscou reproduzir si próprio. *Os Cafajestes* longe de produzir uma representação caricata, já que pertencente ao grupo social retratado, demonstrou visceralmente o comportamento e contradições da classe média urbana.

2.3 A Mulher brasileira no Cinema Novo

O Cinema Novo, representante nas artes de um progressismo radical para a sua época, revolucionou para sempre a maneira de se realizar cinema no Brasil, tanto em estética, como já exposto, quanto em conteúdo. No entanto, como todo e qualquer movimento, expressava, para além da face revolucionária pela qual é lembrado, aspectos dominantes da sociedade brasileira à época, como o machismo.

A baiana Helena Ignez, histórica atriz e cineasta, que participou de vários filmes de grande notoriedade nas décadas de 1960 e 1970, como *O Pátio* (1959), curta de estreia de Glauber Rocha, *Assalto ao Trem Pagador* (1962), e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, apontou como, em vários filmes do Cinema Novo, o foco estava quase

sempre nos homens. Esses apareciam como personagens principais ou figuras de ação, enquanto as mulheres eram relegadas a papéis passivos ou secundários. Ignez percebe uma falta de protagonismo feminino que reflete a estrutura machista da sociedade, uma crítica que, para ela, é essencial em qualquer movimento que se proponha a ser revolucionário.

Ignez relatou, em entrevista para o livro *Rebeldes e Marginais* (Teixeira, 2024, n.p.), esse aspecto do Cinema Novo utilizando como exemplos os filmes *O Pátio* (1959), de Glauber, e *O Padre e a Moça* (1965), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade. A atriz aponta que, apesar da importância e relevância dos filmes para o cinema e para o público, as condições em que se desenvolveram a filmagem foram, minimamente hostis, ou “traumatizantes”, como ela mesma descreveu, demonstrando como se caracterizava o ambiente de filmagem, isto é, dominado por homens, sendo ela, em uma das ocasiões, a única mulher.

Ignez ressalta, no entanto, que, em contraponto, o Cinema Marginal de Rogério Sganzerla, como por exemplo no longa *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), em consonância com o próprio aspecto inventivo e livre característicos desse movimento, proporcionava e instigava maior liberdade para seu trabalho de atuação. Essa liberdade culmina, é claro, na personagem icônica de Ângela Carne e Osso no filme *A mulher de todos* (1969), além de ser livre e desejante, essa personagem debocha explicitamente dos homens, entendidos como “bossais”.

A entrevista com Helena Ignez e Rogério Sganzerla, publicada no *O Pasquim* durante a década de 1960, reflete uma visão crítica e, muitas vezes, irônica do cenário cultural e cinematográfico brasileiro da época. O tom da conversa, marcadamente sarcástico e crítico, é em grande parte um reflexo do estilo do *Pasquim*, um periódico conhecido por seu humor ácido e pelo desafio às normas estabelecidas, especialmente em tempos de repressão durante a Ditadura Militar. Nesse contexto, a entrevista também pode ser vista como uma forma de subversão, abordando questões como a emancipação da mulher, o papel do cineasta e as dificuldades do cinema brasileiro (Ignez, 1970).

Helena Ignez, figura central na entrevista, compartilha, de forma descomplicada e, em muitos momentos, sarcástica, suas experiências e reflexões sobre sua trajetória pessoal e profissional. Nascida em Salvador, Bahia, e com uma formação de classe média alta, Helena rompe com as convenções da época, não apenas na vida pessoal, mas também em sua abordagem artística. Sua fala evidencia uma busca por uma liberdade criativa que transcende as rígidas estruturas ideológicas do Cinema Novo, movimento cinematográfico de grande influência na época (Ignez, 1970).

Em diversas respostas, Helena faz uso de um tom irônico para descrever suas

experiências, especialmente ao abordar temas como a emancipação feminina e as normas da sociedade brasileira. Ao falar sobre seus relacionamentos e a maneira como se vê enquanto mulher e artista, ela rejeita as categorizações rígidas, demonstrando uma postura crítica em relação às imposições sociais e ao próprio movimento cultural a que pertence. Sua menção ao "esquema" de sua vida, e a busca por uma "outra" forma de existir e criar, reflete um distanciamento de uma ideologia política fixa, o que é possível observar em sua crítica ao Cinema Novo (Ignez, 1970).

Embora Helena tenha participado do Cinema Novo e tenha sido uma das atrizes principais do movimento, ela expressa uma certa distância em relação às suas ideias e práticas. Sua fala deixa transparecer uma certa insatisfação com a rigidez do movimento e sua ideologia, especialmente no que diz respeito à busca por uma arte "engajada" e conceitual. Ao contrário de diretores como Glauber Rocha, que procuravam usar o cinema como uma ferramenta de crítica social e política, Helena parece mais interessada em explorar uma linguagem cinematográfica que, embora crítica, seja também mais pessoal e fluida, livre das amarras ideológicas (Ignez, 1970).

Essa diferença de abordagem é evidente em sua crítica ao uso do cinema como um meio de transmitir uma mensagem política explícita, como exemplificado na troca de ideias sobre o cinema de ideologia. Para Helena, a arte e o cinema não devem ser instrumentos de doutrinação política ou social, mas sim expressões de uma visão mais íntima e livre do mundo. Embora ela não rejeite completamente o Cinema Novo, o seu discurso sugere um movimento em direção a uma arte mais "independente", que reflete suas próprias experiências e percepções, sem as restrições ideológicas ou conceituais do movimento (Ignez, 1970).

Contudo, a relação de Helena com o Cinema Novo é mais complexa do que um simples afastamento. Sua fala mostra um reconhecimento das conquistas do movimento, mas também uma crítica ao excesso de ideologia e à falta de liberdade criativa que ela percebe em suas produções. Essa dicotomia entre reconhecer a importância de uma vanguarda cinematográfica e, ao mesmo tempo, buscar algo além dos limites que ela vê nesse movimento, revela uma tensão constante em sua trajetória artística (Ignez, 1970).

A entrevista de Helena Ignez no Pasquim oferece um olhar irônico e sarcástico sobre as dinâmicas do cinema brasileiro da época, refletindo tanto o contexto cultural do período quanto às experiências pessoais da atriz e cineasta. Seu distanciamento em relação ao Cinema Novo e sua busca por uma arte mais livre e pessoal destacam uma busca constante por novas formas de expressão no cinema, um movimento que se distanciará da rigidez ideológica do Cinema Novo e se aproximará das propostas mais experimentais e subversivas do cinema marginal. Esse

processo de distanciamento não é uma rejeição direta, mas sim uma busca por um cinema que, para ela, fosse mais autêntico e mais verdadeiro à sua própria visão de mundo (Ignez, 1970).

O Cinema Marginal, nessa visão, oferecia mais liberdade à mulher e um questionamento mais direto dos costumes e etiquetas da classe média. Dessa forma, é possível perceber como o filme de Ruy Guerra antecipa em muitos anos uma tendência que iria se tornar mais visível apenas após o apogeu do Cinema Novo.

Em corroboração à crítica de Ignez ao Cinema Novo, há o próprio fato de este movimento ter tido apenas uma mulher como diretora hoje mais reconhecida, isto é, Helena Solberg. Ela que havia estudado na PUC do Rio de Janeiro àquela época, logo, a par das movimentações culturais do cinema brasileiro e em contato direto com importantes nomes da época, como Cacá Diegues e Rogério Sganzerla, lançou seu primeiro filme, o curta *A Entrevista* (1966), montado pelo último. Além de ter uma das únicas diretoras femininas do período, o filme desenvolve um conteúdo e uma estética voltado inteiramente às mulheres e aos problemas de gênero da classe média. Desta maneira, é um filme que também se desvia dos já citados impasses do CPC e aproxima-se do filme de Ruy Guerra ao colocar em questão os valores morais da classe média.

No curta-metragem, documentário realizado com mulheres pertencentes à classe média – entre 19 e 27 anos – expressa, sobretudo, as particularidades enfrentadas pelas mulheres dessa classe na sociedade dos anos 1960. Os depoimentos demonstram a superficialidade a qual estava condicionada a vida das mulheres da classe média, isto é, em que apesar da “educação de mina de elite” e o “código rígido demais” impostos pelos seus pais, estes serviam apenas ao âmbito privado.

A educação estava à serviço de seus companheiros, formando uma a mulher que deveria estar sempre bem informada e “sabendo das coisas do mundo” para conversar e, porventura, instruir o marido. Ainda em antagonismo aos homens da classe média, as mulheres dessa classe enxergavam o sexo de outra maneira, que não puramente protocolar ou de satisfação de desejos. Algumas mulheres entrevistadas expressaram que o ato sexual tratava-se de algo puro, sacralizado e que, por isso, o casamento era “coisa séria”. Vale a pena destacar, contudo, que há uma heterogeneidade entre essas mulheres.

Em *A entrevista*, Solberg faz movimento similar ao de Ruy Guerra em *Os Cafajestes* (1962), pois seu objeto não representa outra classe que não a sua. Desse modo, torna-se menos vulnerável ao risco de realizar uma caricatura, mas, ao contrário, produz um trabalho sobre os sentimentos, demandas, medos, pensamentos e esperanças que expõe a complexidade das mulheres da classe média daquele período.

Em entrevista concedida por Helena Solberg ao crítico Fábio Andrade, a cineasta oferece uma rica reflexão sobre a sua trajetória e sua relação com o cinema brasileiro, especialmente em relação às questões de gênero e à condição da mulher. Ao longo da conversa, Solberg discute a relação entre suas primeiras experiências jornalísticas e sua migração para o cinema, e, mais especificamente, aborda como a questão de gênero se desdobrou em suas produções cinematográficas, como *A Entrevista* (1966), seu primeiro filme (Helena Solberg sobre *A Entrevista* (1966) e *Meio-Dia* (1970), 2021).

Helena Solberg revela uma preocupação em captar as tensões entre o papel tradicional da mulher na sociedade e as novas demandas sociais que surgiam na década de 1960. O filme, que a princípio foi estruturado como um documentário baseado em depoimentos, acabou tomando uma forma mais complexa, destacando contradições entre a imagem e o som, e entre os valores estabelecidos e as aspirações individuais. Em relação à condição das mulheres no Brasil, Solberg expressa um certo desconcerto com o conservadorismo que encontrou nas entrevistas que conduziu.

Para ela, o conservadorismo apresentado nos depoimentos não era algo surpreendente, mas sim uma manifestação de uma estrutura social profundamente arraigada (Solberg, 2021). Solberg observa: "Eu já intuía o conservadorismo com o qual já havia convivido bastante ao meu redor [...] coloquei na trilha sonora a gargalhada de uma bruxa sinistra que diz que irá anunciar suas profecias no final. E realmente elas se realizam nas últimas imagens do filme!" (Helena Solberg sobre *A Entrevista* (1966) e *Meio-Dia* (1970), 2021).

Esse comentário não apenas reflete a crítica de Solberg às expectativas de conformidade das mulheres, mas também indica o uso de recursos estilísticos para subverter as convenções e provocar uma reflexão mais profunda sobre o papel das mulheres na sociedade. O caráter quase "profético" do filme, com a associação à figura da bruxa, sugere uma ruptura com as expectativas sociais e revela a inquietação de Solberg com o destino imposto às mulheres dentro da estrutura familiar tradicional (Solberg, 2021).

Solberg também discute o aspecto de classe e gênero no cinema brasileiro, destacando como, no contexto do Cinema Novo, havia uma predominância masculina. No entanto, ela enfatiza que a sua preocupação sempre foi não generalizar, pois sabia que as experiências das mulheres variavam conforme as condições sociais e culturais. Ela comenta: "Faço questão de esclarecer no início do filme que as entrevistas foram feitas com mulheres de uma mesma classe social. As questões de classe e gênero estão presentes na trilogia dos filmes que fiz fora do Brasil..." (Solberg, 2021).

Esse recorte específico, voltado para mulheres da classe média, se distingue das

representações masculinas da classe média no Cinema Novo, tornando a análise de gênero no contexto de *A Entrevista* ainda mais singular. A cineasta revela como o foco nas mulheres dessa classe, embora tivesse similaridades com os trabalhos de outros cineastas do período, trazia à tona uma discussão que ainda era marginalizada nas narrativas dominadas por homens, no que tange às experiências femininas. Dessa maneira, o filme *A Entrevista* não é apenas uma análise crítica sobre o papel da mulher dentro de uma classe social específica, mas também uma resposta ao domínio masculino no cinema brasileiro, abordando, com sutileza e complexidade, a luta das mulheres contra as estruturas opressivas que lhes eram impostas (Solberg, 2021).

No caso específico do cinema, como é objeto de nossa investigação, destacamos um estudo feito por Karla Holanda, o qual traça um histórico da opressão feminina, as resistências práticas, intelectuais e artísticas levadas a cabo por essas mulheres durante décadas, até chegar à questão do cinema feminino, as representações da mulher no cinema e as produções exclusivamente feitas por mulheres (Holanda, 2017).

No percurso histórico acerca das discussões sobre a questão da opressão de gênero, chegou-se ao ponto em que a história das mulheres conformou-se enquanto um campo de estudos da História e a produção intelectual passou a traçar as reivindicações, demandas e os problemas das mulheres tendo em conta principal a oposição de gênero masculino/feminino. Ou seja, o ponto de reunião do gênero feminino, isto é, sua identidade geral, passou a ser homogeneamente tratada a partir desse antagonismo, o que, além de não contemplar outras questões primordiais que diferenciam as mulheres em suas demandas, estas concepções ainda põem o homem como o ponto primordial de definição do gênero feminino.

Ao não considerarmos os aspectos de raça e de classe que atravessam a vida e as experiências das mulheres, criamos uma categoria homogênea que, por esse entendimento, partirá do pressuposto de que as demandas e expressões das mulheres são as mesmas e, por isso, qualquer mulher poderia representar outra nas artes. Não é o caso do filme *A entrevista*, que deixa claro o recorte de classe e o número de entrevistas, sem cair em uma visão universalista do que seria a mulher brasileira. Uma mulher branca, loira, sudestina e de classe média, embora sofresse opressão de gênero estrutural não pode representar a maioria das massas femininas empobrecidas escondidas nos rincões do país e que são, majoritariamente, negras, camponesas, trabalhadoras, domésticas, etc.

Diante desse contexto, algumas produções masculinas do Cinema Novo, embora bastante bem-intencionadas e progressistas nesse sentido, reproduziam ainda um estilo de representação de mulher protótipo, como por exemplo a personagem Rosa, do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha:

Sua relação com Dadá, mulher de Corisco, instaura na trama uma lógica sensual do feminino: a preocupação das mulheres – ao contrário daquela dos homens ocupados com a guerra – é a de gerar o novo povo brasileiro. Sob este aspecto, a cena em que Dadá entrega a Rosa o véu, a flor e o lenço ritualiza um agenciamento de passagem cujo clímax é atingido na cena do beijo entre Rosa e Corisco ao som de Villa Lobos (Telles e Silva, 2012, p. 2-3).

Nesse sentido, Karla Holanda argumenta ser necessário problematizar as representações femininas no Cinema que estão apenas interessadas em uma falsa representação, um tanto universalista, da mulher. No longa, objeto desse estudo, *Os Cafajestes*, a representação feminina encontra-se também deslocada às mulheres da classe média e em situação de vulnerabilidade, onde suas ações são condicionadas pelas normas machistas vigentes. No entanto, apresenta-se também a busca por parte de algumas mulheres de possuírem certa autonomia, comportando-se de maneira “livre”, concebida à época como extremamente imoral, conforme representado pela personagem Leda, interpretada por Benguell. *Os Cafajestes* demonstra, nesse sentido, os diversos aspectos que permeavam a situação e a ação das mulheres de classe média do período, entre as imposições dos homens e do moralismo vigente.

A representação feminina em *Os Cafajestes* de Ruy Guerra é uma crítica contundente às dinâmicas de poder e abuso sexual dentro de uma sociedade marcada por uma moral patriarcal. A película, embora retrate as personagens femininas de forma multifacetada, reflete como elas são invariavelmente subjugadas pelas figuras masculinas que exploram suas vulnerabilidades, sexualidade e status social. A obra de Guerra faz uso de cenas impactantes para mostrar o desamparo e a objetificação das mulheres, criando uma tensão entre sua busca por autonomia e a violência imposta por um sistema de normas que as mantém em posições subalternas.

Em uma das sequências mais emblemáticas, a câmera se torna um instrumento de tortura psicológica e física, com a perseguição de Jandir a Leda, onde o espaço público e a nudez feminina são usados como ferramentas para reforçar o despojamento da dignidade da mulher. A reação de Leda, correndo atrás do carro enquanto se cobre e tenta se proteger, é emblemática não apenas do desejo de preservar sua integridade física, mas também da luta por autonomia em um contexto onde sua imagem e corpo são alvos de desrespeito. A câmara, nesse momento, aproxima-se e afasta-se de forma agressiva, simbolizando a violência do olhar masculino que consome a mulher como objeto.

Leda, apesar de sua imagem como "mulher moderna", caracterizada por sua busca por prazer e independência sexual, acaba se tornando cúmplice da própria subordinação. Ao sugerir que as fotos de sua amiga Vilma sejam usadas para a chantagem, ela não só se rende à lógica

do sistema patriarcal, mas também reforça a competição entre mulheres, sublinhando a rivalidade como uma forma de sobrevivência dentro de uma sociedade onde as mulheres são constantemente colocadas umas contra as outras. Essa troca de vítimas exemplifica um mecanismo de sobrevivência que mascara a complexidade das escolhas femininas, transformando-as em movimentos condicionados pela pressão social em vez de opções autônomas.

A crítica moral sobre o comportamento dos rapazes, Jandir e Vavá, é implícita na medida em que o filme não lhes atribui punição direta, mas, ao mesmo tempo, expõe a crueldade e a impunidade de suas ações. A busca por afirmar sua virilidade através do abuso sexual é uma das manifestações de um conceito de masculinidade distorcido, onde o valor de um homem é atrelado à sua capacidade de dominar e subjugar as mulheres. O filme questiona a construção dessa masculinidade ao mostrar a ineficácia de Jandir em sua tentativa de consumir a relação sexual com Leda e a subsequente reafirmação de sua virilidade ao forçar Vilma. O desespero por provar sua masculinidade não apenas empurra Vilma para uma situação de violência, mas também revela a fragilidade e insegurança que sustentam a construção dessa identidade masculina.

Os Cafajestes torna-se, então, analisado sob esta ótica, uma reflexão sobre as representações das mulheres em uma sociedade patriarcal e sobre o modo como as normas de gênero condicionam o comportamento tanto de homens quanto de mulheres. Ao colocar suas personagens femininas em situações extremas de exploração e humilhação, o filme expõe as tensões sociais de uma época e de uma cultura que ainda estavam profundamente atreladas a estigmas e estereótipos sobre a sexualidade feminina, destacando o quanto as mulheres eram, e muitas vezes ainda são, as principais vítimas da violência simbólica e física em nome de uma "moral" patriarcal.

2.4 Norma Bengell e o Cinema Novo

Bengell, cujo pai era um imigrante belga e a mãe descendia de uma família rica, nasceu no Rio de Janeiro, em 1935 (Bengell, 2014, p. 18). Recebeu, então, o nome de Norma Aparecida Almeida Pinto Guimarães d'Áurea Bengell. Cresceu em uma família de condições modestas, mas razoáveis, já que seu pai era um pequeno proprietário, que, apesar disso, sofria com os preconceitos decorrentes da política nacionalista do governo Vargas contra estrangeiros (Bengell, 2014).

Norma aponta que desde muito jovem tinha interesse pela sensualidade e sexualidade,

emulando com os seus amigos o que via, pela fresta da porta, seus pais fazerem no quarto (Bengell, 2014). Norma diz que, desde cedo, gostava muito de cinema e que sabia que era nas telas onde queria estar (Bengell, 2014). Com a separação dos seus pais, antes de se tornar atriz, foi viver em um colégio interno católico, onde se sentia presa o tempo inteiro, sem muito poder fazer (Bengell, 2014).

Aos 16 anos, começou a trabalhar como modelo, tendo estreado na Festa das Rosas, no Copacabana Palace (Bengell, 2014, p. 44). Norma diz que teve muitos namorados e que tinha um forte interesse por homens, mas somente até o momento no qual eles começavam a prendê-la, quando o interesse se esvazia (Bengell, 2014, p. 46). Norma começou a trabalhar bastante como artista, cantando e dançando em shows à noite, além de trabalhar como modelo, o que lhe possibilitou alugar um apartamento e comprar o seu primeiro carro do ano (Bengell, 2014, p. 48). Norma estreou no cinema em *O Homem do Sputnik* (1959), do Carlos Manga, após o diretor se interessar artisticamente pela atriz quando viu seu show (Bengell, 2014, p. 52). Depois de tentar, sem sucesso, carreira nos EUA e participar de filmes como *O Pagador de Promessas* (1962), do Anselmo Duarte, Norma foi chamada para atuar em *Os Cafajestes* (1962), do Ruy Guerra. Aí começava mais um dos muitos escândalos que fizeram parte da sua vida artística.

A representação das mulheres no cinema é uma questão complexa que reflete e perpetua as normas culturais e sociais dominantes. Teresa de Lauretis (1993), em seu ensaio "Através do Espelho: Mulher, Cinema e Linguagem", argumenta que o cinema tradicionalmente reforça estereótipos de gênero, objetificando as mulheres e consolidando a hegemonia masculina (Lauretis, 1993, p. 96). Ao mesmo tempo, porém, a autora destaca a importância da representatividade e do potencial subversivo do cinema feminista, a partir de transformações formais e contedísticas.

De acordo com Lauretis, o cinema tradicional utiliza uma gramática visual que transforma as mulheres em objetos de desejo masculino, contribuindo para a manutenção das estruturas patriarcais da sociedade (Lauretis, 1993, p. 101). Essa objetificação é um reflexo das relações de poder que existem fora das telas, onde as mulheres são frequentemente reduzidas a papéis estereotipados de mães, esposas ou objetos sexuais. Essa representação limita a compreensão do público sobre as mulheres, reforçando a ideia de que elas são inferiores e subordinadas aos homens. Se antes, no cinema brasileiro, elas eram representadas como figuras frágeis e dependentes, frequentemente necessitando de resgate, com o passar do tempo essas representações evoluíram, mas muitas vezes mantiveram o núcleo da dependência ou subordinação. Nas décadas de 1950 e 1960, por exemplo, o esteriótipo da mulher "fatal" e da dona de casa desesperada foram figuras predominantes no cinema nacional, e essas

representações, que refletem e reforçam as normas sociais e culturais da época, contribuíram para a perpetuação de um sistema patriarcal (Silva, 2020, p.25).

A representação das mulheres no cinema não é apenas uma questão de quem está na tela, mas também de quem está por trás das câmeras. A cinematografia brasileira tem sido historicamente dominada por homens, tanto nos papéis criativos quanto nos administrativos. Essa falta de diversidade nos bastidores se reflete nas histórias que são contadas e nas maneiras como as mulheres são representadas. Mesmo quando as mulheres são retratadas de maneira mais complexa, essas representações podem ser limitadas pela perspectiva masculina que domina a produção cinematográfica.

Mirla Cisne, em seu artigo "Feminismo e marxismo: apontamentos teórico-políticos para o enfrentamento das desigualdades sociais", enfatiza que as relações de opressão de gênero são profundamente interligadas com as relações de classe e raça dentro do sistema capitalista (Cisne, 2018, p. 212). Segundo Cisne, a emancipação das mulheres não pode ser alcançada apenas através da representatividade no cinema ou em outras esferas culturais. É necessário um movimento mais amplo que desafie e transforme as estruturas econômicas e sociais que perpetuam a desigualdade.

Cisne argumenta que o feminismo marxista oferece uma perspectiva crítica que vai além das representações culturais, abordando as raízes econômicas da opressão das mulheres. Para ela, as desigualdades de gênero estão intrinsecamente ligadas às relações de produção e à divisão sexual do trabalho, que são mantidas pelo capitalismo (Cisne, 2018, p. 214). Portanto, a luta pela igualdade de gênero deve ser vista como parte integrante da luta contra o capitalismo e a exploração de classe.

Embora Lauretis veja o cinema feminista como uma ferramenta poderosa para a mudança, uma análise marxista ressalta que a transformação das representações culturais deve ser acompanhada por uma crítica das condições materiais. Isso inclui a análise de como as indústrias culturais operam dentro do capitalismo, produzindo e disseminando imagens que reforçam as relações de poder existentes. A verdadeira transformação requer a desestruturação dessas condições materiais e a construção de uma sociedade que não se baseie na exploração e na opressão.

A crítica marxista de Cisne também aponta que as mudanças superficiais na representação das mulheres podem ser facilmente cooptadas pelo sistema capitalista. O cinema feminista, sem uma crítica materialista, pode ser transformado em mais um produto de consumo que não ameaça a ordem existente (Cisne, 2018, p. 218). Para evitar isso, é necessário que as cineastas feministas e os críticos de cinema abordem as questões de classe e economia em suas

obras e análises, conectando as lutas feministas às lutas mais amplas contra a exploração capitalista.

Além disso, a abordagem de Lauretis sobre o cinema feminista sugere que há um espaço significativo para a representação de experiências diversas de mulheres, que pode incluir questões de classe e raça que são frequentemente negligenciadas no cinema mainstream. No entanto, a transformação completa das representações das mulheres no cinema requer uma mudança estrutural nas condições de produção e distribuição dos filmes. Isso significa desafiar a forma como a indústria cinematográfica opera, quem tem acesso aos recursos e oportunidades, e como as histórias são financiadas e distribuídas.

Norma Benguell, enfim, em plena ciência disso, dedicou-se à produção de um cinema feminino que valorizasse a colaboração entre as mulheres e exaltasse seu caráter revolucionário e contra-dominante. Durante seu exílio na França, ela fez parte do coletivo Les Insoumises, onde produziu o vídeo *Inês* (1974), sobre Inês Etienne, única sobrevivente da famigerada “Casa da Morte”, centro de tortura e morte de inimigos do regime militar (Machado e Blank, 2024).

Norma, que já desde muito nova compôs movimentações culturais, no mínimo, contra-dominantes, como o próprio filme *Os Cafajestes* revela, ocasião em que politicamente optou por protagonizar o nu frontal em protesto contra as concepções machistas da época, após vinte anos de atuação, após a produção de *Inês* (1974) e já consolidada como figura política internacional contra a repressão e a ditadura militar, em 1979, dirigiu o documentário *Maria Gladys: uma atriz brasileira*, com a atriz Maria Gladys como personagem central. Embora o filme tenha circulado pouco, ele insere-se em um contexto mais amplo de crescimento da produção de documentários realizados por mulheres no Brasil, refletindo um momento de efervescência do movimento feminista e das discussões sobre a opressão das mulheres no cinema. A autora examina os motivos e o contexto político e histórico que levaram Norma a se engajar nessa prática, além das dificuldades enfrentadas ao longo do processo (Machado e Blank, 2024).

Além disso, é um momento em que as mulheres cineastas buscaram, em consonância com o que Lauretis analisa, isto é, a necessidade de não apenas fincar a representação feminina nas telas, nem mesmo simplisticamente lançar mulheres na direção dos filmes, mas que, além disso, seria necessário uma alteração profunda nas condições de produção e distribuição dos filmes. Dessa maneira, nos anos 1970, as mulheres começaram a se organizar para pensar o cinema, sua produção e distribuição de outra maneira, que não a pensada somente por homens, como ocorria nas décadas anteriores:

Para além da realização, nos anos 1970, as mulheres começavam a se organizar em debates e a discutir as desigualdades que vivenciavam na produção de seus filmes e, como destacam as pesquisadoras Marina Tedesco e Érica Sarmet, “dialogavam com um movimento global de inserção do feminismo no campo cinematográfico, iniciado no exterior no começo da década de 1970, quando surgiram os primeiros coletivos feministas de cinema...” (2019:119). Nesse contexto, foi criada em 1975 a Associação Brasileira das Mulheres de Cinema e foi realizado, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o evento "A mulher no cinema brasileiro: Da personagem à cineasta". O texto de apresentação traz entre as realizadoras Rose La Creta, Lygia Pape, Tereza Trautman, entre outras cineastas (Machado e Blank, 2014, p. 102).

Dessa forma, Norma Benguell apresenta-se como uma figura complexa, que transita entre diferentes posições em relação à representação feminina no cinema.

3. O NU FRONTAL DE BENGELL E SUA RECEPÇÃO NOS JORNAIS

3.1 *Os Cafajestes* (1962), Ruy Guerra

O filme *Os Cafajestes* (1962), dirigido por Ruy Guerra, é uma obra marcante do Cinema Novo. O filme narra a história de dois amigos, Jandir e Vavá, que, em busca de lucro fácil, exploram mulheres para chantagear um tio rico de Vavá. A trama se desenvolve a partir do plano dos dois protagonistas de seduzir e fotografar Leda, interpretada por Norma Bengell, em situações comprometedoras. A cena do nu frontal de Leda, que chocou a sociedade brasileira da época, é um dos pontos altos do filme, não apenas por sua ousadia, mas também pela forma como expõe a vulnerabilidade e a exploração das mulheres em um ambiente dominado pela corrupção moral (Severo, 2021, p. 30).

O filme aborda temas como a moralidade, a corrupção, a exploração sexual e a alienação social. A cena do nu frontal é um ponto culminante que sintetiza esses temas, revelando a hipocrisia e a desumanização presentes na sociedade brasileira da época. Além disso, *Os Cafajestes* explora a dinâmica de poder entre os gêneros, mostrando como as mulheres são frequentemente relegadas a papéis subalternos e exploradas pelos homens ao seu redor (Severo, 2021, p. 30).

Muniz Sodré resalta como a questão dos cafajestes correspondia a, exclusivamente, uma parcela da sociedade, isto é, homens de classe média e da burguesia:

Não se conhece cafajeste do sexo feminino, nem cafajeste pobre. Tanto que existiu, anos atrás, um Clube dos Cafajestes, composto por playboys ricos e notórios. Gastavam dinheiro a rodo em façanhas grosseiramente pueris e irresponsavelmente reproduzidas na imprensa. Mas em "Os Cafajestes" (1962), o cineasta Ruy Guerra optou por uma etnografia de picaretas ou pilantras, que se comprazem na humilhação de mulheres (Sodré, 2022, s/p.).

Os Cafajestes é conhecido, também, por sua estética inovadora e pelo uso da câmera de maneira a criar uma sensação de realismo e imersão. Ruy Guerra utiliza planos longos e uma câmera móvel para construir uma narrativa que critica as estruturas sociais e econômicas da época (Hodgson, 2018, p. 210). A cena em que Leda é fotografada nua na praia é especialmente emblemática, não apenas pela exposição da nudez, mas pela forma como a câmera denuncia a violência e a objetificação a que ela é submetida (Hodgson, 2018, p. 209).

Robert Stam (2015), nos dá um panorama do que caracterizava-se o cinema de Guerra, com suas inovações acerca da mobilidade da câmera e o que esta pretendia representar diretamente:

“A tentativa de retenção de um presente em movimento aparece já em *Os Cafajestes* (1962), filme inaugural da carreira cinematográfica de Guerra no Brasil, primeira aparição no cinema de ficção brasileiro de um dos traços estilísticos distintivos do Cinema Novo, a câmara na mão. A errância de Leda (Norma Bengell), deslocação inútil e incerta sob fundo de luta de classes, é representada através de um travelling, realizado a partir de um carro, que desdobra o movimento da personagem (Stam, 2015).

Já James Hodgson, em sua análise queer do filme, revela outra camada de complexidade na narrativa. Hodgson argumenta que o filme contém elementos de desejo homosocial, onde a relação entre Jandir e Vavá, mediada pela violência e pela exploração das mulheres, sugere uma repressão de desejos homoeróticos (Hodgson, 2018, p. 209). Esta interpretação abre novas possibilidades para entender as motivações dos personagens e a crítica social implícita no filme. A cena do nu frontal de Norma Bengell não apenas marcou uma quebra de tabus no cinema brasileiro, mas também destacou a coragem artística de Ruy Guerra em abordar temas polêmicos de maneira direta e sem concessões (De Pinto, 2013, p. 150). *Os Cafajestes* permanece uma obra relevante por sua crítica social afiada e pela maneira como desafia as convenções tanto do cinema quanto da moralidade social.

A representação do nu frontal de Bengell deve ser vista não apenas como uma provocação visual, mas como uma ferramenta narrativa que expõe a exploração e a vulnerabilidade das mulheres em uma sociedade patriarcal (Severo, 2021, p. 45). A cena serve para amplificar a mensagem do filme sobre a corrupção e a degradação moral, ao mesmo tempo que destaca a resistência e a força da personagem de Bengell.

Em *Os Cafajestes*, a representação da violência e da exploração é amplificada pela estética do filme. O uso de planos longos e a mobilidade da câmera criam uma atmosfera de tensão e realismo, levando o espectador a uma experiência visceral das ações dos personagens (Hodgson, 2018, p. 213). A câmera de Guerra não apenas observa, mas participa ativamente das cenas, colocando o público em uma posição de testemunha e cúmplice. Este estilo de filmagem contribui para a crítica social do filme, destacando as desigualdades e injustiças da sociedade brasileira da época.

O cineasta Inacio Araujo, sobre esse aspecto, afirmou que a violência, principalmente atrelada a sexualidade dos personagens e demonstrada de maneira irregular no longa, é a força que fazia o filme ainda possuir impacto, isto é, em 1995, ano em que foi escrito o excerto crítico:

"Os Cafajestes" é um filme irregular, mas sua irregularidade tem muito a ver com a força que ainda hoje transmite. É um lado meio sombrio do Rio de Janeiro: o de uma sexualidade que só consegue se manifestar pelo negativo. E é essa a viagem dos amigos Valadão e Daniel Filho, que fotografam uma garota nua (Norma Bengell) para efeitos de chantagem. É quando surge uma das cenas mais belas, intensas e também

mais doloridas do cinema brasileiro: aquela em que Norma Bengell corre, nua, atrás de um carro. Grande cena de um belo filme (Araújo, 1995, p.).

O impacto cultural de *Os Cafajestes* foi significativo, não apenas por seu conteúdo provocativo, mas também por sua inovação estética e narrativa. O filme desafiou as convenções do cinema brasileiro da época, introduzindo novos modos de contar histórias e abordar temas sociais complexos (Severo, 2021, p. 47). A ousadia de Guerra em representar a nudez e a violência de maneira tão explícita abriu caminho para uma nova era de cinema no Brasil, onde a arte cinematográfica poderia ser utilizada como uma ferramenta poderosa de crítica social e política.

3.2 Nu frontal: a cena

Bengell foi convidada por Jece Valadão para atuar em *Os Cafajestes* (1962), dirigido por Ruy Guerra e escrito por Miguel Torres (Bengell, 2014, p. 72). Como havia uma cena de nudez prevista, Arnaldo, amante de Bengell, pediu para que ela escolhesse entre ele e o filme, diante do que a atriz escolheu este último (Bengell, 2014, p. 73).

Bengell caracterizou o filme por ser "minimalista e naturalista, à maneira interiorizada, de tempos marcados, sem muitas falas" (Bengell, 2014, p. 73). Ela relatou que filmar o primeiro nu frontal do cinema brasileiro foi um desafio. Ela topou um jogo ambíguo de aceitação e resistência. Quando Guerra dizia que a câmera ia para os seios, ela os escondia; quando ele dizia que a câmera iria para a sua vagina, ela a escondia (Bengell, 2014, p. 73). Bengell afirmou que, muito além da aparência, a cena demonstra sua angústia, que é o que é relevante para o filme (Bengell, 2014, p. 74).

Figura 1 - A angústia



Fonte: *Os Cafajestes* (Guerra, 1962).

Segundo Bengell, *Os Cafajestes* era inovador em vários sentidos, desde sua linguagem até os seus temas, que abordavam drogas, estupro e a opressão a que a mulher é submetida (Bengell, 2014, p. 75). Muitos espectadores foram aos cinemas sabendo que havia uma cena de nudez completa (Bengell, 2014, p. 75).

Figura 2 - A nudez.



Fonte: *Os Cafajestes* (Guerra, 1962).

Imagem 3 - O desespero de Leda



Fonte: *Os Cafajestes* (Guerra, 1962).

A participação de Bengell em *Os Cafajestes* marcou sua carreira e o cinema brasileiro. Sua decisão de enfrentar os desafios associados ao papel, apesar de sacrifícios pessoais, reflete sua postura profissional. *Os Cafajestes* influenciou futuras produções e abriu caminho para uma maior exploração de temas sociais e pessoais no cinema brasileiro (Bengell, 2014, p. 75). Como ela mesma afirmou, a coragem em ter aceitado a difícil tarefa à época, valeu a pena e a fez reconhecida, premiada e ainda mais corajosa:

“Ruy me chamou antes de rodar a sequência em que corro nua na praia e disse, de um jeito delicado: "Norma, se não ficar bom, eu corto." Depois, projetou a cena para mim, deixando-me à vontade para decidir. Mas ficou tão bonito que autorizei. E valeu a confiança nele. "Os cafajestes" me deu tudo: reconhecimento, prêmios e coragem.” (Benguell, 2012, n.p.).

Além disso, o impacto de *Os Cafajestes* é evidente na maneira como ele influenciou a representação das mulheres no cinema brasileiro. Bengell tornou-se um ícone de resistência e de luta pela emancipação feminina através de suas escolhas artísticas. O filme, ao abordar a opressão feminina e a violência de gênero, trouxe à tona discussões que eram muitas vezes evitadas ou censuradas na sociedade da época. A obra desafiou o status quo e provocou reflexões sobre o papel das mulheres tanto na tela quanto fora dela, abrindo caminho para narrativas mais complexas e realistas sobre as experiências femininas (Bengell, 2014, p. 75). *Os Cafajestes* e a participação de Bengell nele não só revolucionaram o cinema brasileiro em termos de conteúdo e forma, mas também contribuíram significativamente para a evolução do discurso sobre gênero e sexualidade na arte cinematográfica.

3.3 A recepção do nu frontal nos jornais da época e suas motivações morais: uma análise

Dados os limites inerentes a um trabalho monográfico, é claro que não pretendemos, aqui, esgotar todas as reportagens dos jornais do período cujo tema foi a nudez frontal de Bengell em *Os Cafajestes* (1962). Reconhecendo essa limitação, nos contentamos em examinar reportagens de três jornais, quais sejam: *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã* e *O Globo* a partir de cinco dessas reportagens, todas disponíveis na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional. A partir disso, pretendemos traçar como essas reportagens refletem a moral dominante da época, delimitando, portanto, o que essa moral dominante - o que não significa que fosse a única - pensava sobre o corpo feminino nu.

Ademais, não queremos, a partir desses casos, generalizar as opiniões de todos os jornalistas do período, tomando a parte pelo todo. Pensamos, preliminarmente, na verdade, que havia, como é razoável inferir, que uma parte dos jornalistas da época fosse inclusive apoiadora

da subversão dos costumes que a cena com a Norma representava⁴. No entanto, afirmações assertivas nesse sentido demandam uma pesquisa mais aprofundada, que não é o que pretendemos aqui. Apenas queremos, como apontado, através dessas poucas reportagens, compreender como essas opiniões veiculadas nesses jornais refletiam uma moral hegemônica, mas que certamente não era única. Apesar da nossa pretensão, devemos, desde já, alertar que essas reportagens são curtas, por vezes. Desses textos analisados, na maior parte do tempo, não há um juízo de valor muito claro sobre a nudez de norma. Quando há, é apresentado de modo sintético. Portanto, selecionamos essas partes, mesmo que breves, para a análise.

Primeiramente, é fulcral destacar que, em 1964, dois anos após o filme, parte dos militares, apoiada por parte da sociedade civil, desferiu um golpe de Estado no Brasil, tudo isso com a anuência dos EUA (Fico, 2014). Esse golpe representava os interesses de setores reacionários da sociedade, sendo apoiado pelos sujeitos mais avessos às mudanças sociais, como boa parte da igreja católica que defendia a família tradicional. No entanto, é válido lembrar que, assim como havia militares de esquerda, a igreja católica também tinha parcelas progressistas, como a Juventude Universitária Católica (JUC).

É claro que essa família tradicional era a família conjugal moderna, fruto da industrialização (Correa, 1981), heteronormativa e tendo o homem como polo central, provedor e “chefe da casa”. A política do período, bem como as artes, refletiam essa estrutura centrada no gênero masculino. Os atores políticos das crises que levaram ao Golpe de 1964 eram homens. Mesmo o Cinema Novo era largamente masculino, com uma única presença feminina entre os realizadores do movimento, a Helena Solberg.

É nesse contexto que se situa o nosso objeto. Dada a limitação de um trabalho monográfico, no entanto, as amostras serão reduzidas, limitando-nos a cinco reportagens desses três jornais. Um texto de 1962 do *Jornal do Brasil* intitulado “Norma Bengell procura agora fazer a Europa”⁵, comenta que Norma, após alguns trabalhos artísticos, já não precisava mais ficar nua para ter visibilidade, e que ela sempre sonhou em ser uma atriz que não precisasse mais do corpo para fazer sucesso (Norma Bengell procura agora fazer a Europa, 1962). Trata-se de um texto depreciativo, já que compreende que a nudez foi realizada para chamar a atenção

⁴ Para ficarmos em um exemplo, na seção “Mulher é Sempre Notícia”, do *Jornal do Brasil*, diz-se, em tom elogioso, que a nudez de Norma é a mais admirada e respeitada do Cinema Brasileiro. Cf. Norma. Mulher é Sempre Notícia, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1962, edição 00073 (1). Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22norma%20bengell%22&pagfis=27354>. Acesso em: 18/08/2024.

⁵ Norma Bengell procura agora fazer a Europa. Caderno B, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, quarta-feira, 11 de julho de 1962, edição 00159 (1). Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22norma%20bengell%22&pagfis=30359>. Acesso em: 19/06/2024.

e despertar a fama. No entanto, como sabemos, o Cinema Novo é um movimento do cinema moderno, que apresentava um viés crítico, em vez de disputar atenção a qualquer custo. Nesses filmes, no geral, há uma unidade entre narrativa e montagem. Ou seja, toda a mise-en-scène é organizada de forma a constituir um todo cujas partes não são desconexas e aleatórias. Logo, um nu apenas para chamar atenção não é algo que seria factível neste projeto estético.

Por isso mesmo, o filme de Guerra revela que essa nudez, da forma como é mostrada, cumpre uma função dentro da narrativa, que é exatamente a de evidenciar a fragilidade da personagem de Norma diante da situação que vivia. Esse fator fica evidente no modo como ela corre cambaleante, incerta e com o rosto aflito. A nudez não é ao acaso, portanto, evidenciando toda a intimidade da personagem, como se estivesse completamente entregue, com o seu corpo em completude, nu, sem ressalvas, ao destino. Podemos perceber, portanto, que essa representação não se encerra em uma mera sexualização. Em vez de simplesmente objetificar a personagem, revela, com contundência, sua subjetividade, como a própria atriz revela em seu livro de memórias já citado.

Portanto, não foi uma cena ao acaso, para gerar engajamento pura e simplesmente. O preconceito do autor da reportagem se exprime na medida em que entendemos que, de acordo com a moral majoritária do período, o corpo feminino era para ficar escondido, dentro do lar, restrito ao marido. A nudez, portanto, ofendia. O homem era o público, o político, o trabalhador que ia à rua trazer o pão para a casa. A mulher ficava reservada, salvo algumas exceções. O interessante é que esse crítico não destaca a escolha do diretor, mas sim da atriz, como se o desejo de Benguell de aparecer é que tivesse norteado esta escolha narrativa e estética. Na realidade essa cena é fruto de intenções do diretor negociadas com a atriz, ou seja, o Ruy Guerra é também responsável por essa aparição.

A segunda reportagem, intitulada “Norma Brilha na Sombra”, do mesmo jornal e do mesmo ano, diz-se que a cena de nudez foi desnecessariamente longa. De todo o texto, isso é o que mais nos chama a atenção, sobretudo porque revela uma repulsa ao corpo nu de uma mulher, ou seja, parece que a nudez é meramente instrumental. Se ela é longa, concluímos que assim foi compreendida porque haveria um período de exibição na qual seria necessária. Não se pode, na concepção do autor do texto, portanto, exhibir a nudez feminina em demasia. O autor também se esquece de que o tempo da nudez de Benguell está em conexão com a temporalidade do filme como um todo, expressa também na composição de outros planos e sequências. Essa nudez poderia ser, segundo a matéria de jornal, no máximo tolerada, jamais admitida irrestritamente (Norma brilha na sombra, 1962).

A liberdade do nu frontal de Norma era uma liberdade vigiada, nesse sentido, e é essa

forma de poder que se faz pelo corpo, pelo domínio do corpo, extra-legal. Essa concepção é chave para a compreensão das forças morais postas em jogo no caso do nu frontal de Norma.

Toda a repercussão social e os protestos derivados da nudez de Norma surgem como resultado de um poder informal. As instâncias de domínio, nesse caso, perfazem o caminho corpo a corpo, desencadeando uma moral repressiva ao corpo feminino nu, seguida por muitos dos quais desferiram o golpe fatal na democracia em 1964, posteriormente. É interessante notar que o filme *A entrevista* (1966), de Helena Solberg, já mencionado nesta pesquisa, evidencia a conexão com o moralismo que controlava as condutas femininas de classe média e a tomada macropolítica de poder, com a base social que sustenta o golpe militar.

Em 16 de abril de 1962, *O Globo*, em matéria intitulada “Retirado dos Cinemas o filme ‘Os Cafajestes’, 1962”, noticiou que o cardeal Câmara denunciou *Os Cafajestes* ao governador do Estado, por considerá-lo imoral, sem conteúdo e sem arte. Além disso, o chefe de polícia da Guanabara também considera o filme imoral, afirmando que recebeu diversos pedidos de pais de família para que o filme fosse retirado de circulação nas salas de cinema. Segundo o “juiz de menores” Augusto Alberto Cavalcanti, *Os Cafajestes*, por explorar “a sexualidade desabrida”, não merece aplausos. Ademais, a matéria mostra que Nelf Antonio Alem, chefe da Associação de Pais de Família, apoiou a retirada do filme, dizendo que conhece bem “esses filmes, que, rotulados de científicos e realistas, apenas mostram sexo”. Por fim, lamentou que o filme só tenha sido proibido apenas dez dias após a estreia (Retirado dos Cinemas o filme “Os Cafajestes”, 1962).

O notável dessa reportagem é demonstrar o quanto já havia todo um aparato, desde as associações civis e instituições públicas, passando da polícia até a justiça, no sentido de boicotar o filme e impedir sua exibição já instalado mesmo antes da instauração do regime militar. É interessante, também, perceber o quanto eles usam a palavra “imoral” para definir o filme e tudo o que é exibido nele, desde as cenas de nudez até as que envolvem uso de drogas. Ou seja, a nudez feminina e o sexo que o filme mostra, é visto como algo que vai contra a moral – muito mais do que os abusos efetivos dos homens contra as mulheres.

Outrossim, havia uma mobilização religiosa contra o filme, inclusive em meios de comunicação distintos, como evidencia a reportagem de “*O Globo*” de 18 de junho de 1962, nomeada “Condenado Pelo Cardeal o Filme *Os Cafajestes*”, que diz que o cardeal Dom Jaime de Barros Câmara, em uma palestra durante o programa “A Voz do Pastor”, na Rádio Vera Cruz, condena o filme, repercutindo as opiniões de um legislador anônimo e de um jurista. O legislador, por exemplo, associa o filme ao comunismo, dizendo, também, que defender a família é não permitir a exibição do filme. Essa fala revela a conexão entre os temas tangentes

à classe e gênero, na medida em que o conservadorismo do autor associa a cena diretamente ao comunismo, ou seja, à luta de classes (Condenado Pelo Cardeal o Filme Os Cafajestes, 1962).

Essa reação ao filme e à cena está intimamente relacionada ao anticomunismo, como podemos ver, e a tudo o que é associado, pejorativa e equivocadamente a ele, pela imprensa burguesa para confundir a opinião pública da época, como relacionado a sexo e drogas, por exemplo. Essa reação ao filme revela uma visão sobre a moral compartilhada por muitos dos que apoiaram o Golpe, que buscou sua legitimidade nas Marchas da Família com Deus pela Liberdade (Fico, 2014). Isso, portanto, mostra que as opiniões emitidas nesses grandes jornais do período sobre o nu frontal são, em boa parte, guiadas por padrões morais conservadores, o que evidencia a ligação orgânica desses meios com os grandes conglomerados capitalistas e seus interesses. É o reflexo de um aparato midiático relativamente centralizado.

4. CONCLUSÃO:

A análise da cena de nudez frontal de Norma Bengell em *Os Cafajestes* (1962) e sua recepção pelos jornais da época oferece um panorama revelador sobre as tensões culturais e sociais do Brasil nos anos 1960, especialmente no que tange à representação do corpo feminino e às normas morais vigentes. Esta conclusão busca sintetizar os principais aspectos discutidos, refletindo sobre o impacto da obra e a maneira como o contexto sociopolítico influenciou tanto a criação quanto a recepção do filme.

A escolha de Norma Bengell de se expor em uma cena de nudez frontal, apesar das implicações pessoais e profissionais, reflete uma coragem artística e uma determinação em desafiar as convenções da época. Sua atuação em *Os Cafajestes* não foi apenas um marco na sua carreira, mas também um ponto de inflexão no cinema brasileiro. O filme, com sua abordagem minimalista e naturalista, é emblemático de uma nova onda no cinema nacional, que procurava explorar a realidade de maneira mais crua e autêntica. A nudez, longe de ser um mero artifício de atratividade, é usada como um veículo para expressar a angústia e a vulnerabilidade da personagem de Bengell. Esse uso da nudez como expressão dramática contribui para uma narrativa que busca ressoar com a experiência humana em sua forma mais crua e genuína.

A recepção da cena pelos jornais da época, como evidenciado nas reportagens analisadas, reflete uma moral dominante que era profundamente conservadora e repressiva. O tratamento da nudez frontal de Bengell nos jornais como algo excessivo ou desnecessário revela uma aversão a qualquer forma de exposição do corpo feminino que não estivesse estritamente limitada ao contexto privado e familiar. As críticas que destacam a cena como uma tentativa de chamar a atenção ou que consideram a nudez prolongada como desnecessária, revelam um desconforto subjacente com a quebra das normas sociais estabelecidas.

Esse desconforto é compreensível dentro do contexto político e social do Brasil dos anos 1960. O golpe militar de 1964 e o subsequente regime autoritário tiveram como um dos seus pilares a repressão de comportamentos considerados subversivos, o que incluía uma visão conservadora sobre a sexualidade e o corpo. A moral dominante da época estava profundamente enraizada em valores tradicionais que idealizavam a mulher como uma figura recatada e confinada ao espaço doméstico. Portanto, a exibição de um corpo feminino nu de forma explícita, especialmente em uma obra de arte, era vista não apenas como uma transgressão individual, mas como uma ameaça à ordem social estabelecida.

A análise das reportagens também revela como o poder e o controle social se manifestam através da regulação do corpo e da sexualidade. A crítica à nudez de Bengell pode ser entendida

como uma forma de biopoder, conforme descrito por Michel Foucault, onde os modos de produção, as normas sociais e morais são impostas de forma a regular e controlar os corpos de maneira sutil, mas eficaz. A resistência e a rejeição à nudez em *Os Cafajestes* são, portanto, um reflexo das tensões maiores entre a modernidade emergente e os valores conservadores da sociedade brasileira da época.

Ademais, a importância de *Os Cafajestes* vai além da questão da nudez. O filme e a atuação de Bengell foram pioneiros ao abordar temas delicados e frequentemente evitados, como a opressão feminina, a violência e a marginalização. Além do mais, o filme se destaca ao voltar o olhar para a classe média, em vez de atentar aos “outros de classe”, para retomar o termo utilizado por Jean-Claude Bernardet. A representação dessas questões no cinema não apenas desafiou a norma estética da época, mas também começou a abrir espaço para uma discussão mais ampla sobre gênero e sexualidade. A influência desse filme pode ser vista nas décadas seguintes, quando o cinema brasileiro começou a explorar de maneira mais profunda e diversificada as complexidades da experiência feminina.

5. REFERÊNCIAS:

- ACSELRAD, Marcio. A teoria feminista vai ao cinema: configurações e reconfigurações do feminino na tela. *Voices e Diálogo*, v. 14, n. 01, 2015.
- A Entrevista. Cinelimité. Disponível em: < <https://www.cinelimite.com/films/a-entrevista> >. Acesso em: 22/11/2024.
- ALVES, Paula; ALVES, José Eustáquio Diniz; SILVA, Denise Britz do Nascimento. Mulheres no Cinema Brasileiro. *Cad. Esp. Fem*, v. 24, n. 2, p. 365-394, 2011.
- ANDRADE, Fábio. Helena Solberg sobre A Entrevista (1966) e Meio-Dia (1970). Disponível em: < <https://www.cinelimite.com/interviews/helena-solberg-sobre-a-entrevista-1966-e-meio-dia-1970> >. Acesso em: 22/11/2024.
- ARAÚJO, Inácio. Sexo e Sombras. *Folha de São Paulo*, 13 de agosto de 1995. Disponível em: < https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/8/13/tv_folha/11.html >. Acesso em: 23/11/2024.
- BENGELL, Norma. Norma Bengell. São Paulo. Editora nVersos, 2014, pp. 18-86.
- BERCOVICI, Gilberto. Reformas de base y superación del subdesarrollo. *Revista de Estudios Brasileños*, v. 1, n. 1, 2014.
- BERNARDET, Jean-Claude. Brasil em Tempo de Cinema. São Paulo. Companhia das Letras, 2007.
- CABRAL, Daniela de Jesus. Grito silencioso: a questão da mulher enquanto objeto. Tese de Doutorado. Instituto Politécnico de Viseu, Escola Superior de Educação de Viseu, 2024.
- Cajafestada Contra os Cafajestes. *O Metropolitano*, 14/04/1962. Disponível em: < <http://www.contracampo.com.br/15/oscafajestes.htm> >. Acesso em: 20/11/2024.
- CANDIDO, Marcia Rangel et al. Gênero e raça no cinema brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 36, 2021.
- CISNE, Mirla. Feminismo e marxismo: apontamentos teórico-políticos para o enfrentamento das desigualdades sociais. *Serviço Social & Sociedade*, p. 211-230, 2018.
- CIPRIANO, Dandara et al. Representação estética do corpo feminino no cinema e seus reflexos sociais: a mulher como objeto midiático. In: *Intercom–Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*. Juazeiro, BA. 18
- Condenado Pelo Cardeal o Filme "Os Cafajestes". *O Globo*, 18/06/1962. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/acervo/resultado/#> >. Acesso em: 01/10/2024.
- CORREA, Mariza. Repensando a Família Patriarcal Brasileira. *Cadernos de Pesquisa*. Vo. 37. São Paulo, 1981.

CUNHA, Maria de Fátima. HOMENS E MULHERES NOS ANOS 1960/70: UM MODELO DEFINIDO? História: questões & debates, v. 34, n. 1, 2001. DELEUXE, G.; GUATTARI, F. Mil platôs. São Paulo: Editora 34, 2012

DE MORAES, Dênis. A Esquerda e o Golpe de 64: vinte e cinco anos depois, as forças populares repensam seus mitos, sonhos e ilusões. Rio de Janeiro, Editora Espaço e Tempo, 1989.

DE PINTO, Carlos Eduardo Pinto. Câmera-arma: a representação das funções sociais da fotografia em Os cafajestes (Ruy Guerra, 1962). Revista Brasileira de História da Mídia, v. 2, n. 2, 2013.

DO SOCORRO, Maria Carvalho. Cinema Novo Brasileiro. In: História do Cinema Mundial. Fernando Mascarello (org). Coleção Campo Imagético. Campinas, São Paulo. Papyrus Editora, 2006, pp. 289-309.

DREIFUSS, René Armand. 1964, a conquista do Estado: Ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis: Vozes, 1981.

Entrevista com Helena Ignez, s/d. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1IztoaVNcRqezr6indzBigQ-hcwrL3AQw/view?usp=drivesdk>>. Acesso em: 20/11/2024.

FERREIRA, Jorge Luiz; DE CASTRO GOMES, Angela Maria. 1964: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil. Civilização Brasileira, 2014.

FICO, Carlos. O golpe de 1964: momentos decisivos. Editora FGV, 2014.

FONSECA, Rodrigo. Os Cafajestes Faz 50 Anos e Volta ao Circuito. O Globo, 2012. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/os-cafajestes-faz-50-anos-volta-ao-circuito-4386937>>. Acesso em: 20/11/2024.

FURTADO, Rafael Nogueira; DE OLIVEIRA CAMILO, Juliana Aparecida. O conceito de biopoder no pensamento de Michel Foucault. Revista subjetividades, v. 16, n. 3, p. 34-44, 2016.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Revista Brasileira de História, v. 24, p. 127-162, 2004.

GASPARI, Elio. As Ilusões Armadas. 1. A Ditadura Envergonhada. 2a edição. Rio de Janeiro. Editora Intrínseca, 2014.

GOMES, João Carlos Teixeira. Glauber Rocha: esse vulcão. Editora Nova Fronteira, 1997. Rio de Janeiro, RJ.

HODGSON, James Neil. ‘Você quase ganhou um orquídea viva!’: dissimulação queer e

desejo homosocial em Os Cafajestes (1962) de Ruy Guerra. *Via Atlântica*, v. 19, n. 1, p. 207-224, 2018.

HOLANDA, Karla. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, vol. 24, núm. 1, enero-abril, 2017 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul Porto Alegre, Brasil

HOOKS, bell. *Anseios: raça, gênero e políticas culturais*. Editora elefante, 2019.

KAMITA, Rosana Cássia. Relações de gênero no cinema: contestação e resistência. *Revista Estudos Feministas*, v. 25, p. 1393-1404, 2017.

KRIPKA, Rosana Maria Luvezute; SCHELLER, Morgana; BONOTTO, Danusa de Lara. Pesquisa documental na pesquisa qualitativa: conceitos e caracterização. *Revista de investigaciones UNAD*, v. 14, n. 2, p. 55-73, 2015.

LAURETIS, Teresa de. *Através do Espelho: mulher, cinema e linguagem*. *Revista Estudos Feministas*, v. 1, n. 01, p. 96-122, 1993.

LEMONS, Renato. Contrarrevolução e ditadura: ensaio sobre o processo político brasileiro pós-1964. *Marx e o Marxismo-Revista do NIEP-Marx*, v. 2, n. 2, p. 111-138, 2014.

MACHADO, Patricia Furtado Mendes; BLANK, Thais. Cinema entre mulheres: um projeto inacabado de Norma Bengell. *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, n. 35, p. 94-115, 2024.

MARTINS, C. E. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura redigido em março de 1962. In: HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980, pp. 135 -168.

MORAIS, Julierme. Cinema Novo e filmes cômicos e populares (“chanchadas”): problematizando a historiografia do cinema brasileiro. Instituto de Sociologia. IS Working Paper, 3ª séries, nº68. Porto, 2018.

Norma brilha na sombra. *Caderno B, Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, terça-feira, 10/04/1962, edição 00082 (3). Disponível em: < https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22norma%20bengell%22&pagfis=27695 >. Acesso em 15/06/2024.

Norma Bengell procura agora fazer a Europa. *Caderno B, Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, quarta-feira, 11 de julho de 1962, edição 00159 (1). Disponível em: < https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22norma%20bengell%22&pagfis=30359 >. Acesso em: 18/08/2024.

Os Cafajestes. *Revista Contra Campo*. Disponível em: < <http://www.contracampo.com.br/sessaocineclube/oscafajestes.htm> >. Acesso em: 20/11/2024. Retirado dos Cinemas o filme "Os Cafajestes". *O Globo*, 16/04/1962. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/acervo/resultado/> >. Acesso em: 28/09/2024.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Editora Unesp, 2016.

Ruy Guerra e o Pensamento Crítico das Imagens. Revista Buala, 2015. Disponível em: <<https://www.buala.org/pt/afroscreen/ruy-guerra-e-o-pensamento-critico-das-imagens>>. Acesso em: 20/11/2024.

SEVERO, Carolina Asti. Cinema novo a partir da perspectiva de gênero: as mulheres em os cafajestes, os fuzis e os deuses e os mortos (Ruy Guerra/1962/1965/1970). 2021. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

SILVA, Caroline Mendes da. Nem todas as mulheres do mundo: uma análise das personagens femininas nos filmes do Cinema Novo (1959-1969). Tese de Doutorado. FFLCH - USP, 2020.

SOLBERG, Helena. A Entrevista. 1966. Disponível em: <<https://vimeo.com/groups/800275/videos/648376102>>. Acesso em: 21/11/2024.

SODRÉ, Muniz. A Era dos Cafajestes. Opinião. Folha de São Paulo, 2022. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/muniz-sodre/2022/04/a-era-dos-cafajestes.shtml>>. Acesso em: 10/11/2023.

TELLES, Marcio & SILVA, Alexandre. (2012). Nem Deus, nem o Diabo: Rosa na Terra do Sol. Imagofagia.

TINHORÃO, José Ramos. Um equívoco de opinião. Diário Carioca, 26 e 27 de dezembro de 1964, p. 10. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093092_05&pagfis=18837. Acesso em: 03 de nov. 2024

TRIZOLI, Talita. Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2018.

VEIGA, Ana Maria. Gênero e cinema, uma história de teorias e desafios. Revista Estudos Feministas, v. 25, p. 1355-1357, 2017.

WEFFORT, Francisco. O populismo na política brasileira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978