

## Cinema entre mulheres: um projeto inacabado de Norma Bengell

Patricia Machado\*

Thais Blank\*\*

**Resumo:** O artigo examina a transição da atriz Norma Bengell para diretora e seu projeto de filmar vidas de mulheres revolucionárias e atrizes brasileiras. A pesquisa mergulha no acervo privado de Bengell, revelando filmes não concluídos e explorando as motivações, o contexto político e histórico de sua mudança de carreira. O artigo destaca a contribuição de Bengell ao cinema documentário brasileiro e ao debate feminista, em especial, seu envolvimento com movimentos feministas internacionais. Nesse percurso, nos detemos na análise de seu primeiro documentário, *Maria Gladys: uma atriz brasileira*, refletindo sobre a relação entre Norma e Gladys e a realização de um cinema feito entre mulheres.

Palavra-chave: cinema brasileiro; documentário; Movimento Feminista.

**Resumen:** El artículo examina el paso de la actriz Norma Bengell a la dirección y su proyecto de filmar las vidas de mujeres revolucionarias y actrices brasileñas. La investigación se adentra en el archivo privado de Bengell, revelando películas no terminadas y explorando las motivaciones, el contexto político e histórico de su cambio de carrera. El artículo destaca la contribución de Bengell al cine documental brasileño y al debate feminista, en particular, su aproximación a movimientos feministas internacionales. En este recorrido, nos centramos en el análisis de su primer documental, *Maria Gladys: una atriz brasileira*, reflexionando sobre la relación entre Norma y Gladys y la realización de un cine hecho entre mujeres.

Palabras clave: cine brasileño; documental; Movimiento Feminista.

---

\* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Pesquisadora FAPERJ. 22451-900, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: patricia.furtado.machado@gmail.com

\*\* Escola de Ciências Sociais, Fundação Getúlio Vargas (FGV), Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC). 22250-145, Rio de Janeiro, Brasil. Pesquisadora FAPERJ e CNPq. E-mail: thais.blank@fgv.br

**Abstract:** The article examines the transition of actress Norma Bengell to director and her project to film the lives of revolutionary women and Brazilian actresses. The research delves into Bengell's private archive, revealing unfinished films and exploring the motivations, political, and historical context of her career change. The article highlights Bengell's contribution to Brazilian documentary cinema and the feminist debate, particularly her involvement with international feminist movements. In this journey, we focus on the analysis of her first documentary, *Maria Gladys: uma atriz brasileira*, reflecting on the relationship between Norma and Gladys and the realization of a cinema made by women.

Keywords: Brazilian cinema; documentary; Feminist Movement.

**Résumé :** L'article examine la transformation de Norma Bengell d'actrice en réalisatrice et son projet de filmer la vie de femmes révolutionnaires et d'actrices brésiliennes. La recherche plonge dans ses archives privées, révélant des films inachevés et explorant les motivations, le contexte politique et historique de son changement de carrière. L'article met en lumière la contribution de Bengell au cinéma documentaire brésilien et au débat féministe, en particulier son engagement dans les mouvements féministes internationaux. Dans ce parcours, nous nous concentrons sur l'analyse de son premier documentaire, *Maria Gladys: uma atriz brasileira*, réfléchissant sur la relation entre Norma et Gladys et la réalisation d'un cinéma fait par des femmes.

Mots-clés : cinéma brésilien ; documentaire ; Mouvement Féministe.

### Introdução:

Em 1979, após mais de vinte anos de carreira como atriz, Norma Bengell dirige o seu primeiro filme, cujo personagem central é Maria Gladys. Gladys havia atuado ao lado de Norma, dez anos antes, em *Um anjo nasceu*, de Júlio Bressane. Nas primeiras sequências do documentário *Maria Gladys: uma atriz brasileira*,<sup>1</sup> a entrevistada questiona a diretora sobre a necessidade do filme, pondera se o fato de falar sobre a própria vida diante das câmeras não seria uma espécie de "egotrip". Sem aparecer na imagem, mas de forma enfática, Norma responde: "esse filme que nós estamos fazendo é importante como um curta sobre você, depois terão outros curtas com outras mulheres tão sensacionais quanto você: nós atrizes queremos o paraíso agora". Em entrevistas e anotações do acervo privado de Norma Bengell, hoje sob a guarda da Cinemateca Brasileira, a atriz reitera o desejo de filmar e/ou fazer documentários sobre atrizes brasileiras, como Fernanda Montenegro, e mulheres que considerava revolucionárias, como as militantes políticas Inês Etienne e Iara Iavelberg. Norma também anunciava planos de fazer um filme sobre si mesma: "Quero fazer um filme sobre a minha vida que é pra ninguém depois fazer errado".<sup>2</sup>

O projeto de filmar vidas de mulheres de forma independente não teve continuidade e o único documentário concluído por Norma circulou pouco<sup>3</sup>, não recebeu

1. O filme está disponível no youtube em <https://www.youtube.com/watch?v=BBDk13mtNAc>

2. Em *Gazeta do Povo*, 6 de novembro de 1979.

3. As únicas informações que encontramos sobre o filme na imprensa da época foram as seleções para

críticas em jornais e revistas especializadas e, como outros filmes realizados por mulheres nas décadas de 1960 e 1970,<sup>4</sup> não foi incluído entre os documentários que se tornaram canônicos na história do cinema brasileiro. Na última década, na esteira do aumento dos estudos sobre a participação feminina no audiovisual brasileiro, o filme vem sendo lembrado em trabalhos de fôlego sobre a produção documental de mulheres no período, como demonstram as pesquisas de Hannah Esperança (2020) e Nayla Guerra (2023).

Um mergulho no acervo privado de Norma Bengell revela o fracasso de projetos de documentários sobre mulheres que foram pensados, articulados, iniciados mas não concluídos. Este artigo propõe investigar as motivações, o contexto político e histórico que levaram Bengell a fazer a transição de atriz para diretora, destacando sua contribuição para o cinema documentário brasileiro e para o debate feminista, assim como as dificuldades enfrentadas neste caminho. Conhecida inicialmente como vedete e símbolo sexual, ao longo da carreira, Norma passou a compreender a importância da luta contra formas de opressão, principalmente contra a ditadura militar brasileira e o conservadorismo social. Como já mostramos em artigo anterior (2020), quando viveu no exílio, na França, a atriz passou a integrar uma rede feminista internacional e participou de modo pontual do coletivo feminista *Les Insoumises*, produzindo ao lado da atriz Delphine Seyrig o vídeo *Inês* (1974), sobre a militante política Inês Etienne, única sobrevivente de uma prisão clandestina mantida pelos agentes da ditadura militar.

Fruto de uma pesquisa mais ampla que vem se dedicando a analisar a trajetória de Norma Bengell a partir das suas múltiplas imagens e dos documentos depositados em seu arquivo pessoal (Blank e Machado, 2020; 2024), este texto reflete sobre os modos como a atriz se engajou para produzir um cinema comprometido com a representação feminina e com a luta contra as narrativas dominantes. Ao examinar o percurso de Bengell, este estudo contribui para uma compreensão mais profunda do papel das mulheres no cinema brasileiro e destaca a importância de reavaliar obras muitas vezes esquecidas que foram fundamentais na formação de uma linguagem cinematográfica feminista no país. A fim de compreender a trajetória de vitórias e fracassos dessa mulher que desejava dirigir filmes sobre mulheres, queremos buscar os vestígios deste projeto inacabado. O acervo pessoal, as entrevistas à imprensa e em filmes de outras cineastas são vestígios importantes que ajudam a reconstituir parte deste projeto de realização de documentários sobre mulheres.

Importante destacar que o filme que Norma realiza sobre Maria Gladys se insere em um contexto de aumento relevante da produção de filmes realizados por mulheres no Brasil. Como diversas pesquisas e mapeamentos recentes vêm mostrando (Esperança, 2020; Guerra, 2023; Holanda, 2017, Sarmet e Tedesco, 2017) os anos

---

o Festival JB Mesbla (1979) e para o Festival de Brasília (1980).

4. Nos últimos anos podemos constatar um aumento das produções que tem por intenção revisar a história do cinema documental e incluir as pesquisas sobre filmes realizados por mulheres. O livro *Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro*, organizado por Karla Holanda e Marina Tedesco foi publicado em 2017 e pode ser considerado uma referência importante neste debate sobre a importância de fazer a revisão histórica e dar visibilidade para filmes de autoria feminina.

1970 testemunharam um crescimento exponencial no número de documentários dirigidos por mulheres no país, refletindo e ampliando as discussões feministas da época. De acordo com o *Catálogo do documentário brasileiro*, projeto coordenado pela pesquisadora Karla Holanda<sup>5</sup>, as mulheres dirigiram e codirigiram 11 documentários nos anos 1960, todos curtas-metragens. Nos anos 1970 esse número passou para 183 documentários. Além disso, as temáticas se voltam diretamente para questões caras ao feminismo do momento.

A partir da análise do filme *Maria Gladys, uma atriz brasileira* propomos pensar sobre o encontro de Norma e Gladys e a realização de um cinema feito não por, mas entre mulheres. Acreditamos que a proposta metodológica de conjugar análise do filme ao cruzamento de documentos pessoais, entrevistas na imprensa e outros filmes produzidos nos anos 1960/1970 nos permite explorar como a obra de Bengell se insere no contexto mais amplo do cinema documentário do período. O artigo visa compreender como o trabalho de Norma enquanto diretora se alinha com a tendência de mulheres cineastas trazendo para a tela questões caras ao discurso feminista, quais as peculiaridades da sua proposta e como isso reverbera na representação e na narrativa cinematográfica.

### **Norma, cinema e feminismo**

Exaltada por sua beleza, identificada como a Bardot brasileira (alusão a atriz francesa), Norma Bengell começou a trabalhar como vedete nos anos 1950, época em que ganhou destaque em capas de revista, editoriais de moda e colunas de fofoca, sendo consumida vorazmente pelas lentes da mídia de massa da época. Consagrada como símbolo sexual, Norma Bengell também ficou conhecida como atriz de sucesso no cinema brasileiro ao atuar em filmes como *O homem do Sputnik* (1959, Carlos Manga), *O Pagador de promessas* (1962, Anselmo Duarte), *Noite vazia* (1964, Augusto Khoury), *A Casa assassinada* (1971, Paulo César Saraceni), *Mar de rosas* (1978, Ana Carolina), *Idade da Terra* (1980, Glauber Rocha), entre outros. Em *Os cafajestes* (1962, Ruy Guerra) fez o primeiro nu frontal do cinema brasileiro e, apesar da fama e notoriedade, é a partir desse filme que Norma passa a ser atacada por setores conservadores da sociedade, como a organização TFP (Tradição, Família e Propriedade).

---

5. O site do *Catálogo do documentário brasileiro* pode ser acessado no seguinte endereço: <https://documentariobrasileiro.com.br/catalogo/>



Fig 1 – Frame de *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra.

Se muito se fala sobre a Norma objeto de desejo do olhar masculino, há poucas informações sobre o engajamento político, a luta contra o conservadorismo e a atuação da atriz como antagonista da ditadura militar. É nos anos 1960 que, como reação à censura e aos ataques conservadores, Norma começa a sua militância, assim como passa a ser perseguida pelos agentes do Estado Brasileiro.

As imagens públicas de Norma que caracterizam com mais força a atuação contra a ditadura são as fotografias publicadas na imprensa que enfatizam a presença marcante da atriz na Passeata dos Cem Mil, em 1968, ao lado de outras atrizes famosas da época como Ewa Wilma e Odete Lara. No entanto, o engajamento de Norma ia muito além da participação nas passeatas e pode ser comprovado pela vigilância e perseguição dos agentes da ditadura, como demonstram documentos da polícia política analisados em artigo anterior (Blank, Machado, 2024). Ao longo da pesquisa no Fundo da polícia política no acervo do Arquivo Nacional, encontramos 73 menções ao nome de Norma entre os anos de 1964 e 1985. Seu nome consta em dossiês e documentos produzidos pelos órgãos de repressão sempre caracterizando a atriz como subversiva, comunista e, sobretudo, depravada, o que revela o caráter misógino e moralista desses agentes.



Fig. 2 – Norma Bengell em passeata contra a censura durante a ditadura. Acervo pessoal: Cinemateca Brasileira.

Em 1969, Norma chegou a ser sequestrada e levada de São Paulo até o DOI-CO-DI, no Rio de Janeiro, onde foi interrogada e permaneceu detida por dois dias. Essa foi a primeira de algumas detenções que levaram a levaram a decidir seguir para o exílio na França, em 1971. É neste período de afastamento do Brasil que a atriz entra em contato direto com os debates feministas que aconteciam na Europa naquele momento e passa a integrar uma rede feminista internacional ligada, sobretudo, a mulheres que filmavam mulheres e suas histórias.

No artigo *Musas Insubmissas: Estudo de Inês (1974)*, um filme coletivo sobre uma presa política brasileira (2020), revelamos a participação de Norma Bengell no vídeo *Inês (1974, 19 min)*, assinado por Delphine Seyrig, na época integrante do coletivo *Les Insoumuses*. Nos anos 1970, contexto de fortalecimento tanto do movimento feminista quanto de coletivos de cinema militante na França, o encontro da atriz Delphine Seyrig, da tradutora Iona Wieder e da cineasta Carole Roussopoulos foi decisivo para a criação do coletivo que tinha como objetivo realizar filmes para “trocar experiências práticas e artísticas”, “investigar situações e repressões vividas por diferentes mulheres e minorias” e “propor mudanças tanto no campo do cinema quanto nos costumes da sociedade patriarcal” (2020: 42). Com a tecnologia do vídeo portátil, uma novidade na época, os filmes produzidos pelas integrantes do coletivo tinham como intuito denunciar formas de violência e lutar pela autonomia sexual e social feminina. Os filmes também exploravam uma agenda política, com a promoção de debates nos festivais por onde circulavam.

Em entrevista concedida nos anos 1980 a Françoise Collin, Delphine fala sobre a importância da descoberta do vídeo para sua transformação de atriz em cineasta, assim como do encontro com Norma (sem citar o nome da atriz brasileira):

O vídeo, para mim, foi a possibilidade de fazer cinema sem demandar nada de ninguém, sem técnicos. Aprendi em alguns dias como captar imagens e rapidamente estava gravando um vídeo sobre a tortura com duas brasileiras (...). Foi fantástico de repente ser diretora, eu, uma atriz. E eu podia filmar outras atrizes, filmar o que desejava (...). Para mim foi uma revelação, um prazer enorme, uma revanche contra o ofício que me convocava às 6 da manhã para fazer cabelo, maquiagem e ditava como eu deveria ser e o que fazer. (2015: 79).

Em diferentes entrevistas concedidas à imprensa, em anotações guardadas no arquivo pessoal e na autobiografia publicada em 2014, Norma Bengell revela a importância do encontro com Delphine Seyrig e as feministas francesas para o despertar do interesse em dirigir filmes sobre mulheres. Na entrevista para o Jornal *O Globo*, em 1978, Norma sugere que foi estimulada por Delphine tanto para realizar filmes com a câmera de vídeo quanto a trabalhar para diretoras mulheres como modo de uma prática militante feminista:

Fizemos muitos filmes feministas e foi ela quem me deu o primeiro aparelho de vídeo-tape para eu trabalhar. Aproveito para agradecer aqui sua participação em minha carreira. Ela sempre dizia: Norma, continue trabalhando pela mulher e fique de olho nas novas diretoras. Se nós que somos militantes não ficarmos atentas às mulheres que vão dirigir filmes, elas vão obviamente contratar outras como atrizes e pode ser que caia nas mãos delas uma reacionária, tentando o lugar de alguém consciente e militante. *O Globo*, 11/02/1978.

Não localizamos no acervo privado de Norma outras informações sobre os filmes feministas que ela cita na entrevista, com a exceção de *Inês*, trabalho sobre o qual atribui o motivo para ser apresentada para Delphine. Segundo Bengell, o encontro com Delphine foi promovido por Simone de Beauvoir, após um pedido de ajuda para uma campanha internacional pela libertação da militante política Inês Etienne, única sobrevivente da Casa da Morte de Petrópolis que corria risco de morte na prisão brasileira porque denunciou as torturas que sofreu, além dos assassinatos que presenciou durante o tempo em que esteve no centro de encarceramento clandestino (Blank, Machado, 2020, 2023). O vídeo em que uma atriz reencena as torturas sofridas e denunciadas por Inês foi então realizado para ser exibido em 1975 no Primeiro Congresso Internacional da Mulher, na Alemanha, como parte de uma campanha internacional que exigiria a libertação imediata da presa política.

*Inês* atualmente faz parte do acervo do *Centre Simone de Beauvoir*, criado nos anos 1980 com o intuito de preservar e difundir os materiais produzidos pelos coletivos feministas desde o final dos anos 1960. Por se tratar de um filme produzido na urgência do momento, com o intuito de intervir no presente em que foi realizado (ou seja, para pedir a libertação de *Inês*), não há cartela com título ou créditos de realização. Contudo, na autobiografia que publicou, Norma atribui a si mesma a idealização da obra e a concepção das cenas de tortura e estupro, dispositivo central do filme<sup>6</sup>. A atriz afirma também que escreveu a carta de encerramento do vídeo, que seria endereçada diretamente ao Presidente Ernesto Geisel “pedindo a revisão do processo (de *Inês*) em nome da democracia” (Bengell, 2014: 186).<sup>7</sup>

Norma não participou do Congresso na Alemanha pois, naquele mesmo ano, voltou para o Brasil. Trouxe com ela na bagagem a experiência da participação em coletivos feministas, como NOW - *National Organization of Women* – onde se encontrava semanalmente com mulheres latino-americanas<sup>8</sup> e, especialmente, o trabalho com o coletivo *Les Insoumuses*, que a estimulou a filmar mulheres como uma prática feminista. Foi a participação no coletivo que provocou o nascimento do projeto de fazer um filme sobre Maria Bonita, a cangaceira brasileira que lutou ao lado de Lampião, como veremos adiante.

Como argumenta a pensadora Heloisa Buarque de Hollanda na introdução do livro *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto* (2019), a chegada ao país de mulheres que viveram no exílio – e que no retorno ao Brasil traziam com elas com textos e conhecimento do que estava sendo discutido sobre as condições das mulheres no mundo – contribuíram para a reflexão, conscientização e organização do movimento feminista do Brasil e sua progressiva visibilidade. No entanto, para além de pensar nessas contribuições, é preciso traçar as diferenças e peculiaridades desses debates na Europa e no Brasil, levando em conta diferenças de classe social e econômica e destacando, especialmente, que eles acontecem em pleno regime de exceção política: “enquanto o feminismo daquela hora na Europa e nos Estados Unidos se alimentava das utopias e sonhos de liberdade e transformação da década de 1960, no Brasil a esquerda, incluindo-se aí as mulheres militantes, se manifestava numa frente ampla de oposição ao regime” (2019:11).

---

6. Sobre a sequência, escreveu: “Idealizei, paguei e fiz os cenários do filme: cadeiras de choque elétrico, pau-de-arara etc.” (Bengell, 2014: 186). É curioso que a atriz brasileira não seja citada na documentação e nas pesquisas referentes ao coletivo feminista, mas faz sentido a narrativa que desenvolve. Norma diz que, quando realizou o curta, ainda não havia conhecido *Inês*; o contato com sua história teria vindo através de um encontro com a irmã da militante: “Me comovi com essa injustiça e degradação, e tivemos a ideia de pedir ajuda a Simone de Beauvoir [...] Simone nos recebeu e disse que não poderia fazer nada diretamente, mas indicou outra mulher fantástica, a grande atriz Delphine Seyrig”, conta Norma (2014: 185).

7. No entanto, a partir das pesquisas que realizou em arquivos do coletivo feminista, a historiadora Hélène Fleckinger revela que a carta teria sido escrita coletivamente e publicada na revista *Nouvelles Feministes*, *Journal de la Ligue de Femme* de janeiro de 1975.

8. Norma fornece essa informação em entrevista para Rosa Freire D’Aguiar, em 1973, para a Revista Manchete, recentemente publicada no livro *Sempre Paris- crônica de uma cidade, seus escritores e artistas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2023.



Nos últimos anos, pesquisadoras brasileiras têm se debruçado sobre os modos pelos quais esse feminismo interferiu na prática e realização do cinema brasileiro, dando visibilidade para os trabalhos de Helena Solberg, Ana Carolina, Adélia Sampaio, Tereza Trautman, Vera de Figueiredo, entre outras (Tavares, 2011; Veiga, 2013; Holanda e Tedesco, 2017). Recentemente, começaram a ser realizados trabalhos de mapeamento e busca de filmes esquecidos, como a pesquisa de Nayla Guerra (2023) que identifica 222 filmes realizados por 121 diretoras diferentes durante o período da ditadura militar (1964 a 1985) no Brasil. Hannah Esperança (2020) mostra que na produção nos anos 1970 e 1980 o pensamento feminista reverberava nas escolhas de diretoras mulheres, que passaram a se interessar por “trazer o testemunho de outras mulheres, a fim de discutir seu papel na história e na política e trazer à luz narrativas de personagens que não tiveram chance de afirmar seus direitos em face à ditadura ...” (2020:17). Com os dados do *Catálogo do documentário brasileiro*, Karla Holanda mostra que a partir dos anos 1970 as mulheres passaram a dirigir mais filmes, “trazendo temáticas que se voltam diretamente para questões caras ao feminismo moderno” (2019: 50). Para Holanda, são números que colocam o documentário como fundador do “Cinema Moderno de autoria feminina” (2019: 50).

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.

Apesar de Norma ter participado dos coletivos no exterior, ela não aparece como signatária nem como participante desses eventos no Brasil. Como aponta Karla Holanda, o cinema feminino no Brasil é constituído de inúmeras diferenças e o que há de comum é o fato de que “as mulheres se aproximam pelo compartilhamento de experiências afins” (2019: 45). Em entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, em 1981, Norma não cita nomes, mas chega a criticar cineastas mulheres ao afirmar que existe uma cultura machista no cinema que “inclui também as mulheres, de cabeça masculina, que fizeram filmes”<sup>9</sup>. Para compreender de que maneira a atriz participa do movimento, entendemos que não devemos pensar na atuação de Norma dentro destes grupos feministas que se formavam, mas sim analisando o modo como ela colocava em prática a própria experiência no exílio e os conselhos de Delphine Seyrig de maneira menos organizada, trabalhando com as oportunidades que iam aparecendo na própria prática profissional.

Em 1977, Norma não só atua em *Mar de Rosas*, de Ana Carolina, como se torna “a co-autora da personagem” (Veiga, 2013: 272). Como ressalta Karla Holanda, há

9. *Jornal do Brasil*, 22 de junho de 1981.

na escolha de Norma para o papel da mulher que assassina o marido e foge com a filha um elemento irônico e, diríamos ainda, contestador: “a atriz símbolo sexual do país, Bengell, permanecer suja e maltrapilha durante todo o filme, sem figurinos ou maquiagem que realcem sua beleza ...” (2019:48). Não ficar reduzida ao lugar do objeto do olhar masculino foi para a atriz, nesse momento, uma espécie de bandeira que a leva a planejar e colocar em prática o projeto de tornar-se diretora: “Quando eu tava na França pensava que o que eu poderia fazer no Brasil que fosse novo, pelo menos pra mim. Então pensei em fazer vida de mulheres”, revela Norma Bengell em entrevista para Ana Maria Magalhães, no documentário *Mulheres de cinema*, de 1976.



Fig. 3 – Frame de *Mulheres de cinema*, de Ana Maria Magalhães.

O média-metragem é o primeiro realizado no Brasil que destaca a trajetória de atrizes e cineastas mulheres, “examinando as tensões entre tradição e renovação presentes” (Melo, 2019: 101) e retratando a participação feminina na história da atividade cinematográfica do Brasil. Norma ganha destaque no filme e “anuncia uma nova mentalidade em relação à participação feminina no cinema brasileiro” (Melo, 2019:104). Tanto Ana Maria, a diretora, quanto Norma, a entrevistada, eram atrizes, atuaram em diferentes filmes e, naquele momento, lutavam para dirigir os seus próprios projetos. No caso de Norma, como conta na entrevista, os planos eram filmar a vida de Maria Bonita e levar uma personagem feminina forte ao cinema, ideia que teria surgido com a participação dos movimentos feministas na França: “Lá o movimento feminista é muito forte, as mulheres trabalham mesmo. Então, como atriz eu imaginava o que poderia fazer pela mulher. O que dentro da minha cultura eu poderia fazer sobre a mulher?”<sup>10</sup>

10. “Meu tempo agora é aqui” – Entrevista de Norma Bengell a Macksen Luiz. *Opinião*, no 126, 4

O filme de Maria Bonita não ficou pronto e do projeto de filmar mulheres apenas um filme foi concluído: *Maria Gladys, uma atriz brasileira* (1979). Antes de analisar o filme, cuja personagem central também era uma atriz que atuou ao lado de Norma, pretendemos buscar informações em entrevistas e no acervo privado da atriz sobre os filmes que foram começados, as dificuldades encontradas pelo caminho e o que sobreviveu deste projeto. Acreditamos que essa seja uma maneira de compreender melhor os obstáculos que enfrentaram as mulheres que desejavam dirigir filmes e produziram documentário no Brasil ao longo dos anos 1970 e 1980.

### Os filmes inacabados

Além do depoimento no documentário de Ana Maria Magalhães, diversas entrevistas concedidas por Norma Bengell depois do retorno do exílio deixam claro o desejo da atriz em fazer um filme sobre Maria Bonita que, como afirmava, “era uma revolucionária brasileira, uma mulher que abandonou a família e foi pro cangaço”<sup>11</sup>. Outra razão para a escolha da personagem era o fato da atriz se projetar na luta de Maria Bonita, mesmo que em campos aparentemente tão distintos: “eu, mulher, Norma, que trabalhei o tempo todo não diferencio o cangaço no sertão desse cangaço de cimento armado que tá em volta”<sup>12</sup>. Em *Norma Bengell: Eu não quero morrer muda*, entrevista que concedeu em 1978 ao jornal *Lampião da Esquina*, a atriz aprofunda a reflexão sobre os motivos para a escolha da personagem ao ser questionada sobre a razão de um filme sobre Maria Bonita:

Porque acho que me identifico com ela – não como guerrilheira, que eu não sou – como mulher. Ela largou o marido dela, o sapateiro, e foi pro cangaço, e pariu no cangaço, fez guerra, ficou prenhe. O objetivo do filme é exatamente mostrar o cangaço do lado da mulher. Porque o cangaço é sempre mostrado do lado do homem. Depois eu me considero uma Maria Bonita, porque fui criada pra casar, pra ter filhos, e em vez disso fui guerrear num sertão de pedra, de cimento armado.<sup>13</sup>

Na mesma entrevista, Norma afirma ainda que o projeto já havia sido iniciado: “eu fiz todo o levantamento, filmei todas as locações, e tem coisas lindas, lagos, o sertão é lindo no inverno”<sup>14</sup>. Três anos antes, uma nota no *Jornal do Brasil*<sup>15</sup> informava que as filmagens aconteceriam nos locais por onde Maria Bonita havia passado – Piranhas, Delmiro Gouveia e no sertão de Alagoas, que a atriz principal do filme seria Maria Gladys, que a Norma caberia o papel de produtora e a direção ficaria por

---

abril 1975, p. 20.

11. Em *Mulheres de cinema* (1976, Ana Maria Magalhães). O filme está disponível online no link: <https://www.youtube.com/watch?v=WeVpPvI0zsw>

12. *idem*.

13. *Norma Bengell: Eu não quero morrer muda*. *Lampião da Esquina*, junho de 1978.

14. *idem*

15. *Jornal do Brasil*, 18 de julho de 1975.

conta de Neville de Almeida, cineasta que participava na época ao chamado Cinema Marginal. O que afinal teria levado Norma a desistir da direção do primeiro filme? A falta de dinheiro e a dificuldade de ganhar autonomia na realização dos próprios projetos após o retorno do exílio seria a explicação mais compreensível, como ela sugere em entrevista para o jornal Folha de São Paulo em 1976: “Desde que voltei, há 8 meses, estou tentando conseguir financiamento. Passei seis meses em torno deste filme, recusei mil convites por causa disso e até agora, nada”.<sup>16</sup>

No banco de dados sobre a produção audiovisual brasileira da Cinemateca Brasileira,<sup>17</sup> há informações sobre a sinopse do filme, o elenco, o material original em que foi filmado e as informações sobre a equipe. O nome de Norma aparece nos campos da produção, argumento e elenco e o de Neville no campo roteirista. Maria Bonita é classificado como “Filme desaparecido”, mas uma observação da ficha catalográfica informa que “o projeto foi encaminhado para a Embrafilme em 1976 com pedido de co-produção” e que uma correspondência de Norma Bengell, de 1979, pedia a substituição deste por outro projeto.

1 / 100  
 seleciona  
 Fotos

MARIA BONITA - (1937)

**MARIA BONITA**

**Código do Filme**  
000297

**Categorias**  
Longa-metragem / Sonoro / Ficção

**Material original**  
35mm, BP, 75min, 2.065m, 24q

**Data e local de produção**  
**Ano:** 1937  
**País:** BR  
**Cidade:** Rio de Janeiro  
**Estado:** DF

**Certificados**  
Censurado em 17.06.1937, 5 cópias, 2.065m. Trailer censurado em 28.07.1937, 100 m.

**Data e local de lançamento**  
**Data:** 1937.08.02  
**Local:** Rio de Janeiro  
**Sala(s):** Palácio

**Sinopse**  
 Maria Bonita é uma moça que por sua beleza chama a atenção de muitos pretendentes. Um certo dia, Diogo e seus companheiros tramam um plano para raptá-la. Porém, João Canoeiro e Lucas, irmão de Maria, sabendo das intenções de Diogo, tentam impedi-lo. Embora, João Canoeiro goste de Maria Bonita, a moça se apaixona por Luiz. Dona Mariana, mãe de Luiz, oferece resistência a este relacionamento. O velho Chico Xavier, um curandeiro da região, duvida da índole de Maria, difamando-a publicamente. André, pai de Maria, em função do sucedido atenta contra a vida do místico. André é preso, entregando-se ao alcoolismo. O incidente gera grande ódio dos moradores em relação à família de Maria, provocando a fuga de Lucas. Os anos passam, Maria casa-se com João Canoeiro e dá a luz a um filho, Andrezinho. A mãe de Maria morre de desgosto, por causa da prisão do marido e do desaparecimento do filho Lucas.

**Gênero**  
Aventura; Mulher; Família;

Fig. 4 – Ficha catalográfica do filme Maria Bonita na base de dados da Cinemateca Brasileira.

16. Folha de São Paulo, 09 de janeiro de 1976.

17. O Banco de dados pode ser acessado online no seguinte link: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>

No acervo privado de Norma Bengell, além de documentos pessoais e fotografias, constam algumas imagens em movimento, filmadas em Super-8. Sabemos também por entrevistas e anotações deixadas por Norma que, a partir do contato com o coletivo feminista francês, ela passou a usar a câmera amadora para realizar pesquisas de filmes. Entre as imagens digitalizadas às quais tivemos acesso, há um trecho em que a própria Norma aparece experimentando trajes que remetem ao cangaço e à Maria Bonita. Performando para a câmera, que passeia com intimidade e de modo sensual pelo corpo da atriz, Norma está na área externa de uma residência privada e veste sobre o corpo nu uma saia, penduricalhos e uma cartucheira de couro com apliques de metal. Seriam esses trajes usados na produção do filme inacabado? Não temos informações relativas a quando essas imagens foram realizadas, mas pela análise do material, percebemos que existe uma relação de intimidade entre quem filma e quem é filmado.<sup>18</sup> Os registros em Super-8 que estão disponíveis no acervo dão ainda pistas de outros possíveis projetos da atriz que não foram para frente, como indica a cartela manuscrita *Brincadeira de Médico*, filme de Norma Bengell.



Fig. 5 – Frames de imagens em Super-8 do acervo privado de Norma Bengell. Acervo: Cinemateca Brasileira.

18. Em outra parte do material vemos Sônia Nercessian, que foi companheira de Norma por longos anos. Partimos do princípio de que Sônia filma Norma nas imagens em Super-8, mas não temos como afirmar.

No acervo chamam ainda atenção uma sequência de planos filmados do alto em que três crianças interagem e, no meio da brincadeira, olham para a câmera revelando que percebem estar sendo filmadas. Seria esse material de pesquisa para o curta *Maria da Penha*, que Norma finalizou em 1980? O documentário trata da história de uma menina de oito anos, que vive pelas ruas do Rio de Janeiro depois de passar pela Fundação Nacional do Bem Estar do Menor (Funabem), e aborda o problema do menor abandonado e da construção de creches na cidade. Além das informações sobre o filme na base de dados da Cinemateca Brasileira e na edição de *Quase Catálogo I- Realizadoras de Cinema Brasileiro*, organizado por Heloisa Buarque de Holanda, não localizamos críticas, pesquisas, análises sobre o filme e não tivemos acesso a uma cópia.<sup>19</sup>

Há ainda no acervo de Norma Bengell um filme amador, registrado em Super-8, que mostra a saída da militante política Inês Etienne da prisão. Contamos a história da descoberta deste filme e dos caminhos que levaram ao encontro de Norma Bengell e Inês Etienne no artigo *Inês e Norma: caminhos cruzados em imagens, arquivos e militância* (2023). O que até agora não havia ficado claro era o motivo que teria levado Norma a filmar Inês. O resgate da trajetória da atriz e deste projeto de filmar a vida das mulheres nos levou a desenvolver a hipótese de que essas imagens documentais seriam parte da pesquisa sobre o filme que Norma desejava fazer sobre Inês. A entrevista para a revista *Presença de Mulher*, em 1988, reforça nossa hipótese. Norma fala sobre a retomada da ideia do projeto de filmar a vida de mulheres revolucionárias e conta que já havia feito um vídeo sobre Inês Etienne Romeu (quando viveu no exílio): “não sei se gosto do vídeo. O vídeo é tão cruel. Eu quero fazer a história da Inês no cinema. A mim só interessam essas histórias, pra contar a história do Brasil que ninguém sabe”.<sup>20</sup>

Quase uma década antes desta entrevista, porém, Norma dirige o primeiro filme. Do outro lado da câmera, está a atriz Maria Gladys. Como apontamos anteriormente, depois de um longo tempo de esquecimento, o documentário vem sendo lembrado em pesquisas que retomam a produção cinematográfica feminina do período. Neste artigo, interessa analisa-lo levando em consideração o encontro anterior das duas atrizes em um filme de Júlio Bressane, além da participação de Norma na rede internacional feminista dos anos 1970, nas relações que imaginava criar entre os papéis do ator e diretor no filme e nas inovações propostas a partir das próprias experiências de vida.

---

19. Em email com o setor de pesquisas da Cinemateca, fomos informadas que existe uma cópia do filme em película que ainda não foi digitalizada.

20. *A rebeldia de Norma Bengell*. *Presença de Mulher*, ano II, Janeiro-março de 1988.

### De frente para trás das câmeras: Norma, enfim, dirige um filme sobre uma mulher

Em 1979, quando Norma realiza *Maria Gladys, uma atriz brasileira*, Gladys já havia atuado em mais de quinze filmes e colecionava em seu currículo uma longa lista de cineastas que despontavam em movimentos como o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Ruy Guerra, Rogério Sganzerla, Glauber Rocha, Domingos de Oliveira são alguns nomes com quem a atriz já havia colaborado. Consagrada pelo cinema *cult* da época, Gladys traçava um percurso bastante diferente do de Norma, que havia iniciado sua carreira em teatros de revista, sendo rapidamente alçada à categoria de beleza nacional.

Apesar das diferenças, as trajetórias de Gladys e Norma possuem alguns pontos de contato. As duas compartilharam o mesmo set de filmagem em *O anjo nasceu* (1969), de Júlio Bressane. A obra, considerada um dos melhores cem filmes de todos os tempos pela Abraccine (Associação Brasileira de Críticos de Cinema), é um ícone do Cinema Marginal. Reconhecido como paradigmático por sua violência social e estética, o filme busca romper também com os modos clássicos de fazer e ver cinema. Rodado em 16mm, *O anjo nasceu* apresenta uma narrativa fragmentada por cenas que a princípio não possuem nexos causais, mas que compartilham um tema comum: o insólito e o crime passionais.



Fig. 6 – Norma e Gladys em filmagem de *O Anjo Nasceu*, de Júlio Bressane. Revista Filme e Cultura, 1970.

A narrativa segue a jornada de dois marginais, Santamaria e Urtiga, interpretados por Hugo Carvana e Milton Gonçalves. Logo na primeira metade do filme, Samaritana e Urtiga invadem a casa burguesa da mulher representada por Norma Bengell. Lá encontram a patroa, Norma, e a empregada, interpretada por Maria Gladys. O encontro das personagens masculinas com as duas mulheres será atravessado pela violência. Samaritana e Urtiga, dentro da casa, passam a possuir, explorar e abusar dos corpos femininos. Subjugadas, as personagens de Norma e Inês, que não

possuem nome nem fala (apenas murmuram ou respondem brevemente quando convocadas), ficam à mercê das violências físicas e psicológicas praticadas pelos criminosos. São quatro sequências, intercaladas por imagens aparentemente desconexas.

Na primeira sequência, as personagens femininas são espancadas e, em seguida, obrigadas a servir os homens famintos. Na segunda sequência, Samaritana lê em voz alta o diário da personagem de Norma, ridicularizando e diminuindo a mulher, para depois espancar e estuprar patroa e empregada diante do comparsa, que se comporta como voyeur da cena. Na terceira, uma das mais fortes do filme, as duas mulheres são obrigadas a dançar com os homens, seus corpos tentam resistir como bonecas de pano, enquanto são arrastadas pelo salão. A quarta sequência encerra com o assassinato das personagens femininas. Os corpos de Norma e Gladys, depois de golpeados, agonizam no chão até se tornarem imóveis. As cenas são filmadas sempre em plano aberto, com poucos cortes, de forma crua e realista.

O filme de Bressane, ao adotar uma narrativa elíptica, se abre para muitas interpretações. A violência extrema é compreendida por seus intérpretes como dispositivo disruptivo da própria linguagem cinematográfica. As críticas da época já exaltavam a potência estética da obra: “O anjo nasceu é um dos dois ou três filmes brasileiros feitos de 1968 onde a palavra cinema é entendida, respeitada, aplicada e esgotada até o seu último extremo”.<sup>21</sup> Para nós, mais do que analisar o gesto artístico do autor, interessa pensar de que forma o primeiro encontro cinematográfico entre Norma e Gladys se materializa nas imagens e como ele reverbera no filme realizado uma década depois.

Em *O anjo nasceu*, as duas mulheres representam papéis sem nome, sem fala e sem agência. Sem meios de resistir aos abusos dos heróis-marginais, o que lhes sobra é uma migalha de afeto e solidariedade. Em meio aos maus-tratos as personagens femininas, invariavelmente, tentam se aproximar, se dão as mãos, se abraçam, encostam os corpos. No filme de Bressane, não nos é dada a oportunidade de conhecer as personagens para além do que os clichês comunicam. Pelos figurinos, somos informados de que se trata de uma relação entre patroa e empregada. Na cena em que Santamaria lê o diário, entendemos que Bengell é provavelmente uma mulher frustrada em seus relacionamentos amorosos. Isso é tudo o que Bressane nos fornece sobre o universo das personagens. De resto, são imagens de corpos violados. Imagem que Norma e Gladys já conheciam bem.

Apesar das diferenças de personalidade, de trajetória e de lugar que ocupavam na mídia e no imaginário da época, Norma e Gladys compartilharam a experiência da objetificação dos seus corpos. Para Norma, essa era a regra. Como apontamos anteriormente, desde que iniciou sua carreira, nos Teatros de Revista do Copacabana Palace, o apelo para a imagem de mulher sensual e erótica ocuparam o centro de sua identidade. Ao longo da década de 1960 a atriz passou a ocupar lugares mais

---

21. Revista Manchete, 1970.



valorizados na cena cultural, atuando em filmes consagrados pela crítica, mas ocupar esse novo espaço não significou abandonar por completo as imagens da mulher objeto de desejo.

Já Gladys, logo depois de uma breve passagem como bailarina pelo programa televisivo Clube do Rock, estreou no Teatro Municipal a peça *O Mambembe* de Arthur Azevedo, ao lado de atores de peso como Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Sérgio Britto e Ítalo Rossi e foi rapidamente reconhecida como atriz de talento. Esse reconhecimento, no entanto, não a livrou das representações objetificantes, dentro ou fora dos palcos de teatro e das telas do cinema, como revela a campanha de *O Pasquim*, de 1974, que indicava Gladys como uma das mulheres mais sexy do país.



Fig. 7 – *O Pasquim*, ano 1974, edição 273.

Fosse na imprensa, no teatro, na televisão ou no cinema de arte, Norma e Gladys já haviam compartilhado a sensação de ter sua imagem consumida, violada e emudecida, imagem que o filme de Bressane, ainda que com intenção de realizar uma crítica da sociedade brasileira, não deixa de reproduzir. Uma década depois de *O anjo nasceu*, as atrizes estão de novo compartilhando a cena, mas dessa vez são elas que controlam os meios de produção. O curta *Maria Gladys, uma atriz brasileira*, inverte a lógica da objetificação através do encontro singular entre as duas mulheres.

O filme apresenta um retrato de Maria Gladys que é construído no encontro entre a atriz, diante das câmeras, e Norma, a diretora, que só aparece brevemente em um reflexo dos óculos escuros, mas se faz ouvir. Poemas recitados por Gladys nua em contraluz diante de um fundo branco, planos sensíveis da atriz diante do espelho, são montados com diálogos que se dão entre a personagem e a diretora. Norma, sempre atrás da câmera, Gladys, retribuindo o seu olhar através da mirada direta para a objetiva.



Fig. 8 – Frame de *Maria Gladys: uma atriz brasileira*, de Norma Bengell.

Se em *Bressane*, as personagens não tinham voz, no filme dirigido por Norma tomam a palavra produzindo presença diante e atrás da câmera a partir da narrativa que desejam construir e da forma como se querem ver representadas. No arquivo pessoal de Norma Bengell, encontramos um manuscrito onde a autora narra e reflete sobre diferentes passagens de sua vida. Em certa altura, Norma aborda a experiência de ser dirigida por diretores homens e dialoga com Gladys:

O mal deles é que não tem um pingão de humildade, aquela que é peculiar nos grandes artistas. Eles são diretores. E aí? (...) como eu dizia para Maria Gladys. Você é uma mulher e não um estereótipo, não um travesti. Você é uma mulher. Todos os diretores para quem trabalhei e os que não trabalhei e os que trabalhamos juntas, eles precisam saber do mais importante. (...) Sei que o cinema é brinquedo masculino, porque para nós sobraram as bonecas.<sup>22</sup>

O manuscrito não datado reverbera a consciência de Norma sobre as relações de poder constituídas nos sets de filmagens e na arena do cinema. Visão de mundo que ela faz questão de exibir também em suas entrevistas públicas. Em 1978, ano anterior ao lançamento do seu primeiro filme como diretora, Norma concede entrevista filmada pela equipe do Serviço de Rádio e Televisão da Embrafilme, sobre o filme *Na Boca do Mundo*, de Antônio Pitanga, e afirma:

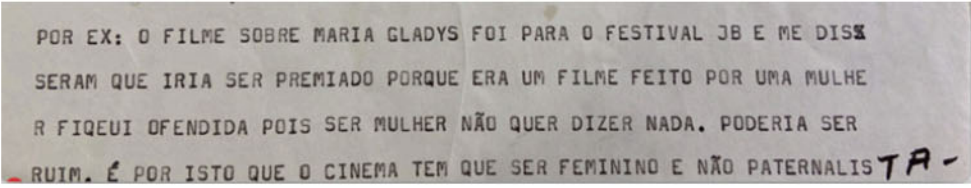
Quando eu faço um filme eu pergunto a lente, vejo como uma câmera se comporta. Eu olho na câmera, peço, aprendo, pergunto. Então eu acho que o ator praticamente ele dirige um pouco, 50% do filme é dirigido por ele na frente da câmera. Eu acho

22. Acervo privado Norma Bengell, Cinemateca Brasileira.

que se um ator é responsável e tem vontade de dirigir ele é apto a dirigir qualquer filme. Eu acho que não existe essa coisa discriminatória diretor ator (...) o talento é universal, a arte é universal, a direção é universal. Se eu dirigir um filme eu vou ser a anti-diretora, eu acho antigo dirigir ... eu acho isso dos anos 1950, uma coisa de passê, que já era. Então eu seria a anti-diretora. Acho que o ator tem que estar livre diante de uma câmera pra poder falar e se exprimir do jeito que ele quer dentro daquilo que você propõe. Você dá um espaço pra ele e dentro daquele espaço ele cria.<sup>23</sup>

Ao realizar o seu primeiro filme como diretora, Norma tem como objetivo produzir um novo tipo de relação entre o corpo que filma e o corpo filmado, adotando a postura que ela nomeia acima como “anti-diretora”. Seu documentário sobre Maria Gladys deixa transparecer a amizade, a admiração mútua e a confiança estabelecida entre as duas mulheres no momento da filmagem, adotando também uma dimensão reflexiva. Em uma passagem do filme, Gladys fala sobre o cansaço de estar sendo filmada, de ter que esperar a luz, a câmera e a direção se organizarem. Norma incorpora a queixa na montagem, expondo os limites do seu projeto ao mesmo tempo em que confere poder à atriz.

Em 1979, o filme foi selecionado para participar do Sexto Festival Brasileiro de Curta-Metragem, promovido pelo Jornal do Brasil, uma das janelas de exibição mais importantes daquele período. A programação incluiu 232 filmes concorrentes, a serem julgados por um júri composto pelos cineastas Oswaldo Candeira e David Neves, e pelos críticos, José Carlos Monteiro, Miriam Alencar e José Carlos Avellar. O curta não foi premiado<sup>24</sup>. No manuscrito de Bengell que citamos acima, encontramos também uma passagem onde a diretora reflete sobre essa ocasião: “O filme sobre a Maria Gladys foi para o festival JB e me disseram que ia ser premiado porque era um filme feito por uma mulher e fiquei ofendida porque ser mulher não quer dizer nada. Poderia ser ruim, é por isso que o cinema precisa ser feminino e não paternalista”.<sup>25</sup>



POR EX: O FILME SOBRE MARIA GLADYS FOI PARA O FESTIVAL JB E ME DISSERAM QUE IRIA SER PREMIADO PORQUE ERA UM FILME FEITO POR UMA MULHER E FIQUEI OFENDIDA POIS SER MULHER NÃO QUER DIZER NADA. PODERIA SER RUIM. É POR ISTO QUE O CINEMA TEM QUE SER FEMININO E NÃO PATERNALISTA TA-

Fig. 9 – Notas de Norma Bengell. Acervo pessoal: Cinemateca Brasileira.

23. A entrevista filmada em 16mm faz parte do acervo do CTAV do Rio de Janeiro e está disponível no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=VpZYYJWHKL0&t=94s>

24. Informações do Jornal do Brasil de 7/11/1979.

25. Acervo privado Norma Bengell. Cinemateca Brasileira.

O curta *Maria Gladys, uma atriz brasileira*, que em 1980 chegou a ser exibido no Festival de Brasília, é a semente do projeto cinematográfico que Norma queria encampar enquanto realizadora. Seu cinema seria construído entre mulheres, com base em novas relações, dando espaço e autoria às atrizes, donas de suas imagens. Seria um cinema feminino, mas que não aceitaria concessões por ser realizado por mulheres. Norma, tão admirada como mulher, queria agora ser reconhecida apenas como cineasta.

Ao analisarmos seu arquivo pessoal fica evidente as dificuldades enfrentadas por ela para levar esse projeto adiante. Filmes inacabados, roteiros não filmados, se juntam a relatos amargurados sobre sua trajetória enquanto realizadora. Ainda assim, apesar das imensas dificuldades, sociais, econômicas e conjunturais, Norma, entre 1979 e 2004, assinou a direção de nove filmes, entre curtas, longas de ficção e documentários, onde aborda o mundo a partir da experiência feminina.<sup>26</sup>

### Considerações finais

Em 2008, Norma Bengell realiza ao lado da companheira Sônia Nercessian a série *Mulheres no Cinema Brasileiro*, co-produzida pelo Canal Brasil e TV Brasil e viabilizada com recursos da Lei Rouanet. A série conta com quatro episódios, refaz a história do cinema brasileiro pela perspectiva de mulheres trabalhadoras que foram invisibilizadas ao longo da história e foi produzida nos anos 2000, uma época em que, como ressaltam Tedesco e Cabrera, “o audiovisual no país não contava com significativas discussões e mobilizações por parte das mulheres” (2021:22). Finalizada apenas cinco anos antes da morte de Bengell, *Mulheres no Cinema Brasileiro* indica que o projeto ao qual Norma se dedicou perdeu fôlego em diferentes momentos históricos, foi reinventado de diferentes formas, mas não deixou de existir.

Ao identificar o projeto de Norma Bengell de filmar a vida de mulheres, buscamos investigar as motivações que despertaram esse desejo, as motivações, fracassos e sucessos desta jornada. A partir de documentos pessoais e entrevistas concedidas ao longo da carreira da atriz, entendemos que a trajetória pessoal de Norma, o engajamento político durante a ditadura militar e o encontro com coletivos feministas durante o tempo que viveu no exílio foram de fundamental importância para que Norma deixasse de se ver apenas como atriz e começasse a se imaginar como uma mulher que também poderia realizar filmes. Foi com o conhecimento da tecnologia do vídeo na produção de vídeos feministas, o que permitia a troca de experiências entre mulheres na realização de curtas, que Norma passou a usar uma câmera Super-8 para pesquisar e elaborar projetos de filmes sobre mulheres.

Ao longo do artigo, mostramos também que, depois do exílio na França, Norma chega ao Brasil em um contexto em que as mulheres se inseriam com mais força na produção cinematográfica e promoviam debates sobre o fortalecimento do cinema

---

26. Entre os filmes estão *Eternamente Pagu* (1987), *Infinitivamente Guiomar Novaes* (2003) e *Antonietta Rudge, o êxtase em movimento* (2003), além da série *As mulheres do cinema brasileiro*, dirigida com Sonia Nercessian.

feminino no país. Contudo, Norma não participa coletivamente desses movimentos, dando prioridade para a busca de dinheiro e parcerias para produzir os próprios filmes, mesmo que com baixo custo e de forma experimental. Quando realiza o documentário sobre Maria Gladys, a então diretora aponta para um tipo de cinema que constrói uma imagem feminina que vai além da objetificação, uma imagem diferente daquelas que encarnou em muitos filmes que atuou. Trata-se de um cinema construído entre mulheres, em que a diretora e a atriz possam trabalhar de forma conjunta, revelando desconfortos e dúvidas sobre o processo.

Neste contexto, essa pesquisa propõe recuperar o legado de Norma Bengell como agente fundamental do cinema feminista brasileiro, como sujeita que desafiou as normas, enfrentou adversidades e pavimentou o caminho para futuras gerações de mulheres no cinema. Ao revisitar sua filmografia e sua trajetória, reafirmamos a importância de compreender o passado, para entender os fracassos e valorizar as lutas e conquistas das mulheres que moldam as múltiplas imagens do cinema nacional.

### Referências bibliográficas

- Bengell, N. (2014) *Norma Bengell*. São Paulo: Versos Editora.
- Esperança, H. (2020) *Diretoras brasileiras e a representação da mulher em documentários dos anos 1980*. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) - Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos
- Guerra, N. (2023) *Entre apagamentos e resistências: curtas metragens feitos por diretoras brasileiras (1966-1985)*. São Paulo: Alameda.
- Holanda, K. & Tedesco, M. (orgs.). (2017). *Feminismo e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papyrus.
- Hollanda, H. (org.). (1989) *Realizadoras de cinema no Brasil: 1930-1988* (Quase catálogo I). Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos.
- Melo, L. “O discurso historiográfico em ‘Mulheres de cinema’”. In: Holanda, Karla; Tedesco, M. (orgs.). (2017). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papyrus.
- Machado, P. & Blank T. C. (2020) “Musas insubmissas: Estudo de “Inês” (1974), um filme de coletivo sobre uma presa política brasileira”. *Revista Eco-Pós*, 23(3), 34–54.
- Machado, P. & Blank T. C. (2024). “Inês e Norma: caminhos cruzados em imagens, arquivo e militância”. *Revista Acervo*. v.37, n1.
- Sarmet, É. & Tedesco, M. (2017). “Articulações feministas no cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980”. In: Holanda, K. & Tedesco, M. (orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papyrus.
- Seyrig, D. (1983). Être bien avec les femmes. In: Françoise Collin, Persée, n8 pp. 75-83. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/grif\\_0770-6081\\_1983\\_num\\_28\\_1\\_1404](https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1983_num_28_1_1404)

- Tedesco, M. & Cabrera, L. (2021) *Carmem Santos em audiovisuais sobre as mulheres no cinema brasileiro: perspectivas de diretoras mulheres*. In: *En outra islã*, n. 4 maio, pp.20-39.
- Tavares, M. (2011) *Helena Solberg: trajetória de uma documentarista brasileira*. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Veiga, A. (2013). *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamento, fugas, especificidades*. Tese de Doutorado em História. Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- Veiga, A. (2017). “Estéticas e políticas de resistência no ‘cinema de mulheres’ brasileiro (anos 1970 e 1980)”. In: Holanda, K. & Tedesco, M. (orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papyrus.