

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA  
ÁREA DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

FLÁVIA CÓPIO ESTEVES

“SOB” SENTIDOS DO POLÍTICO:  
história, gênero e poder no cinema de Ana Carolina (*Mar de rosas, Das tripas coração e  
Sonho de valsa, 1977-1986*).

Niterói  
2007

FLÁVIA CÓPIO ESTEVES

“SOB” SENTIDOS DO POLÍTICO:  
história, gênero e poder no cinema de Ana Carolina (*Mar de rosas*, *Das tripas coração* e  
*Sonho de valsa*, 1977-1986).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de Concentração: História Contemporânea II.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> RACHEL SOIHET

Niterói  
2007

FLÁVIA CÓPIO ESTEVES

“SOB” SENTIDOS DO POLÍTICO:  
história, gênero e poder no cinema de Ana Carolina (*Mar de rosas*, *Das tripas coração* e  
*Sonho de valsa*, 1977-1986).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de Concentração: História Contemporânea II.

Aprovada em janeiro de 2007

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> RACHEL SOIHET - Orientadora  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> IARA BELELI  
Universidade Estadual de Campinas

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> ANA MAUAD  
Universidade Federal Fluminense

Niterói  
2007

*Aos meus pais, Cida e Paulo Cesar, e à  
minha irmã Fernanda, por todo apoio,  
amor e incentivo, fundamentais ao longo  
de minha vida.*

## AGRADECIMENTOS

Quando se inicia a etapa da pesquisa que consiste em organizar as informações coletadas nos documentos e na bibliografia para dar forma à redação do texto final, a sensação que se tem é a de que o processo de pesquisa seria solitário. Contudo, não é bem assim. Ao longo de todo o caminho que percorremos, desde a primeira idéia que surge sobre um tema e a concepção do projeto original até colocarmos o ponto final no texto completo, muitas são as pessoas fundamentais em cada passo dessa trajetória. Pessoas que estiveram ao meu lado sempre, que acompanharam as dúvidas, as incertezas e os momentos de insegurança, que forneceram o apoio essencial nas horas em que nada parecia dar certo e que tiveram grande participação nas vitórias, comemoradas ao lado delas.

Antes de tudo, aos meus pais, Cida e Paulo Cesar, e à minha irmã, Fernanda, por todo apoio, amor e carinho essenciais ao longo de toda a minha vida, escutando minhas inseguranças, projetos, desejos e objetivos. Sem eles, nada seria possível.

À minha orientadora, prof<sup>a</sup> Rachel Soihet, pelos longos anos de trabalho conjunto, estímulo e aprendizado, desde a iniciação científica na graduação. Sua importância em meu amadurecimento tanto intelectual quanto pessoal não pode ser medida em palavras. Às prof<sup>as</sup> Ana Mauad e Suely Gomes Costa, que acompanharam o desenvolvimento deste trabalho desde seus primeiros passos e forneceram direções preciosas no exame de qualificação, além de apoio e incentivo para continuar a trilhar os caminhos do diálogo entre a História e o cinema. À prof<sup>a</sup> Iara Beleli, por aceitar o convite para a participação na banca de defesa e enriquecer o trabalho com suas percepções. Ao prof. Roberto Moura, do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense, por haver me apresentado o cinema de Ana Carolina.

À Coordenação do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, pelos auxílios prestados para minha participação em eventos que se mostraram fundamentais para o aprimoramento da pesquisa em termos teórico-metodológicos. Não poderia deixar de mencionar os funcionários, em especial, Mário e Stela, pelas dicas e pelo suporte fundamentais na minha trajetória no programa. Aos professores das disciplinas cursadas — Hebe Mattos, Paulo Knauss, Laura Maciel e Jorge Ferreira — pelo importante debate acadêmico que forneceu novos olhares sobre meu objeto de estudo. Aos colegas e professores do Nupehc, pela oportunidade de participar das discussões travadas nas reuniões e no seminário, que contribuíram para ampliar as possibilidades de abordagem do cinema de

Ana Carolina. Às professoras Martha Abreu e Rebeca Gontijo, em especial, pelas observações feitas em relação ao texto final apresentado no seminário, as quais, incorporadas à dissertação, ampliaram o alcance da pesquisa.

Aos muitos amigos que partilharam essa jornada, de modo que se torna impossível nomeá-los todos. Companheiros de passeios, filmes e almoços, e também de momentos de inquietação. Em especial, Cecília Mesquita, amiga de todas as horas, ouvinte paciente de todas as minhas inseguranças; Isabela Campoi e Raquel Lima, “irmãs intelectuais” e amigas queridas, com quem dividi viagens, congressos, conversas sobre gênero e dúvidas sobre o futuro — mesmo que longas distâncias venham a nos separar, a amizade e o carinho que floresceram nesses poucos anos permanecerão sólidos; Rafaela Maia, amiga dos tempos de escola, com que partilhei esse difícil último ano, depois de muito tempo sem nos encontrarmos; Erika Ferreira e Fernanda Pires, amigas e colegas de trabalho; Conceição Pires, pelas dicas e livros preciosos.

Por fim, não poderia deixar de mencionar os funcionários do Centro de Documentação e Informação da Funarte, em especial Paulo, Janaína e Márcia, a responsável pela biblioteca, além de Carlos Freitas, do Arquivo Nacional/DF, que localizou e me enviou a documentação da censura referente aos filmes. Sempre simpáticos e solícitos, forneceram precioso auxílio na localização de documentos, além de incentivo e tranquilidade para a pesquisa.

Reitero, finalmente, o agradecimento especial a toda minha extensa família que, entre Niterói e Volta Redonda, sempre esteve ao meu lado, nos momentos de incerteza e nas vitórias.

*Um historiador que estuda as imagens dizendo “É isso que eu estava procurando, porque essa imagem se inscreve em tal contexto, pertence a tal situação”, naturalmente vai encontrar o que procura, mas não vai encontrar o que não estava procurando. Por isso, é preciso não procurar nada numa imagem, para ser capaz de descobrir aquilo em que não estávamos pensando, que não era imaginável a priori.*

DUBOIS, Phillippe. Entrevista concedida a Marieta de Moraes Ferreira e Mônica Almeida Kornis. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, nº 34, julho-dezembro 2004, p. 155.

## SUMÁRIO

<b>HISTÓRIA E CINEMA: NOTAS INICIAIS</b> .....	11
<b>1. CINEMA, TRAJETÓRIA INDIVIDUAL, HISTÓRIA</b> .....	22
1.1 Interfaces entre arte e política.....	22
1.2 Poderes e representações do feminino.....	43
<b>2. FACES COTIDIANAS DO POLÍTICO</b> .....	59
2.1 Autoritarismo e cotidiano .....	61
2.2 Corpos vigiados .....	73
2.3 Identidades plurais e sentidos do político.....	82
<b>3. MULHERES EM EVIDÊNCIA</b> .....	101
3.1 Entre modelos de feminilidade .....	101
3.2 Olhar masculino, imagens do feminino.....	121
3.3 Mulheres como sujeitos sociais .....	130
<b>CONSIDERAÇÕES</b> .....	156
<b>FONTES UTILIZADAS</b> .....	159
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA</b> .....	161

## RESUMO

O cinema, como um veículo para uma interpretação de um tempo histórico particular, mantém estreitas relações com o contexto no qual é concebido e visto. O diálogo entre filmes e História é focalizado, neste trabalho, através da trilogia escrita e dirigida pela cineasta brasileira Ana Carolina. Em *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1986), estão em cena relações de poder na esfera familiar, as faces femininas que habitam os sonhos de um homem em um colégio católico de meninas e os desejos românticos de uma mulher de trinta anos. Relações sociais cotidianas e conflitos subjetivos compõem, por meio das personagens femininas, um espaço de análise do poder em suas múltiplas dimensões — em outras palavras, concebendo e vivenciando o *pessoal* como *político*.

Palavras-chave: História e Cinema; Estudos de gênero; Poder; Representações; Mulheres.

### ABSTRACT

Cinema, as a vehicle for an interpretation of a particular historical time, keeps close relations with the context in which it is conceived and seen. The dialogue between films and History is focused in this essay through the trilogy written and directed by the Brazilian film director Ana Carolina. In *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1986), the stories show the complex relations of power in a family, the feminine faces that live inside the dreams of a man in a catholic school for girls and the romantic desires of a thirty-year-old woman. Social relations in the daily routine and subjective conflicts compose, through the feminine characters, a space to analyze the power in its multiple dimensions — in other words, conceiving and living the *private* as *political*.

Keywords: History and Cinema; Gender Studies; Power; Representations; Women.

## HISTÓRIA E CINEMA: NOTAS INICIAIS

Para todos aqueles que apreciam o cinema, são nítidas as relações que se estabelecem entre este e a história. Perpassando a própria trajetória da produção cinematográfica, múltiplos acontecimentos, personagens e épocas têm fornecido a matéria-prima para o exercício de uma particular linguagem que alcançou intensa repercussão ao longo do século XX. Tempos históricos variados atuando como fonte para o cinema, mas, por outro lado, as possibilidades abertas pelo emprego do documento fílmico na investigação historiográfica mostram-se candentes. Citando Marc Ferro, a hipótese central reside na percepção de “que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História”.<sup>1</sup>

Nos primórdios de seu desenvolvimento, ao adicionar movimento a imagens antes experimentadas como estáticas, as então chamadas “fotografias animadas” despertaram diferentes percepções: como elemento que proporcionaria um novo padrão de representação “realista” e, ao mesmo tempo, como algo que apresentava “um sentido de irrealidade, um reino de fantasmas impalpáveis”.<sup>2</sup> Se hoje, na maioria dos casos, ir ao cinema significa assistir a um filme que conta uma história, nesses momentos iniciais tal relação não era evidente. Concebido, então, como meio de registro e símbolo do progresso científico, poderia funcionar como instrumento de investigação científica, um prolongamento da pintura ou um simples divertimento efêmero de feira.<sup>3</sup>

O cinema foi, ao longo de sua trajetória, aprimorando uma forma particular de intertextualidade que alia diferentes materiais de expressão, sejam eles referentes à imagem (imagens fotográficas que se movem, múltiplas e posicionadas em série através da montagem, além de letreiros e legendas), sejam eles componentes da trilha sonora (diálogos, música e

---

<sup>1</sup> FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. (p. 86).

<sup>2</sup> GUNNING, Tom “Cinema e história. ‘fotografias animadas’, contos do esquecido futuro do cinema”. In XAVIER, Ismail. (org.) *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996. (p. 25).

<sup>3</sup> AUMONT, Jacques et alli. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 1995. (p. 89).

demais ruídos que intervêm simultaneamente com a imagem).<sup>4</sup> Linguagem em permanente construção, lança mão de inúmeros recursos, articulando palavras e imagens de modo a sugerir ao espectador uma enorme gama de sensações e sentimentos. Adquire, então, o estatuto de linguagem dotada de forte poder de convencimento — capaz de fazer o espectador crer na veracidade de tudo ao que assiste nas telas. “Por trás da sua representação dos fatos e atitudes do que alega ser a vida cotidiana”, o cinema lida com idéias e emoções, as quais, dentro da lógica de que “tem que ser verdade — eu vi no cinema!”, nos parecem normais.<sup>5</sup>

Como destaca Mônica Kornis, a questão central que se coloca para o historiador em relação à imagem, de modo geral, refere-se justamente a esse aspecto: “o que a imagem reflete? Ela é a expressão da realidade ou é uma representação?”.<sup>6</sup> Diante das várias formas de emprego do cinema em diálogo com a História, especialmente nas salas de aula, torna-se fundamental apurar o olhar frente a essas imagens, possuidoras de facetas tão ímpares. Tomando-as como elemento motivador ou ilustrativo de determinados conteúdos, tais usos freqüentemente deixam de lado a noção de que o filme deve ser compreendido como um texto bastante particular, e como tal, dotado de significações informadas não só por aquele conteúdo que se mostra mais explícito para o espectador, ou seja, diálogos e personagens. Dessa forma, elementos como iluminação, enquadramento, trilha sonora e fotografia assumem papel fundamental na construção de seu significado.<sup>7</sup>

E mais, “um filme sempre vai além de seu próprio conteúdo”, escapando ao cineasta ou àquele que produziu as imagens.<sup>8</sup> Prevalece a percepção de que, baseado ou não em grandes personagens ou eventos históricos, o filme se comunica com o mundo que o cerca — com as questões culturais, políticas, econômicas e sociais que são postas e vivenciadas no momento de sua produção e recepção.

Atravessando as histórias da História, em fins do século XIX e início do XX, o documento é o fundamento do fato histórico e se afirma, essencialmente, como testemunho escrito.<sup>9</sup> Compreendida do ponto de vista dos homens do Estado, magistrados, diplomatas,

---

<sup>4</sup> Idem, *ibidem*. (p. 193).

<sup>5</sup> CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. (p. 87).

<sup>6</sup> KORNIS, Mônica Almeida. “História e cinema: um debate metodológico”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 237-250. (p. 237).

<sup>7</sup> SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. “Guerras e cinema: um encontro no tempo presente”. *Tempo*, Rio de Janeiro, n° 16, janeiro-junho 2004, pp. 93-114. (p. 94).

<sup>8</sup> FERRO, Marc. *Op. cit.* (p.29).

<sup>9</sup> LE GOFF, Jacques. “Documento/monumento”. In *História e memória*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003 (pp. 526-527).

empreendedores e administradores, a História é escrita, em primeiro lugar, com os arquivos do Estado, “manuscritos ou impressos, documentos únicos, expressão de seu poder”.<sup>10</sup>

Em 1929, para os fundadores da revista *Annales d’Histoire Économique et Sociale*, era necessário estender a concepção de *documento*. O conhecimento dos fatos humanos no passado deveria ser feito, assim, através de *vestígios*. “Quer se trate das ossadas emparedadas nas muralhas da Síria, de uma palavra cuja forma ou emprego revele um costume, de um relato escrito pela testemunha de uma cena antiga ou recente”, o que se pode entender por *documentos* “senão um ‘vestígio’, quer dizer, a marca, perceptível aos sentidos, deixada por um fenômeno em si mesmo impossível de captar?”.<sup>11</sup> Ressalta-se, nessa observação de Marc Bloch, a diversidade dos testemunhos a serem visitados pelo historiador: “tudo o que o homem diz ou escreve, tudo o que fabrica, tudo o que toca pode e deve informar sobre ele”.<sup>12</sup>

É a partir dos anos 60, contudo, que se assiste ao que Le Goff designa como “revolução documental”. Para além da ampliação do conjunto de fontes possíveis, tem-se uma crítica em profundidade da noção de documento. Como destaca este autor,

o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí detinham o poder. (...) O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro — voluntária ou involuntariamente — determinada imagem de si próprias.<sup>13</sup>

Caberia, portanto, ao historiador desmontar tal construção e analisar as condições de produção desses registros.

Em 1974, Jacques Le Goff e Pierre Nora publicam *Faire de l’Histoire*, coletânea de artigos escritos por diversos autores que objetivavam evidenciar novos horizontes para o ofício do historiador. Integra essa obra um texto de Marc Ferro, “O filme: uma contra-análise da sociedade?”, no qual ele lança algumas diretrizes para o emprego dos filmes sob uma perspectiva histórica.<sup>14</sup> Explicar as razões pelas quais o filme não faria parte ainda do universo mental do historiador naquele momento exigiria ter em mente, segundo este autor, a perspectiva de que a escrita da História constitui-se a partir de escolhas, entre

<sup>10</sup> FERRO, Marc. Op. cit. (p. 82).

<sup>11</sup> BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001 (p. 73).

<sup>12</sup> Idem, *ibidem*. (p. 79).

<sup>13</sup> LE GOFF, Jacques. Op. Cit. (p. 535-538).

<sup>14</sup> A mencionada coletânea foi publicada no Brasil em três volumes pela Francisco Alves Editora em 1976, divididos em *Novos problemas*, *Novas abordagens* e *Novos objetos*. O artigo de Marc Ferro integra este último, sendo também publicado em uma coletânea do próprio autor, intitulada *Cinema e História*. É esta a publicação que utilizamos aqui.

esse ou aquele conjunto de fontes, (...) esse ou aquele método de acordo com a natureza de sua missão, de sua época, trocando-os como um combatente troca de arma ou tática quando aquelas que utilizava perdem sua eficácia...<sup>15</sup>

Segundo ele, para muitos o que seria um filme “senão um acontecimento, uma anedota, uma ficção, informações censuradas, um noticiário que coloca no mesmo nível a moda do inverno e os mortos do último verão?”.<sup>16</sup> Nesse sentido, o cinema inquietava, fascinava e provocava desconfianças.

Para Marc Ferro, de forma semelhante a qualquer produto cultural, ação política ou indústria, o filme possui uma história que é História, integrando o campo de análise do historiador. Afastando-se de um ponto de vista semiológico ou da proposta de uma estética ou história do cinema, concebe o filme não como obra de arte, “mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas”.<sup>17</sup> Este não vale apenas por aquilo que testemunha, mas também a partir da análise sócio-histórica que autoriza. Trata-se de partir das imagens, associá-las com o mundo que as produz, sem considerá-las como meras ilustrações, confirmações ou negações de um outro saber produzido pela tradição escrita. Desprovida de inocência, a prática da linguagem cinematográfica seria capaz “de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade”.<sup>18</sup> Através da construção de uma “contra-análise da sociedade”, esta seria apresentada em seus lapsos, seu avesso e suas contradições.

O filme adquire, dessa forma, o estatuto de fonte valiosa para pensar os comportamentos, visões de mundo, valores, ideologias e identidades de uma sociedade ou de um dado momento histórico. As várias formas de registro fílmico — ficção, documentário, cinejornal — são compreendidas como meio de representação da História, interpretando e transformando o que foi recortado do real.<sup>19</sup>

Percorrer o território das relações entre história e cinema não é algo feito sem alguns percalços. Os caminhos traçados pela presente pesquisa, com todas as mudanças sofridas desde o projeto inicial, trazem certas pistas nesse sentido. Sua proposta original teve como ponto de partida uma entrevista (retomada ao longo dos capítulos) concedida por três

---

<sup>15</sup> FERRO, Marc. Op. cit. (pp. 79-81).

<sup>16</sup> Idem, *ibidem*. (p.85).

<sup>17</sup> Idem, *ibidem*. (p. 87).

<sup>18</sup> Idem, *ibidem*. (p.86).

<sup>19</sup> KORNIS, Mônica. Op. cit.

cineastas a Jean-Claude Bernardet e publicada no jornal *Movimento* em 1975, na qual Ana Carolina, Eunice Gutman e Rose Lacreta avaliavam a situação das mulheres no cinema brasileiro como profissionais e personagens. As críticas de Ana Carolina que, naquele momento, ainda não filmara a trilogia abordada aqui neste trabalho, se dirigiam, especialmente, para a maneira como as mulheres foram representadas nas produções ao longo da história do cinema brasileiro. Dizia ela: “psicologicamente, os diretores não entendem nada de mulher”.<sup>20</sup> Um cinema, em resumo, feito por homens e direcionado para homens.

No momento de sua concepção, a pesquisa tinha, a partir disso, os seguintes problemas centrais: haveria, naqueles anos, tentativas de repensar as representações do feminino no cinema brasileiro que estabelecessem alguma sintonia com as demandas dos movimentos feministas em voga ao longo das décadas de 1960 a 1980, os quais já então revelavam aos meus olhos o amplo espectro de suas propostas? Como viabilizar uma pesquisa neste sentido? Que critérios adotar para buscar as fontes, ou seja, cineastas e produções? A trilogia de Ana Carolina, composta pelos filmes *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1986) e produzida alguns anos depois, parecia estabelecer o forte diálogo que buscava.

Entretanto, como afirma Phillippe Dubois no trecho de sua entrevista citado aqui como epígrafe, tal atitude, que toma a imagem como um objeto a serviço de uma interpretação, impõe certas limitações à investigação.<sup>21</sup> Isso se mostrou nítido ao longo da pesquisa e da análise de cada um dos filmes. Manter abertas as possibilidades de questões e leituras que eles próprios levantavam revelou-se, cada vez mais, um passo essencial para sua compreensão. Além disso, percorrer a bibliografia, os jornais e as revistas da época contribuiu para ampliar o olhar que eu, então, direcionava a essas produções.

À medida que a pesquisa foi se desenvolvendo, inicialmente nas críticas e comentários acerca dos filmes, um aspecto era mencionado de forma recorrente: uma certa oposição entre *subjetividade* e *política*. Aqueles críticos que rejeitavam os filmes os definiam como truncados, herméticos e subjetivos demais, enquanto os que teciam elogios destacavam a perspectiva crítica da cineasta. Mesmo a documentação da censura obtida no Arquivo Nacional de Brasília trazia como elementos para restringir o acesso aos filmes aspectos relativos à moral. Entretanto, subjetividade e política, a partir dos movimentos e questionamentos trazidos à tona naqueles anos, não constituíam traços contraditórios. Cabia,

---

<sup>20</sup> CINEMA de homem para homem. *Movimento*, 21 jul 1975, nº 3, p. 23.

<sup>21</sup> DUBOIS, Phillippe. Entrevista concedida a Marieta de Moraes Ferreira e Mônica Almeida Kornis. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, nº 34, julho-dezembro 2004, pp. 139-156. (p. 152).

diante disso, indagar sobre os *sentidos do político* que os filmes não só continham, mas que era possível formular e debater a partir deles.

Em outras palavras, as vivências das personagens femininas, expostas nos três filmes em seus conflitos cotidianos e, por vezes, até íntimos, excluíam discussões em torno do poder, do enfrentamento da autoridade e de tentativas de ruptura? Frente a tais indagações, o enfoque direcionado para a chamada “questão da mulher”, que adquire uma nova dimensão entre os anos 1960 e 1980 no Brasil e no mundo, alcançava possibilidades adicionais: não apenas experiências femininas estão em foco, mas *relações de poder*, em seu nível mais microscópico.<sup>22</sup> Nesse sentido, pensar a dimensão cotidiana do político, esboçada por meio das relações de poder vivenciadas pelas personagens femininas em cada uma das produções, significava articular uma concepção do cotidiano como espaço também do político e as representações construídas socialmente e desmontadas pelos filmes em torno do feminino.<sup>23</sup> Tal percepção trazia como questão fundamental uma avaliação dos múltiplos sentidos assumidos pelo “fazer político” ao longo daquelas décadas.

O diálogo entre História e Cinema que proponho aqui envolve uma articulação entre a História Cultural, os estudos de gênero e uma perspectiva da História Política que pensa o político não como um setor separado, mas, nas palavras de René Rémond, como “uma modalidade da prática social”, estabelecendo relações com todos os demais aspectos da vida coletiva.<sup>24</sup> Nesse sentido, focar as produções selecionadas relacionando-as à trajetória da cineasta permite, através da categoria de *cultura política*, “explicações/interpretações sobre o comportamento político de atores individuais e coletivos, privilegiando suas percepções, suas lógicas cognitivas, suas vivências, suas sensibilidades”, segundo Angela de Castro Gomes.<sup>25</sup> Como um dos elementos componentes da cultura de uma sociedade, compreende um dos interesses centrais da história cultural: o de pensar as motivações dos indivíduos em um determinado momento de sua história, no que tange ao sistema de valores, normas e crenças

---

<sup>22</sup> Assume fundamental importância aqui a noção foucaultiana de um poder capilar, que perpassa todo o corpo social. Cf. FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro, Graal, 2003.

<sup>23</sup> As relações de gênero constituem, assim, peças-chave da análise desenvolvida nesse trabalho, cuja ênfase recai sobre a dimensão necessariamente política que evocam. Cf. SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil para análise histórica”. Recife, SOS Corpo, 1991. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila.

<sup>24</sup> RÉMOND, René. “Uma história presente”. In RÉMOND, René. (org) *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. (p.35).

<sup>25</sup> GOMES, Angela de Castro. “História, historiografia e cultura política no Brasil: algumas reflexões”. In SOIHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda Baptista & GOUVÊA, Maria de Fátima Silva (orgs.). *Culturas Políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005. (p. 30).

que partilham em função de sua leitura do passado, de suas representações da sociedade e de suas aspirações para o futuro.<sup>26</sup>

Dentro dos conceitos provenientes da História Cultural, mostra-se fundamental a noção de *representações*. Tal como expresso por Roger Chartier, duas dimensões devem ser destacadas: a idéia de “formas de exibição do ser social ou do poder político tais como as revelam signos e ‘performances’ simbólicas através da imagem, do rito ou daquilo que Weber chama de ‘estilização da vida’”, e ainda, “representações coletivas que incorporam nos indivíduos as divisões do mundo social e estruturam os esquemas de percepção e de apreciação a partir dos quais estes classificam, julgam e agem”.<sup>27</sup> A primeira realidade designada por tal concepção remete à escrita cinematográfica, e é fundamental mantê-la em mente ao estabelecermos relações entre o cinema e a história. Na segunda afirmação de Chartier, estão em foco lutas — relações de força simbólicas — que possuem por armas e objetos as representações.

A percepção do político evocada neste trabalho também adquire contornos mais amplos, com fronteiras mais fluidas e móveis — “a idéia é a de que as relações de poder são intrínsecas às relações sociais”.<sup>28</sup> A partir de tal concepção, as relações de gênero, peças-chave nesta análise, ganham caráter essencial em sua dimensão política, ou seja, como afirma Joan Scott, “o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar relações de poder”.<sup>29</sup> Pode-se considerar que, em síntese, o cerne desta investigação compreende uma reflexão em torno de uma “articulação fina dos poderes e dos contrapoderes, trama secreta do tecido social”, extremamente fértil em se tratando dos estudos de gênero.<sup>30</sup>

Os filmes constituem as fontes centrais da investigação. Segundo Vanoye e Goliot-Lété, a análise fílmica não constitui um fim em si; é, ao contrário, produto de uma demanda. Parte-se “de um objeto-filme para analisá-lo, isto é, para desmontá-lo e reconstruí-lo de acordo com uma ou várias opções a serem precisadas”.<sup>31</sup> Tais opções têm origem nas redes de observação fixadas e organizadas em função de eixos previamente escolhidos. Analisar um

<sup>26</sup> BERSTEIN, Serge. “A cultura política” In RIOUX, Jean-Pierre & SIRINELLI, Jean-François (orgs.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

<sup>27</sup> CHARTIER, Roger. “A História hoje: dúvidas, desafios, propostas”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 7, n° 13, 1994, pp. 97-113. (p. 108).

<sup>28</sup> Idem, *ibidem*. (p. 31).

<sup>29</sup> SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil para análise histórica” Recife, SOS Corpo, 1991. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. (p. 14).

<sup>30</sup> PERROT, Michelle et alli. “A História das Mulheres. Cultura e poder das mulheres: ensaio de historiografia”. *Gênero: Revista do núcleo transdisciplinar de estudos de gênero*. Niterói, v. 2, n.1, 2º semestre de 2001. (p. 22).

<sup>31</sup> Idem, *ibidem*. (p. 10).

filme é, em primeiro lugar, decompô-lo em seus elementos constitutivos, obtendo-se um conjunto de elementos distintos do filme em si. Em seguida, um segundo momento consistiria em estabelecer elos entre esses elementos isolados, de modo a compreender como eles se associam para a construção de significados. O filme seria, dessa forma, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise.<sup>32</sup>

De acordo com Lagny, abordar o cinema a partir de uma perspectiva histórica não implica falar apenas de filmes, mas também falar através deles e, a partir deles, de uma série de outros aspectos que lhes conferem sentido e valor. Tal perspectiva inclui as instituições que os produzem e/ou controlam, as equipes e os autores envolvidos na sua realização, os públicos que os recebem e como o fazem, as representações sociais que expressam ou induzem, o impacto político que acarretam.<sup>33</sup>

Nesse sentido, os filmes não esgotam em si o conjunto de fontes a serem analisadas. A pesquisa inclui material proveniente de jornais e revistas da época de lançamento dos filmes, envolvendo entrevistas da cineasta, comentários e críticas, além do material de divulgação distribuído pela Embrafilme — tais documentos se encontram no Centro de Documentação e Informação da Funarte, divididos em pastas referentes à cineasta e a cada um dos filmes. Em alguns casos, os roteiros também estão disponíveis.

Recuperando alguns dos referenciais dos estudos de cultura visual, a importância de articular um conjunto amplo de elementos tem como pressuposto a compreensão de que a construção dos significados da imagem é dinâmica.<sup>34</sup> Não residem, em sentido estrito, na obra em si onde seriam colocados pelo produtor, à espera de sua descoberta e decodificação por parte dos observadores. São, ao contrário, produzidos através de uma relação social complexa, envolvendo, além da imagem em si e de seu produtor, a interpretação elaborada pelos observadores e o contexto no qual a imagem é vista.<sup>35</sup> Em suma, “significados são criados em parte quando, onde e por quem as imagens são consumidas, e não apenas quando, onde e por quem são produzidas”.<sup>36</sup>

---

<sup>32</sup> Idem, *ibidem*. (p. 15).

<sup>33</sup> LAGNY, Michèle. *Cine y Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997. (p.26).

<sup>34</sup> LEPPERT, Richard. *Art & the committed eye: the cultural functions of imagery*. Oxford, Westview, 1996. (p.07).

<sup>35</sup> STURKEN, Marita & CARTWRIGHT, Lisa. *Practices of looking; an introduction to visual culture*. Oxford, Oxford University Press, 2001. (p. 45).

<sup>36</sup> Tradução nossa. No original: “(...) meanings are created in part when, where, and by whom images are consumed, and not only when, where, and by whom they are produced”. STURKEN, Marita & CARTWRIGHT, Lisa. *Op. cit.* (p. 46).

Iniciamos a análise com o esforço de articular a carreira cinematográfica de Ana Carolina e as manifestações culturais e políticas vivenciadas naquele período, com destaque para o cinema brasileiro. A periodização, tomada inicialmente a partir dos anos de produção dos filmes, aqui recua para a década de 1960, momento em que ela ingressa na atividade cinematográfica, marcada por uma efervescência protagonizada pelo Cinema Novo. Não se trata de uma biografia em sentido estrito, mas de uma estratégia para dar conta de um elemento que considero fundamental para pensar sua produção: a dimensão autoral, que adquire forma na compreensão da cineasta em relação ao seu tempo. É nesse sentido que as motivações declaradas por Ana Carolina para seu ingresso na produção cinematográfica fornecem subsídios importantes para pensar não só a trilogia, mas o cinema de reflexão e intervenção que propõe. A trilogia já constitui “personagem” desse primeiro capítulo, em diálogo com os filmes produzidos na década de 70 no Brasil. Neste quadro, a multiplicidade de caminhos encontrados diante das necessidades vindas do mercado e da urgência de comunicação com o público; na trilogia, o olhar focalizado em uma outra dimensão do político que mantém a capacidade de reflexão, tendo mulheres como protagonistas.

Os capítulos seguintes assinalam a escolha de uma segmentação que não tivesse os filmes como eixo. Optei, ao contrário, por uma divisão mais temática, segundo a qual eles seriam analisados ao longo dos capítulos II e III. Tal escolha justifica-se pelo fato de que as questões levantadas por eles perpassam as três produções e, diante disso, uma divisão temática que partisse desses temas impulsionados pelas próprias produções permitiram maior articulação e diálogo entre elas.

No segundo capítulo, estão em foco faces cotidianas do poder, tendo como fontes principais *Mar de rosas* (1977) e *Das tripas coração* (1982), filmes cujas abordagens de relações de poder na família e em uma instituição como um colégio católico forneceriam o cenário para pensar em questões como o autoritarismo e faces da rebeldia expressos nas múltiplas relações pessoais. No primeiro filme, a ironia presente no título vai de encontro ao binômio mandar/obedecer, o qual se revela componente fundamental das experiências dos personagens. Perseguidores e perseguidos têm seus papéis, por vezes, trocados: não se mostra claro quem detém o poder ou quem se submete a ele, apenas o fato de que ele circula e se torna alvo das ações da protagonista Betinha. No segundo, as adolescentes que percorrem os corredores da instituição educacional defrontam-se com a disciplina imposta pelas paredes do colégio, a qual assume as feições de um modelo de feminilidade a ser aprendido e incorporado. Por fim, a análise caminha para uma dimensão fundamental do político que emerge no quadro de efervescência política e cultural experimentado ao longo daquelas

décadas — abre-se, aqui, um espaço importante para pensar múltiplas identidades e sentidos do político que tomam forma na trajetória e produção de Ana Carolina e através delas.

No terceiro e último capítulo, as mulheres ganham evidência: as personagens femininas dos três filmes são abordadas em suas relações com os homens e com os papéis tradicionalmente associados a elas. Em *Mar de rosas* e *Sonho de valsa*, as personagens femininas adultas se deparam com modelos de feminilidade que lhes traçam formas de comportamento, posturas no casamento e destinos inelutáveis. As perspectivas do romance e do “final feliz” são colocadas em xeque: nada se passa como indicam as expressões que dão título às tramas. Em *Das tripas coração*, no sonho de um homem se desenham imagens do feminino com os traços dos preconceitos e delírios amorosos masculinos. Mulheres, entre alunas, professoras e demais funcionárias que convivem no dia-a-dia da instituição, histéricas, invejosas e, muitas delas, apaixonadas por ele. Por fim, o eixo que perpassa as produções: personagens femininas de destaque que, defrontando-se com as faces variadas assumidas por um poder microscópico, colocam em questão a própria posição das mulheres na sociedade e, de modo mais estreito, no cinema brasileiro.

Para Rosenstone, conceber o cinema, de modo geral, como território a ser explorado pelo historiador envolve ter em mente uma multiplicidade de enfoques e questões possíveis, presentes, segundo o autor, nos estudos historiográficos já elaborados: analisá-lo na condição de atividade artística ou industrial, compreendê-lo como documento que abre uma janela para aspectos culturais e sociais de uma época, ou ainda considerá-lo como meio de leitura e interpretação do passado, capaz de despertar reflexões acerca de nossa própria relação com o passado.<sup>37</sup> Linhas tênues separam, contudo, tais possibilidades e dependem, sobretudo, das interrogações e escolhas que constroem a investigação, uma vez que

é como parte do exercício de escrita do passado, portanto da produção de uma narrativa, que vestígios podem se transformar em fontes, adquirindo significado numa rede complexa capaz de produzir o passado como história.<sup>38</sup>

Fronteiras pouco nítidas, deve-se ressaltar, separam tais abordagens. Para Lagny, os recursos proporcionados pelo discurso fílmico contribuem para que o cinema possa atuar como meio de construção e expressão de determinado sentido atribuído a um momento

---

<sup>37</sup> ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Editorial Ariel, 1997. (p. 14).

<sup>38</sup> GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. “A cultura histórica oitocentista: a constituição de uma memória disciplinar”. In PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.) *História Cultural: experiências de pesquisa*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003, pp. 9-24. (p. 23).

histórico.<sup>39</sup> É nesse sentido que a análise desenvolvida ao longo deste trabalho busca compreender a historicidade das produções abordadas e sua inserção no quadro do cinema brasileiro. Esperamos que esta investigação traga algumas possibilidades importantes em relação ao tratamento da história do cinema brasileiro: em primeiro lugar, por dar visibilidade às atividades profissionais das mulheres por trás das câmeras; por outro lado, embora não totalmente desvinculado do ponto anterior, por trazer uma visão mais ampla do quadro do cinema brasileiro naqueles anos, que tente alcançar a multiplicidade de propostas esboçadas pelas produções.

Desvendar a historicidade da trilogia aqui focalizada não significa simplesmente inseri-la em um contexto dado, mas compreender que ela própria participa das discussões travadas neste momento. Entendida como sujeito e intérprete de seu tempo, Ana Carolina, através da maneira como concebe a atividade cinematográfica e o cinema que produz, fornece uma das chaves para a reflexão sobre os filmes. No entanto, estes se vêem envolvidos em uma rede mais ampla de debates, em que poderes e contra-poderes e mulheres, em suas relações entre si e com os homens, emergem como atores e atrizes principais.

---

<sup>39</sup> LAGNY, Michèle. “Escrita fílmica e leitura da história”. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, 10(1): 19-37, 2000.

## 1. CINEMA, TRAJETÓRIA INDIVIDUAL, HISTÓRIA

Em Getúlio eu percebi que não dominava o assunto. Na verdade, eu não domino nenhum assunto. Não fiz um filme sobre Getúlio, mas *sob* Getúlio. Não faço filmes sobre as mulheres. Faço filmes *sob* as mulheres para os homens. Falei da menina em **Mar de rosas**, da adolescente em **Das tripas...**, de uma mulher da minha idade em **Sonho de valsa**. Meus filmes não são biográficos — têm um tempero da minha biografia. Mas é ótimo que o público pense ser biográfico, e diga “ah, ela sente isso, que bom, eu também”. Sei que um dia vou fazer um filme sobre a velhice. Sob a velhice. Quando eu tiver 63 anos, vou estar falando da velhice. (Ana Carolina)<sup>40</sup>

Em fins da década de 1970, Ana Carolina Teixeira Soares dá início a uma trilogia à qual é atribuído forte caráter autoral. Composta pelos filmes *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1986), esta inaugura sua produção ficcional e confere forma a um cinema polêmico, capaz de levantar questionamentos múltiplos. Um cinema que, ao colocar em cena representações do feminino e do poder que se entrecruzam, converte-se em valioso instrumento de indagação da cineasta, inquieta diante de aspectos urgentes que sua experiência e vivência lhe expõem.

Cabe aqui indagar inicialmente: como esta *cineasta* constrói sua trajetória enquanto sujeito social e pensa suas relações com seu próprio tempo e com o cinema? O olhar se desvia aqui “das regras impostas para suas aplicações inventivas, das condutas forçadas para as decisões permitidas pelos recursos próprios de cada um”.<sup>41</sup> Esta é a questão central proposta e uma *primeira* incursão no universo ficcional que ela produziu: filmes “sob” mulheres, “sob” relações de poder, “sob” faces da sociedade brasileira...

### 1.1 INTERFACES ENTRE ARTE E POLÍTICA

A única língua que é minha, a minha única maneira de expressão é o cinema. E eu acho penoso, difícil, fazer cinema. Como meio de expressão, é uma expressão

<sup>40</sup> ANA CAROLINA. Uma artista brasileira. *Jornal do Brasil*, 08 dez. 1987, Caderno B, p. 08 (grifo no original).

<sup>41</sup> CHARTIER, Roger. “A História hoje: dúvidas, desafios, propostas”. Op. cit. (p. 102).

difícilima... Eu estou submetida a essa linguagem, assim como eu estou *sob* a condição feminina, eu estou *sob* a condição de fazedora de cinema.<sup>42</sup>

A noção do *sob* é constantemente evocada por Ana Carolina, assinalando uma relação visceral com o cinema, concebido como meio de expressão, forma de linguagem, instrumento de crítica e questionamento. Descreve o processo de confecção de um filme como um exercício extremamente penoso, um “combate” em que ela atua em frentes múltiplas, procurando controlar todas as etapas. Detalhes referentes à luz ou à posição dos personagens em cena são analisados exaustivamente: “Fazer cinema não é escrever. Fazer cinema é descrever”.<sup>43</sup> Presença constante ao longo do desenvolvimento do trabalho, “eu realmente conheço fotograma por fotograma do meu filme. Eu dou palpite. Eu vou na montagem do negativo. Eu fico na gravação da música. Eu tudo”.<sup>44</sup> A equipe surge como um elemento que “atrapalha”:

Equipe? Cada um faz um filme, seu filme, cada um um filme diferente, já reparou? A maquiadora sai correndo para um lado para fazer o filme dela. Cada um faz um. Você tem que ficar aos berros para todos os filmes daquelas pessoas entrarem no seu filme. Tudo com grande luta, imensa luta.<sup>45</sup>

Tende-se a pensar em um autor diante de tais observações. Em outros campos artísticos, esta figura em particular reside naquele que produz a obra, seja ela um quadro, uma partitura, um livro. O cinema, por sua vez, é uma arte coletiva: um filme de ficção realizado em estúdio ou um pequeno documentário supõem o envolvimento de uma equipe. Além disso, em se tratando de um meio de expressão bastante heterogêneo, que combina elementos diversos — imagens, diálogos, música, montagem, etc. — torna-se difícil definir precisamente onde reside estritamente a autoria da produção.<sup>46</sup>

O que consideramos quando enfatizamos o “caráter autoral” da produção de Ana Carolina, compartilhando de suas afirmações? Citando o cineasta e crítico Jean-Claude Biette, Jacques Aumont expressa uma das possíveis definições de *cineasta*: aquele que aborda sua arte de maneira íntima, exprimindo um ponto de vista sobre o mundo e o cinema e que “no próprio ato de fazer um filme, realiza essa dupla operação que consiste em cuidar, ao mesmo

<sup>42</sup> ANA CAROLINA – o cinema feito *sob* a condição feminina. *Cinemais*, Rio de Janeiro, n.20, novembro/dezembro de 1999. (p. 07).

<sup>43</sup> *Ibidem* (p. 28).

<sup>44</sup> *Ibidem* (p. 31).

<sup>45</sup> *Ibidem* (p. 30).

<sup>46</sup> AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003. pp. 26-27.

tempo, de manter a percepção particular de uma realidade (...) e da exprimi-la com base em uma concepção geral da fabricação de um filme”.<sup>47</sup>

Em uma entrevista concedida por Ana Carolina à revista *Set*, é mencionado pelo entrevistador o fato de seu cinema ter uma identidade bastante particular dentro do cinema brasileiro naquele momento, indagando-lhe a seguir se fazia um *cinema de autor*. A cineasta responde afirmativamente: o grande rigor no seu trabalho residiria no esforço de buscar “uma cara dentro do cinema brasileiro”. Na medida em que desenvolvia seu trabalho em torno da questão da identidade, através da trilogia, procurava sua “identidade como autor”:

Quer dizer, o meu cinema tem uma cara — não sei se é a melhor cara dentro do panorama de caras do cinema brasileiro —, mas ele tem um ritmo particular, uma abordagem de tema muito elaborada, ele é quase um dialeto. Eu falei no meu dialeto o tempo todo, correndo riscos terríveis. Eu posso ver hoje, com alguma calma — e eu não tenho nenhuma — os riscos que eu corri, do ponto de vista mais dramático até: o risco de não ser amada como autor. Mas eu tinha que fazer isso. Sem identidade você não existe!<sup>48</sup>

Conceber Ana Carolina não simplesmente como autora, mas como *cineasta* dentro dessa perspectiva, constitui uma premissa fundamental para pensar seu cinema. Não apenas a partir de suas afirmações, mas especialmente pelo fato dos filmes em foco permitirem perceber como ela, enquanto “sujeito e intérprete do seu tempo”, formula questões, analisa sua sociedade a partir de uma ótica específica, e coloca-se no seio dos debates em torno dos sentidos do político.<sup>49</sup>

Graduada pela Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, no Departamento de Fisioterapia, e especialista em Paralisia Cerebral, sua trajetória profissional na área médica não segue adiante. Cursa ainda a Faculdade de Ciências Sociais na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, ingressando na carreira cinematográfica em fins dos anos 1960 com o curso da Escola Superior de Cinema São Luiz, que contava, no seu corpo docente, com nomes como Flávio Mota, Décio Pignatari e Jean-Claude Bernardet.<sup>50</sup> A

<sup>47</sup> BIETTE, Jean-Claude. *Qu'est-ce qu'un cinéaste?* Paris: POL, 2001. Apud AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. São Paulo: Papirus, 2004 (pp. 148-149).

<sup>48</sup> Revista *Set*, São Paulo, n° 8, 1987.

<sup>49</sup> Trata-se de uma concepção semelhante a de Sidney Chalhoub e Leonardo Pereira em relação à obra literária, ao afirmarem a necessidade de historicizá-la, inserindo-a no movimento da sociedade de seu tempo e compreendendo seu autor como sujeito e testemunho de sua época. CHALHOUB, Sidney & PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A História contada. Capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998 (Introdução).

<sup>50</sup> ORICHIO, Luís Zanin. Verbete Ana Carolina. In RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luis Felipe (orgs.) *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000 (p. 93); Transcrição da entrevista concedida para a série *Esse Nosso Olhar* (Centro Cultural Banco do Brasil, 1992), a qual foi

atividade iniciada em 1967 com o trabalho como continuísta de Walter Hugo Khouri em *As amorosas* prossegue com a co-direção do curta-metragem *Lavra-dor* (1967), em parceria com Paulo Rufino, uma análise poética do sindicalismo rural em São Paulo tendo como base trechos do poema de Mario Chamie.<sup>51</sup> Em 1968, assina seu primeiro filme solo, o documentário *Indústria*, produzido com verba adquirida por meio de um concurso realizado pela Prefeitura. “Primeiro documentário tropicalista da época”, como ela o define, este filme configurava-se como uma análise em torno da indústria brasileira, com música de Caetano Veloso.<sup>52</sup> Constituiria um exemplo na produção documental, segundo Fernão Ramos, do abandono de uma ilusão de “verdade” — uma das marcas da produção documental do Cinema Novo, trazendo forte influência das idéias em torno do “cinema-verdade” em voga no cinema europeu em fins da década de 50 — para assumir uma postura crítica diante da produção de imagens, reconhecendo “a atividade de filmar e a interferência do cineasta no processo” e trazendo “esta mesma manipulação para o nível da própria narrativa cinematográfica”.<sup>53</sup>

Naquele momento, segundo a cineasta relata, predominava uma concepção de documentário direcionada para uma proposta sociológica, didática, com a produção de filmes “sobre” a realidade brasileira, fazendo com que esta se inserisse “nos conceitos e preconceitos teóricos”. Sentindo-se incomodada, buscava algo distinto, “um documentário onde a realidade que eu me propunha refletir entrasse em mim com mais calma, e eu pudesse filtrar aquilo e materializar imagens do assunto que eu pretendia”.<sup>54</sup> Expressando sua feição mais interpretativa, sua produção deveria “mostrar às pessoas que era preciso pensar”.<sup>55</sup>

O fazer cinematográfico como meio de expressão incorpora-se à trajetória de Ana Carolina em uma época em que “parecia possível para a juventude interferir no processo brasileiro, transformá-lo e opinar — o momento dava essa ilusão”.<sup>56</sup> Eram os anos 1966 e 67, quando “o cinema, o documentário, o pensamento brasileiro, todos os tipos de aproximações

---

gentilmente cedida pelo Prof. Roberto Moura, do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense. (p.01)

<sup>51</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) *Quase Catálogo 1 – Realizadoras de cinema no Brasil (1930 – 1988)*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som/CIEC/Escola de Comunicação da UFRJ/Secretaria de Estado e Cultural, 1989.

<sup>52</sup> Transcrição da entrevista concedida para a série *Esse Nosso Olhar* (Centro Cultural Banco do Brasil, 1992 (p. 15).

<sup>53</sup> RAMOS, Fernão. “Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)”. In RAMOS, Fernão (org.) *História do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Art/SEC-SP, 1990. (p. 365).

<sup>54</sup> Transcrição da entrevista concedida para a série *Esse Nosso Olhar* (Centro Cultural Banco do Brasil, 1992). (p. 14).

<sup>55</sup> PEREIRA, Carlos Alberto & HOLLANDA, Heloísa B. de (orgs.). *Patrulhas ideológicas marca reg. Arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980. (p. 175).

<sup>56</sup> ANA CAROLINA: não era apaixonada pelo cinema, mas virou cineasta. *Folha de São Paulo*, 24 out. 1982.

culturais pareciam possíveis”.<sup>57</sup> Naquele momento, “o que se falava de inteligente, de jovem, de revolucionário, de romântico, a representação legítima, vamos dizer, da poética e da política latino-americana era o cinema brasileiro”.<sup>58</sup>

Ridenti emprega o conceito de “romantismo revolucionário” para compreender o conjunto das lutas políticas e culturais que tiveram lugar no Brasil ao longo dos anos 1960 e início dos 70, quando a idéia de revolução perpassava a atmosfera política e cultural: inspirações na revolução cubana ou chinesa, ou ainda fidelidade ao modelo soviético, conviviam com as propostas do movimento hippie e da contracultura, embasadas em uma transformação no âmbito dos costumes.<sup>59</sup> Rebeldias contra a ordem e revolução social em busca de uma nova ordem davam o tom às práticas dos movimentos sociais e penetravam, sob diferentes faces, na esfera das manifestações artísticas.

No âmbito internacional, haviam alcançado vitória ou estavam em curso revoluções de libertação nacional, algumas marcadas por idéias socialistas e pela participação dos trabalhadores do campo — como a Revolução Cubana de 1959 e a luta de independência da Argélia em 1962 —, além de lutas anticoloniais na África e da guerra antiimperialista que se desenrolava no Vietnã. Constituíam exemplos fortes de povos subdesenvolvidos que se rebelavam contra as potências mundiais e tornavam, assim, fértil o terreno para o florescimento das lutas políticas e do imaginário contestador característico dos anos 60. Significavam possibilidades concretas de construção das circunstâncias que fariam surgir o “homem novo” a que estes movimentos almejavam. Nesse quadro, “as utopias pareciam ao alcance da mão, um fermento para o nacionalismo latino-americano, um alarme para as classes conservadoras e para o Estado norte-americano”.<sup>60</sup>

Ao mesmo tempo, ganhava força o questionamento do modelo soviético de socialismo, considerado demasiadamente burocrático e acomodado à ordem internacional criada pela Guerra Fria e incapaz, diante disso, de criar as condições sociais, políticas e econômicas centrais para se alcançar o comunismo e, conseqüentemente, tal modelo de “homem novo”. Estas críticas tomam forma, por exemplo, dentro das estruturas partidárias

---

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Transcrição da entrevista concedida para a série *Esse Nosso Olhar* (Centro Cultural Banco do Brasil, 1992). (p. 10).

<sup>59</sup> O emprego do conceito de “romantismo revolucionário” por Ridenti tem como principal referência, como o próprio autor afirma, a obra do sociólogo Michael Löwy e do crítico literário Robert Sayre, os quais concebem o romantismo de modo abrangente, não apenas vinculado às artes, mas como uma visão social de mundo. LÖWY, M. & SAYRE, R. *Revolta e melancolia – o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995. Apud RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2000 (pp. 25-33).

<sup>60</sup> REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. (p. 18).

comunistas na Tchecoslováquia, na chamada Primavera de Praga, em 1968, e na China, através do processo de “revolução cultural proletária”, em curso a partir de 1966. Estes dois elementos, as lutas de emancipação nacional e o afastamento do socialismo soviético, pareciam trazer alternativas libertadoras para a humanidade, as quais fugiam da polarização da Guerra Fria e esboçavam um caminho “terceiro-mundista” e original, que exerceu grande influência sobre os grupos de artistas e intelectuais neste período.

Estava em curso um processo de proletarização das camadas médias da população, cada vez mais dependentes do capital através do trabalho assalariado. Acentuava-se o caráter de “sociedade de consumo”, onde bens e serviços tornavam-se cada vez mais subordinados ao mercado, configurando uma sociedade que se mostrava movida fundamentalmente pelo poder do dinheiro. Opondo-se a esta ordem estabelecida, em seus vários aspectos humanos e desumanizadores, irromperam múltiplos movimentos de protesto e resistência que marcaram esta década de profunda efervescência política. Sua maior força é visível em 1968: estudantes e trabalhadores na França, a Primavera de Praga, as passeatas norte-americanas contra a Guerra do Vietnã, o pacifismo dos hippies, o desafio existencial proposto pela contracultura, além dos grupos de luta armada. Nos Estados Unidos, as contradições da guerra do Vietnã despertavam um forte sentimento de resistência pacifista, no qual ações de deserção e desobediência civil assumiam dimensões de radical atitude política. Surgia ainda uma Nova Esquerda

valorizando o domínio da problemática pessoal ou de lutas tidas como secundárias – a liberação sexual, a luta dos negros, das mulheres, as reivindicações minoritárias. O movimento hippie fervilhava, chocando a sisudez ocidental, inconformada diante da “sujeira” e da “promiscuidade” dos jovens de cabelos compridos que faziam do erotismo, da sensualidade e da liberdade comportamental suas armas para combater a violência do *way-of-life* industrializado.<sup>61</sup>

O uso da droga como instrumento de busca por uma nova sensibilidade, o amor livre, a opção pela expressão artística em detrimento do discurso político, assumiam um sentido “contracultural” que empolgava toda uma geração não apenas nos EUA, mas em diversos países do Ocidente. “Bob Dylan, Allen Ginsberg, Black Panthers... novos símbolos e formas culturais tomavam corpo, expressando aquilo que Herbert Marcuse, filósofo de cabeceira da nova intelligentsia, chamou de a *Grande Recusa*”.<sup>62</sup>

<sup>61</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos Anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (p. 69)

<sup>62</sup> Idem, ibidem.

Ao lado de todos os exemplos de mobilização política e cultural ao redor do mundo, experimentavam-se, dessa forma, mudanças importantes também em termos de comportamento, como no caso das relações entre homens e mulheres, a partir da emancipação feminina crescente. Negros, mulheres e outras minorias políticas travavam lutas em prol do reconhecimento dos seus direitos.<sup>63</sup> Na atmosfera do período, “soprava um vento libertário, um desejo de ‘responsabilidade existencial’ contra um sistema de vida fechado e controlado por elites, onde o destino surgia como imposição exterior”.<sup>64</sup>

Em fins da década de 50 e início dos anos 60, o contexto brasileiro é marcado por um processo de democratização política e social, caracterizado por uma crescente mobilização popular pelas chamadas *reformas de base* que possibilitassem a distribuição mais igualitária da riqueza e o acesso de todos os brasileiros aos seus direitos como cidadãos.<sup>65</sup> Na reforma agrária, a distribuição de terra, com o objetivo de criar uma numerosa classe de pequenos proprietários no campo; na reforma urbana, a necessidade de planejar e regular o crescimento das cidades; na reforma bancária, a criação de um sistema direcionado para o financiamento das prioridades nacionais; na reforma tributária, o deslocamento da ênfase da arrecadação para os impostos diretos, sobretudo o imposto de renda progressivo; na reforma eleitoral, o esforço para liberar o voto para os analfabetos, que compunham quase metade da população adulta do país naquele momento; na reforma do estatuto do capital estrangeiro, o objetivo de disciplinar e regular os investimentos estrangeiros no país e as remessas de lucros para o exterior; e por fim, na reforma universitária, a intenção de fazer com que o ensino e a pesquisa se voltassem para o atendimento das necessidades sociais e nacionais.<sup>66</sup>

Um amplo debate se instaurava na sociedade, mobilizando os movimentos sociais, que alcançavam trabalhadores urbanos e rurais, assalariados e posseiros, estudantes e graduados das Forças Armadas. O crescimento do movimento operário nas grandes cidades, fenômeno que vinha desde os anos iniciais da década de 1950, expressa-se em um vigoroso processo de lutas, articulando-se em pactos sindicais e fortalecendo seus mecanismos de reivindicação econômica e pressão política. No campo, assiste-se ao avanço do movimento das Ligas Camponesas e a ampliação da sindicalização rural, com a criação da Confederação Nacional dos Trabalhadores Agrícolas (1963), sendo a reforma agrária a principal questão em pauta.

---

<sup>63</sup> RIDENTI, Marcelo. “1968: Rebeliões e Utopias” In REIS FILHO, Daniel; FERREIRA, Jorge & ZENHA, Celeste (orgs.) *O Século XX. Vol. 3 – O tempo das dúvidas – Do declínio das utopias à globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

<sup>64</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos A. Op. cit (p. 70).

<sup>65</sup> RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Op. cit.

<sup>66</sup> REIS, Daniel Aarão. Op. cit. (p. 24).

A atmosfera cultural e política mostrava-se, nesse momento, impregnada pelas idéias de povo, libertação e identidade nacional. Embora já presentes há algum tempo na cultura brasileira, a partir dos anos 1950 aparecem mescladas com tonalidades de esquerda. Esse romantismo visualizado por Ridenti expressa um caráter modernizador, baseado na busca, no passado, de elementos que permitissem a construção da utopia do futuro, resgatando uma comunidade ideal inspirada no homem do povo, cuja essência seria encontrada no camponês e no migrante favelado em busca de trabalho nas cidades.

O florescimento cultural do período dá origem a importantes obras de arte no Teatro Arena, no Teatro Oficina, nos espetáculos do Teatro Opinião, dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC's), na coleção de livros de poemas *Violão de Rua*, no concretismo, nas exposições de artes plásticas e no tropicalismo. Tais manifestações constituíam diferentes feições do ideal de ruptura com o subdesenvolvimento nacional e revelavam o desejo de alcançar o que se considerava como as raízes do povo brasileiro: na conformação de uma dramaturgia autenticamente nacional, com a exposição do cotidiano dos trabalhadores em *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, encenada pelo Arena em 1958; no projeto de uma arte popular dos CPC's; na denúncia das condições de vida nas grandes cidades e no campo, presente nos poemas da *Violão de Rua*; na busca por uma cinematografia nacional na forma e no conteúdo pelo Cinema Novo.

No cinema brasileiro, cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Zéito Viana, Walter Lima Jr., Gustavo Dahl, Luiz Carlos Barreto, David Neves, Eduardo Coutinho, Arnaldo Jabor, Paulo César Saraceni e outros concebiam a atividade cinematográfica como instrumento de reflexão sobre a realidade brasileira, buscando uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiros. Produzia-se, neste momento, uma convergência entre a defesa do “cinema de autor”, dos filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, em sintonia com experiências e debates em voga entre realizadores em diferentes regiões do mundo.<sup>67</sup>

Emergindo na França nesse momento, a proposta de um “cinema de autor” empenhava-se em romper os limites da grande produção, destacando o papel do idealizador do filme, possuidor de um estilo e de uma problemática particular, frutos de um olhar específico. No Brasil, este tipo de cinema assume fortes conotações políticas, na direção de uma produção que se mostrasse capaz de desconstruir as formas culturais dominantes,

---

<sup>67</sup> XAVIER, Ismail. “O cinema brasileiro moderno” In *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001 (pp. 14-15).

traduzindo a especificidade da vivência histórica de um país de Terceiro Mundo.<sup>68</sup> Assumindo um forte caráter de recusa do cinema industrial, o Cinema Novo constituiu-se em uma versão brasileira de uma “política de autor” que buscou destruir o mito da técnica e da burocracia presentes na produção, “em nome da vida, da atualidade e da criação”. No contexto brasileiro, “atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social”.<sup>69</sup>

Nesse sentido, dentro do projeto político de uma cultura audiovisual crítica e questionadora, esse grupo buscou a defesa da liberdade de criação e o mergulho nos conflitos presentes vividos pela sociedade brasileira, em um tipo de produção em que a escassez de recursos se transformava em força expressiva e o cinema encontrava “a linguagem capaz de elaborar com força dramática os seus temas sociais”.<sup>70</sup> Para Paulo Emílio Salles Gomes, embora o Cinema Novo tenha escapado pouco ao seu círculo, seu significado mostrou-se fundamental, pois

(...) refletiu e criou uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria do povo brasileiro, disseminada nas reservas e quilombos, e por outro lado ignorou a fronteira entre o ocupado dos trinta e os dos setenta por cento. Tomado em conjunto o Cinema Novo monta um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafieira e estádio de futebol. (...) Nunca alcançou a identificação desejada com o organismo social brasileiro, mas foi até o fim o termômetro fiel da juventude que aspirava ser a intérprete do ocupado.<sup>71</sup>

Produções realizadas com poucos recursos e tematizando questões ligadas ao social e ao popular ganham destaque já na passagem dos anos 50 aos 60.<sup>72</sup> Em *Rio 40 graus* (1955), primeiro longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos, as presenças de uma temática nacional com inspiração popular e de uma proximidade com a vida cotidiana se associam com uma disposição não-linear da narrativa e uma forma de produção através de um sistema de cotas, que possibilita uma certa liberdade do autor na medida em que não se atrela de maneira rígida à necessidade de retorno financeiro. De modo semelhante, *O grande momento*, dirigido por Roberto Santos e produzido por Nelson Pereira, focaliza a figura do imigrante europeu que chega ao Brasil sem muitas posses e luta para melhorar de vida. Em 1959, Paulo César

<sup>68</sup> HOLLANDA, Heloísa B. de & GONÇALVES, Marcos A. Op. cit.

<sup>69</sup> XAVIER, Ismail. “Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor”. In *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (p.63).

<sup>70</sup> Idem, ibidem (p. 28).

<sup>71</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Embrafilme/Paz e Terra, 1980 (p. 96).

<sup>72</sup> RAMOS, Fernão. Op. cit.

Saraceni, em parceria com o cinegrafista Mário Carneiro, realiza *Arraial do Cabo*, retratando a vida de uma comunidade de pescadores dissolvida a partir da instalação de uma indústria nas redondezas.

Já na segunda metade da década de 50, em São Paulo, temos os quatro primeiros longas-metragens de Walter Hugo Khouri, expressão singular dentro do quadro protagonizado pelos cinemanovistas ao longo da década seguinte. O classicismo de produções como as da Vera Cruz dão o tom de seus filmes: condições mínimas de produção, enfrentadas em *O gigante de pedra* (1952), são encaradas por Khouri como negativas, frente a uma proposta de cinema no nível dos grandes estúdios. Nesse sentido, afasta-se do aproveitamento criativo da precariedade, vislumbrado em Nelson Pereira dos Santos e em Roberto Santos, e mais tarde preconizado por Glauber Rocha em seu manifesto, “Uma estética da fome”. Em seu segundo filme, *Estranho encontro* (1957), já podem ser percebidos traços que se tornarão recorrentes nas produções do diretor. O relato do encontro casual entre um galã e uma moça desamparada que foge do marido tirano ocorre em meio ao suspense que cerca sua verdadeira história, culminando nas ações que se desenrolam na casa da amante do mocinho onde, devido à má influência do mordomo, vários incidentes acontecem. A trama desenrolada em ambientes fechados, onde o drama é explorado com poucos personagens atravessados muitas vezes pela solidão e pelo vazio existencial, dá margem à grande densidade psicológica que perpassa as histórias narradas pelo diretor. *Fronteiras do inferno* (1958) e *Na garganta do diabo* (1959) consolidam o estilo de um cineasta exaltado pelos críticos por realizar um cinema “sério”, oposto às chanchadas. São citados como integrantes deste cinema, sem maiores diferenciações, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos e Alex Viany, posteriormente apontados como próximos ou pertencentes ao grupo cinemanovista.

Em 1961, três longas-metragens mostram-se centrais para a compreensão do período e a emergência de uma produção mais consistente do Cinema Novo. Em *Cinco vezes favela*, patrocinado pelo CPC da UNE, o cotidiano das favelas cariocas aparece como tema dividido em cinco episódios: “Couro de gato”, de Joaquim Pedro de Andrade; “O favelado”, de Marcos de Faria; “Zé da Cachorra”, de Miguel Borges; “Pedreira de São Diogo”, de Leon Hirszman; e “Escola de samba Alegria de Viver”, de Carlos Diegues. Em *Os cafajestes* (Ruy Guerra), o retrato de um universo burguês decadente desprovido de um discurso moralista lhe confere singularidade frente ao Cinema Novo ao não contrapor este universo ao popular. Singularidade também expressa por *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, no que se refere à forma e à linguagem cinematográfica, apesar da proximidade em termos de temática — a questão da opressão popular —, personagens e universo ficcional. Ganha força a

polêmica em torno da linguagem cinematográfica: classicismo e Cinema Novo. Se desde o início da década de 50 a linguagem clássica vinha buscando inspiração na temática popular, em um processo que passa pelos filmes de cangaceiros e desemboca em *O pagador de promessas*, nesse momento este é apresentado por Glauber Rocha como radicalmente distinto do que seria proposto pelo Cinema Novo. Neste artigo de setembro de 1962, publicado em *O Metropolitano*, órgão de imprensa da UNE, Glauber decide estabelecer linhas divisórias entre os que pertenciam e os que não pertenciam ao Cinema Novo, surgindo pela primeira vez de forma nítida a necessidade de se recusar o cinema de “efeito fácil” através da realização de um “cinema experimental”. Em oposição a um “cinema espetáculo”, atrelado a necessidades comerciais, Glauber enfatiza um cinema que exprima a transformação da sociedade.

Entre os anos de 1962 e 1963, o Cinema Novo adquire sua feição definitiva, enquanto grupo e no seu discurso ideológico. No que Fernão Ramos define como “primeira trindade”, estão filmes como *Deus e o Diabo na terra do sol* (1963, direção de Glauber Rocha), *Os fuzis* (1963, direção de Ruy Guerra) e *Vidas secas* (1963, direção de Nelson Pereira dos Santos). Sua principal marca residiria na representação de um Brasil remoto e ensolarado, no qual se vislumbram conflitos de caráter político, na imagem do Nordeste seco e distante, do povo nordestino e sua condição de exploração,

(...) presença de todo um questionamento do universo apresentado através de um personagem que tem como função servir de ‘correia transmissora’ às angústias e dilemas do jovem urbano, sem que este apareça em si mesmo como personagem dentro do universo ficcional.<sup>73</sup>

Em fins do primeiro semestre de 1963, a sociedade parecia dividir-se. De um lado, o movimento pelas reformas conferira uma importância política considerável a amplos contingentes de trabalhadores urbanos e rurais, estudantes e muitos graduados das Forças Armadas, os quais percebiam que a concretização das reformas consolidaria uma divisão de poder e riqueza que lhes traria grandes benefícios materiais e simbólicos. Diante disso, exigiam as reformas, passando, cada vez mais, a defender o recurso à força — “reforma agrária na lei ou na marra”.<sup>74</sup> De outro, estavam reunidas uma série de profissões e atividades beneficiadas pelo dinamismo da economia — elites tradicionais, grupos empresariais favoráveis a projetos modernizantes, grande parte das classes médias e até mesmo setores populares (pequenos proprietários, profissionais liberais, oficiais das Forças Armadas,

<sup>73</sup> Idem, ibidem. (p.348).

<sup>74</sup> REIS, Daniel Aarão. Op. cit. (p. 26).

professores e estudantes, jornalistas, trabalhadores autônomos, entre outros). Estes grupos sentiam que um processo radical de distribuição de riqueza e poder, em cuja direção sinalizava o movimento reformista, iria rebaixar suas posições e, assombrados pelo fantasma do “comunismo ateu”, temiam a desordem e o caos marcado pela subversão dos princípios e dos valores, inclusive religiosos, que poderiam advir.

Todo o quadro de mobilização vê-se, dessa forma, “emudecido pelo alarido conservador, pela voz da Ordem, da Moralidade, da Pátria, da Família, das Tradições-mais-caras-ao-nosso-povo”.<sup>75</sup> Surpresa, perplexidade e euforia davam lugar à dúvida e ao recuo. O mês de março de 1964 daria início a um dos períodos mais turbulentos da História do país. No dia 13, em um comício na Central do Brasil, no Rio de Janeiro, reunindo centenas de milhares de pessoas, o presidente João Goulart buscava a mobilização popular para que o Congresso aprovasse as propostas de reformas de base na economia e na política, o que despertou reações imediatas de empresários, da Igreja, das Forças Armadas e de amplos setores da classe média. A 19 de março, em São Paulo, saíram às ruas 300 mil pessoas na Marcha da Família com Deus pela Liberdade, manifestando seu repúdio ao governo e protestando contra a “ameaça de comunismo” que acreditavam pairar sobre o país. Finalmente, na madrugada de 31 de março para 1º de abril, forças militares se sublevaram e depuseram o presidente. A 2 de abril, chuvas de papel picado cobriram o centro das principais cidades enquanto as últimas notícias confirmavam que João Goulart partira para o Uruguai e os militares se preparavam para assumir o governo. Enquanto setores da população comemoravam a queda do governo de Goulart — como na Marcha da Vitória que percorria as ruas do Rio de Janeiro neste dia 2 — outros recebiam com surpresa o triunfo do golpe.<sup>76</sup>

Na desordem que se seguiu à derrocada de Jango, tem lugar uma espécie de disputa entre lideranças e dispositivos alternativos em torno dos rumos a serem tomados a partir de então. O poder efetivo condensou-se ao redor de uma junta militar que reunia chefes militares das três armas e que se autodenominava Comando Supremo da Revolução. Em 9 de abril, é editado um Ato Institucional que instaura o estado de exceção no país, com o início das cassações de mandatos efetivos, a suspensão de direitos políticos por dez anos, aposentadorias civis e reformas de militares. Desencadeava-se pelo país um processo de “caça às bruxas”, envolvendo prisões, censura a publicações e intimidações variadas.

---

<sup>75</sup> HOLLANDA, Heloísa B. de & GONÇALVES, Marcos A. Op. cit. (p. 14).

<sup>76</sup> ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de & WEIS, Luiz. “Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar” In SCHWARCZ, Lília Moritz (org). *História da vida privada no Brasil vol. 4. Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2002. (p. 324)

Configuravam-se já nesses primeiros momentos as ambigüidades que marcariam o regime até o fim de seus dias:

De um lado, em função da proposta, nem sempre muito claramente formulada, de destruir pela raiz o *antigo regime* representado por Jango, o Ato Institucional, a exceção, a *revolução*, a ditadura. Por outro, em virtude da necessidade de considerar o conjunto de forças que haviam se reunido para aquele desfecho, o respeito pela democracia, por seus valores e por suas formas e ritos.<sup>77</sup>

O regime instaurado mostrava-se, dessa forma, uma ordem autoritária pouco institucionalizada. Com regras cambiantes e móveis divisas entre o proibido e o permitido, manteve, ainda que distorcidas, instituições e liturgias próprias do sistema democrático, como “eleições (semicompetitivas), partidos políticos (cerceados), espaço (estreito) para o Congresso, Assembléias Legislativas e Câmaras Municipais”.<sup>78</sup>

No período anterior a 1964, o florescimento vivenciado na esfera cultural mostrava-se intimamente ligado a um conjunto de movimentos sociais — de trabalhadores urbanos e rurais, militares de baixa patente, estudantes e intelectuais — cujos espaços de expressão viram-se cerceados a partir do golpe militar. Deste momento até a edição do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, essa efervescência cultural prosseguiu, porém agora embasada especialmente nos setores das classes médias que conseguiram se mobilizar em oposição à ditadura instaurada, em uma atmosfera de descontentamento que se formou não apenas entre os derrotados, mas mesmo entre setores expressivos do grupo que apoiara o golpe.

No seio do que podemos chamar de uma “classe média intelectualizada”, composta, por exemplo, por estudantes politicamente ativos, professores universitários, profissionais liberais, jornalistas e artistas, respostas ao que se enfrentava no terreno político e cultural vinham imbricadas com atitudes, atividades e relações do que se convencionava como “privado”: a família, o círculo de amizades, o trabalho, o estudo, o entretenimento, a cultura.<sup>79</sup> Humoristas e cartunistas, teatro, música de protesto, cinema, artes plásticas expressavam as perplexidades e amarguras de amplos setores sociais.

Após a repressão inicial às lideranças civis e militares identificadas com o governo deposto e a intensa perseguição aos sindicalistas urbanos e rurais, mostrou-se razoável a liberdade de movimento concedida às oposições pelos dois primeiros presidentes militares.

<sup>77</sup> REIS, Daniel Aarão. Op. cit. (p. 36, grifos no original).

<sup>78</sup> ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de & WEIS, Luiz. Op. cit. (p. 327).

<sup>79</sup> Seguindo a argumentação dos autores citados, destacamos aqui a oposição deste grupo em particular, sem deixar de ter em vista a importância das ações levadas a cabo por outros segmentos da sociedade brasileira, como os políticos do MDB, a Igreja Católica ou ainda as oposições sindicais e populares em geral. ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de & WEIS, Luiz. Op. cit. (pp. 326-28).

Construiu-se um circuito denso e criativo na imprensa, na esfera cultural, nas escolas e nas universidades, empenhado em testar os limites da ação permitida: “o que se pode escrever em uma coluna de jornal, o que se pode compor e cantar, o que se pode encenar ou ensinar sem atrair represálias pessoais; que grau de repressão enfrentará o protesto público”.<sup>80</sup> Inserir-se no cotidiano do inesgotável debate de idéias — como militante, simpatizante ou simples curioso — fazia parte das atividades de oposição destes grupos.

Se na ocasião do movimento golpista os estudantes encontravam-se divididos, a truculência do novo governo mostrou-se capaz de ganhar a hostilidade da maioria. Nas universidades, a cultura do protesto ganhava destaque. Para muitos calouros e veteranos, constituíam o lugar onde encontrar os amigos, onde se tentaria fazer algo contra a ditadura e onde se aprenderia a chegar aos sindicatos, aos teatros, aos cinemas, às associações profissionais ou quaisquer outros locais onde pudesse se identificar um espaço de oposição. Política e vida privada se confundiam, desta forma, em uma experiência única para grande parte dos estudantes — novos hábitos, novas amizades, novos conhecimentos, novas convicções, participar da ebulição das assembleias estudantis, de greves e das passeatas de protesto, tomar contato com um amplo repertório de livros e publicações de esquerda.<sup>81</sup>

Nas vivências narradas por Ana Carolina em relação à Universidade de São Paulo no início dos anos 60, o engajamento político aparecia como peça fundamental do convívio social no meio universitário: “para encontrar as pessoas, para discutir, para namorar, para tudo, você precisava ser engajado. Era um grande sacrifício, inclusive, escolher onde se engajar para manter o status intelectual”. Era, segundo ela, a época da mitologia da USP, representada pela rua Maria Antônia: “o desejo máximo de todo mundo era enturmar com o pessoal da Maria Antônia, privar da sua intimidade e conhecer, saber o que eles pensavam”.<sup>82</sup>

Embora se mostrando algo generalizado, a efervescência política vivenciada nos primeiros anos do regime militar não possuía a mesma intensidade em todas as instituições ou cursos, ou envolvia as mesmas atividades. Alunos de outras escolas eram atraídos, principalmente, pelas faculdades de filosofia e direito, engrossando o movimento estudantil. Para a maioria dos estudantes, a experiência política incluía assembleias, reivindicações, debates e protestos públicos. Apenas para alguns, significava um mergulho mais profundo, ao se tornarem militantes das muitas organizações existentes nos meios universitários. Ainda nas lembranças da cineasta,

---

<sup>80</sup> Idem, *ibidem*. (p. 330).

<sup>81</sup> Idem, *ibidem*. (p. 362-376).

<sup>82</sup> PEREIRA, Carlos Alberto & HOLLANDA, Heloísa B. de. *Op. cit.* (p. 170).

enquanto tinha um pessoal que estudava muito, tinha o pessoal que ia pixar [sic] muro e tinha o pessoal que ia levar bilhetes, e tinha umas pessoas que faziam curso de tiro ao alvo. (...) Então, para entrar na vida social era necessário entrar na vida política fosse como fosse: ou pixando [sic], ou lendo bilhete... Quando eu vi, eu estava sendo absorvida pela VPR, pela base da VPR de São Paulo (...).<sup>83</sup>

É ainda na universidade, em fins dos anos 60, que Ana Carolina sente-se atraída pelo Teatro Oficina, onde o engajamento em questões políticas associava-se à cultura e às expressões artísticas. Nessa época, como relata, possuía um conjunto de música barroca que angariava fundos para o teatro. “Uma parte desse dinheiro ia para a ação nas guerrilhas, uma parte ia para a reconstrução do teatro, e eu perambulava com isso tudo, mais a fim de ver o teatro virar alguma coisa e tocar flauta (...)”.<sup>84</sup>

Arte e política, dessa forma, caminhavam juntas, em uma articulação que assumia ares de oposição ao regime instaurado. Já em dezembro de 1964, estreava o show Opinião, reunindo dois compositores de origem popular, o carioca da Zona Norte Zé Kéti e o maranhense João do Vale, além de Nara Leão, a garota da Zona Sul carioca (substituída mais tarde por Maria Bethânia), e assumindo o tom de protesto contra o regime instaurado. Seguindo um raciocínio cultural engajado, prevalecia a idéia de que a arte é mais expressiva quando tem uma opinião, atuando como veículo para divulgação de conteúdos políticos.<sup>85</sup> Sua identificação com a resistência à ditadura levou, em 1965, à organização da mostra Opinião 65, por um grupo de 29 artistas plásticos, entre os quais Rubens Gershman, Vergara, Hélio Oiticica, Waldemar Cordeiro, Antonio Dias, Roberto Magalhães, Escostegui, Aquino, Pasqualini, Landim, Szpigel, Krajcberg. Influenciados pela pop art americana e pelo novo realismo europeu, buscavam romper com a arte do passado.<sup>86</sup> Em 1966, seria organizado o Opinião 66, com a participação de Lygia Clark, entre outros artistas nacionais e estrangeiros. Propostas de renovação formal, tomadas como um elemento provocativo, aliavam-se à valorização de temáticas ligadas ao universo urbano e a questões presentes no imaginário de contestação da juventude na Europa e nos Estados Unidos.<sup>87</sup>

Na música popular brasileira, em meados da década de 1960, destacava-se uma forte corrente nacionalista e engajada que encontrava espaço principalmente entre o público estudantil avesso a formas culturais de teor “imperialista”. Contando com a participação em

---

<sup>83</sup> Idem, *ibidem* (p. 171).

<sup>84</sup> Idem, *ibidem* (p. 172).

<sup>85</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos A. Op. Cit.

<sup>86</sup> RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Op. cit. (p.126)

<sup>87</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos A. Op. Cit.

massa da juventude estudantil, que assumia papel importante dentro do quadro de contestação ao regime, os Festivais de Música Popular tornavam-se, aos poucos, espaços de manifestação coletiva, nos quais a preferência por determinadas canções adquiria ares de opinião política. Em outubro de 1966, o II Festival da MPB da TV Record supera todas as expectativas de público e consagra um novo panteão de cantores populares, “num momento em que se renunciava o esgotamento da MPB renovada, dado o avanço da Jovem Guarda”.<sup>88</sup> É necessário mencionar que, ao lado da música de protesto, sempre lembrada, havia um conjunto de expressões, de grande sucesso na mídia e entre o público, como a Jovem Guarda, de artistas como Roberto e Erasmo Carlos, para quem as lutas e discussões políticas não constituíam o foco. Nas palavras de Daniel Reis, “não eram nem contra nem a favor delas, muito pelo contrário...”.<sup>89</sup>

Em 1967, no III Festival da Música Popular Brasileira, em São Paulo, as apresentações de “Domingo no Parque” de Gilberto Gil e “Alegria, alegria” de Caetano Veloso revelaram um modo original de compor, organizar arranjos e cantar. Destacando-se na música, mas também ganhando expressão nas artes plásticas e no teatro, o Tropicalismo propunha uma articulação entre elementos modernos e arcaicos, retomando criativamente a tradição cultural brasileira e incorporando de forma antropofágica as influências do exterior. Não significava, em suma, resistir à indústria cultural e à ditadura isolando-se romanticamente no passado, mas “mergulhar de cabeça nas novas estruturas, para subvertê-las por dentro, incorporando desde as últimas conquistas das vanguardas internacionais até as tradições mais arcaicas, enraizadas na alma do brasileiro”.<sup>90</sup>

O entusiasmo da imprensa liberal com os festivais, cujo triunfalismo assume ares de “resistência” contra o regime, tinha um pano de fundo bem delimitado — o recrudescimento das lutas estudantis em setembro de 1966 e o lançamento da Frente Ampla, em 6 de outubro, envolvendo Carlos Lacerda e Juscelino Kubitschek — acontecimentos que incrementavam o clima de oposicionismo na sociedade civil. O elogio à vitória da MPB contra o Iêiêiê, considerando toda a carga ideológica desse debate, ocorre em um momento de afastamento da corrente liberal, hegemônica nos jornais do eixo Rio - São Paulo, em relação ao regime militar, diante da recessão econômica e do AI-2 e AI-3, que pareciam aprofundar o regime

---

<sup>88</sup> NAPOLITANO, Marcos. “Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968)”. In REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo & MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois* (1964-2004). Bauru/SP: EDUSC, 2004. (p. 205).

<sup>89</sup> REIS, Daniel Aarão. Op. cit. (p. 47).

<sup>90</sup> RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Op. cit. (p. 284).

político “de exceção” aos olhos dos liberais antes entusiastas do golpe. Segundo Napolitano, a MPB, naquele momento,

galvanizou um conjunto difuso de expectativas da sociedade civil, passando a concentrar as atenções de uma “cultura de oposição” que, timidamente, começava a se formar também em setores da imprensa liberal. O triunfo da MPB era, num certo sentido, o triunfo do “povo-nação”, símbolo da resistência política, que ressurgia nos discursos apologeticos da imprensa e de alguns intelectuais de oposição. O triunfo da MPB era também a materialização da articulação entre as falas dos intelectuais e do “povo”, categorias que deram sentido ao imaginário político entre 1964 e 1968.<sup>91</sup>

Herança do florescimento cultural e político do início dos anos 60, o diálogo íntimo entre arte e política permanece em pauta, tendo como base a nova realidade após o golpe militar e sofrendo o impacto do recrudescimento do regime em 1968. Seja através das manifestações artísticas, como a música, as artes plásticas, o teatro, o cinema, seja através da simpatia ou do envolvimento mais direto com as organizações da esquerda armada, o panorama cultural brasileiro trazia como traço fundamental a articulação entre estes dois elementos: a união entre arte e política voltava-se para a perspectiva de intervenção e transformação.

Após o golpe militar, o Cinema Novo passa à oposição e produz filmes que tematizam os acontecimentos recentes, expressando a perplexidade dos cineastas.<sup>92</sup> Contemporânea a um movimento de forte autocrítica, essa produção traz como centro o dilema do jovem de classe média frente a um contexto ideológico que se esvai em 1964, constituindo-se em “um diálogo franco e sincero da própria geração cinemanovista com o universo que a cerca, suas dúvidas e suas culpas”.<sup>93</sup> São desse momento *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968) e *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965). Para Ramos,

A tomada de consciência de que as tentativas de aproximação e de representação do universo popular não passaram da expressão da angústia e deslumbramento dos próprios cineastas gera na época o que poderíamos chamar de uma “crise ética”. Se na tentativa da expressão da “verdade”, da “realidade”, não se foi além da representação dos próprios dilemas íntimos da burguesia, todo o projeto do Cinema novo encontra-se questionado.<sup>94</sup>

<sup>91</sup> NAPOLITANO, Marcos. “Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968)”. Op. cit. (p. 211).

<sup>92</sup> XAVIER, Ismail. “O cinema brasileiro moderno” In *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

<sup>93</sup> RAMOS, Fernão. Op. cit. (p. 358).

<sup>94</sup> Idem, ibidem. (p.358).

Ao mesmo tempo, Xavier percebe, já entre os anos de 1965 e 1968, uma tentativa de mudança na postura adotada pelo grupo, diante da demanda por comunicação com o público. Uma tentativa que, segundo ele, permanece limitada à proposta, uma vez que filmes como *Menino de engenho* (Walter Lima Jr, 1965), *A falecida* (Leon Hirszman) e *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966), em diálogo com a tradição literária, não conseguem alcançar o cinema brasileiro mais popular em termos de bilheteria.<sup>95</sup> Um cinema ainda singular dentro da produção predominante no período é o de Walter Hugo Khouri. Preocupações existenciais, ritmo lento, centrado no desenvolvimento dos personagens constituem traços essenciais de filmes como *A ilha* (1961), *Noite vazia* (1964), *O corpo ardente* (1965), um episódio em *As cariocas* (1966) e outro em *As amorosas* (1967). Em *O palácio dos anjos*, sua última produção na década de 60, já aponta em direção à futura proximidade do diretor com a chamada “porno-chanchada” e a produção da Boca do Lixo paulista.

Data de 1965 a apresentação por Glauber Rocha do manifesto “Uma estética da fome”, na retrospectiva organizada na Resenha do Cinema Latino-americano em Gênova. O combate ao paternalismo em relação ao chamado Terceiro Mundo, “através de uma postura de choque, é realmente a idéia que norteia o manifesto, que acusa explicitamente o estrangeiro de ‘cultivar o sabor da miséria’”.<sup>96</sup> A preocupação com a “verdade”, traço importante no Cinema Novo, volta a aparecer nesse manifesto. Uma verdade que não deveria ser expressa através da representação de nossa miséria para ser degustada como folclore, mas sim por meio de uma “estética da fome”, da violência, em que a precariedade de recursos assume o caráter de força expressiva, rompendo as expectativas emocionais do espectador diante da representação da miséria.

Tal manifesto insere-se em um período em que o Cinema Novo já caminhava para uma reavaliação de suas propostas iniciais, frente aos desafios do mercado cinematográfico, que ganham progressivamente intensidade a partir de meados da década. Se, no início dos anos 60 predominava a defesa de um cinema realizado fora do esquema industrial, ao longo destes a indústria e a comunicação com o público vão aos poucos sendo vistas com outros olhos. Nas palavras de Fernão Ramos,

O questionamento da produção autoral e a maior abertura ao esquema industrial trazem em si a reformulação da linha em que o Cinema Novo buscava encontrar

<sup>95</sup> XAVIER, Ismail. “Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor” In *O cinema brasileiro moderno*. Op. cit.

<sup>96</sup> RAMOS, Fernão. Op. cit. (p. 353).

uma “linguagem nacional”. Esta passa a ser, cada vez mais, confrontada com as necessidades do mercado. A “linguagem maldita do Cinema Novo”, como foi chamada na época, não é mais defendida com tanta segurança pelos diretores.<sup>97</sup>

Havia antes um consenso de que o Cinema Novo deveria buscar mais do que provocar empatia do espectador para as causas populares: a realidade-verdade que se deseja mostrar não deveria ser disposta em uma narrativa que regalasse os olhos do espectador, mas sim em uma narrativa que, ao impedir a identificação, o levasse a essa verdade através de seu próprio esforço. Com a sedução das necessidades vindas do mercado, essa visão seria repensada ao final da década.

A partir deste momento, as aproximações vislumbradas como possíveis anteriormente vêm-se cada vez mais restritas. A ebulição política, o envolvimento com as esquerdas, o convívio social girando em torno da ação e da participação — experiências relatadas por Ana Carolina referindo-se aos primeiros anos desta década, enquanto aluna da USP — dão lugar a outro contexto. Sua opção pelo cinema consolida-se, dessa forma, no momento em que “realmente começa a baixar a repressão mesmo”.<sup>98</sup> Era o ano de 1969: “você tinha que assumir uma posição e eu comecei realmente a cair fora”.<sup>99</sup> Já iniciara sua produção em documentários, acreditando que esta, assumindo suas feições políticas, também poderia atuar como uma contribuição e uma forma de engajamento diante do temor da repressão. O fazer cinematográfico aparecia, desse modo, como “o caminho capaz de oferecer soluções sociais e culturais coerentes com o momento”.<sup>100</sup> A alternativa do documentário, por meio da pesquisa e da inovação de sua linguagem, forneceria a “abertura para que tomássemos a dianteira cultural e política que a circunstância apresentava”.<sup>101</sup> Frente a esta “reversão de expectativas”, ela opta por manter suas motivações:

E eu então percebi: “Não vou me transformar não, não vou me modificar não”. E aí eu assisti muitas coisas como a aniquilação da universidade, o total esvaziamento do processo social e político, e vi, finalmente, surgir o novo projeto brasileiro dos anos 70. Esse foi o caminho que o Brasil dessa época me proporcionou e que acabou me levando ao cinema.<sup>102</sup>

Uma “reversão de expectativas” tomava lugar no final desses anos 1960, com a edição do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968. O ano em que o movimento estudantil

<sup>97</sup> Idem, *ibidem*. (p. 356).

<sup>98</sup> PEREIRA, Carlos Alberto & HOLLANDA, Heloísa B. de. Op. Cit. (p. 172)

<sup>99</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>100</sup> CINEMA Mulher. *Última Hora*, 23 e 24 set. 1976.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> ANA CAROLINA: não era apaixonada pelo cinema, mas virou cineasta. *Folha de São Paulo*, 24 out. 1982.

ganhara outro vulto, culminando na chamada Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro, terminava no ato que iniciaria um período marcado por medidas profundamente autoritárias.

Nessa mobilização, “não apenas se unificaram as lutas dos estudantes universitários em torno de suas entidades representativas e de reivindicações concretas, mas também toda uma série de categorias descontentes passou a ser agrupar em torno deles”, entre escritores, religiosos, professores, músicos, cantores, cineastas, além de outros setores estudantis, como os estudantes secundaristas.<sup>103</sup> No contexto do “ano quente de 1968”, “quando irromperam todas as rebeldias, e os sistemas dominantes em todo o mundo pareceram vacilar”, o movimento dos estudantes, no qual se retomavam aspectos da reforma universitária anterior a 64 e a questão das liberdades democráticas, assumia intensa dimensão. Por outro lado, organizações revolucionárias clandestinas, que controlavam grande parte das entidades representativas, apareciam nas manifestações acalentando propósitos que ultrapassavam o próprio movimento, ao defender a luta armada contra o regime, o que gerou alguma confusão entre os dois movimentos pela polícia política, como afirma Daniel Reis.

No segundo semestre de 1968, todo esse movimento já refluía. A disposição de reivindicar e denunciar não incluía, para a grande massa, arriscar-se em “um vale tudo de vida ou morte”; somente os setores mais radicais, alguns poucos milhares de jovens, mantinham o ânimo frente à repressão desencadeada. Oposições liberais e moderadas já se encontravam sem rumo, o MDB estava ainda profundamente desacreditado: “tais oposições resumiam sua atividade a batalhas de retaguarda, sem conseguir abalar ou cindir as bases militares do regime”.<sup>104</sup> Tomando como pretexto a recusa do Congresso em autorizar o processo do deputado Márcio Moreira Alves, acusado de um discurso considerado ultrajante às Forças Armadas, é decretado o AI-5 em 1968.

O Congresso Nacional e as Assembléias Legislativas estaduais foram, a partir disso, colocados em recesso, passando o governo a dispor de plenos poderes para cassar mandatos eletivos, suspender direitos políticos de cidadãos, demitir ou aposentar funcionários públicos, suspender o *habeas corpus* em casos de crimes considerados contra a segurança nacional, legislar por decreto, julgar crimes políticos em tribunais militares, entre outros. Nos porões do regime, generalizavam-se as atividades ligadas à tortura e aos assassinatos. A agitação política e cultural observada e vivenciada nos anos anteriores se via forçada à paralisação, com a repressão crescente à qualquer oposição esboçada contra o regime, o refluxo dos movimentos

---

<sup>103</sup> REIS, Daniel Aarão. Op. cit. (p.49).

<sup>104</sup> Idem, ibidem (p. 51).

de massas, as derrotas impostas às forças transformadoras ao redor do mundo, a censura aos canais de expressão, entre outros fatores.<sup>105</sup>

Diante desse quadro, Ana Carolina buscava novos meios de reflexão e intervenção na realidade do país sob a forma de uma nova linguagem — a linguagem cinematográfica — e de um novo conteúdo, sem, no entanto, perder de vista suas referências anteriores:

Entrei para o cinema através do político, do social, de documentários a **Getúlio**. Vivia em um universo muito protegido pela Universidade, leituras engajadas, cinema documental. Quando fazia **Getúlio**, descobri que não tinha a menor vocação teórica, e não sei explicar como se deu a passagem para o “individual”, para o “pessoal”. Sem dúvida teve um componente de desilusão muito grande. O engajamento político, na maioria das vezes, foi substituído por um grande cinismo. Na Universidade eu tinha o desejo, o impulso natural, real de querer mudar o mundo. Mas esse impulso modificador foi interceptado. Uma saída foi fazer arte.<sup>106</sup>

Ao ser questionada sobre uma possível vocação para o cinema, ela afirma: “eu estava numa caixa de concreto. Por um movimento brusco, um lado da caixa de concreto se abriu e, pronto”.<sup>107</sup> O que poderia ser chamado de “vocação”, na verdade teria sido algo como: “alguém me deu, num determinado momento, um negócio para eu contar uma coisa do meu jeito, o cinema”.<sup>108</sup> O fato de ser cineasta no Brasil aparece como o resultado de um “aprendizado muito longo”:

Primeiro porque antes de ser uma cineasta, eu tive a oportunidade de viver o Brasil, no sentido de ter uma vida brasileira. De acompanhar a loucura que foram os anos 60, de ter as inquietações de busca de profissão, e de assimilar os problemas políticos daquela época. Então eu me preparei muito bem para enfrentar essa realidade de ser cineasta hoje nesse nosso país. Profissionalmente, afetivamente, socialmente.<sup>109</sup>

A “caixa de concreto” se abria e a cineasta encontrava uma linguagem que a permitiria expressar-se e manter suas motivações iniciais, no sentido de dirigir um olhar reflexivo e de intervenção sobre a sociedade brasileira. Objetivos, expectativas e anseios, considerados no contexto de seu tempo, surgem como fundamentais para se compreender um indivíduo. E, nesse sentido, a expressão artística, seja na música e trajetória de Mozart analisadas por Elias,

<sup>105</sup> RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Op. cit.

<sup>106</sup> ANA CAROLINA. Uma artista brasileira. *Jornal do Brasil*, 08 dez. 1987, Caderno B, p. 08 (grifo no original).

<sup>107</sup> ANA CAROLINA – o cinema feito *sob* a condição feminina. Op. cit. (p. 21)

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> ANA CAROLINA: não era apaixonada pelo cinema, mas virou cineasta. *Folha de São Paulo*, 24 out. 1982.

seja na concepção de um “cinema autoral”, não se desvincula da existência social do sujeito.<sup>110</sup>

Para Gilberto Velho, as trajetórias dos indivíduos adquirem

consistência a partir do delineamento mais ou menos elaborado de projetos com objetivos específicos. A viabilidade de suas realizações vai depender do jogo e interação com outros projetos individuais ou coletivos, da natureza e da dinâmica do campo de possibilidades.<sup>111</sup>

Dentro do campo de possibilidades que se apresentava, Ana Carolina conformaria um projeto que dispõe do cinema como peça-chave, instrumento capaz de lhe fornecer um espaço possível no qual exercitar a linguagem cinematográfica e o olhar crítico, reflexivo, “sob”, que estaria no cerne de sua produção.<sup>112</sup>

## 1.2 PODERES E REPRESENTAÇÕES DO FEMININO

No início da década de 1970, Ana Carolina segue para o Rio de Janeiro, quando tem a oportunidade de sair do curta-metragem e entrar no longa-metragem, ainda documental. Em 1974, realiza o filme que considera um importante momento de sua definição como cineasta — *Getúlio Vargas* — que lhe daria, em suas palavras, “a maneira de trabalhar a ficção, como forma de enfrentar as barras da época”:

Tecnicamente foi esse documentário que me deu condições de dominar noventa minutos de um filme, de me expor num nível comercial, e, principalmente, o fato de eu ter visto e pesquisado todo o material do DIP. Com esse manuseio eu

<sup>110</sup> ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995. (p. 53).

<sup>111</sup> Retomamos aqui a noção de campo de possibilidades tal como exposta por Gilberto Velho: “dimensão sociocultural, espaço para formulação e implementação de projetos”. VELHO, Gilberto. “Trajetória individual e campo de possibilidades”. In *Projeto e Metamorfose. Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. (p. 47)

<sup>112</sup> Destacam-se ainda, no conjunto de sua produção em documentário, *Três desenhos* (1970), um trabalho de animação com base em layouts de Flávio Motta; *Guerra do Paraguai* (1970), filmado a partir de objetos relacionados ao conflito em questão; *A fiandeira* (1970), em parceria com Paulo Rufino, aborda as mulheres de Bocaina de Minas, que preservam os modelos da tecelagem colonial portuguesa na confecção de suas mantas de montaria; *Monteiro Lobato* (1970), com Geraldo Sarno, sobre a vida e obra do escritor; *Pantanal* (1971), que retrata um dia na vida dos mateiros do Poconé, no Pantanal do Mato Grosso, que vivem da caça nos períodos permitidos pelas cheias; *Anatomia do espectador* (1975), que se baseia no registro das reações de uma espectadora que, a caminho do cinema, indaga às pessoas acerca de suas preferências e hábitos cinematográficos; *Nelson Pereira dos Santos saúda o povo e pede passagem* (1978), a partir de material filmado por Tizuka Yamasaki, centrado na personalidade e obra deste cineasta através de depoimentos de críticos, realizadores, jornalistas, atores e pessoas próximas, contendo trechos de seus principais filmes; *Getúlio Vargas* (1974), seu primeiro longa-metragem, usando imagens do antigo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), com narrativa de Paulo César Pereio e música de Jards Macalé; além dos médias *O sonho não acabou* e *Salada paulista* (1978). HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) *Quase Catálogo 1 – Realizadoras de cinema no Brasil (1930 – 1988)*. Op. cit (pp.20-22); ORICHIO, Luís Zanin. Op. cit.

definitivamente entrei no Brasil. E entrando no Brasil, eu pude compreender minha família, minha vida e meu momento de produção. E foi via essa discussão do poder social que eu cheguei à discussão do poder na família que era o filme “Mar de rosas”.<sup>113</sup>

Na década de 1970, momento em que ela realiza a maioria de seus filmes e o cinema passa por transformações rumo a uma diversificação de caminhos e propostas, Ismail Xavier a considera um exemplo de cineasta que busca compromissos entre “os imperativos da expressão pessoal e os códigos vigentes, a indagação mais complexa e a comunicação mais imediata”.<sup>114</sup> Entre cineastas que assumem um estilo específico de filmagem e uma poética particular e outros que optam por se inserir nos códigos de comunicação já consolidados, realizando filmes dentro dos padrões de linguagem assimilados pelo grande público, estão aqueles que apresentariam diferentes dosagens entre uma legalidade maior e o risco de invenção, como Ana Carolina, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Arnaldo Jabor, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Carlos Alberto Prates Correia e Fernando Cony Campos.

Os anos 70 se iniciam marcados pelo “milagre econômico” e pela repressão política. Um contexto internacional favorável — com a expansão acelerada do comércio internacional e disponibilidade de capitais para investimento e financiamento — aliado a um conjunto de medidas e incentivos estatais contribuíram para que, nesse período, o capitalismo brasileiro desse “um gigantesco salto para frente”. Uma euforia desenvolvimentista tomava conta do país:

Martelavam-se os *slogans* otimistas, animando, encorajando, em mensagens positivas e ufanistas: *Pra frente Brasil; Ninguém mais segura este país; Brasil, terra de oportunidade; Brasil, potência emergente*. Para os que discordavam, a porta de saída: *Brasil, ame-o ou deixe-o*. A conquista do tricampeonato mundial, no México, em 1970, foi uma bênção para esses propósitos de exaltação patriótica, inclusive porque foi a primeira vez que um campeonato mundial de futebol foi transmitido ao vivo para todo o país. O *caneco*, a taça Jules Rimet, definitivamente conquistada, agora era *nosso*, e o futuro também.<sup>115</sup>

Seguiu-se a política de distensão proposta no governo Geisel, uma “transição lenta, gradual e segura” à democracia. No âmbito internacional, caía o governo de Allende no Chile, terminava a guerra do Vietnã e ocorria a Revolução dos Cravos em Portugal, onde estiveram intelectuais e artistas brasileiros como José Celso Martinez e Glauber Rocha. Ao fim do

<sup>113</sup> ANA CAROLINA: não era apaixonada pelo cinema, mas virou cineasta. *Folha de São Paulo*. 24 out. 1982.

<sup>114</sup> XAVIER, Ismail. “Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor”. Op. cit. (p. 59-60).

<sup>115</sup> REIS, Daniel Aarão. Op. cit. (p. 56-57, grifos no original).

governo Geisel, vieram a anistia e o fim da vigência do AI-5, após manifestações estudantis e greves de trabalhadores. Ao assumir a presidência, o general Figueiredo prometia concluir o processo de democratização. Houve a reformulação partidária e o conseqüente surgimento de partidos como o PT e o PDT. No exterior, ocorria a Revolução iraniana, e em 79 aconteceria a última revolução romântica do século XX, a Revolução sandinista na Nicarágua, que refluí nos anos seguintes.<sup>116</sup>

A cultura brasileira chegara ao fim dos anos 60 desprovida de inocência diante da sociedade de consumo. Na esteira do processo de modernização conservadora da sociedade brasileira, o esforço do regime em intervir nas áreas de comunicações e cultura, incentivando o desenvolvimento capitalista privado ou atuando diretamente, já presente desde a década anterior, torna-se mais evidente, ao lado da repressão política e da censura. Ações como a criação da Embratel e do Ministério das Comunicações, respectivamente em 1965 e 1967, e outros investimentos governamentais na área de telecomunicações em busca da integração e segurança do território brasileiro, favoreceram o surgimento de uma programação em âmbito nacional das grandes redes de televisão. Instituições estatais de incremento à cultura adquiriam destaque, como a Embrafilme (que assume o papel de financiadora, co-produtora e distribuidora de filmes brasileiros), o INL (Instituto Nacional do Livro), o SNT (Serviço Nacional de Teatro), a Funarte e o Conselho Federal de Cultura. Ao mesmo tempo, floresce também a iniciativa privada, sob a forma de uma indústria cultural não apenas televisiva, mas também fonográfica, editorial, publicitária.<sup>117</sup>

Segundo Ridenti, nesse quadro, a atuação dos artistas mostra-se marcada por dois fatores. De um lado, a presença castradora da censura e a repressão que incluía o exílio, a prisão e até mesmo a morte; de outro, desenvolve-se uma indústria cultural que deu emprego e bons contratos aos artistas, inclusive os de esquerda, com o Estado atuando como financiador de produções artísticas e criador de empreendimentos culturais nacionais. Diante disso, grande parte da esfera artística enquadrava-se profissionalmente à indústria cultural — de forma mais ou menos crítica — enquanto outros buscavam o exílio, ou ainda, tentavam uma resistência à modernização conservadora da sociedade, inclusive ao avanço nítido da indústria cultural. Buscavam vínculos com os novos movimentos sociais que, aos poucos, foram se organizando, apesar da repressão, especialmente em alguns sindicatos e em

---

<sup>116</sup> RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Op. cit. (p. 322).

<sup>117</sup> Idem, *ibidem*. (p. 332).

comunidades de bairro, muitas vezes em atividades associadas a setores de esquerda da Igreja Católica.

Em meados da década de 70, são vivenciados os primeiros sinais de esgotamento do modelo econômico do “milagre brasileiro” e é anunciada, durante o governo Geisel, a “abertura” do regime. Assiste-se a uma retomada das atividades de oposição, organizadas de forma lenta pelas bases dos movimentos sociais, ao lado de um crescimento do MDB, ainda o único partido de oposição consentido pelo governo. Muitos artistas se engajam politicamente nesse processo, retratando-o em suas obras e participando ativamente, mobilizando-se a favor, por exemplo, das candidaturas do MDB, da campanha pela anistia aos presos políticos, ou ainda do ciclo grevista que irrompe em São Bernardo em 1978, espalhando-se pelo país e escapando ao controle dos patrões e dos militares.

De maneira diversa dos anos 60, tal engajamento se deu de forma individual, dentro da concepção do artista como cidadão, ou da inclusão de mensagens políticas no trabalho veiculado pela indústria cultural. Houve ainda casos de engajamento orgânico de grupos artísticos com as causas da oposição e os movimentos sociais, com destaque, neste caso, para o setor teatral, na qual ainda se preservavam os laços da criação coletiva, em contrapartida à integração dos artistas dentro da ordem, com suas carreiras individuais no mercado que envolve a indústria cultural.

No cinema, Renato Tapajós constitui, para o autor, um exemplo do artista engajado, “cuja trajetória confunde-se com a resistência à ditadura, o surgimento de novos movimentos sociais e a reorganização da sociedade civil brasileira a partir de meados dos anos 70”.<sup>118</sup> Um dos poucos a registrar cenas dos movimentos de 68 em São Paulo, torna-se conhecido por sua inserção como documentarista no centro dos principais acontecimentos que marcaram o processo de reorganização dos trabalhadores brasileiros. Sua atuação junto ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo origina diversos filmes no final da década de 70: *Acidente de trabalho*, *Teatro operário*, *Trabalhadoras metalúrgicas* (co-direção de Olga Futema) e *Greve de março*, curta-metragem que tratava da greve dos metalúrgicos do ABC paulista em março de 1979. Este filme e outros produzidos pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, como *Linha de montagem* (com direção de Tapajós e trilha sonora de Chico Buarque, lançado em 1982), atuavam como instrumento de propaganda do novo sindicalismo. *Em nome da segurança nacional*, de 1986, tornou-se seu filme de maior repercussão internacional. Realizado por encomenda da Comissão de Justiça e Paz, que desejava registrar o Tribunal

---

<sup>118</sup> Idem, ibidem. (p. 340).

Tiradentes — o julgamento simulado da Lei de Segurança Nacional feito no Teatro Municipal de São Paulo —, deu margem para a abordagem da repressão desencadeada ao longo de todo o período anterior.

Ao longo de um período em que o cinema brasileiro caminha rumo a uma diversidade de opções e propostas, esta é apenas uma das posições assumidas pelos artistas. Já ao final da década de 1960, à crise ética observada por Ramos no imediato pós-64, sobrepõe-se uma realidade econômica que envolve custos de produção, chocando-se com os anseios antiindustrialistas do “cinema de autor”.

Tem-se, por um lado, uma abertura para filmes “leves” dirigidos ao público de classe média e às grandes bilheteiras, como *Garota de Ipanema* (1968, Leon Hirzsmann) e *Todas as mulheres do mundo* (1967, Domingos de Oliveira), ambos retratando um universo ficcional distinto da produção cinema-novista anterior. O grupo como um todo, entretanto, demonstra inclinações frente às necessidades do mercado, mas elabora uma estratégia mais próxima de um meio-termo, buscando cativar o público pelo espetáculo, com cenários grandiosos, mantendo, ao mesmo tempo, alguns preceitos ideológicos no que se refere a convicções estéticas e éticas do primeiro Cinema Novo.

Em uma produção marcada por fortes traços alegóricos e tendências ao espetáculo, sobressai a preocupação em representar o Brasil passado, presente ou futuro “através do acúmulo de traços que conotem essa brasilidade em quadros alegóricos” — é o caso de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969, Glauber Rocha), *Os herdeiros* (1969, Carlos Diegues) e *Os deuses e os mortos* (1970, Ruy Guerra). Pode-se acrescentar ainda *Pindorama* (1971, Arnaldo Jabor), *Brasil ano 2000* (1968, Walter Lima Jr.) e *Macunaíma* (1969, Joaquim Pedro de Andrade). Assim, a produção cinemanovista no final da década de 1960 apresenta como característica uma “preocupação constante de comunicação com o público, sem abandonar completamente, no entanto, os traços mais agressivos da ‘linguagem maldita’”, buscando uma solução de compromisso entre estes dois pólos.<sup>119</sup>

Aproximadamente entre os anos 1969 e 1973, surgem produções marcadas por um tom agressivo, pelo grotesco e pela violência, na recusa radical de reconciliação com os valores do mercado.<sup>120</sup> Cineastas como Júlio Bressane, Neville d’Almeida, Rogério Sganzerla, Carlos Reichenbach, Luis Rosenberg e Andréa Tonacci conferem forma a um cinema no qual o diálogo com a narrativa clássica, a presença do universo da sociedade de consumo e da cultura de massa, a degradação dos personagens, a avacalhação e o deboche

<sup>119</sup> RAMOS, Fernão. Op. cit. (p. 372).

<sup>120</sup> XAVIER, Ismail. “Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor”. Op. cit. (pp. 72-80).

aparecem como traços de muitos filmes, como *O bandido da luz vermelha*, de Sganzerla (1968), dentro daquilo que ficou conhecido como Cinema Marginal.

Para Xavier, a partir de 1972 e 1973, aproximadamente, mostra-se difícil mapear o cinema brasileiro em termos de períodos ou estéticas aglutinadoras.<sup>121</sup> Ao fim do governo Médici, o Cinema Marginal já perdeu o fôlego enquanto movimento, o Cinema Novo é mais uma sigla para identificar um grupo de pressão junto a Embrafilme. Mesmo a polaridade entre, de um lado, um cinema atrelado ao mercado e aos protocolos de comunicação dominantes, e de outro, os estilos alternativos, não pode ser tomada como dicotomia absoluta. Neste período, prevalece a invenção de caminhos pessoais, de uma resolução própria dada por cada cineasta às relações entre projeto, linguagem, condições de produção e mercado.

Remanescentes do grupo cinema-novista prosseguem no início da década oscilando entre obras que mantêm aspectos ligados a grandes discussões e traços que revelam o desejo de atingir o público de maneira mais incisiva.<sup>122</sup> É o caso de filmes como *Quando o carnaval chegar* (1972) e *Joana francesa* (1973), ambos dirigidos por Carlos Diegues, e *Como era gostoso meu francês* (1971, Nelson Pereira dos Santos). Ainda na primeira metade da década de 70, algumas obras devem ser destacadas por conseguirem manter a integridade autoral, avançando nos planos da temática e da linguagem, como *A casa assassinada* (1971, Paulo César Saraceni) e *São Bernardo* (1972, Leon Hirszman). O rompimento mais radical, neste momento em que o grupo cinemanovista tenta uma inserção no mercado através de obras de tom sério, amarradas a grandes discussões em torno da cultura brasileira, vem com Arnaldo Jabor e *Toda nudez será castigada* (1972). A ênfase na subjetividade, que constituirá traço marcante de sua obra posterior, dá o tom desta “explosiva mistura de sexo, melodrama, grotesco, tangos e bolerões”, causando impacto ao abordar os desejos do viúvo Herculano e a exuberância da sofrida Geni, interpretada por Darlene Glória.<sup>123</sup> Nova adaptação de Nelson Rodrigues pelo diretor vem com *O casamento* (1975), seguida por *Tudo bem* (1978) — que buscava sintetizar num apartamento em obras as contradições vivenciadas pelo país — e *Eu te amo* (1980), remexendo a fundo as questões amorosas e os descaminhos afetivos das experiências modernas.

Traço acionado com empenho neste último filme, o erotismo vai ganhando espaço em várias produções do período. Deve-se mencionar uma vertente que começa a se delinear já na passagem da década de 60: um cinema essencialmente calcado no erotismo, que terá uma vida

<sup>121</sup> Idem, ibidem. (p. 88).

<sup>122</sup> RAMOS, José Mário Ortiz. “O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)” In RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Art/SEC – SP, 1990.*

<sup>123</sup> Idem, ibidem. (p. 405).

mais longa do que a inicialmente prevista, a despeito das críticas. Este conjunto de produções rotuladas como “pornochanchadas” “tinha objetivos mais pragmáticos, imediatos, pretendendo fixar suas divisas, mesmo com armas toscas, na expansão da indústria cultural, que abrangia todos os setores da produção artístico-cultural”.<sup>124</sup> Uma galeria de figuras como o paquerador, o marido traído, a virgem, a viúva disponível, além de títulos de duplo sentido e piadas maliciosas, compõem um imaginário que exerce forte apelo junto ao público. Com a consolidação e diversificação da produção, surgem diretores e produtores novos, em grande parte centralizados na Boca do Lixo paulista. Neste quadro em crescimento, cada vez mais surgem obras semi-amadoras, tornando evidente a fraqueza técnica e artística desse incipiente pólo produtor. Embora cercada de ironias, desprezo e raiva, a comédia erótica reinará por algum tempo dentro da esfera do mercado.

Para fazer frente à expansão deste tipo de filme, criticado por setores mais moralistas do Estado apesar de seu caráter lucrativo, a política oficial será de incentivo aos superespetáculos históricos, centrados nos “grandes vultos e fatos de nossa história”. Nessa linha são feitos, por exemplo, *Independência ou morte* (1972, Carlos Coimbra) e *O caçador de esmeraldas* (1980, Oswaldo de Oliveira), ambos de produção independente, além de *Anchieta*, *José do Brasil* (1978), produzido pelo mecanismo estatal, mas que acaba constituindo-se como uma visão pessoal do diretor, Paulo César Saraceni. Contrariando tais proposições, temos *Os inconfidentes* (direção de Joaquim Pedro de Andrade, 1972) — narrativa centrada nos intelectuais do movimento, subversão temporal, diálogos retirados dos autos da devassa da Inconfidência e da poesia de Cecília Meirelles, traços que extrapolam para um questionamento do papel dos intelectuais e da própria linguagem cinematográfica.

Na segunda metade da década, alguns aspectos do nacionalismo da década de 60 são rearticulados: concepções de “homem brasileiro”, de respeito às “diversidades regionais”, de “identidade nacional”, agora assentadas em certas noções antropológicas, são retomadas inclusive pelo Estado. Obras de diretores já legitimados culturalmente, mesmo não seguindo rigorosamente as diretrizes oficiais, acabam se misturando com a atmosfera da época, como *Amuleto de Ogum* (1974, Nelson Pereira dos Santos). Outros filmes dentro da linha de “respeito ao popular” e “espetaculização do nacional” são *Dona Flor e seus dois maridos* (1976, Bruno Barreto), *Tenda dos milagres* (1977, Nelson Pereira dos Santos) e *Bye bye Brasil* (1979, Carlos Diegues). Também se destacam adaptações literárias como *Sagarana, o duelo* (1973, Paulo Tiago) e *Lição de amor* (1975, Lauro Escorel).

---

<sup>124</sup> Idem, *ibidem* (p. 408).

No jogo mercadológico, o grande êxito pertence aos Trapalhões. O percurso de Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum e Zacarias começa em 1965 apenas com os dois primeiros, no filme *Na onda do iêiêiê* (direção de Aurélio Teixeira) e prossegue com diversas outras produções que, realizadas regularmente e dirigidas especialmente ao público infantil com temáticas retiradas do imaginário cinematográfico, das histórias infantis ou de conteúdos nacionais já testados em outros filmes (como em *O cangaceiro trapalhão*, de 1983), consolidam o segmento mais próximo de um cinema com feições claramente industriais. Paralelamente, mas em ritmo decrescente, mantém-se na década de 70 a produção de Mazzaropi.

O quadro cinematográfico chega ao final dessa década de 70 com o mercado e a produção economicamente aquecidos, quando as medidas adotadas pela Embrafilme e Concine, da co-produção às obrigatoriedades de exibição e copiagem, e a própria realidade econômica do país, abrem novas possibilidades para o cinema nacional. Nesse momento, “os produtores culturais, órfãos de movimentos-projetos políticos e estéticos, vão conduzir agora suas propostas num jogo perigoso de aproximação e afastamento com o cinema de objetivos claramente comerciais”.<sup>125</sup>

O grandioso volume de produção vai permitir a continuidade da trajetória de alguns autores e a realização de obras que acalentam um certo desejo de liberdade. É o caso de *A lira do delírio* (direção de Walter Lima Jr., 1978). Brincando com o tempo e a continuidade, compõe-se um painel moderno em que se misturam cenas de carnaval, uma táxi-girl, um jornalista, um executivo envolvido com marginais e até um traficante de bebês para o exterior. Consolidando sua filmografia no seio de um cinema que persegue a industrialização está Walter Hugo Khouri, que “deixa fluir inquietações estéticas permeadas pelo erotismo, pelo clima fantástico e pela constante obsessão plástica na construção de suas imagens”.<sup>126</sup>

Ao analisar os traços que define para o “cinema brasileiro moderno” ao longo destes anos 70, Ismail Xavier observa uma produção marcada por características variadas, algumas resultantes de desafios impostos pelo mercado, outras heranças de tempos anteriores. Para ele, em filmes de cineastas como Carlos Alberto Prates Correia (*Perdida*, 1976, e *Cabaré Mineiro*, 1980), Jorge Bodansky e Orlando Senna (*Iracema*, 1974) e Arthur Omar (*Triste trópico*, 1974), além da própria Ana Carolina (*Mar de rosas*, 1977), estes traços se renovam e

---

<sup>125</sup> Idem, *ibidem.* (p. 430).

<sup>126</sup> Idem, *ibidem.* (p. 433).

se atualizam, dando continuidade à “pesquisa da linguagem e a busca do estilo original ao discutir a formação histórica e os problemas contemporâneos do país”.<sup>127</sup>

Para Xavier, Ana Carolina e Carlos Alberto Prates Correia “trazem humor, a transgressão (a carnavalização, poderia ser dito), sem reduzir sua criação a um cinema totalmente programado para comunicar, onde o esforço em seduzir vira complacência”. O trabalho produzido por ambos, inserindo-se na faixa do mercado, adquiriria maior significado “enquanto nele permanece o risco da invenção, numa postura de intervenção cultural que enfrenta esse dilaceramento do cinema de autor na lida com demandas opostas à expressão e à norma do ‘cinema de público’”.<sup>128</sup> Em *Cabaré Mineiro* (1980) — título retirado de um poema de Drummond — o cineasta extrapola as fronteiras do cabaré para dar margem a experiências do desejo reprimido e das fantasias, que se desloca pelo universo de imobilidade das Minas Gerais das antigas estradas de ferro; em *Noites do Sertão* (1984), o espaço da fazenda senhorial se converte em local de confronto entre ordem patriarcal e sexualidade. Na produção da cineasta, em *Mar de rosas* (1977), seu primeiro longa de ficção, o título irônico elaborado pela cineasta “tem como alvo direto o clima tempestuoso das relações entre homem e mulher, adulto e adolescente, sexualidade a afeto, na vida da classe média que percorre a Via Dutra”. E em *Das tripas coração* (1982), o ambiente do colégio interno feminino “é o laboratório da cineasta, que investe contra a educação religiosa e uma sexualidade feita de inveja, ressentimento e narcisismo”.<sup>129</sup>

Segunda esta última afirma, desde que começara a produzir documentários, suas preocupações tiveram como centro “os problemas da minha geração, ou seja, a geração que seguiu o rojão de 1968, uma geração que pensou que ia matar a charada, ficou alegre com essa possibilidade, mas que, no fim, levou aquela cacetada que todos nós vimos e vivemos”.<sup>130</sup> Fundamentais na confecção de sua produção documental, agora “no nível da ficção, essas preocupações continuam a existir”.<sup>131</sup>

É interessante perceber como as percepções que Ana Carolina expõe sobre seus filmes constituem mais um aspecto dentro da compreensão dos sentidos que ela confere à sua trajetória. Em entrevista à revista *Cinemais* em 1999, as observações em relação à trilogia têm como parâmetro o filme *Amélia*, sua produção mais recente naquele momento. Quando

<sup>127</sup> XAVIER, Ismail. “O cinema brasileiro moderno”. Op. Cit. (p. 36).

<sup>128</sup> XAVIER, Ismail. “Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor”. Op. cit. (p. 110).

<sup>129</sup> Idem, ibidem. (pp.109-110).

<sup>130</sup> CINEMA Mulher. *Última Hora*, 23 e 24 set. 1976.

<sup>131</sup> Ibidem.

Geraldo Sarno, um dos entrevistadores, lhe pede que estabeleça uma relação entre suas produções ficcionais, ela responde:

É sempre confessional. São sempre memórias das sensações que me levaram a fazer. Na verdade, eu não consigo dissociar *Mar de rosas* de *Getúlio Vargas*. Porque o *Getúlio* aparentemente é um documentário sobre um ditador e não-sei-o-que-lá. Mas eu fiquei tão pirada quando comecei a ver o material do DIP, do Brasil documental, que aí começou o Édipo, o poder, o poderoso. Eu só fiz o *Mar de rosas* porque eu vi alguma coisa no material do *Getúlio* que não me pertence. Quer dizer, eu não filmei nenhum plano do *Getúlio*, eu fui impactada por alguma coisa do Getúlio que, obviamente, é masculina, é Édipo, o pai que protege, que provê, que resolve, e que se mata, pai que atira contra si mesmo, que é falível. Ali eu tive um treco, uma viagem qualquer. Ali eu tive uma coisa que me remete a uma discussão descabelada da família, no sentido de saber dentro da família, por que meu pai não é o infalível? No *Mar de rosas* a figura proeminente é a mãe. A grande batalha é entre eu e a outra mulher do meu pai.<sup>132</sup>

Nesta breve avaliação de sua obra, Ana Carolina reconhece que o que expõe são “memórias das sensações” que impulsionaram a construção das narrativas e a preocupação com determinadas temáticas. Assim, embora *Mar de rosas* apareça como a primeira parte da trilogia, por trás deste encontra-se *Getúlio Vargas*, seu primeiro longa-metragem, realizado em 1974 a partir do material proveniente do antigo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). *Das tripas coração* (1982) é definido nesta passagem como

(...) uma grande má-criação, uma grande exacerbação de identidade misturada com um pouco de religião, de repressão, mas é isso. No *Sonho de valsa* eu já baixo um pouco a bola e fico na questão padrão, clichê. Hoje eu já não sei dizer se é assim, mas das mulheres dos 30 aos 40 anos que fantasiam o amor, o encontro do homem, o romance, o homem que me ama, o homem que me protege, achei meu príncipe (...) Acabou sozinha... Tchou... E aí vai ter o que? Reze, se conheça, segure suas pontas, ganhe seu dinheiro e não me encha. Essa é a mensagem do *Sonho de valsa*, do sonho de valsa de todos nós.<sup>133</sup>

A ênfase em aspectos intimistas da trilogia é informada por *Amélia*, cuja trama ficcional parte da visita verídica de Sarah Bernhardt ao Brasil em 1905 e que constitui o ponto inicial da entrevista. Em crise profissional e pessoal, Sarah é influenciada por sua fiel camareira brasileira Amélia a se apresentar no Rio de Janeiro. Ao desembarque, esta morre de febre amarela e a lendária atriz se vê forçada a conviver com as irmãs de sua auxiliar, recém-chegadas do interior de Minas Gerais. A partir disso, dois mundos se confrontam, o que considera a si mesmo como “civilização” e o outro, a “barbárie”, abrindo a discussão sobre o que representam estas duas categorias e o que resulta do seu encontro.

<sup>132</sup> ANA CAROLINA – o cinema feito *sob* a condição feminina. Op. cit. (p. 26-27).

<sup>133</sup> *Ibidem*.

Ivana Bentes, uma das entrevistadoras, credita a *Amélia* a saída de uma esfera privada para uma tentativa mais explícita de entender o Brasil e confrontá-lo com aquilo que lhe é exterior, o que se expressaria, inclusive, na linguagem próxima do documental nas cenas do cotidiano das irmãs em Minas. É esta percepção, compartilhada pela cineasta, que lhe funciona como referência para comentar seus outros filmes. A saída de uma esfera intimista, de filmes resultantes de inquietações expostas de maneira exacerbada começaria a tomar forma em *Sonho de valsa*, concretizando-se em *Amélia*.

No momento de conclusão da trilogia, ao final da década de 1980, aspectos semelhantes eram destacados por Ana Carolina ao fazer um balanço daquele que havia sido um trabalho “de fôlego”:

Eles têm tudo a ver um com o outro. Seriam como um pintor que tem a fase não-sei-o-quê... Começa com *Mar de rosas*, que é uma reflexão sobre adolescência, quem detém o poder dentro da família e a primeira investida sobre a identidade. Depois vem o *Das tripas*, que é muito mais atomizado, mais excessivo, mais denso que os demais. Ele prossegue na busca da identidade, particularmente da identidade sexual. (...) Ele devolve, ou tenta devolver, uma histeria que o homem projeta nas mulheres. Aí vem o *Sonho de valsa*, que é o final desta coisa onde ela se identifica como mulher, reflete sobre as relações amorosas com o pai, o irmão; tem o Édipo, o incesto, tem o homem número um, o número dois e finalmente ela se libera e fica sozinha no final do filme. Tudo é na verdade uma coisa só. É um painel sobre adolescência, juventude e maturidade.<sup>134</sup>

O esforço de esboçar uma análise sobre a questão da identidade em diferentes estágios da vida — a adolescência, a juventude e a maturidade — definiria os dez anos envolvidos na elaboração e produção destes filmes. Relacionado a isto, um outro aspecto é ressaltado em suas observações: as abordagens referentes ao feminino. Esse traço é flagrante em *Sonho de valsa*, que, em suas palavras, “fala do desejo, da busca desse amor eterno, da relação amorosa com a figura masculina, de Deus ao pai até o homem que dorme comigo”.<sup>135</sup>

Os caminhos percorridos por Teresa, a protagonista que se vê às voltas com os vários homens que marcaram sua vida — o pai, o irmão, uma série de amores fracassados — seria um meio de discussão da identidade a partir das vivências de uma mulher madura, que desejou e buscou ao longo da vida o príncipe encantado, expressão concreta do amor eterno. A temática voltada para o que seria um “universo feminino” contribuiu frequentemente para a cobrança por uma militância feminista, ao que a cineasta respondia:

<sup>134</sup> COISAS de mulher. *Última Hora*, 25 jul. 1989, UH Revista, p. 01.

<sup>135</sup> ANA CAROLINA. Uma artista brasileira. *Jornal do Brasil*, 08 dez. 1987, caderno B, p. 08.

Faço filmes sob as mulheres. Me irrita quando dizem que faço um cinema feminista. Isso seria muito cômodo, muito confortável e meu cinema não é tão simples. (...) Meu filme é um grito profundo para que a mulher se libere, para que ame um homem e não o imaginário.<sup>136</sup>

A recusa ao rótulo de “feminista” não a impede de tecer críticas à maneira como as mulheres eram retratadas pelo cinema brasileiro. Em 1975, antes de iniciar a trilogia, Ana Carolina concedeu uma entrevista a Jean-Claude Bernardet, ao lado das também cineastas Rose Lacreta e Eunice Gutman, para o jornal *Movimento*. Para ela, “psicologicamente os diretores não entendem nada de mulher”.<sup>137</sup> O cinema, em diversas situações, teria colocado as mulheres em posição secundária dentro da narrativa, e mesmo nos filmes que estavam sendo feitos naquele momento por mulheres, os personagens femininos permaneceriam inseridos em temáticas masculinas: “os homens conseguem ir ao encontro do inconsciente deles. As mulheres ainda não”.<sup>138</sup> No Brasil, a produção cinematográfica não teria ainda “uma tradição de a mulher ser o personagem principal ou forte”.<sup>139</sup>

Ao falar de *Mar de rosas*, ressalta que “chega uma hora que é muito necessário a gente deixar claro e bem explicado o que a gente pensa da mulher e do homem dentro de uma sociedade, já que o cinema é um veículo cultural, social e psicológico”.<sup>140</sup> Todas as personagens femininas que se movimentam nesta trama seriam faces de uma mesma mulher, assim como os homens, “eles são os vários lados de um só homem”.

Homens e mulheres também estão no cerne de *Das tripas coração*. A trama é construída a partir do sonho de um interventor que chega a um tradicional colégio feminino para fechá-lo e, enquanto espera pela reunião decisiva, adormece por alguns minutos e sonha com todas as mulheres, entre alunas, professoras e demais funcionárias, que percorrem os corredores da instituição. Comentando o filme, Ana Carolina ressalta que não está falando “de mulher, mas sim da impossibilidade de se falar de homem, ou com o homem”. Seriam “registros de vivências que ficaram impregnadas em mim”, as impressões do que um homem pensa sobre as mulheres: “um ser frágil, um pouco histérico e com total falta de possibilidade de resolver problemas”.<sup>141</sup> Para além de colocar em discussão as representações projetadas pelos homens sobre as mulheres, ela põe em cena mais uma vez, segundo afirma, a questão da

<sup>136</sup> Ibidem.

<sup>137</sup> CINEMA de homem para homem. *Movimento*, 21 jul. 1975, nº 03, p. 23.

<sup>138</sup> Ibidem.

<sup>139</sup> CINEMA Mulher. *Última Hora*, 23 e 24 set. 1976.

<sup>140</sup> SEM vaidade, a cineasta Ana Carolina mostra seu *Mar de rosas* em Paris. *O Globo*, 12 nov. 1977.

<sup>141</sup> ANA CAROLINA – “Das tripas coração” e o ato de ser mulher. *Revista de Domingo. Jornal do Brasil*, 31 out 1982.

identidade: entre as adolescentes, que “são absolutamente iguais”, e as professoras, mulheres maduras “que brigam o tempo inteiro para se identificar”.<sup>142</sup>

As mulheres protagonistas dos sonhos desse personagem masculino encenam um outro aspecto que também daria o tom de suas produções: a dimensão da transgressão, traço associado ao filme pela Censura, que lhe tentou impor cortes por questões ofensivas à Igreja Católica. Em reportagens da imprensa, a perspectiva de cortes impostos ao filme é duramente criticada por Ana Carolina. Depois da abertura, seria “absolutamente contraditório”.<sup>143</sup> Os cortes, de “valor unicamente moral”, trariam como componente as expectativas projetadas sobre seu trabalho, pelo fato de “ser mulher”:

Eu acho que aí existe o seguinte componente: se fosse um rapaz, um jovem diretor, que tivesse chegado lá com esse mesmo filme, o censor não viraria para ele e falaria assim: “Como é que um moço tão bem-vestido como o senhor faz um filme desses?”. No entanto, eu chego e o cara me fala: “Mas como uma moça como a senhora faz um filme desses?”. Quer dizer, o que se espera de uma moça não tem nada a ver com a realidade. É uma expectativa dele, censor, que a moça seja bem-comportada, virgem, recatada e sem nenhum sentimento.<sup>144</sup>

As expectativas em torno de uma mulher realizadora de um filme significavam que este “deve ser do tipo água com açúcar, bem comportado”. Ao que a cineasta respondia: “Eu não sei fazer nada bem comportado. Sempre trabalhei no registro da transgressão”.<sup>145</sup> Nesta visão, uma narrativa hermética, personagens rebeldes e mal-criados, a identidade sexual posta em questão, todos constituiriam elementos poucos prováveis de serem encontrados em filmes dirigidos por mulheres “bem-comportadas”, de acordo com padrões tradicionais e “desejáveis”.

Personagens que desmontam padrões e transgridem normas enraizadas não se restringem a *Das tripas coração*. Em *Mar de rosas*, Betinha, a filha adolescente do casal protagonista, Felicidade e Sérgio, é aquela que desvenda a trama de relações de poder vivenciada no seu cotidiano e empreende violentas tentativas de fuga ao longo de uma viagem familiar que toma rumos inesperados a partir da tentativa de Felicidade de assassinar o marido. Em fuga com a filha Betinha, ambas são seguidas por Orlando Barde, homem que se revela empregado daquele e se considera a personificação da autoridade e da ordem. Perseguindo a filha, que insiste em se desvencilhar de seu controle, Felicidade tenta ao

<sup>142</sup> Ibidem.

<sup>143</sup> VOU até o fim. Tesoura da Censura ameaça filme de Ana Carolina. E ela fica firme. *Última Hora*, 24 jul 1982. Revista, p. 1.

<sup>144</sup> ANA CAROLINA: não era apaixonada pelo cinema, mas virou cineasta. *Folha de São Paulo*. 24 out. 1982.

<sup>145</sup> ANA CAROLINA – “Das tripas coração” e o ato de ser mulher. *Revista de Domingo. Jornal do Brasil*, 31 out 1982.

mesmo tempo escapar de Barde. Parando em uma cidade no meio do caminho, os três chegam à casa do casal Niobi e Dirceu, que os acolhem após Felicidade ser atropelada. A realidade monótona deste casal é quebrada por uma sucessão de desabafos e discussões acaloradas, em que, aos olhos da menina Betinha, desvela-se uma sociedade autoritária em suas experiências cotidianas, no seio das quais poderes e contrapoderes revelam sua face microscópica e papéis atribuídos ao feminino e ao masculino são postos em questão.

Para a cineasta, diante do reduzido número de mulheres atuantes retratadas pelo cinema brasileiro, a menina Betinha talvez aparecesse como “uma proposta nova de uma mulher que procura saídas”.<sup>146</sup> Neste filme, a preocupação com o poder surge como o fio condutor da trama, na qual, “mesmo se tratando de um quadro familiar limitado, o que se discute no ‘Mar de rosas’ é com quem está o poder? Com o pai? Com a mãe? Ou com qual elemento dessa família toda?”.<sup>147</sup>

Para Jean-Claude Bernardet, *Mar de rosas* apresentaria um tom novo no quadro do cinema brasileiro. Filmes considerados “sérios” e “críticos” usariam, em geral, “o enredo e os personagens para dar uma visão globalizante da sociedade, de um sistema”.<sup>148</sup> Personagens confundidos com determinadas categorias sociais — o de classe média, o operário, o camponês — compunham uma trama que buscava demonstrar alguma tese elaborada previamente, encaixada nos conceitos que o cineasta deseja transmitir. Nessa perspectiva, este, em grande parte dos casos, “sabe — ou pretende saber — o que o filme quer dizer antes de realizá-lo”.

*Mar de rosas*, ao contrário, pertenceria a um outro tipo de cinema, “que constrói personagens e enredo não a partir de um conhecimento sociológico, mas a partir de uma vivência crítica”. Nesse tipo de produção, o cineasta “se joga no escuro para perguntar o que é essa realidade, para perguntar de que forma ele se relaciona com ela”.<sup>149</sup> Seriam filmes, em suma, “que lançam hipóteses a respeito das relações que uma pessoa ou um grupo de pessoas mantêm com uma situação histórica na qual está inserida e da qual faz parte”.<sup>150</sup> Ao tentar definir o filme de Ana Carolina, Bernardet destaca que este jorrara de sua vivência, “foi elaborado sem saber o que significava, sem submetê-lo à censura prévia de um aparelho

<sup>146</sup> CINEMA Mulher. *Última Hora*, 23 e 24 set. 1976.

<sup>147</sup> SEM vaidade, a cineasta Ana Carolina mostra seu *Mar de rosas* em Paris. *O Globo*, 12 nov. 1977.

<sup>148</sup> BERNARDET, Jean-Claude. A alegre crueldade de Ana Carolina. *Última Hora*, 28 set. 1978.

<sup>149</sup> Idem. “Mar de rosas”: um filme duvidoso. *Última Hora*, 16 out. 1978.

<sup>150</sup> Idem, *ibidem*.

conceitual”. Abria-se, em função disso, a “múltiplas interpretações e múltiplos relacionamentos’, por parte do público e da diretora.<sup>151</sup>

Avivando a memória referente às experiências na universidade e à estreita relação possível entre cultura e política, Ana Carolina confere sentido à sua atuação como cineasta a partir do projeto de refletir e intervir na realidade brasileira.<sup>152</sup> Esses dois elementos se fundem na elaboração de uma identidade enquanto integrante do que designa como uma geração, entendida como um fato cultural “por um lado modelado pelo acontecimento e por outro derivado, às vezes, da autorepresentação e da autoproclamação”, ou seja, “o sentimento de pertencer — ou ter pertencido — a uma faixa etária com forte identidade diferencial”.<sup>153</sup>

Neste sentido, nas diversas apresentações públicas que constrói nas entrevistas concedidas à imprensa, Ana Carolina se define e redefine enquanto sujeito histórico e expõe o que considera serem suas relações com seu próprio tempo. Nesse sentido, ressalta-se a necessidade de se supor que o relato autobiográfico possui como base “sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância”, estabelecendo relações “entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário”.<sup>154</sup> É interessante perceber como o projeto esboçado originalmente em relação a seu ingresso na atividade cinematográfica ganha novas tonalidades no decorrer de sua produção ao longo dos anos seguintes, sem, contudo, abandonar por completo suas raízes. O foco em questões aparentemente subjetivas, embora tendo por trás discussões mais amplas, justifica-se através dos limites impostos pela conjuntura, diante da inviabilidade comercial do documentário de feições políticas: “não era possível entrar em um país que estava fechado, politicamente falando, então eu tive que entrar em mim mesma, e isto me levou a *Mar de rosas*”.<sup>155</sup>

<sup>151</sup> Idem. A alegre crueldade de Ana Carolina. *Última Hora*, 28 set. 1978.

<sup>152</sup> VELHO, Gilberto. “Memória, identidade e projeto” In *Projeto e metamorfose. Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. Entendemos a memória enquanto fenômeno social e elemento constitutivo do sentimento de identidade tanto individual quanto coletiva, na medida em que se revela um fator central para o sentimento de continuidade e coerência de uma pessoa ou grupo no processo de reconstrução de si. Cf. POLLAK, Michel. “Memória e identidade social”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: vol. 5, n. 10, 1992, pp. 200-212.

<sup>153</sup> SIRINELLI, Jean-François. “A geração”. In FERREIRA, Marieta e AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996 (p. 133).

<sup>154</sup> BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In FERREIRA, Marieta e AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996. (p. 184).

<sup>155</sup> No original: “It was not possible to get inside a country which was closed, politically speaking, so I had to go inside myself, and that led me to *O mar de rosas*”. Este trecho pertence a uma conversa entre Ana Carolina e Simon Hartog, filmada no Rio de Janeiro em 1985, para a produção de um programa sobre cinema brasileiro. Uma versão editada foi publicada na revista *Framework* n° 28 (pp. 64-69).

Às observações de que seu cinema prima pela subjetividade, contrapõe-se a percepção do caráter crítico de sua produção, eixo que permeia os diversos momentos de sua carreira, da forma como a própria cineasta a constrói.<sup>156</sup> Revela-se pertinente a questão proposta por Jean-Claude Bernardet ao comentar *Mar de rosas*, a partir de sua visão de um cinema que não se coloca acima dos questionamentos que pretende abordar: “Estes filmes serão apolíticos ou menos políticos que os outros?”. Nas palavras do autor,

certamente eles não exibem um significado político explícito, não são impostados ao nível do discurso habitualmente tido como político e sociológico. Nem pretendem que o público assimile determinada mensagem específica que os resumiria.<sup>157</sup>

Mas isso impediria de serem compreendidos em sua dimensão política? Para Luís Zanin Orichio, a política é o aspecto mais flagrante na trilogia como um todo: “Usando como mote o domínio de pais sobre filhos, de professores sobre alunos, ou de homens sobre mulheres, procura tocar no cerne mesmo da sociedade autoritária”.<sup>158</sup>

Seriam filmes desprovidos de uma dimensão política? Em outras palavras, as vivências das personagens femininas, expostas em seus conflitos cotidianos e, por vezes, até subjetivos, excluem discussões em torno do poder, do enfrentamento da autoridade e das tentativas de ruptura? A vida cultural nesses anos 70 se vê entre o engajamento experimentado na década anterior, os ditames de uma indústria cultural em expansão (inclusive patrocinada pelo Estado) e as restrições impostas pelo regime militar, através de vigilância de eventos e personalidades, repressão policial direta ou controle pela censura. Neste processo, as relações entre cultura e política se mostram multifacetadas: apesar dos impasses motivados por estes fatores, a perspectiva do “fazer político” não desaparece, agora se expressando segundo outros parâmetros e com a inclusão de novos atores. Colocamos, a partir disso, a questão seguinte: como se esboça, na trilogia e através dela, um olhar investigativo sobre as múltiplas nuances assumidas pela dimensão do *político*?

---

<sup>156</sup> A excessiva subjetividade atribuída à trilogia de Ana Carolina pode ser exemplificada pela observação de José Mário Ortiz Ramos em seu artigo sobre os anos 70 e 80 para a *História do Cinema Brasileiro*, organizada por Fernão Ramos, ao afirmar que em *Mar de rosas*, “esfuma-se o impulso de crítica social, de visão do país, e emerge a conturbada subjetividade da cineasta”. RAMOS, José Mário Ortiz. “O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)” op. cit. (p. 431).

<sup>157</sup> BERNARDET, Jean-Claude. A alegre crueldade de Ana Carolina. *Última Hora*, 28 set. 1978.

<sup>158</sup> ORICHIO, Luís Zanin. Op. cit (p. 93).

## 2. FACES COTIDIANAS DO POLÍTICO

De acordo com Lagny, o cinema inscreve-se como parte da cultura em suas várias acepções: em sua dimensão simbólica, remetendo a um conjunto de idéias e valores definidos enquanto “representações coletivas” — imagens que os grupos sociais dão a si mesmos — ou ainda, de modo mais estreito, no seio das atividades artísticas e culturais. Nesse sentido, o filme pode ser considerado como um “testemunho” das formas de pensar e sentir de uma dada sociedade ou ainda como um “agente”, que provoca certas transformações e/ou veicula determinadas representações.<sup>159</sup>

A perspectiva de análise e interpretação sócio-histórica traz como pressuposto básico, segundo Vanoye e Goliot-Lété, a concepção de que “um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico”, e como tal, “oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve”.<sup>160</sup> Um filme sempre “fala” do presente — do aqui e do agora de seu contexto de produção.

“Imagens nos mostram *um* mundo, mas não *o* mundo em si”: são, portanto, representações.<sup>161</sup> Deve-se ter em mente que o cinema narrativo não é a expressão transparente da realidade social nem seu contrário exato. Opera-se um jogo complexo de correspondências, inversões e afastamentos entre, de um lado, a organização e a conduta da representação cinematográfica, e de outro, a realidade social.<sup>162</sup> Em um filme, portanto, a sociedade não é propriamente mostrada, mas sim *encenada*: “Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real”. Constitui, dessa forma,

<sup>159</sup> LAGNY, Michèle. *Cine y Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Op. cit. (p. 187-188).

<sup>160</sup> VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Op. cit. (pp. 54-55).

<sup>161</sup> Tradução nossa. No original: “Images show us *a* world but not *the* world itself”. Grifo no original. LEPPERT, Richard. Op. cit. (p. 03).

<sup>162</sup> AUMONT, Jacques et alli. Op. cit. (p. 98-99).

um *ponto de vista* sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo), e é essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista.<sup>163</sup>

Percepções e interpretações relacionadas a uma dentre outras perspectivas de encarar e compreender o mundo são, portanto, expostas e, principalmente, construídas nessas imagens e a partir delas. Quando focalizamos os filmes que se seguem, neste capítulo e no seguinte, procuramos perceber como, na articulação entre palavras, sons e imagens, significados múltiplos e em interação podem ser elaborados. Intertextualidade que estrutura cada um deles individualmente, mas também intervisualidade que permitirá, ao final desse trabalho, estabelecer interpretações da trilogia como um conjunto.<sup>164</sup>

O exame dos filmes enfocados neste capítulo destacou algumas seqüências específicas e guardou outras para o capítulo seguinte, dada a opção por uma segmentação mais temática da análise.<sup>165</sup> Evitei uma decupagem exaustiva plano a plano, conferindo destaque a certos aspectos relativos a enquadramento, sons, diálogos, comportamento e atitudes dos personagens em cena que facilitassem a compreensão do filme, cujos significados são construídos não só através de uma dimensão textual, mas principalmente por meio de determinados dispositivos.<sup>166</sup> Alguns desses termos relativos à linguagem cinematográfica são objeto de uma breve definição em notas.

O ponto de partida desse esforço de interpretação toma como eixo a perspectiva de *vivências cotidianas do poder*, mais expressiva nos primeiros filmes que compõem a trilogia, *Mar de rosas* (1977) e *Das tripas coração* (1982). As percepções da cineasta — evidenciadas também no primeiro capítulo — e as de observadores contemporâneos — crítica e censura cinematográfica — se articulam às imagens em si para compor os significados desses filmes e a historicidade de uma dimensão particular do “fazer político”, experimentada naqueles anos.

<sup>163</sup> VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Op. cit. (p.56, grifo no original).

<sup>164</sup> STURKEN, Marita & CARTWRIGHT, Lisa. Op. cit. (p. 02).

<sup>165</sup> Vanoye e Goliot-Lété definem seqüência como um “conjunto de planos que constituem uma unidade narrativa definida de acordo com a unidade de lugar ou de ação”. Cf. VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Op. cit. (p. 38).

<sup>166</sup> O plano pode ser definido, em um filme acabado, como a porção limitada pelas colagens que o ligam ao plano anterior e ao seguinte. Vanoye e Goliot-Lété alertam para o fato de que a descrição de um filme plano a plano apresenta o inconveniente de privilegiar o plano como unidade. Como um filme também se apresenta como um conjunto de planos, deve-se, dessa forma, enriquecer a análise de uma seqüência evidenciando seu papel no centro do filme. Cf. VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Op. cit. (p. 83).

## 2.1 AUTORITARISMO E COTIDIANO

É, ninguém pode desobedecer às ordens... Ou pode? (Betinha, *Mar de rosas*).

**Mar de rosas**, em sua segunda semana de exibição na cidade, consegue passar à platéia pelo menos boa parcela de sua inquietação. Tanto faz se as pessoas gostem dele ou não. Trata-se, com efeito, de um dos mais polêmicos filmes já produzidos pelo cinema brasileiro. Como a fivela que Betinha (Cristina Pereira) penetra no pescoço da mãe, Felicidade (Norma Bengell), a jovem (33 anos) cineasta Ana Carolina de fato enfia um prego na passividade das pessoas (...).<sup>167</sup>

É aí, no cotidiano de cada um, que se identifica a realidade do país (...), mesmo porque a repressão, o poder e a fuga — elementos onde o *Mar de rosas* repousa — são paralelos dentro dos quais a minha geração se acotovela no seu dia-a-dia mais primário. (Ana Carolina)<sup>168</sup>

Os créditos iniciais de *Mar de rosas* são acompanhados por faróis de automóveis que percorrem uma estrada não-identificada à noite e, na trilha sonora, o barulho dos motores compõe o fundo para os nomes da equipe técnica. Desenham-se, assim, elementos fundamentais no desenvolvimento da história que se seguirá: a estrada, uma viagem.<sup>169</sup>

Corte para a cena que apresenta ao espectador a protagonista, Betinha. Em primeiro plano, uma imagem inesperada: a urina que a menina verte sobre a terra.<sup>170</sup> O foco se afasta para enquadrar a personagem acima dos joelhos, de costas, observando a paisagem à beira da estrada. A câmera acompanha seu retorno ao carro, estacionado no acostamento, enquadrando-a acima da cintura. Ela entra no carro e a câmera fixa focaliza o automóvel se afastando e seguindo viagem.<sup>171</sup>

<sup>167</sup> HABIB, Sérgio. Quem gosta de “Mar de Rosas”? *Jornal de Brasília*, 08 ago 1978.

<sup>168</sup> Apud VARTUCK, Pola. “Mar de rosas”: um conflito além das intenções da diretora. *O Estado de São Paulo*, 15 out 1978.

<sup>169</sup> O termo *história*, aplicado aos aspectos narrativos do cinema, pode ser definido como o significado ou conteúdo narrativo, composta por elementos fictícios que se organizam uns em relação aos outros através de um desenvolvimento, de uma expansão e de uma solução final, formando um todo coerente. Segundo Aumont e outros autores, “é essa completude, essa coerência (mesmo relativa) da história que parecem torná-la autônoma, independente da narrativa que a constrói. Ela aparece, assim, dotada de uma existência própria, que a constitui em simulacro do mundo real. É para explicar essa tendência da história a se apresentar como universo que se substitui o termo história pelo de *diegese*”. Cf. AUMONT et alli. Op. cit. (p.113).

<sup>170</sup> Nos primeiros filmes produzidos, a distância da câmera em relação ao objeto filmado era mais ou menos constante, e o enquadramento resultante permitia representar as pessoas filmadas de pé. Tal distância foi posteriormente variada, fazendo com que os objetos se tornassem “menores”, perdidos no cenário, ou “maiores”, quando, excedendo os limites do quadro, fossem vistos apenas em parte. Para dar conta desse vínculo variável entre a distância da câmera ao objeto filmado e o tamanho aparente desse objeto, criou-se uma tipologia simplificada e bastante flutuante de uma língua para outra, uma “escala” das dimensões do plano. O *primeiro plano* é definido por Aumont e Marie como o termo dessa escala de planos que corresponde a uma posição da câmera bem próxima do objeto filmado. Cf. AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. Op. cit. (pp.101-102; 241-242).

<sup>171</sup> A expressão “câmera fixa” ou “plano fixo” indica uma unidade de filme durante a qual o enquadramento permanece fixo em relação à cena filmada. Cf. AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. Op. cit. (pp. 230-231).

O plano seguinte, também fixo, mostra a família no interior do carro. A câmera, posicionada atrás dos personagens, apresenta ao espectador a mãe no banco do carona, o pai ao volante e a menina no banco traseiro. Os planos que se seguem esboçam certa tensão. Os três se entreolham a todo o momento, o que se evidencia pelo enquadramento acima do busto de Felicidade, a mãe, seguido pelo de Sérgio, o pai, que dirigem os olhares para espaços exteriores a cada um dos quadros, os quais, subentende-se, referem-se ao banco do motorista e ao do carona, respectivamente.<sup>172</sup> Betinha, por sua vez, permanece no banco traseiro, ora debruçada no banco da mãe, ora no do pai. Nesse momento, o foco da câmera acompanha o deslocamento da menina, que começa a brincar com o pai. A cena entre a filha e o pai é observada com angústia por Felicidade que se volta para frente e suspira profundamente. Novo plano de Sérgio observando a esposa, e o foco se move, acompanhando seu olhar. Vemos Felicidade a observá-los. Esses momentos iniciais da seqüência no interior do carro da família não apenas identifica os personagens, mas também desenha um significativo clima de tensão e angústia que perpassam, especialmente, o olhar e o comportamento de Felicidade. Uma intensa discussão se inicia, a seguir, entre marido e mulher, impulsionada por Felicidade. Os rumos de seu casamento constituem o cerne de seus desabafos. A menina tudo observa, calada.

O corte para um outro cenário, o banheiro do que parece ser um quarto de hotel, é construído na continuidade da discussão, acompanhada pela menina, que ouve o acalorado debate atrás da porta. Alternando-se planos da briga no banheiro e de Betinha no quarto, as vozes de Sérgio e Felicidade em *off* nos planos em que a menina é focalizada evidenciam o fato de que a menina ouve todo o conflito.<sup>173</sup> Fim violento da discussão: Felicidade ataca o marido, cortando seu pescoço com uma gilete, e foge em seguida, arrastando a filha consigo.

Novamente na estrada, inicia-se o que poderíamos considerar como uma segunda seqüência do filme. Focalizadas sempre na altura do busto, enquadramento freqüente nas cenas do filme que se passam no interior de veículos, Felicidade, ao volante, cantarola, fingindo ignorar Betinha, que, no banco do carona, tenta chamar a atenção da mãe. Pergunta

---

<sup>172</sup> O *campo* definido por um plano em um filme é delimitado pelo quadro, mas, freqüentemente, alguns elementos não vistos, ou seja, situados fora desse quadro, estão, imaginariamente, ligados ao campo, através de um vínculo sonoro, narrativo ou até mesmo visual. É o que se define como *fora-de-campo*. Um exemplo bastante comum é justamente esse “olhar para fora-de-campo” dirigido por um personagem situado no campo. Cf. AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. Op. cit. (pp. 132-133).

<sup>173</sup> A expressão *off*, tomada por abreviação de “off screen” (literalmente, “fora da tela” ou “fora de campo”) é aplicada correntemente ao som. Um som *off* é aquele cuja fonte imaginária está situada no fora-de-campo. Na cena em questão, as vozes de Sérgio e Felicidade em *off* sinalizam uma ligação entre um campo e outro, ou seja, o banheiro, onde se passa a briga, e o quarto, no qual se encontra a menina. Cf. AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. Op. cit. (pp. 214-215).

se ela estava nervosa, a manda prender o cabelo, diz que estava dirigindo mal, faz cálculos com a quilometragem da estrada. Aborrecida, a mãe a manda sentar-se no banco traseiro, recebendo uma resposta condizente com o tédio e a irritação de Betinha: “Que saco! Que merda! Que calor!”.

Seguindo na estrada, passam por uma cidade onde se deparam com um acidente. Um plano subjetivo mostra, em primeiro plano, um guarda controlando o trânsito, e ao fundo, um carro caído em um canal, observado por uma multidão.<sup>174</sup> A cena se alterna com planos de Felicidade e Betinha no carro, olhando o acidente, que se torna alvo dos comentários da menina:

Betinha – Será que morreu, mãe?  
 Felicidade – Claro que morreu!  
 Betinha – Com a boca cheia de lama!  
 Felicidade – Você faz cada pergunta!

A viagem prossegue. Felicidade começa a olhar apreensiva pelo retrovisor. Em planos subjetivos, vemos um fusca preto refletido no espelho. Betinha continua a mexer com a mãe, prendendo seu cabelo e rabiscando seu rosto. Felicidade continua olhando pelo retrovisor, e um *close* de seus olhos refletidos no espelho conota preocupação.

Como a primeira de suas ações violentas dirigidas contra a mãe, Betinha fura seu pescoço com um alfinete, gritando: “Faz o que eu mandar!”. Em um *close* de seu rosto, a expressão de dor de Felicidade, que briga com a filha e lhe pede que amarre um lenço para estancar o sangue.

Sentada no banco traseiro, a menina começa a dizer que teria um carro as seguindo:

Betinha - Mãe, tem um carro preto atrás de nós. Ih, mãe, ele tá seguindo a gente.  
 Felicidade – Interessante.  
 Betinha – É de São Paulo. Tá atrás da gente desde o Rio.  
 Felicidade – Interessantíssimo.

Felicidade afirma não haver nenhum carro atrás delas, ao que segue um novo plano do fusca no retrovisor. A voz em *off* de Betinha afirma com veemência: “Último aviso: tem um carro preto mesmo atrás de nós”.

---

<sup>174</sup> Aumont e Marie destacam que a mobilidade da câmera e o caráter focalizado do que ela nos mostra fizeram com que ela fosse, freqüentemente, comparada a um olho no exercício do olhar. Pelo fato de que o enquadramento ser o vestígio de uma escolha naquilo que é mostrado, a analogia entre o quadro e o olhar é prolongada pela assimilação de um plano a uma visão subjetiva, que pode ser o próprio cineasta ou, no caso da cena aqui destacada, um ou mais personagens (Felicidade e Betinha). Cf. AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. Op. cit. (p.279)

Quando a menina pede para ligar o rádio, ouve-se “Isn’t she lovely?”, de Steve Wonder, com a câmera enquadrando Betinha na altura do busto. A música, ironicamente, se refere a ela, que não se mostrará, no decorrer da trama, tão “adorável”.

Segue um plano focalizando o carro de Felicidade entrando em um posto de gasolina. A câmera assume o ponto de vista de um perseguidor, daquele que as segue no tal carro preto. Seu motorista as observa a distância.

Em uma tomada lateral do carro, Betinha encostada em frente à porta e o frentista abastecendo o veículo, a menina resume seus sentimentos: “Tá cheio isso aí? [referindo-se ao combustível]. Por aqui? [indicando a altura do peito]. Eu tô por aqui. [indica acima da cabeça]”. A música da cena anterior continua ao fundo e Betinha cantarola enquanto caminha para perto da bomba de combustível, pega um galão, derrama o conteúdo no chão e atea fogo ao redor da mãe, queimando suas pernas. É o homem que a socorre, apresentando-se como Orlando Barde.

Nesse momento, suas características de homem banal, comum, já começam a se delinear. É com uma frase feita que ele oferece uma pomada para Felicidade: “Um homem prevenido vale por uma farmácia”. Sugere em seguida que elas sigam de carro com ele, oferta aceita por Felicidade, desconfiada e decidida a descobrir quem era seu perseguidor. Mãe e filha continuam a viagem no carro de Barde, não sem antes Betinha dirigir-se taxativamente a ele, indagando por que ele as seguia desde o Rio de Janeiro.

Inicia-se, então, nova seqüência no interior de um veículo, com enquadramentos similares às anteriores — personagens focalizados na altura do busto, com seus rostos e suas expressões em destaque. Segue um plano em que o foco se desloca entre os três, ainda em silêncio, a partir de Felicidade, no banco do carona, passando por Betinha, no banco traseiro, e parando em Barde, que inicia uma conversa, perguntando para Felicidade se sua perna ainda ardia. Sua resposta afirmativa é seguida por novo provérbio citado por Barde: “o que arde, cura. O que aperta, segura”. Nesta seqüência, as frases feitas constituirão um traço marcante do discurso proferido por esse personagem, especialmente no retrato que ele elabora acerca de sua vida e personalidade ao longo do percurso. Diz acreditar que “sinceramente o trabalho dignifica o homem”, e que a família é o mais importante, pois “o homem que não tem família é um perdido”. Mostra-se a favor “de se respeitar as hierarquias, as leis devem ser cumpridas”. Afirma haver conseguido uma posição invejável na vida e que sua função se resumia em fazer com que os outros o obedecessem, com ou sem medo.

Alegando precisar telefonar, Barde pára em uma pequena cidade no caminho. Felicidade aproveita a oportunidade para vasculhar o carro. Ao encontrar uma arma, vê

confirmada a sua suspeita de que o homem está ali a mando de seu marido. Mostra, então, a arma para Betinha, que dá de ombros, e a chama para uma nova fuga. A filha, no entanto, não só afirma saber de tudo por já haver visto Barde na fábrica de seu pai como consegue se desvencilhar do controle da mãe.

No meio dessa seqüência, se esboçam os contornos tênues dos atores nesse jogo de perseguição, onde os papéis constantemente se movem. Felicidade foge por acreditar haver assassinado o marido e é perseguida por um homem que define a si mesmo como um paladino da ordem — sua função: “fazer com que os outros o obedeçam”. Diz que sua vida é “um livro aberto”, afirma acreditar que “o trabalho dignifica o homem”, que a família é o mais importante e que “as leis devem ser cumpridas”. Um homem, em síntese, que pauta sua existência pelos valores mais coerentes com o sistema estabelecido. Ao mesmo tempo, Betinha persegue a mãe e tenta escapar de seu controle. É agindo contra a mãe, e com violência, que ela se esforça para romper sua autoridade. Seu olhar perspicaz alcança as reais intenções, desejos e objetivos dos demais personagens e os expõe categoricamente.

Ao fugir, ela é perseguida por Barde e Felicidade. No plano do carro saindo ao encalço da menina, a câmera em movimento, mais uma vez, assume o ponto de vista do perseguidor, focalizando e percorrendo as ruas da cidade. Alterna-se com imagens da menina correndo. No carro, Barde dá amostras de seu controle:

Barde – Eu conheço bem essas situações, mas, quando a gente quer, a gente não perde ninguém de vista. Fica aqui! [diz, puxando com violência Felicidade, que tentara abrir a porta e pular do carro em movimento]. Água mole em pedra dura, tanto bate até que...

Felicidade – [completando o provérbio] Fura.

Barde – Não, desiste.

A câmera, de dentro do carro, focaliza Betinha na praça, pulando e dançando com uma trupe de palhaços.

Barde – Olha aí no que dá. Essa liberdade já virou anarquia. Eu, se fosse a senhora, eu não soltava essa menina assim, não, eu caçava essa menina. Parece que a senhora não tem coragem.

Felicidade – Tenho!

Em um plano de conjunto, vemos a menina na praça. A seguir, um *close* nela enquanto a mãe se aproxima sorrateiramente com um saco de estopa nas mãos. Em plano próximo, a captura — literalmente — de Betinha, levada em seguida para dentro do carro:

Felicidade – A vigilância é o preço da eterna liberdade.  
 Betinha – [coberta pelo saco] Eu vou lutar! Eu vou lutar!

A liberdade revela-se, dessa forma, algo bastante relativo, não só na vida de Betinha, mas na de qualquer indivíduo: a vigilância, ou os limites dentro dos quais todos deveriam andar, encontram-se constantemente presentes.

Em seguida, as duas tentam novamente fugir de Barde e, na vertigem da fuga, Felicidade é atropelada e socorrida pela filha e por uma mulher que passava na rua, Niobi. Esta leva todos para sua casa, onde as ações da seqüência seguinte irão se desenrolar.

Na casa de Niobi e Dirceu, dentista e poeta frustrado logo apresentado como seu marido, o retrato de um cotidiano banal se expõe. O atropelamento de Felicidade é narrado em tom dramático por Niobi:

Niobi – Você não imagina como foi horrível, Dirceu. Deixa eu te contar, Dirceu. Eu tava na cozinha fazendo aquelas batatinhas, aquelas pequenininhas com casca que você adora. Lembra aquelas que você adora, que eu ponho numa assadeira, com sal, alho e ponho no fogo, é, no forno. A senhora conhece essa receita, Dona Felicidade? Uma delícia. Eu estava na cozinha, ouvi um barulho horrível na rua, saí correndo, abri a porta e imagina o que eu vi, Dirceu! Eu não sabia se era um corpo sem cabeça ou uma cabeça sem corpo, meu Deus do céu! Fiquei pensando assim: vou ou não vou? Ajudo ou não ajudo? Que faço? Olha que egoísmo, Dirceu! Como é egoísta o ser humano, Dirceu!

O foco, que até então, enquadrava todos os personagens sentados na sala, se aproxima de Niobi, ficando ela e o marido no quadro e, por fim, apenas ela, na altura do busto. E ela continua após tomar fôlego:

Niobi – Dirceu, eu vi! O ônibus estava cheio, as rodas eram imensas, enormes, e essa pobre criatura estava enfiada debaixo do ônibus. É o que eu sempre digo e você não acredita, Dirceu: o milagre quando tem que acontecer acontece. Eu vi com esses olhos que a terra há de comer. É verdade ou não é verdade isso que eu estou dizendo, Dona Felicidade?

E Niobi prossegue, falando da possível morte de Felicidade. Tenta encenar suas sensações e percepções para conferir uma forma realista à sua narrativa. Sua hesitação em ajudar Felicidade ou levar-lhe um copo de água com açúcar e a necessidade de “agir” compõem o ápice de seu relato, o momento mais emocionante que vivera naquele dia. Esse “grande” acontecimento viera, dessa forma, quebrar a monotonia da vida do casal.

A conversa continua, perpassada por temas banais e desconexos — piadas, trovas de Dirceu, economia, preços dos gêneros alimentícios, licores, cor de roupas. E Betinha?

Acompanhando o desenrolar das ações e as falas dos demais personagens, mantém-se como observadora astuta. À necessidade de “agir” enfatizada por Niobi, ouve-se a resposta de Betinha em *off*: “Agir?”, seguida por gargalhadas estridentes.

A menina não deixa de provocar a mãe mais uma vez. Enquanto os demais conversam, ela sai e caminha pela calçada. Avistando um caminhão carregado de terra, indica ao motorista onde ele poderia despejar seu conteúdo. Com o veículo a postos, volta para dentro da casa, chama Felicidade e a tranca no consultório de Dirceu. A mãe grita com a menina e ela manda o motorista despejar a terra pela janela do consultório. Felicidade clama por socorro e Barde arromba a porta.

Os diálogos que se seguem entre os personagens sobre o monte de terra no consultório trazem como marca uma série de falas desconexas, temas banais, mudanças repentinas de assunto, associações absurdas, frases feitas. Apatia, hipocrisia e alienação se descortinam nas relações entre os personagens — esforços de questionamento e ruptura são ignorados, as ações extremas de Betinha não representam nada para Niobi e Dirceu, assim como os desabafos de Felicidade, vistos como sinal de loucura por Niobi. Todos os acontecimentos se mostram incapazes de abalar a vida ordinária que levam, ou seja, de romper o “mar de rosas” estabelecido. Nem mesmo a “travessura” de Betinha, ao colocar gilete no sabonete, que corta os punhos de Dirceu.

Essa longa seqüência na casa de Niobi e Dirceu traz um ritmo distinto em comparação com as seqüências anteriores. Estas, caracterizadas por planos curtos e mais próximos dos personagens, possuem um ritmo mais acelerado, dando o tom de perseguição que perpassa as ações dos personagens — Felicidade, Sérgio, Betinha e Barde, perseguidores e perseguidos. De modo distinto, a seqüência na casa do casal mostra-se extremamente arrastada, lenta e até mesmo cansativa.

Com o emprego de determinados dispositivos da linguagem fílmica, a banalidade e a monotonia do cotidiano do casal são ressaltadas: planos mais longos e que retratam o conjunto dos personagens, que falam todo o tempo, como que simplesmente despejando palavras, conferem um ritmo monótono e apático à seqüência. Uma seqüência tão monótona como o “mar de rosas” no qual vivem imersos os personagens.<sup>175</sup>

---

<sup>175</sup> Em sua definição técnica, a montagem refere-se à colagem de fragmentos de filmes (os planos), uns após os outros, em uma ordem determinada. Seu papel, contudo, é variável: na maior parte das vezes, tem uma função narrativa, guiando o espectador através da narrativa, mas pode também possuir efeitos rítmicos, como no caso dessa seqüência, já que, ao fixar a duração dos planos, a montagem pode induzir ritmos fundados em uma grande rapidez ou, ao contrário, na lentidão, se os planos são pouco numerosos e eles mesmos lentos. Cf. AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. Op. cit. (pp. 195-197).

A seqüência final do filme mostra uma nova tentativa de fuga empreendida por Felicidade, levando a filha consigo. O espaço desta seqüência é uma estação de trem, para onde Felicidade se dirige com Betinha, aproveitando-se de uma distração de Barde. Em cenas paralelas, vemos as duas correndo pelas ruas da cidade e, na casa, Barde, que dá falta delas. Mãe e filha chegam à estação, conseguem comprar passagens para São Paulo e, nesse ínterim, Felicidade telefona para sua casa e descobre que o marido está vivo ao reconhecer sua voz.

A câmera as acompanha até a plataforma. Elas caminham enquanto aguardam o trem. Após embarcarem, planos do trem partindo. No interior do vagão, elas andam pelo corredor. Barde as alcança já no trem e, nos planos retratando ora ele, ora as duas, os olhares de Barde e Felicidade para fora-de-campo sinalizam que já se viram.

Ao se aproximar das duas, inicia-se uma discussão, com Felicidade afirmando que seu marido estava vivo. Os três vão para o exterior do vagão, com o trem em movimento e Barde segurando firmemente Felicidade:

Barde – (...) Eu sempre cumpri as ordens que me deram. As ordens são para levar a senhora de volta de qualquer maneira e essas ordens vão ser cumpridas.

Betinha – É, ninguém pode desobedecer às ordens... Ou pode? [pensa] Não.

Felicidade – Eu não tenho medo de nada. As coisas são sempre como eu quero, eu venço sempre.

Barde – Tô vendo

É Betinha quem determina o rumo dos acontecimentos: rompendo a trama de relações de poder na qual se vê envolvida, empurra a mãe, algemada a Barde, do trem. O filme se encerra com a imagem da menina em pé no trem que se afasta, dando uma “banana” para a câmera, que permanece fixa.

Autoridade, obediência, perseguição e ruptura são elementos presentes nesse desfecho, em que o gesto provocador final da menina possui alvos diversos: os personagens e acontecimentos que se desenrolaram durante a trama que chega agora ao fim, o “mar de rosas” aparente e superficial, a hipocrisia e a apatia reveladas pela mãe e pelo casal Niobi e Dirceu, a ordem preconizada por Barde. Betinha, ao contrário de todos eles, ataca frontal e incisivamente, não perde tempo com questionamentos vazios ou reclamações passivas. Ela age com violência.

Um dado a mais deve ser ressaltado: o olhar da personagem dirige-se à câmera fixa e, por extensão, ao espaço além dela, ocupado pelo espectador. O questionamento, a percepção crítica e o deboche da menina transcendem, dessa forma, o *espaço fílmico* e alcançam a

realidade exterior à trama cinematográfica — a própria sociedade brasileira, que se revelaria permeada por valores tradicionais e autoritários, e apática diante deles.<sup>176</sup>

Em 1977, *Mar de rosas* foi exibido no II Festival Internacional de Cinema de Paris, alcançando importante repercussão na crítica francesa.<sup>177</sup> Apresentado em pré-estréia na Cinemateca Francesa, o filme causou forte impressão no público “por seu humor feroz e por sua capacidade de traçar um retrato esmagador da pequena burguesia brasileira atual”.<sup>178</sup> Um breve comentário do crítico Pierre Kast, no *Journal Quotidien de Paris*, foi reproduzido pelo *Última hora*:

A autora depositou gentilmente uma pequena tonelada de dinamite na tela. **Mar de rosas** nada tem de literário, e afunda como uma haste cheia de espinhos no solo de um Brasil que se conhece tão pouco na Europa. A primeira parte transcorre com um tranqüilo realismo corrosivo, como uma imagem cruel e humorística de classe média em ascensão, de uma burguesia ávida, mostrando um Brasil vítima de um amável, turístico e pitoresco tropical.<sup>179</sup>

Ao estrear nos cinemas brasileiros, *Mar de rosas* torna-se também alvo de inúmeros comentários da imprensa. Jean-Claude Bernardet, em crítica citada no capítulo anterior, enumera de início uma série de interpretações possíveis relativas a esse filme: “um filme sobre a classe média”, “um discurso sobre o vazio” (comentário de Orlando Fassoni, na *Folha de São Paulo*), “um filme sobre o poder” (observação da própria diretora). A estas ele acrescenta outras: “um filme sobre a família, sobre a relação carrasco/vítima, sobre a perseguição, sobre a paranóia”.<sup>180</sup> O motivo de sua inquietação residiria justamente no emprego do termo “sobre”, o qual evocaria um cinema no qual o cineasta pretende dominar o assunto, colocando-se em posição superior pelo conhecimento que considera possuir sobre o assunto que aborda. Trata-se, neste caso, de filmes que não iriam muito além de simplesmente ilustrar e exibir o que esse cineasta julga conhecer sobre determinado assunto — filmes, em suma, que não criam, não indagam e não arriscam.

<sup>176</sup> O que chamamos aqui de *espaço fílmico* é composto pelo campo e pelo fora-de-campo. Embora exista uma diferença considerável entre ambas as noções (o campo é visível, o fora-de-campo não é), pode-se de certa forma considerar que os dois pertencem a um mesmo espaço imaginário homogêneo, designado por Aumont e outros autores como espaço fílmico. Tal noção é importante para assinalar que o gesto da personagem, embora pertença ao universo da narrativa cinematográfica, extrapola os limites da tela e se dirige para o espaço ocupado pelo espectador. Cf. AUMONT, Jacques et alli. Op. cit. (p.25).

<sup>177</sup> “MAR de rosas” ou uma “tonelada de dinamite”. *Folha de São Paulo*, 8 nov 1977; “Mar de rosas” recebe elogio na França. *O Globo*, 8 nov 1977.

<sup>178</sup> “MAR de rosas”, um impacto em Paris. *Folha de São Paulo*, 11 nov 1977.

<sup>179</sup> Apud TONELADAS de dinamite e rosas. *Última hora*, 2 dez 1977.

<sup>180</sup> BERNARDET, Jean-Claude. “Mar de rosas”: um filme duvidoso. *Última hora*, 16 out 1978.

De modo distinto, *Mar de rosas*, para o autor, faria parte de um fazer cinematográfico mais “poético”, em contrapartida a um cinema “sociologizante” que repete aquilo que já é conhecido, ou transmite a quem não conhece aquilo que o cineasta acredita conhecer. O cinema “poético” se definiria por levantar “um relacionamento duvidoso (que duvida) com uma realidade ainda não conhecida”.

A reflexão despertada pelo filme também é destaque da crítica do psicanalista Hélio Pellegrino, publicada no *Jornal do Brasil*. Intrigado, ele afirma ter deixado o cinema irritado, tentando a “destratar” o filme, “falar mal dele, envenená-lo junto aos amigos”.

Ora, diabo, o filme tem o direito de denunciar a chatice do discurso vazio — blábláblá que não leva a nada — mas não pode chatear-nos e achatar-nos com este blábláblá, prorrogado ao limite da loucura. (...) O discurso da banalidade, ao invés de ser sugerido e criado, é em si mesmo banal, e invade a tela, a platéia, o mundo. Como se, numa conferência sobre poluição, o conferencista fabricasse uma grossa nuvem industrial e a jogasse, corrosiva e pojada, sobre o auditório.<sup>181</sup>

Como, então, definir *Mar de rosas*? “Sério demais para ser comédia, cômico demais para ser sério”, ele diz. Lento, chato, ruim, esquisito foram as qualificações que lhe surgiram à mente. Entretanto, no dia seguinte, tudo lhe ficara nítido: toda a longa seqüência na casa de Niobi e Dirceu, considerada por ele como demasiadamente arrastada, com seu interminável falatório e a banalidade levada ao extremo, lhe pareciam, então, como “um efficientíssimo instrumento de denúncia e luta” contra essa mesma banalidade sufocante. Para ele, no filme não existiriam protagonistas, sujeitos, agentes, “seres psicológicos de quem se pode e se deve pedir coerência, ação estruturante e estruturada, entendimento das coisas, responsabilidade”. O grande personagem seria, justamente, esse discurso da banalidade, a palavra vazia, propriedade comum de todos os outros personagens: “Todos falam as mesmas coisas, participam do mesmo pântano, chafurdam nele igualmente. Todos são iguais. Perante a lei? Não, perante o nada, perante o vazio do qual todos se embebedam, aos sorvos largos”.

O filme denunciaria, assim, “o discurso cotidiano da alienação brasileira, muito mais sutil do que a dominação óbvia à qual, por tanto tempo, estamos submetidos”. Os personagens estariam imersos em uma redoma de vidro — esta, transparente, dá a impressão de que não existe. Em suas palavras,

Podem revogar o AI-5. É desejabilíssimo que o façam, para que os discursos possam voltar a ser históricos, isto é: para que as pessoas possam tentar dizer livremente o que pensam e possam organizar-se livremente, afirmando sua condição de sujeitos.

<sup>181</sup> PELLEGRINO, Hélio. A redoma penitenciária. *Jornal do Brasil*, 08 março 1978.

A revogação do AI-5 corresponde a uma dilatação do espaço da liberdade. Mas a redoma – insuperável salvaguarda – existe. O vidro penitenciário insiste.

Para Sérgio Augusto, o filme, considerado por ele como “um dos mais instigantes, neuróticos e ousados” que o cinema brasileiro produzira naqueles anos, se definiria “como uma pirracenta manifestação de nojo pelo mar de rosas em que navegamos”.<sup>182</sup> Neste, um tema central: o mandonismo. “Em miúdos: no mundo há os que mandam e os que não podem mandar”. Quem altera a balança é Betinha. Como defini-la? É ela quem se esforça para quebrar o vidro evocado por Pellegrino, para mostrar que, nesse cotidiano, nada é um “mar de rosas”. “Anjo exterminador de um poder constituído sobre descontentamentos reprimidos, gritos sufocados e aforismos enganosos”, é a menina quem simplesmente age, e com violência, contra essa realidade aparentemente ordenada vivida pelos demais personagens e a autoridade que lhe é mais próxima, a mãe.

Maria Aparecida de Aquino considera o termo “Estado autoritário” adequado para definir o regime político instaurado no Brasil em 1964. Para a autora, “pode-se traçar um quadro de um Estado autoritário ambíguo, profundamente repressor, fazendo questão em falar em nome da democracia”.<sup>183</sup> E mais: uma transição controlada e aparentemente concedida, além do acordo entre todos para a entrega do poder aos civis em 1985, sob eleições indiretas e contemplando os interesses de grupos específicos, e não da maioria da população. Tais elementos compõem o momento em que *Mar de rosas* foi concebido e visto.

Ambigüidades constituíram traço importante das experiências cotidianas de parte dos brasileiros que se opuseram à ditadura desde seu início. O episódio da final da Copa do Mundo de 1970, relatado por Luiz Weis e Maria Hermínia Tavares de Almeida, ilustra os dilemas e a fragmentação no seio da classe média nesse período. Contam os autores que, reunidos em um apartamento para torcer contra a seleção brasileira, esses “antitorcedores” tinham em comum o fato de que, pertencentes ao que se convencionou chamar de classe média intelectualizada,

abominavam o golpe militar que seis anos antes havia deposto um presidente e amputado as liberdades democráticas da Constituição de 1946, vindo a implantar, lenta, gradual e seguramente, a ditadura que alcançaria a plenitude um ano e meio antes da Copa, com a promulgação do Ato Institucional nº 5, o AI-5.<sup>184</sup>

<sup>182</sup> AUGUSTO, Sérgio. O herói está de saco cheio deste mar de rosas. *Isto é*, 22 fev 1978.

<sup>183</sup> AQUINO, Maria Aparecida de. “Estado autoritário brasileiro pós-64: conceituação, abordagem historiográfica, ambigüidades, especificidades”. In *1964-2004. 40 Anos do Golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Anais do Seminário 40 anos do Golpe de 1964. IFCS/UFRJ, ICHF/UFF e FGV, 22 a 26 de março de 2004. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. (p. 66).

<sup>184</sup> WEIS, Luiz & ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares. Op. cit. (p. 321).

Tratava-se de uma reação ao que se vivenciava de forma próxima e cotidiana: a prepotência do novo-riquismo da classe média, com seus carros zero e as benesses adquiridas com o chamado “milagre econômico”, sem demonstrar interesse em relação ao que acontecia com os desafetos do regime quando “jogados dentro de uma Veraneio”; as fichas que deveriam ser preenchidas quando se mudavam de apartamento e que o síndico do prédio encaminhava ao DOPS (o Departamento de Ordem Política e Social); o mal-estar diante dos torcedores que percorriam ferozmente as ruas ao final de cada jogo da seleção, “espancando os carros que não tivessem na antena a fitinha verde-amarela ou o adesivo ‘Brasil, ame-o ou deixe-o’ no vidro”; e o ar de alegria com que os generais festejavam na mídia a vitória.<sup>185</sup> Diante de tudo isso, torcer a favor significava colaborar. Uma sociedade que aparecia, então, fragmentada, mais do que simplesmente dividida: se existiam, certamente, aqueles que resistiram, de formas as mais diversas, ou enfrentaram diretamente o regime, houve aqueles que saudaram o golpe em 1964, ou que no decorrer do regime mantiveram-se alheios ao que se passava.

Tal período tem sua história contada não pelo vencedor — ao contrário de uma “história oficial” — mas pelos vencidos, por aqueles que foram derrotados pelas facções que exerceram o poder e tiveram suas crenças destroçadas. São eles que se destacam nas batalhas pela memória do regime militar e adquirem credibilidade entre a população. Entretanto, como Maria Aparecida Aquino afirma, se observa que, embora haja uma condenação tácita aos atos de arbitrariedade, não há punições e os militares, apesar das queixas de incompreensão histórica de que se consideram vítimas, tiveram suas imagens preservadas, mesmo desgastadas.<sup>186</sup> Some-se a isso, como afirma Daniel Reis, o fato de que a sociedade brasileira viveu o regime militar “como um pesadelo que é preciso exorcizar, ou seja, a sociedade não tem, e nunca teve, nada a ver com a ditadura”. A partir dos acontecimentos de 1979, com a revogação do Ato Institucional nº 5 e a aprovação da Anistia, triunfara a manhã após a noite que fora a ditadura: “E a sociedade brasileira pôde repudiar a ditadura, reincorporando sua margem esquerda e reconfortando-se na idéia de que suas opções pela democracia tinham fundas e autênticas raízes históricas”.<sup>187</sup>

“As leis devem ser cumpridas”, “essa liberdade já virou anarquia”: as palavras de Barde dão suporte para relações sociais profundamente marcadas pela dimensão do poder, seja entre pais e filhos, maridos e esposas, homens e mulheres. Mais do que isso, o que se vê

---

<sup>185</sup> Ibidem. (p.322).

<sup>186</sup> AQUINO, Maria Aparecida de. Op. cit.

<sup>187</sup> REIS, Daniel Aarão. Op. cit. (p. 09).

na tela, através das relações estabelecidas entre os personagens e da forma como estes concebem as relações sociais, é uma sociedade alienada, na qual se pensa em consertar a fechadura quando toda a porta se encontra despedaçada, na metáfora encenada por Dirceu, ao deparar-se com a porta arrombada de seu consultório. Os desabafos de Felicidade e a violência de Betinha parecem não fazer efeito algum na realidade banal vivida por Niobi e Dirceu.

Ao definir *violência*, Gilberto Velho assinala “o uso da força, da coerção, no sentido, no senso comum, para impor vontades, interesses, desejos, aspirações”.<sup>188</sup> Em uma sociedade que experimenta um regime militar, no qual a violência assume a forma da perseguição política nas ações do poder instituído dirigidas contra seus opositores, suas relações mais microscópicas e cotidianas são representadas em *Mar de rosas* como eivadas de autoritarismo. Poderes e contrapoderes, perseguidores e perseguidos: nenhum desses papéis se revela com clareza na intrincada trama de relações de poder vivenciada pelos personagens.

## 2.2 CORPOS VIGIADOS

(...) um perigosíssimo espírito de rebelião (professora/psicóloga, *Das tripas coração*)

Sempre trabalhei no registro da transgressão. (Ana Carolina)<sup>189</sup>

O que poderíamos considerar como uma primeira seqüência de *Das tripas coração* tem início no exterior do colégio onde se passa a história narrada pelo filme. Nessa espécie de “prólogo”, que acompanha os créditos, a câmera em movimento segue, em tomada lateral, um homem que entra na instituição seguido por uma aluna, que faz perguntas e saltita ao seu redor. Ele abre a porta e a câmera o focaliza de dentro do edifício, em tomada frontal; contudo, não vemos seu rosto, envolto em penumbra. Nos corredores, a câmera fixa o focaliza, de costas, caminhando a passos lentos e respondendo as curiosidades da menina. Ele, que se apresenta como interventor, ressalta as condições precárias de funcionamento do colégio, sua inviabilidade econômica, o reduzido valor do imóvel, que deverá dar lugar a um prédio, e, em especial, a má administração exercida pelas diretoras — do que já se depreende que são mulheres as encarregadas da tarefa.

<sup>188</sup> VELHO, Gilberto. “Autoritarismo e violência no Brasil contemporâneo”. In SCHWARTZ, Jorge & SOSNOWSKI, Saúl. (orgs). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994. (p. 36).

<sup>189</sup> ANA Carolina – “Das tripas coração” e o ato de ser mulher. *Revista de Domingo. Jornal do Brasil*, 31 out 1982.

Corte para sua chegada a uma sala de reuniões. Enquadrado acima dos joelhos, ainda ora de costas ora de perfil, ele observa o espaço à sua volta. A câmera o acompanha até sentar-se à cabeceira de uma longa mesa, com várias cadeiras dispostas ao redor. Olha o relógio em seu pulso e constata, em voz alta, que ainda faltam cinco minutos para as cinco horas, o que se confirma pelo *close* do relógio na parede que vem a seguir. Com a câmera fixa focalizando-o ainda de costas, na altura do busto, ele indaga à servente que chega — e está em segundo plano na cena, de frente para a câmera — como seriam as mulheres que dirigem o colégio e, particularmente, se elas eram jovens e bonitas. Diante da resposta afirmativa da mulher, ele apóia a cabeça sobre os braços, debruçando-se sobre a mesa, e pensa em voz alta: “Quer dizer que elas são bonitas?”.

Após o plano próximo do interventor deitando-se sobre a mesa, há um corte para uma cena externa: água escorrendo para um bueiro próximo à calçada, alguém caminhando, que, pelos sapatos de salto alto enquadrados em *close*, deduz-se ser uma mulher. A câmera abre e a focaliza de costas. Vemos que ela carrega uma sacola colorida em uma das mãos e na outra, oculta nas costas, um passarinho. Sobre um lance de escadas, ainda não vemos seu rosto. A cena é cortada para um plano próximo de seus pés caminhando sobre um tapete e, ao lado, vemos o que parecem ser bancos de igreja. A câmera sobe focalizando-a de costas e na altura da cintura: a mulher está de frente para uma parede onde se lê uma inscrição em latim, traduzida por ela em voz alta: “Até Maria, apesar da beleza, carrega o pecado original”.

Nesse ambiente construído pela imaginação masculina, que já se desenha como essencialmente religioso, são as alunas adolescentes os alvos da disciplina pregada e permeada por valores cristãos, relativos ao que *deve ser* uma mulher. Moldadas à semelhança da menina que persegue o interventor no início do filme, as primeiras cenas em que elas são apresentadas ao espectador — a quem ainda não foi explicitamente declarado que tudo não passa de um sonho — expressam as rupturas empreendidas por elas em relação ao que seria um “bom comportamento”: as cenas paralelas das aulas de Guido (papel no qual o interventor se insere no sonho) e da professora de química Olivina.

Na primeira, o plano inicial focaliza as meninas em seus assentos, numa espécie de anfiteatro. A câmera vai passeando, em tomadas laterais, por todas as fileiras. Vemos as meninas brincando, conversando, rindo, enquanto o professor fala, sua voz em *off*. Ao fim, vemos Guido em pé, diante delas. Corte para o laboratório de química, onde a professora parece não conseguir controlar as alunas. Em um plano de conjunto, vemos as meninas de pé, próximas a uma bancada, fazendo barulho, rodeando a professora cuja expressão é de pura aflição. A câmera, em movimento, mostra a sala e as outras bancadas, onde estão as demais

alunas — a professora vai de uma bancada a outra, desorientada. Planos de conjunto alternam imagens da professora desesperada e as meninas atirando objetos das bancadas. Ao fim, ela terá uma crise nervosa, caindo no chão, se debatendo e chamando por Guido.

No que seria um último dia de funcionamento do colégio, os ânimos parecem exacerbados. Em seqüência posterior, durante uma missa, as adolescentes, trajadas com um véu branco que sinalizaria uma potencial “pureza”, novamente dão forma concreta à transgressão. A câmera em movimento acompanha as meninas entrando na capela e se sentando, seguidas por Nair e Munissa, duas das professoras, ambas as mulheres idosas. Planos da entrada dos demais professores e funcionários se alternam com imagens do altar sendo preparado. Com um plano de conjunto, do ponto de vista da entrada da capela, vemos alunas, funcionários e professores nos bancos e, ao fundo, o altar. O padre entra no quadro pela esquerda e se ajoelha de frente para o altar. Tem início a missa, bastante conturbada, com interrupções, conversas e cochichos. O sermão do padre, que visava a reativar nos corações femininos ali presentes “o júbilo de ser mulher”, afirma, enquanto a câmera passeia pelos rostos das meninas: “E, me atreveria até dizer, o júbilo e a alegria desse porvir, desse devenir, enfim, dessa autora de ser mulher que vocês hoje vivem”. E continua, com sua voz em *off*:

As moças são a imagem preciosa de nossa mãe. Baixas, altas, louras ou morenas, suaves, ingênuas e puras. E é delas unicamente que depende a atitude dos rapazes. Sua graça nos restabelece o equilíbrio. Somos demasiado cerebrais. As moças, com o coração, são o sorriso e uma doçura na nossa arena de combate. É com enorme encantamento que vejo agora esses olhinhos que me observam. Eles têm o mesmo brilho, o mesmo carinho, da Virgem. (...)

No entanto, as ações dos demais personagens — professores, alunas, faxineiras e, especialmente, Flanela, o homem encarregado da manutenção — se opõem frontalmente à solenidade e ao caráter sagrado da situação. Em uma tomada lateral do banco onde estão sentados os serventes, vemos Flanela em primeiro plano, próximo ao corredor. Ele embaralha algumas cartas. Um *close* em suas mãos revela que tais cartas contêm, de um lado, a imagem da Virgem Maria e, no verso, fotografias pornográficas. Uma nova tomada lateral de Flanela o mostra cutucando a menina que se senta no banco à sua frente. Ele exhibe o baralho para ela, que escolhe uma carta e a pega. A câmera em movimento acompanha a tal carta passando de mão em mão, até que uma das meninas se levanta e entrega a carta a Guido.

Em um plano seguinte, Flanela passa as cartas e olha para fora-de-campo, como que as exibindo para mais alguém. O plano seguinte revela o objeto de seu olhar: uma aluna rindo e olhando em sua direção. Novo plano de Flanela, que continua a conversa até que Guido se

aproxima com a carta nas mãos e pergunta se pertencia a ele. Diante da confirmação, os dois disputam todo o baralho. Guido o consegue e, guardando-o no bolso da calça, retorna para o seu lugar. A câmera enfoca o banco onde Guido estava sentado. Vemos Miriam e Renata, duas professoras, enquanto Guido se aproxima. Ele se senta e passa o baralho para as duas. Ao sagrado simbolizado pelo espaço da capela e pela ocasião da missa, contrapõe-se o profano representado pelo baralho de Flanela que passa pelas mãos dos vários personagens.

Ao final, novo ato transgressor, que se opõe à “suavidade”, à “ingenuidade” e à “pureza” atribuídas às mulheres pelo sermão proferido pelo padre. A movimentação das meninas se inicia quando, focalizadas na altura da cintura, duas meninas cochicham. O plano é cortado para o padre e a audiência e, a seguir, vemos em primeiro plano Munissa e Nair e, ao fundo, as duas que conversam:

Aluna 1 - Você vai mesmo?

Aluna 2 - Agora não!

Aluna 1 - Você disse que ia. Vai!

Aluna 2 - Tá bom! Então vou!

Esta se levanta — a câmera a acompanha — vai até a frente do altar e se agacha. Corte para um plano de uma menina cutucando a colega ao lado, chamando sua atenção. Em plano próximo, com a câmera focalizando-a de costas, vemos a primeira agachada, com a saia levantada, urinando no corredor entre os bancos. Em *off*, ouve-se a voz do padre exclamando “Meu Deus!” e, logo depois, outra aluna: “Ela ganhou a aposta!”. A confusão está completa, as meninas se levantam, agitam os véus e saem dançando e cantando “Pra frente Brasil”.

A atitude da menina se desdobra em outro momento, quando, já na sala de aula, a autora da “travessura” é contemplada com a faixa de “Miss Mijona 80”. Em um plano de conjunto, as meninas cantam e dançam entre as carteiras: “No meio-dia da minha vida / da juventude tão querida / dos anos que não voltam mais / no meio-dia da minha vida / eu quero mesmo é matar meus pais”. No entanto, a festa que se segue, com as meninas, as faxineiras e Flanela cantando marchinhas de carnaval e canções obscenas, é interrompida pela chegada de uma professora (no roteiro, identificada como psicóloga).

A partir do movimento da câmera se deslocando dos personagens para a porta da sala, vemos a chegada da professora, à qual segue o completo silêncio. No centro do quadro, em pé na porta, ela manda parar tudo, põe todas em seus assentos e expulsa as faxineiras e Flanela da sala. Em um plano seguinte, a câmera enquadra a professora sentada à sua mesa e a “miss” em pé, ao lado, focalizada acima dos joelhos. Ela manda que retire a faixa e algumas meias

jogadas sobre a estátua de uma santa. A câmera acompanha o deslocamento da menina. O discurso proferido pela professora a partir de então teria como objetivo ensiná-la “os primórdios de uma educação feminina” que ela transgredira “de maneira brutal”. Não era aquele “o comportamento de uma moça de sua classe”. Diante das atitudes recentes da aluna, ela estaria “automaticamente convidada a sair do colégio” sem que seus pais fossem sequer comunicados. Ao organizar o que considera um “espetáculo deplorável”, a menina se mostrara “um elemento perigoso”, dotado de um “perigosíssimo espírito de rebelião”, que já não seria mais uma simples “subversão”.

Decidida a ensiná-la como deveria se comportar “uma menina da sua idade”, a professora manda que ela pegue sua bolsa, saia da sala e finja que estava chegando para visitá-la. A menina obedece e a câmera a segue até a posição para encenar o que lhe fora ordenado. A câmera enquadra as duas, ela de costas para a porta, como se tivesse acabado de chegar, e a professora sentada à mesa. A aluna finge bater na porta e entrar. A professora a manda voltar — não pedira licença e não esperara que ela dissesse “entre”. A menina novamente se posiciona, finge bater na porta e entrar. Mais uma vez tem que recomeçar, pois não dissera “bom dia”. E na última vez, a menina atira a bolsa sobre a mesa e completa com um sonoro palavrão, deixando a sala. A câmera, então, a flagra correndo pelos corredores.

Romper com o que seria uma “educação feminina” significa também dispor livremente de seu corpo e de sua sexualidade. Afinal, caberia à educação inculcar nas meninas um modelo de feminilidade, construção sociocultural “feita de contenção, discrição, doçura, passividade, submissão (sempre dizer sim, jamais não), pudor, *silêncio*”.<sup>190</sup> A mocinha, personagem criada pelo século XIX ocidental e produzida nesse processo, prima pela pureza, pelo pudor e pelo silenciamento de seus desejos, encarnando tais virtudes essenciais de submissão e silêncio nos comportamentos e gestos cotidianos. Descobrimos sentimentos, sensações e prazeres, não só em relação a Guido, por quem muitas são apaixonadas, mas também entre si, tal silenciamento se exprime pela exigência de que elas não ajam e não falem sobre o que seria uma “febre”. “A febre dessas meninas há de estourar em feridas na boca que durarão mais de dez anos!”, exclama a professora Muniza, ao colocá-las de castigo após serem pegas no banheiro, uma delas fumando, outras passando maquiagem e outras se acariciando. O que seria a “permissividade” execrada pela professora/psicóloga revertia-se em transgressão à disciplina imposta pelas paredes do colégio.

---

<sup>190</sup> PERROT, Michelle. “Os silêncios do corpo da mulher”. In MATOS, Maria Izilda Santos de & SOIHET, Rachel. *O Corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. (p.21).

Apresentado em Cannes, na mostra *Un Certain Regard*, *Das tripas coração* seguiu para Cartagena, na Colômbia, recebendo o prêmio de Melhor Roteiro. Em Taormina, na Itália, onde Ana Carolina fez parte do corpo de jurados do festival, o filme foi *hors-concours*. Em Toronto, no Canadá, abriu a Noite de Gala do Festival, sendo posteriormente apresentado em Montreal.<sup>191</sup> O filme ficara com o título em inglês *Hearts and guts* e, em francês, *Le délire du pouvoir*.

Na crítica publicada na revista *Filme Cultura*, João Carlos Rodrigues insere Ana Carolina no surrealismo, em cujo primeiro manifesto, datado de 1924, André Breton dizia que essa vertente estética repousaria “sobre a crença (...) do poder absoluto do sonho, do jogo desinteressado do pensamento”.<sup>192</sup> No filme da cineasta, construído a partir de poucos minutos de um sonho de um personagem masculino, “o surrealismo, o poder absoluto do sonho e a realidade latente mostram ainda a sua força de corrosão”. Estes dois elementos, surrealismo e força de corrosão, expõem suas marcas, respectivamente, no título do artigo, homônimo de um filme de Luis Buñuel, de 1974, ícone dessa estética, e na epígrafe, que retoma um trecho de um poema de Allen Ginsberg, expoente do *movimento beat* nos Estados Unidos nos anos 1950: “Arrombar as fechaduras das portas! / Arrancar as próprias portas dos seus umbrais!”.<sup>193</sup>

Ginsberg inclui-se entre poetas e intelectuais que, nesta década, expressaram seu descontentamento em relação à sociedade de afluência americana do pós-guerra, rebelando-se contra o *american way of life* e dando forma a um estilo de vida alternativo, com componentes que estiveram presentes na contracultura anos depois.<sup>194</sup> Esta atinge ampla expressão na música e nas artes de um modo geral, especialmente nos Estados Unidos, desafiando os valores tradicionais nas roupas, nos costumes sexuais, nos penteados e nos hábitos de trabalho. Com forte presença de jovens, contestava os valores e o modo de vida da sociedade de afluência econômica que marcava o pós-guerra nos países desenvolvidos — uma sociedade de consumo de massa, alienada, conformista, que impunha amarras nos indivíduos. Nesse amplo protesto contra o *establishment*, os jovens “deram o tom para toda uma época e deixaram uma impressão duradoura na sociedade americana”.<sup>195</sup> Seja em termos de radicalizações políticas ou de aspectos culturais, a juventude, nas décadas de 60 e 70,

<sup>191</sup> ANA Carolina – “Das tripas coração” e o ato de ser mulher. *Revista de Domingo. Jornal do Brasil*, 31 out 1982.

<sup>192</sup> Apud RODRIGUES, João Carlos. O fantasma da liberdade. *Filme cultura* n° 41/42, maio de 1983 (p.70).

<sup>193</sup> GINSBERG, Allen. *Howl and other poems*. Apud RODRIGUES, João Carlos. O fantasma da liberdade. *Filme cultura* n° 41/42, maio de 1983 (p.70).

<sup>194</sup> BERUTTI, Eliane Borges. *Danças de Clío e Calíope em uma leitura interdisciplinar dos protestos dos jovens norte-americanos nos anos 60*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1997.

<sup>195</sup> DIVINE, Robert et alli. *América, passado e presente*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1992 (p.675).

constituiu-se enquanto categoria social separada. A visão da juventude como estágio final de desenvolvimento humano neste momento e a conseqüente importância atribuída a ela não encontravam eco na realidade social, dentro da qual o poder, a influência, a realização e a riqueza aumentavam com a idade. Insatisfação, crítica, rejeição dos valores das gerações paternas são elementos que decorrem desta percepção. Para esses jovens, tornava-se fundamental uma transformação nos costumes, recusando a ordenação histórica e há muito estabelecida das relações humanas em sociedade, que as convenções e proibições sociais expressavam, sancionavam e simbolizavam.<sup>196</sup> São esses jovens que, em 1968, desempenham papéis fundamentais nas manifestações ao redor do mundo. Para Ridenti, o ano de 68 representou o ponto mais alto da fusão criativa entre os sentimentos e atitudes de contestação à ordem e de revolução em busca de uma nova ordem. Se for legítimo dizer que houve um movimento social de maior destaque neste ano, este seria o movimento estudantil, que irrompeu em diversos países, desenvolvidos e subdesenvolvidos, capitalistas e socialistas, com organizações distintas, e mobilizado por conjunturas específicas, no Brasil desempenhando papel fundamental no quadro de oposição à ditadura militar.<sup>197</sup>

Laura Podalsky ressalta o emprego da comédia exótica como instrumento de crítica à ordem vigente como uma particularidade de Ana Carolina em relação a outras diretoras que lhe são contemporâneas. Abrindo mão do realismo, seus filmes trariam como marca a estética da carnavalização, salpicada com elementos do absurdo e com o recurso à paródia como forma de desvelar a ordem patriarcal. Em *Das tripas coração*, a escola seria “um mundo de cabeça para baixo”, onde as hierarquias estabelecidas e a ordem vigente seriam subvertidas. Estabelecendo um paralelo com a análise de Bakhtin, o que vemos é o “triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”.<sup>198</sup> O riso carnavalesco, peça essencial das transgressões das meninas, possui, segundo esse autor, um caráter festivo — não se trata de uma reação individual diante de um fato cômico isolado. É patrimônio do povo: todos riem, o riso é geral. É também universal, pois atinge todas as coisas e pessoas — o mundo inteiro é percebido em seu aspecto jocoso. É, por fim,

---

<sup>196</sup> HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX. 1914-1991*. São Paulo: Companhia. das Letras, 1996.

<sup>197</sup> RIDENTI, Marcelo. “1968: Rebeliões e Utopias”. Op cit.

<sup>198</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec/Annablume, 2002. (p. 08).

ambivalente, uma vez “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente”.<sup>199</sup>

As ações das meninas nos episódios da missa e do “carnaval” que se segue na sala de aula “sugerem que enquanto o discurso da educação estatal e da igreja estabelecem os termos do desejo e da rebelião, ele efetivamente não consegue colocar o sujeito feminino em uma posição de submissão e subserviência”.<sup>200</sup> Ao coro de “Estudantes do Brasil”, no início do filme, que exorta a todos “trabalharem pela verdade e por sua geração” e a “lutarem incansavelmente por iluminação”, as alunas de *Das tripas coração* contrapõem a transgressão de normas, a rebeldia contra a autoridade e a ruptura da docilidade que o discurso religioso preconizava para as mulheres.<sup>201</sup>

Segundo Michelle Perrot, o silêncio que pesa sobre as mulheres tem como um de seus principais alvos o corpo feminino. Onipresente, encenado nos discursos de poetas, médicos e políticos, ou em imagens de variadas naturezas — quadros, esculturas, cartazes publicitários — esse corpo permanece calado. “As mulheres não falam, não devem falar dele. O pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios é a própria marca da feminilidade”.<sup>202</sup> Em sua vida íntima, o silêncio envolve as etapas da transformação desse corpo, que as encaminha para o papel de reprodutora. De forma semelhante, o prazer feminino é negado e até mesmo reprovado. Trata-se de um silêncio que se expressa em uma longa duração, “inscrito na construção do pensamento simbólico da diferença entre os sexos, mas reforçado ao longo do tempo pelo discurso médico ou político”.<sup>203</sup> No seio das representações religiosas, os padres de Igreja rejeitam a sexualidade como impuras e corruptoras. Assimilada ao pecado, a mulher constitui uma tentação da qual é necessário se defender, “reduzindo-a ao silêncio: velando-a”.<sup>204</sup> A ruptura com tal “pureza” significa, na verdade, a subversão de uma *disciplina*, “um conjunto de técnicas pelas quais os sistemas de poder vão ter por alvo e resultado os indivíduos em sua singularidade”.<sup>205</sup> Frente às instâncias de controle sobre os corpos, a reivindicação do próprio corpo contra o poder: “o prazer contra as normas morais da sexualidade, do casamento, do pudor”.<sup>206</sup>

As meninas são vistas como “desviantes”, uma noção considerada problemática por Gilberto Velho. A idéia de “desvio” pressupõe a existência de um comportamento “médio” ou

<sup>199</sup> Idem, *ibidem*. (p. 10).

<sup>200</sup> PODALSKY, Laura. “Ana Carolina. Fantasias e prazeres”. *Cinemais*, nº 16, março/abril de 1999. (p. 82).

<sup>201</sup> PODALSKY, Laura. Op. cit. (p.84).

<sup>202</sup> PERROT, Michelle. “Os silêncios do corpo da mulher”. Op. cit. (p. 13).

<sup>203</sup> Idem, *ibidem*. (p.20).

<sup>204</sup> Idem, *ibidem* (p. 21).

<sup>205</sup> FOUCAULT, Michel. Op. cit. (p. 107).

<sup>206</sup> Idem, *ibidem*. (p. 146).

“ideal”, o qual expressaria uma harmonia com as exigências de um funcionamento harmônico da sociedade.<sup>207</sup> Nessa perspectiva, uma sociedade ou cultura estabeleceria um modelo rígido para seus membros, o que constituiria um fenômeno essencial para a continuidade da vida social. Em uma visão distinta, Velho assinala a importância de um conceito menos rígido de cultural o qual permitiria

Verificar que não é que o “inadaptado” veja o mundo “essencialmente sem significado”, mas sim que veja nele um significado *diferente* do que é captado pelos indivíduos “ajustados”. O indivíduo, então, não é, necessariamente, em termos psicológicos, um “deslocado” e a cultura não é tão “esmagadora” como possa parecer para certos estudiosos. Assim a leitura diferente de um código sociocultural não indica apenas a existência de “desvios” mas, sobretudo, o caráter multifacetado, dinâmico e, muitas vezes, ambíguo, da vida cultural.<sup>208</sup>

Com tal percepção, supera-se a visão de uma estrutura social monolítica e acabada, que possua como base um consenso com ocasionais indivíduos “inadaptados”. O indivíduo qualificado como “desviante” define-se, segundo o autor, como aquele que não está simplesmente fora de sua cultura, mas que faz dela uma “leitura” divergente. Ele agirá em determinadas áreas de comportamento como outros cidadãos considerados “normais”, mas, em outras, divergirá, com seu comportamento, dos valores dominantes. O fato, ressaltado por Velho, é que “não é o ocasional *gap* entre a estrutura social e a cultural mas sim o próprio caráter desigual, contraditório e político de todo o sistema sociocultural”.<sup>209</sup> Nesse sentido, na medida em que se aceite a expressão do *poder* em qualquer grupo social, o que se constata é uma tensão permanente entre seus atores, explícita não apenas através de conflitos entre classes ou grupos sociais, mas também se manifestando em situações mais microscópicas, como a família, exemplo citado pelo autor, ou um colégio católico de meninas, poderíamos acrescentar.

As adolescentes de *Das tripas coração* são construídas como se compusessem um único personagem. Suas vozes e risadas nas salas de aula, seus gritos intensos e os ruídos de seus sapatos no piso dos corredores do colégio: nada disso possui uma origem ou um autor explicitado pela narrativa. As adolescentes não são identificadas por seus nomes — o nome não se mostra importante. Salvo algumas situações em que uma menina ou outra é colocada em destaque, elas permanecem como um conjunto de certa forma homogêneo aos olhos do personagem masculino, cujo sonho desenha determinadas faces do feminino. Elas são as mais

---

<sup>207</sup> VELHO, Gilberto. “O estudo do comportamento desviante: a contribuição da Antropologia Social”. In VELHO, Gilberto (org.) *Desvio e divergência: uma crítica da patologia social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

<sup>208</sup> Idem, *ibidem* (p.21, grifo no original).

<sup>209</sup> Idem, *ibidem* (p. 27, grifo no original).

ferrenhas contestadoras da ordem, dos preceitos morais vigentes e das limitadas representações impostas ao feminino. De modo similar à Betinha de *Mar de rosas*, é dentro de uma trama microscópica de relações de poder que elas se debatem.

### 2.3 IDENTIDADES PLURAIS E SENTIDOS DO POLÍTICO

Em artigo publicado na revista *Visão*, em 1971, Zuenir Ventura expõe o diagnóstico do que considera ser uma crise na cultura, a qual teria criado o que ele define como um “vazio cultural”. Respondendo um questionário distribuído pela revista no início desse mesmo ano, com o objetivo de fazer o balanço cultural do ano anterior, muitos intelectuais teriam evidenciado sua decepção e seu pessimismo em relação ao passado recente da cultura brasileira e sua preocupação diante do futuro. Surgia a imagem de um processo de criação artística estagnado: um perigoso “vazio cultural” estaria, então, tomando conta do país, impedindo que o crescimento econômico viesse acompanhado de um idêntico desenvolvimento cultural. Ao contrário dos anos iniciais da década de 1960, não se percebiam propostas novas nem uma efervescência criativa:

no plano da arquitetura e do urbanismo, nada que se assemelhasse em grandeza inventiva a Brasília; no setor de cinema, nenhum movimento como o Cinema Novo; nada como a Bossa Nova em música; o Grupo de Arena no teatro ou as pesquisas formais dos concretistas na literatura; nada como aqueles movimentos de auto-reflexão crítica do país.<sup>210</sup>

No quadro que o autor esboçava daquele momento, prevalecia uma perspectiva sombria: a quantidade suplantando a qualidade, a ausência da temática polêmica e das controvérsias na área da cultura, a evasão dos melhores intelectuais, pensadores e artistas, o expurgo no meio universitário, a diminuição das vendas de jornais, livros e revistas, a mediocrização da televisão, a hegemonia de uma cultura de massa que buscava apenas o lucro fácil.

As explicações para tal panorama residiriam, segundo Ventura, não apenas no âmbito da cultura, mas também nas transformações na estrutura social, política, econômica e psicológica por que havia passado o país naqueles anos recentes. Em primeiro lugar, ele menciona os acontecimentos de 1964, quando, no que chama de “clima de irresponsável

---

<sup>210</sup> VENTURA, Zuenir. “O vazio cultural”. Revista *Visão*, julho de 1971. In GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de & VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000. (pp. 40-41).

otimismo”, a cultura brasileira vivera o choque de novas condições que não correspondiam às suas expectativas. A nova ordem política naqueles anos iniciais constrangeria, mas não chegara a sufocar a criação artística, que mantivera, em 1964, a efervescência característica dos anos anteriores, assistindo ao aparecimento de obras como o filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, e do espetáculo *Opinião*.

Mais do que 1964, fora o Ato Institucional nº 5 em fins de 1968 que viera transformar mais radicalmente a cultura, através da censura prévia e do mecanismo de punição exercido com as cassações, expulsões, aposentadorias e prisões. No entanto, para Ventura, tais fatores, apesar dos danos que infligiram à produção cultural, não explicariam por si só o impasse vivido pela cultura brasileira naquele momento. A eles, somar-se-ia a emergência de uma “cultura industrializada”, cada vez mais condicionada pelas leis da produção e do mercado (altos custos, fabricação em série, consumo de massa) e que estaria encontrando barreiras em função da complexa realidade brasileira (analfabetismo, baixo índice de escolarização e baixo poder aquisitivo) e atitudes contraditórias de resistência, ligadas àqueles que combatem o novo processo em nome da qualidade e da liberdade de criação.

O diretor de teatro Augusto Boal, citado por Ventura, põe em dúvida a existência de um vazio cultural: “pode ser que exista, mas as gavetas dos censores não estão vazias. Esvaziem-se as gavetas dos censores e se encherá de imediato o vazio cultural que alguns sentem”.<sup>211</sup> Em 1973, Zuenir Ventura considera que esse vazio cultural estaria mais cheio do que antes, apesar de enfrentar ainda obstáculos como a censura e a auto-censura, identificando três direções, que por vezes se sobrepõem e se confundem.<sup>212</sup> A primeira delas, uma cultura de massa digestiva, comercial, direcionada para o simples entretenimento, distante de preocupações éticas, ideológicas ou críticas. No cinema, por exemplo, expressar-se-ia pelo sucesso do erotismo e de ídolos populares como Roberto Carlos, Teixeirinha e Mazzaroppi. Na música popular, embora tenha sido o setor a revelar mais exemplos de originalidade e vitalidade, predominariam as músicas das telenovelas. Uma segunda direção seria representada por uma contracultura, que buscava nos subterrâneos do consumo novas formas de expressão e sobrevivência, apesar de freqüentemente ser absorvida por ele. No que seria, segundo Ventura, uma tendência mais individualista e menos envolvida com a realidade social imediata, essa contracultura não abandonaria o espírito crítico, mas apareceria como

<sup>211</sup> Apud VENTURA, Zuenir. “O vazio cultural”. Revista *Visão*, julho de 1971. Op. cit. (p.46).

<sup>212</sup> VENTURA, Zuenir. “A falta de ar”. Revista *Visão*, agosto de 1973. In GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de & VENTURA, Zuenir. Op. cit.

uma forma de protesto que engloba tudo, desde que estabelecido — a cultura, a história, a política, a desumanização, as normas morais.

Ao lado de tais tendências definidas por ele como “neutralizadoras”, observam-se, embora com menor intensidade do que no período anterior, correntes essencialmente críticas, preocupadas com a discussão concreta dos problemas vivenciados naquele momento. Diante das restrições à sua manifestação direta ou ao tratamento das questões do dia-a-dia, teriam assumido um ponto de vista menos imediatista e mais universal. Sobretudo na música popular, as tendências que transformavam a obra em meio condutor de recados políticos teriam dado lugar a uma concepção mais profunda dos limites e da autonomia da criação artística. O valor poético possibilitado por este deslocamento apareceria, por exemplo, nas letras de Chico Buarque, Paulinho da Viola, Gilberto Gil e Caetano Veloso.

Problematizar de forma profunda o diagnóstico de um “vazio cultural” feito por Zuenir Ventura em relação a esses anos escapa, evidentemente, aos limites deste trabalho. Entretanto, torna-se válido mencionar tal avaliação feita pelo autor, a fim de reforçar a complexidade do contexto experimentado pela produção cultural a partir desses anos 1970. Enfrentando questões como a censura, a repressão e as regras de uma indústria cultural em expansão, as manifestações artísticas e seus autores trilham caminhos múltiplos que não se reduzem aos limites estanques traçados nas observações de Ventura. Para Tânia Pellegrini, por exemplo, optar simplesmente por um “vazio cultural” para definir os anos 1970 deixaria de lado uma pluralidade de nuances e relações que não podem ser estabelecidas em padrões lineares de causa e efeito. Apesar dos limites vivenciados, expressavam-se rupturas e focos de resistência. Tomando como espaço de análise a produção literária, a autora enfatiza que as tão propaladas “gavetas vazias” continham, por baixo do chamado “vazio cultural”, “um fervilhar subterrâneo de idéias, de questionamentos, uma espécie de não-conformismo, de rebeldia, de outros caminhos que se esboçavam”. A isso se soma

um crescimento notável do mercado editorial, inflado por um sem-número de obras de autores anteriormente atuantes, de novos e novíssimos, além da afirmação do conto como gênero narrativo de maior evidência, e do florescimento da chamada “poesia marginal”.<sup>213</sup>

Nesse sentido, a produção literária brasileira nos anos 1970, alegórica ou testemunhal, memorialista ou jornalística, parece, na análise da autora, dar vazão a uma urgência de ocupar

---

<sup>213</sup> PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias. Ficção e política nos anos 70*. São Carlos, SP: EDUFSCar, Mercado de Letras, 1996. (p.14).

um determinado vácuo criado pela censura. A preocupação político-social, que se destaca como traço marcante dessa narrativa dos anos 70, é emblemática nos textos analisados por Pellegrini. Em *Incidente em Antares*, publicado em 1971, Érico Veríssimo lança mão do recurso do realismo fantástico para dar conta de uma realidade tornada absurda, conferindo forma concreta ao que seria um elemento básico da literatura de ficção nesse período, ou seja, a preocupação com o momento histórico, com o esforço de narrá-lo e de se inserir nele, como uma espécie de testemunha ocular. Em 1975, *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, assume a essência de painel alegórico do estado de violação e desagregação vivenciado pelo país e que se reflete na linguagem estilhaçada do relato, no qual a violência aparece como traço marcante. Por fim, em *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, de 1979 — ano da revogação do AI-5, da extinção da censura e da concessão da anistia — a narrativa depoimento assume o caráter de acerto de contas, momento em que começam a ser questionados os acontecimentos recentes na história do país. São três narrativas que, cada uma a sua maneira, “extrapolam a dimensão individual e atingem o coletivo, porque cada fato narrado é a história possível de todos”.<sup>214</sup> Em todas, existiria um movimento definido como a passagem do testemunho à acusação — seus autores não seriam simples testemunhas realistas, pois acusam e condenam a História do país. Literatura como função, em suma.

Iniciados, efetivamente, com o AI-5 em 1968, e encerrados em 1979 com a anistia e a abertura, os anos 1970 se caracterizariam, assim, como um período fortemente marcado pela militarização do Estado, com variadas conseqüências para a vida econômica, política, social e cultural do país. Os anos compreendidos entre 1969 e 1974 compõem o período lacerante da ditadura, com o fechamento temporário do Congresso, a segunda onda de cassação de mandatos e suspensão dos direitos políticos, o estabelecimento da censura prévia à imprensa e às produções culturais, as demissões no meio universitário e a exacerbação da violência na repressão aos grupos oposicionistas. São também os anos de melhoria de vida para a classe média, com o surto de expansão da economia que multiplicou as oportunidades de trabalho, possibilitou a ascensão de amplos setores médios, lançou as bases de uma moderna sociedade de consumo e concentrou renda de modo a ampliar a distância entre o topo e a base da pirâmide social.<sup>215</sup>

A partir de meados da década de 1970, na “abertura”, a crítica pública ao regime volta a se ampliar, quando, no espaço aberto às oposições, os limites entre o que é tolerado ou interdito voltam a se mostrar tênues. A tortura e a morte do jornalista Wladimir Herzog no

---

<sup>214</sup> Idem, *ibidem*. (p.174).

<sup>215</sup> WEIS, Luiz & ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de. *Op. cit.* (pp. 332-333).

Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) de São Paulo deixava clara a existência, no seio do plural grupo no poder, de uma ultradireita que tentava sufocar o controlado processo de abertura.

Na sociedade, vislumbrava-se uma disputa por todos os espaços possíveis, da mídia às ruas. Campanhas, como a luta pela anistia ou contra a carestia, que mobilizavam os movimentos organizados da sociedade — movimento estudantil, a Igreja progressista, movimentos sindicais, principalmente sindicatos de trabalhadores assalariados de classe média como bancários, professores, jornalistas, arquitetos, etc — configuravam lutas políticas que pressionavam contra os limites da legalidade. Havia ainda a produção política e teórica em ebulição no meio universitário e nos movimentos organizados. Some-se a isso uma influência de idéias e práticas políticas inovadoras provenientes do cenário internacional, além do surgimento dos chamados “movimentos da diferença”.<sup>216</sup> Um conjunto importante de atores emerge, assim, na cena política, entre os quais mulheres, negros, minorias sexuais e movimentos sociais urbanos não-partidários dos quais se originariam partidos como o PT ou centrais sindicais como a CUT, nos primeiros anos da década de 1980.

Tendo como uma de suas peças-chave a censura, o peso da vigência do AI-5 impôs direções, em grande parte, aos padrões de produção e consumo de cultura no contexto brasileiro. Nessa nova cultura de massa que se instalava no Brasil, com a força da televisão, o crescimento da indústria fonográfica e a popularização do cinema nacional e do teatro, as manifestações culturais alcançavam grande repercussão. A repressão às atividades artísticas mostrou-se proporcional ao prestígio dos artistas e à sua importância como instrumento de crítica ao autoritarismo e expressão de idéias libertárias. Em alguns casos, vetava-se a encenação de espetáculos, a exibição de filmes e a divulgação de canções na íntegra. Em outros, em parte, extirpando-se frases, situações, personagens. Vetava-se

tudo aquilo que aos olhos dos militares e de seus aliados civis parecia atentar contra os valores da “civilização cristã ocidental”, ameaçada de maneira simultânea e sincronizada pelo movimento comunista internacional e pela chamada revolução nos costumes.<sup>217</sup>

---

<sup>216</sup> ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. *A utopia fragmentada. As novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000. (p. 15).

<sup>217</sup> WEIS, Luiz & ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de. Op. cit. (p. 342).

Carlos Fico alerta para o fato de que não houve uma censura única durante o regime militar.<sup>218</sup> A censura à imprensa tinha como alvos, sobretudo, os temas políticos em sentido estrito, e era praticada através de bilhetinhos e telefonemas recebidos pelas redações. Por outro lado, a censura de diversões públicas era antiga e legalizada, existindo desde 1946 e sendo conhecida pelos produtores de teatro e cinema, pelos músicos e outros artistas, e amparada na tradição de “defesa da moral e dos bons costumes”. Ao longo do período militar, houve problemas e contradições entre essas duas modalidades de censura, em especial devido à penetração da dimensão política em sentido estrito na censura ligada aos costumes, diante da vitória da linha dura com o AI-5. Foi tal politização da censura de costumes que gerou a impressão, por vezes, de unicidade entre ambas durante o regime. O primeiro caso, a censura à imprensa, acompanhou o auge da repressão, vivenciado entre os anos finais da década de 1960 e início dos 70, momento de intensa cassação de mandatos parlamentares, suspensões de direitos políticos, prisões, torturas e assassinatos políticos.

Já a censura de diversões públicas conheceu seu ápice no fim dos anos 70, na abertura. Destacam-se, nesse sentido, os conflitos entre setores mais conservadores da sociedade de então e as mudanças em termos de comportamento vivenciadas no período — o movimento *hippie* e a liberalização das práticas sexuais, por exemplo. Assumindo orgulhosamente seu papel na sociedade brasileira, a Divisão de Censura de Diversões Públicas “supunha expressar a vontade da maioria da população ao cuidar para que os ‘atentados à moral e aos bons costumes’ fossem evitados”.<sup>219</sup> Para essas parcelas da população, as conseqüências da descoberta da pílula anticoncepcional ou as práticas da cultura alternativa representavam um choque. Dessa forma, palavrões ditos no teatro, sexo encenado no cinema, mulheres seminuas em programas de televisão ou letras que expressassem duplo sentido na música eram execradas e combatidas pela DCDP no que aparecia como uma missão protetora.

Em alguns pareceres da censura referentes à trilogia de Ana Carolina localizados, ressaltam-se os aspectos ligados à “moral” e aos “bons costumes”. No caso de *Mar de rosas*, o parecer de 26 de julho de 1977, solicitado para sua exibição no Mercado de filmes que se realizaria como parte das atividades do X Festival de Brasília do Cinema Brasileiro<sup>220</sup>, analisa o filme como “calcado em desajustamento familiar enfocando atritos entre casal, tentativas de

<sup>218</sup> FICO, Carlos. “Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH, vol. 24, nº 47, jan-jun, 2004. (p. 37).

<sup>219</sup> FICO, Carlos. “A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura”. In *1964-2004. 40 Anos do Golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Anais do Seminário 40 anos do Golpe de 1964. IFCS/UFRJ, ICHF/UFF e FGV, 22 a 26 de março de 2004. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. (p. 74).

<sup>220</sup> Carta de Ruy Pereira da Silva, diretor executivo da Fundação Cultural do Distrito Federal, enviada a Rogério Nunes, diretor do Departamento de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal. Brasília, 20 de julho de 1977. Arquivo Nacional/DF.

assassinatos e comportamento sexual livre”. O linguajar empregado “é farto de palavrões, deixando sensível nos diálogos leves conotações de ordem sócio-política”.<sup>221</sup> Sugeria, então, cortes referentes aos tais palavrões, à cena de sexo entre Orlando Barde e Felicidade e a cena envolvendo esta personagem, que sugere masturbação. Com os cortes, propunha a impropriedade para menores de 18 anos. Em agosto do mesmo ano, é pedida a revisão de tal parecer, com vistas a manter no filme essas duas últimas cenas, alegando-se que tais cenas simbolizariam o desespero a que leva a solidão e destacando que a conotação sexual de ambas era apenas sugerida.<sup>222</sup> O pedido é parcialmente aceito, indicando cortes na cena entre Barde e Felicidade.

Em 1980, a Embrafilme vem novamente requerer o reexame de *Mar de rosas* diante do “retumbante êxito de público e crítica” que recebera no Brasil e no exterior, anexando, inclusive, reportagens da imprensa que ilustravam tal afirmação.<sup>223</sup> Evocando as “perspectivas abertas à cultura brasileira pelo governo Figueiredo”, o autor da carta acreditava na possibilidade do filme ser liberado para maiores de 16 anos sem cortes. Mudanças de perspectiva são observadas nos pareceres referentes a este pedido, os quais reiteram tal liberação, definindo o filme como “objeto altamente simbólico” e considerando que “a conotação de revolta com o sistema, também, já não é fator de restrição na atual conjuntura”.<sup>224</sup> Outro, também confirmando a alteração da faixa etária, destacava o prejuízo relativo ao emprego de uma “linguagem fílmica simbólica, implícita e hermética”, que faria com que o público “muitas vezes por falta de embasamento” não captasse a mensagem proposta. E mais, enfatizava a validade da liberação do filme para essa faixa etária, pois percebia “um sentido saudável e estimulante a comum inércia mental de uma grande parcela da massa adolescente, para o desenvolvimento de suas conclusões”.<sup>225</sup>

Com relação a *Das tripas coração*, a batalha da diretora com a censura, já citada no capítulo anterior, mostrou-se mais intensa, alcançando repercussão nos jornais.<sup>226</sup> Em 24 de julho de 1982, o jornal *Última Hora* anunciava que, dentro de alguns dias, o filme seria julgado pela censura, que exigiria o corte de mais de 10 minutos em cenas nas quais eram feitas brincadeiras envolvendo a religião. A cineasta considerava, então, que a perspectiva de

<sup>221</sup> Parecer nº 8049/77. Brasília, 26 de julho de 1977. Arquivo Nacional/DF.

<sup>222</sup> Carta de Fernando A. N. Almeida a Rogério Nunes, diretor do Departamento de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal. Brasília, 25 de agosto de 1977. Arquivo Nacional/DF.

<sup>223</sup> Carta de Fernando A. N. Almeida ao diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas. Brasília, 25 de fevereiro de 1980. Arquivo Nacional/DF.

<sup>224</sup> Parecer nº 2779/80. Brasília, 08 de maio de 1980. Arquivo Nacional/DF.

<sup>225</sup> Parecer nº 2781/80. Brasília, 08 de maio de 1980. Arquivo Nacional/DF.

<sup>226</sup> A imprensa constituiu a fonte disponível para trazer elementos em torno da censura a *Das tripas coração*, uma vez que o processo referente a exibição deste filme no cinema não foi localizado no Arquivo Nacional/DF.

proibição do filme no Brasil representava “um retrocesso perigoso”, algo que seria “absolutamente contraditório” depois da abertura. Em suas palavras, “os cortes foram de valor unicamente moral, uma vez que meu filme não tem sexo explícito, não toca em drogas nem fala de política”.<sup>227</sup> Na defesa do filme, a cineasta afirmava:

O filme não ataca a Igreja, só fala da culpa da mulher frente ao sexo porque a ela ensinaram que Deus vê tudo. Só fala da culpa intrínseca da mulher e eu não aceito ser tutelada pelo Estado. O público é soberano da moral dele. Não admito cortes.<sup>228</sup>

O jornal afirma que a experiência com a censura, a partir dos estereótipos que ficaram soltos no ar, teria dado à cineasta uma certeza, a de que “se o filme fosse de um homem não teria sido censurado”. Cobranças em relação ao fato de ser mulher são, assim, lembradas por ela: “como uma moça como a senhora me faz um filme desses?”. Segundo ela, as reações dos censores davam a impressão de que “parecia que o filme era uma imoralidade”.<sup>229</sup>

O filme acabou liberado, porém, nas palavras da cineasta, “com uma declaração ao espectador de que eu sou louca, o Brasil ou o poder não” — E o texto é reproduzido pelo jornal: “este filme apresenta interpretação delirante que não corresponde à realidade. Não se trata pois de tese que se imponha a título de proposta. Nesse sentido o filme não agride crenças e visões do mundo cujo símbolo exhibe”.<sup>230</sup> De modo semelhante a *Mar de rosas*, percebe-se que o conteúdo político desse filme é pouco mencionado, ressaltando-se os aspectos que o fariam “atentar contra a moral”, ao envolverem temas como sexualidade e religião.

A percepção de que tais temas encontrar-se-iam desvinculados de uma perspectiva política é algo que perpassa diversas interpretações dos filmes de Ana Carolina e evidencia o quão complexo se apresenta esse momento da produção cultural brasileira e seu posicionamento frente ao *fazer político*.

Uma das questões centrais em relação à abordagem de trajetórias individuais pela historiografia residiria, segundo Giovanni Levi, na percepção freqüente de que “os atores históricos obedecem a um modelo de racionalidade anacrônico e limitado”, presente em

<sup>227</sup> VOU até o fim. Tesoura da Censura ameaça filme de Ana Carolina. E ela fica firme. *Última Hora*, 24 jul 1982, Revista, p. 01.

<sup>228</sup> ANA Carolina – A mulher que fez (pelo cinema) das tripas coração. *Caderno B. Jornal do Brasil*, 24 out 1982.

<sup>229</sup> ANA Carolina – “Das tripas coração” e o ato de ser mulher. *Revista de Domingo. Jornal do Brasil*, 31 out 1982.

<sup>230</sup> ANA Carolina – A mulher que fez (pelo cinema) das tripas coração. *Caderno B. Jornal do Brasil*, 24 out 1982.

análises que se contentariam “com modelos que associam uma cronologia ordenada, uma personalidade coerente e estável, ações sem inércia e decisões sem incerteza”.<sup>231</sup> Pensar a trilogia de Ana Carolina, em articulação com sua própria trajetória como profissional de cinema e, sobretudo, *cineasta* como defini no primeiro capítulo, perderia muito de sua complexidade caso fosse inserida simplesmente no esquema definido por Ventura. Mais do que atada a rígidos padrões comerciais ou engajada nos moldes experimentados nos anos 1960, momento em que, inclusive, ela iniciou sua carreira no cinema, sua produção levanta aspectos fundamentais em torno da *pluralidade de identidades* possíveis e, associada a isso, da percepção e expressão de sentidos múltiplos para o *político*. Mais do que isso, sua própria percepção em relação ao quadro da produção cultural do país nesses anos transcende qualquer dicotomia ou tentativa de posicioná-la nesta ou naquela “vertente”.

Em entrevista ao *Correio Braziliense* na ocasião do lançamento de *Das tripas coração*, o Brasil dos anos 1980 é vislumbrado pela cineasta como um momento difícil, complicado e economicamente limitador:

Você passa a vida inteira preocupada com a grana do aluguel e da gasolina. Depois de tanto preparo para o vôo, você se pergunta: era só pra isso, só pra pagar aluguel, colocar gasolina no carro e ficar assistindo uma tevê colorida? Uma chatura. E o pior é que você não encontra nenhuma contrapartida cultural verdadeira. Mas tem que ouvir cada asneira, agüentar cada humilhação... Por exemplo, quando ouvi de uma censora “Cuidado, o pensamento cria”. Ora, nada mais maravilhoso do que a capacidade de criar. Ou quando um crítico para dizer que o filme não é bom porque houve um “erro de cálculo”. Ora, cinema, como qualquer outro tipo de expressão, não é algo que se calcule, já que depende do impulso, da emoção.<sup>232</sup>

Compõe-se, na afirmação de Ana Carolina, o panorama de uma sociedade de consumo em expansão, onde se vislumbram reduzidas possibilidades para as manifestações culturais e uma produção cinematográfica que precisa atentar para os desafios impostos pelo mercado. O tão propalado “milagre econômico” e a ampla oferta de objetos de consumo com os quais a classe média então se deparava não seriam acompanhados por incentivos na esfera cultural. Ao contrário, as portas a uma “contrapartida cultural verdadeira” permaneceriam, senão fechadas, bastante restritas: recomendava-se “cuidado” diante da riqueza em termos culturais passível de ser gerada pelo pensamento. Não se inspirava a criação, o impulso e a emoção postas à serviço da cultura, em especial do cinema.

<sup>231</sup> LEVI, Giovanni. “Usos da biografia” In FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína (orgs.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. (p. 169).

<sup>232</sup> DAS tripas coração. *Correio Braziliense*, 18 nov 1982.

Na entrevista ao *Correio Braziliense* citada, a questão da censura a *Das tripas coração* propõe à cineasta uma profunda avaliação da conjuntura brasileira no que se refere à cultura. Segundo ela, sua geração fora “de tal maneira violentada, que, hoje em dia, só consigo ser de transgressão em transgressão”. O que lhe interessa, em termos dramáticos,

são os conflitos, contradições, incoerências, paixões. E me tratam como contraventora. Eu não fiz nenhuma contravenção, só fiz um filme. Afinal, fazer arte, fazer filmes é algo muito valioso para qualquer país. É antes de tudo um direito do cidadão, o de dramatizar a sua existência. Não é assim que se cria a cultura? No entanto, as pessoas continuam com medo da contradição, da transgressão, e ficam nessa de sentimento de culpa.<sup>233</sup>

Ao ser questionada sobre um estrangulamento que seria vivenciado pela produção cultural naqueles anos, segmentada em uma arte “dominante” e outra “dominada”, a cineasta afirma:

Não há um projeto cultural, o que existe são piques atípicos a nível individual: Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos ou Arrigo Barnabé. Esse negócio de volta e meia você ser submetido a um desejo superior causa grandes danos no impulso de nosso desejo, e sem ele não há cultura. Se esse impulso continuar rarefeito como está, não haverá mais instrumental para se criar. É um drama econômico e político, a luta pela sobrevivência e essa baratinagem política. Com toda essa loucura (dívida externa, taxa de juros, desemprego, etc.) nossas energias ficaram emperradas. Estamos num capitalismo selvagem e a burguesia vai ter de tomar o seu lugar.<sup>234</sup>

A proposta de envolvimento do empresariado na produção cinematográfica, que seria, então, convertida efetivamente em indústria, é freqüente nas opiniões expressas por Ana Carolina em relação ao posicionamento do cinema frente ao mercado. Já na época de lançamento de *Mar de rosas*, as questões ligadas à colocação do filme no mercado de exibição eram levantadas por ela:

Escrever *Mar de rosas* não foi difícil. Realizar também não. A batalha diária das filmagens foi até agradável. O difícil é se desvencilhar do filme comercialmente. Com o desgaste dos meses consumidos na produção, surge a inoperância na hora de jogar o filme na tela. O desânimo de percorrer os mesmos caminhos tortuosos que se conhecem. Conseguir data para exibição foi uma batalha terrível. O filme brasileiro continua tendo problemas, apesar das leis e de tudo que se fala e se escreve, e a sua dificuldade de ser colocado no mercado exige muitas discussões. (...).<sup>235</sup>

---

<sup>233</sup> Ibidem.

<sup>234</sup> Ibidem.

<sup>235</sup> ANA Carolina – A mulher é posta à prova no cinema. *Caderno B, Jornal do Brasil*, 12 fev 1978.

A cineasta reivindica uma perspectiva dentro da produção cinematográfica que atente para a inserção comercial dos filmes. Não se trata, segundo ela, de fazer um simples cinema comercial, mas de procurar um caminho junto aos produtores provenientes do empresariado, desvinculando-se da dependência exclusiva em relação às verbas estatais. Para ela, “o Estado não existe para financiar a fundo perdido qualquer produção. Sua função é reguladora, deve criar mecanismos de defesa do mercado (...)”.<sup>236</sup> Esta seria a função da Embrafilme, na sua opinião.<sup>237</sup>

Em 1966, o antigo INCE — Instituto do Cinema Educativo — perde uma letra e adquire amplitude. Entretanto, as ações do Estado brasileiro na atividade cinematográfica ganham maior vulto em 1969 com a fundação da Embrafilme, de início direcionada para um hipotético comércio internacional para os filmes nacionais.<sup>238</sup> Ambas as instituições preencheram seus quadros com profissionais de cinema egressos das produtoras paulistas pós-Vera Cruz e de outras esferas politicamente conservadoras do cinema brasileiro. Nesse momento, o Cinema Novo se defendia e tecia críticas com seus filmes e nos jornais.

Os anos 70 assistirão uma mudança de rumos nos remanescentes do grupo cinemanovista. Segundo Moura, suas propostas da década anterior, pautadas na cumplicidade do Estado socialista e da burguesia progressista nacional, são atendidas por Geisel e por Jarbas Passarinho, em sua gestão no Ministério da Cultura. Aliado ao prestígio que possuíam nos cadernos de cultura e na crítica, o poder que adquirem na Embrafilme nestes anos faz com que passem a falar em nome de toda a classe cinematográfica. Elementos egressos do campo da publicidade e do meio financeiro, artistas e intelectuais oriundos das esquerdas se tornam, assim, peças fundamentais para o funcionamento do Plano Nacional de Cultura, o qual, por meio da criação de diversas instituições, converteria o Estado em “virtual protagonista da cultura e do cinema nacional nas próximas décadas”.<sup>239</sup>

A Embrafilme se torna, desse modo, não apenas a mais poderosa produtora e distribuidora do país, mas também uma instituição que se direciona para o cinema brasileiro de forma complexa, dispendo de parte significativa de sua dotação com a preservação de filmes, com a pesquisa e com sua história, através da publicação de trabalhos importantes em parceria com editoras e universidades, além da edição da revista de maior peso no período, a *FilmCultura*, e da promoção de eventos e festivais.

<sup>236</sup> UM cinema mais profissional, pede Ana Carolina. *O Estado de São Paulo*, 06 maio 1982, p. 20.

<sup>237</sup> ANA Carolina – “Estamos todos marginalizados”. *Jornal de Brasília*, 27 out 1984.

<sup>238</sup> MOURA, Roberto. “A construção de uma história do cinema brasileiro: política estatal e cinema alternativo nos anos Embrafilme”. *Contracampo*. Revista do Programa de Pós-graduação. Instituto de Arte e Comunicação Social. Niterói, v. 8, 1º semestre de 2003. (p. 73).

<sup>239</sup> Idem, *ibidem*. (p. 75).

O INC é extinto pela Lei 6.281 de 09 de dezembro de 1975, sendo transferido para a Embrafilme todo seu acervo, a qual tem também suas atribuições ampliadas.<sup>240</sup> No ano seguinte, é criado o Conselho Nacional de Cinema — Concine — órgão de caráter normativo, com o objetivo de assessorar o Ministério de Educação e Cultura na formulação da política de desenvolvimento do cinema brasileiro, além de ser responsável pela fiscalização das atividades cinematográficas em todo o território nacional.

Através das resoluções desse órgão foram normalizados a exibição de filmes nacionais de curta e longa-metragem, o comércio de vídeo-cassetes, os ingressos e borderôs padronizados, os registros de empresas do ramo, a copiagem obrigatória de filmes estrangeiros, a questão da proteção e das multas, o imposto de renda de filmes estrangeiros, a renda líquida de bilheterias, a arrecadação de direitos autorais e exibição dos jornais cinematográficos e de filmes de curta-metragem. Até 1985, a obrigatoriedade de exibição do filme nacional estava fixada em torno de 70 dias por ano, segundo uma correlação entre o número de dias de funcionamento da sala por semana e o número de dias de exibição de filmes nacionais no semestre, na proporção de 1 para 5. No exemplo citado por Moreno, se a sala funcionasse durante toda a semana, deveria exibir filmes brasileiros por, no mínimo, 35 dias seguidos ou alternados no semestre.<sup>241</sup>

Em artigo publicado na revista *Veja*, Ana Carolina define como questão central para o cinema brasileiro o desafio de “firmar-se a produção cinematográfica como atividade industrial viável e capaz de se desenvolver”.<sup>242</sup> Tudo o que gera dinheiro seria, em princípio, algo positivo, pois significaria conquista de mercado e garantiria a continuidade da produção de filmes. A cineasta percebe como paradoxo o fato de que a grande fonte de renda para o cinema brasileiro, naquele momento, era o sexo. Seria, segundo ela, um exagero, “provocado não pela importância do sexo na realidade social brasileira mas pelo seu peso na realidade do faturamento dos filmes”.

O desequilíbrio gerado por tal situação envolveria, em suas causas e efeitos, a própria atuação do Estado que, segundo ela, estaria agindo em relação ao cinema “como alguém que deseja construir uma casa começando pelo telhado — é difícil dar certo”. Haveria um equívoco em considerar a produção cinematográfica exclusivamente como vinculada à esfera cultural: “a cultura no cinema deve ser o resultado da economia”.

---

<sup>240</sup> MORENO, Antonio. *Cinema brasileiro: história e relações com o Estado*. Niterói, Rio de Janeiro: EDUFF/Editora UFG, 1994. (p. 198).

<sup>241</sup> Idem, *ibidem*. (p. 201)

<sup>242</sup> SOARES, Ana Carolina. O sexo e o paradoxo. *Veja*, 27 maio 1981, p. 130.

A partir dessa perspectiva, Ana Carolina reúne as questões que considera fundamentais para o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica brasileira que possibilite a produção dos filmes e crie condições favoráveis para sua inserção no mercado. Para ela, a grande deformação nesse desenvolvimento residiria justamente na esfera do mercado, cuja criação e ocupação estariam comandadas e controladas por empresas estrangeiras, a despeito das leis de proteção ao produto nacional.

A saída vislumbrada pela cineasta envolveria “um reforço da posição da iniciativa privada no setor”, o que ela, de fato, empreendeu em seus filmes, todos contando com a participação de produtores privados<sup>243</sup>:

De forma semelhante a outros setores da economia brasileira, o cinema também espera uma decisiva participação do empresário privado. Ele deve ocupar os espaços vazios e ganhar crescente importância, deixando para o Estado, cada vez mais, a ação normativa, os esquemas de fiscalização capazes de evitar a prodigiosa evasão de renda provocada pela reutilização de ingressos e a concorrência desleal no momento da distribuição. Assim, os desequilíbrios tenderão a desaparecer e o cinema brasileiro certamente ganhará novo vigor. É preciso que a cultura se torne indústria para que o sexo venha a ter sentimento.<sup>244</sup>

O posicionamento de Ana Carolina frente às questões ligadas ao mercado para os filmes brasileiros impede qualquer tentativa de associá-la a um cinema alternativo ou independente, caso mantivéssemos em mente as narrativas herméticas e os temas que perpassam dimensões da subjetividade presentes em suas produções. Temáticas que escapam do que seria considerado um cinema voltado para o grande público e uma intensa preocupação com os problemas que envolvem o mercado cinematográfico dão o tom de seus filmes. O *desejo*, afirma ela, converte-se em um elemento central:

Virei mulher fazendo cinema e foi o cinema que me fez mulher. Tenho quinze anos de cinema e só consigo ver o cinema misturado com a vida. E só pelo desejo eu poderia chegar à minha temática. Procuo trabalhar com o desvario e o vigor, que são elementos intrínsecos do desejo humano. Num país como este, tudo o que é muito valorizado — a compra de um carro ou a realização de uma viagem — é muito difícil de se conseguir. E quando o objeto do desejo é o cinema, a coisa fica ainda mais difícil.(...)<sup>245</sup>

<sup>243</sup> Nas fichas técnicas dos filmes constam produtores privados, como Mario Volcoff em *Mar de rosas*, Ueze Zahran, Jacques Eluf e Aníbal Massaini em *Das tripas coração*, e novamente Ueze Zahran em *Sonho de Valsa*. Nos dois últimos, consta também a própria produtora criada pela cineasta, a Crystal Cinematográfica Ltda. Em todos, a Embrafilme também atua não só na produção, mas na distribuição e na divulgação, como se percebe pelo material de divulgação.

<sup>244</sup> SOARES, Ana Carolina. O sexo e o paradoxo. *Veja*, 27 maio 1981, p. 130.

<sup>245</sup> DAS tripas coração. *Correio Braziliense*, 18 nov 1982.

Sentimentos guardados no íntimo de cada indivíduo e experimentados em diferentes facetas do cotidiano integram suas preocupações, como em *Das tripas coração*:

O filme é o que a realidade aparente não mostra. Por exemplo: ali tem umas pessoas bem-vestidas conversando e você pode pensar que elas estão falando coisas sérias. Mas se eu puxar um microfone vamos saber que elas estão conversando sobre doenças venéreas ou sobre dentaduras: o prosaico do prosaico — isso é o filme. Seu temário são momentos de não-consciência de cada personagem, momentos de intimidade. O filme se passa na escola, mas os personagens não falam de problemas ligados à escola.<sup>246</sup>

De modo semelhante, *Mar de rosas* descortinaria uma face da sociedade brasileira que pretende se manter oculta:

“Mar de rosas” procura desmontar esse lado sonso do Brasil que está entranhado em todos nós. Isso fica claro pelo modo como falam as personagens; elas pensam clichês, sentem lugares-comuns e vomitam provérbios. Mas viver sistematicamente na mentira fica insustentável. Se as personagens se agitam tanto é apenas para não afundar.<sup>247</sup>

O filme procuraria, desde o seu título, expor o que a cineasta define como “o horror” que a atual realidade lhe inspirava, constituindo-se como uma maneira de “falar da vida, a vida urbana dentro de um Volkswagen, diante de um aparelho de televisão”.<sup>248</sup> Questionada sobre a ironia presente no título, Ana Carolina responde:

Sim, como são irônicas expressões do tipo “tudo bem”, “estou numa boa”, e outras que, geralmente, mascaram um verdadeiro horror: o horror de uma época, da situação da mulher, da “família brasileira”.<sup>249</sup>

O retrato esboçado da sociedade brasileira é, dessa forma, composto de alienação, apatia, hipocrisia e autoritarismo, questões flagrantes no cotidiano com o qual a cineasta esbarra continuamente. Desafios e contradições enfrentados não apenas no âmbito institucional da política, mas no interior dos contornos do político que se desenham no dia-a-dia, nas relações pessoais, na intimidade, nos conflitos subjetivos.

Em sua batalha para ver exibido *Das tripas coração*, Ana Carolina promove o entrecruzamento de uma série de elementos que, como ressaltai no capítulo anterior, assinalam a relação que estabelece entre subjetividade e política, ou ainda, entre seu

<sup>246</sup> DAS tripas coração. *Correio Braziliense*, 18 nov 1982.

<sup>247</sup> A EXORCISTA. *Veja*, 15 fev 1978, p. 87.

<sup>248</sup> Ibidem.

<sup>249</sup> Ibidem.

posicionamento na condição de sujeito e intérprete de seu tempo e o fazer político no conjunto de sua produção. Na abordagem de temas como sexualidade, comportamento, poder, religião, o político aparece, para a cineasta, como algo intrínseco e relacionado à realidade com a qual ela se defronta e, além disso, componente fundamental da forma de engajamento político que empreende.

Opera-se aqui um deslocamento no qual se concebe a política de modo mais cotidiano e difuso, em suas relações mesmo com a intimidade. Na busca de uma requalificação da agenda política, observa-se a progressiva afirmação do individualismo e a expansão do próprio conceito de política, englobando temas como a defesa da livre orientação sexual, das questões que cercam as mulheres e dos direitos individuais em geral.<sup>250</sup> O tema do poder mostra-se recorrente nos dois filmes discutidos neste capítulo. Nas palavras da cineasta,

Afim de contas, tem sempre um que manda e manda mal. O *Getúlio* me apaixonou por causa disso: era o poder através do Estado. Em *Mar de rosas*, eu colocava o poder na família, exercido pelo pai-marido. E quem destruiu o poder interno era a filha rebelde. Agora, analiso o poder na Instituição. É o poder que não se vê. Aquela história de você chegar num lugar e perguntar pelo responsável e acabar saindo sem saber onde estava a pessoa. (...).<sup>251</sup>

Um poder que assume múltiplas faces e age sobre diversos atores, tendo outros muitos como agentes, em diferentes momentos. Um poder, em síntese, que atravessa as várias relações sociais. Tal concepção do *político* remete a um processo cujas raízes devem ser compreendidas nas idéias e posturas geradas pelos acontecimentos de 1968, os quais implodiram a visão tradicional de política, passando a valorizar as emoções e a subjetividade, esta concebida como a vivência particular de sentimentos e experiências pessoais vinculados à liberdade ou à opressão.<sup>252</sup> Alguns marcos como a invasão de Praga, a rebelião de Maio de 1968 em Paris e a Revolução Cultural Chinesa (ou, como afirma Maria Paula Araújo, o que uma parcela da intelectualidade ocidental imaginou que ela fosse) modificaram profundamente as idéias de política, participação política e de esquerda para muitos jovens intelectuais e militantes de esquerda no Brasil e no mundo.

De diferentes formas e com diferentes inflexões, as noções de totalidade e de sujeito universal representaram pontos importantes da teoria e da prática marxista. São diferentes

<sup>250</sup> FURTADO, João Pinto. “Engajamento político e resistência cultural em múltiplos registros: sobre ‘transe’, ‘trânsito’, política e marginalidade urbana nas décadas de 1960 a 1990”. In REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois* (1964-2004). Bauru/SP: EDUSC, 2004. (pp. 230-232).

<sup>251</sup> ANA Carolina – “Das tripas coração” e o ato de ser mulher. *Revista de Domingo. Jornal do Brasil*, 31 out 1982.

<sup>252</sup> ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. Op. cit. (p. 97)

concepções de sujeito político que remetem à idéia de um sujeito universal, definindo a classe operária como sujeito político capaz de promover a revolução ao conseguir representar os interesses de todos os homens oprimidos e explorados pelo capitalismo, e posteriormente, de toda a humanidade.

Os movimentos dos anos 1960 e 1970 dirigiam suas críticas (pelo menos até meados da década de 70) contra o comunismo soviético e as vertentes de interpretação mais economicistas. As categorias de “totalidade” e de “sujeito universal” eram preservadas e, em certos casos, reinterpretadas. A primeira, por exemplo, “podia ser ampliada e a construção do ‘sujeito político’ valorizada em suas dimensões mais íntimas e cotidianas”.<sup>253</sup> Tais movimentos já expressavam a idéia de sujeitos políticos particulares e específicos, mas que, até meados dos anos 70, ainda se inseriam, de modo geral, dentro dos postulados da cultura marxista. Nessa perspectiva, apenas a libertação geral da sociedade e a emancipação de toda a humanidade propiciariam a libertação completa de sujeitos particulares, como as mulheres e os negros. Suas lutas convergiam, dessa forma, para uma luta geral – a transformação global da sociedade, que era vista no sentido de alterar não só as bases econômicas e as formas jurídicas e políticas da sociedade, mas também as formas de os homens pensarem, sentirem, amarem e viverem. Nas palavras de Maria Paula Araújo,

A utopia dos anos 1960-1970 incorporava ao projeto de transformação da sociedade a idéia de mudar as formas do cotidiano: modificar as relações afetivas e sexuais entre homens e mulheres, as relações familiares entre pais e filhos, criar novas relações do homem com a natureza, libertar o desejo, explorar as possibilidades do inconsciente. Criar, enfim, uma nova sociabilidade e uma nova sensibilidade.<sup>254</sup>

A partir de meados da década de 1970, no entanto, as noções de “totalidade” e de “universalidade” deram lugar à valorização do específico e da fragmentação. Os movimentos sociais alternativos e de minorias políticas, que já existiam desde a década anterior, passam cada vez mais a insistir na especificidade, recusando, de forma cada vez mais explícita, a noção de totalidade, enquanto projeto político e categoria de análise. Tal fragmentação das paisagens políticas do mundo moderno por identificações rivais e deslocantes adviria, especialmente, da erosão de uma identidade essencial de classe e da emergência de novas identidades, definidas pelos novos movimentos sociais, como o feminismo, o movimento negro, os movimentos de libertação nacional, os movimentos antinucleares e ecológicos,

---

<sup>253</sup> Idem, *ibidem* (p.108).

<sup>254</sup> Idem, *ibidem*. (p. 109).

emergentes na efervescência cultural e política dos anos 1960. Opondo-se tanto à política liberal do ocidente quanto ao estalinismo no oriente, tais movimentos traziam ainda como aspectos fundamentais a afirmação das dimensões subjetivas e objetivas da política, suspeitando de formas burocráticas de organização e favorecendo os atos de vontade política. Cada movimento apelava para a identidade social daqueles que o sustentava — o que origina uma *política de identidade*. Diante da multiplicação dos sistemas de significação e representação cultural, o indivíduo moderno, antes visto como um sujeito unificado, é confrontado por um conjunto de identidades possíveis, assumindo diferentes identidades em diferentes momentos, não unificadas em torno de um “eu” coerente e homogêneo.<sup>255</sup>

Paralelamente a esse movimentos, desenvolve-se um corpo teórico-conceitual que permitia pensar e formular questões mais gerais, políticas e filosóficas, não apenas sobre seus movimentos, mas também a partir deles, ou seja, pensar o mundo, as interações e a política com os olhos da fragmentação.<sup>256</sup> A política passava, então, a ser entendida de forma diferente: como o exercício difuso do poder. É o que define Michel Foucault: torna-se, neste sentido, essencial perceber esta forma capilar de existência do poder, ou seja, o “ponto em que o poder encontra o nível dos indivíduos, atinge seus corpos, vem se inserir em seus gestos, suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida quotidiana”, sendo exercido “(...) *no* corpo social e não *sobre* o corpo social”.<sup>257</sup> Em suma,

O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles.<sup>258</sup>

Significa captar o poder em suas extremidades, em suas últimas ramificações, em termos de suas manifestações e estratégias através das quais sujeitam os corpos, dirigem os gestos e os comportamentos. O que possibilita a permanência e a aceitação desse poder é o fato de que ele não pesa simplesmente como proibição, como uma força que diz não, mas sim porque ele permeia, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve ser considerado

---

<sup>255</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

<sup>256</sup> ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. Op. cit. (p. 110)

<sup>257</sup> FOUCAULT, Michel. Op. cit. (p.131)

<sup>258</sup> Idem, *ibidem*. (p. 183).

“como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir”.<sup>259</sup>

Segundo Hall, o feminismo traz elementos específicos e decisivos para o descentramento do sujeito cartesiano, ao questionar a tradicional dicotomia entre o público e o privado — para as feministas, o *peçoal* era *político*<sup>260</sup> — e abrir espaço para a contestação política de esferas concernentes à família, à sexualidade, ao trabalho doméstico, ao cuidado dos filhos. O que surge como movimento direcionado para o questionamento da posição social das mulheres estende-se para a questão da formação das identidades sexuais e de *gênero*.<sup>261</sup>

Tomando o termo *intelectual* em uma acepção ampla e sociocultural, como define Sirinelli<sup>262</sup>, podemos pensar em uma concepção do cineasta como *ator político* e como um dentre outros agentes que contribuem para conformar uma determinada cultura histórica. Inserida em “contextos de experiência e atividade” específicos, dos quais fazem parte as vivências de engajamento estudantil, as motivações ao ingressar no “fazer cinematográfico” e os revezes sofridos ao longo dos anos do regime militar, Ana Carolina lança um olhar particular sobre o passado recente do país e sobre a sociedade que lhe é contemporânea.<sup>263</sup> Afinal, como ela afirma, o cinema brasileiro tem um compromisso social e histórico:

O cinema é por definição uma militância social no sentido mais abrangente da palavra. O cinema é, por excelência, um instrumento de oxigenação social, seja do ponto de vista econômico, político, psicanalítico, afetivo... O cinema lida com todas essas coisas naturalmente, mesmo que, no Brasil, a gente não esteja conseguindo fazer isto cem por cento, o cinema faz isto.<sup>264</sup>

Inscrita no quadro das normas e valores que determinam a representação que uma sociedade faz de si mesma, de seu passado e seu futuro<sup>265</sup>, a ampliação da categoria *política*

<sup>259</sup> Idem, ibidem. (p. 08).

<sup>260</sup> VARIKAS, Eleni. “‘O Pessoal é Político’: desventuras de uma promessa subversiva”. *Tempo*, Rio de Janeiro, Vol. 2, nº 3, 1997, pp. 59-80.

<sup>261</sup> HALL, Stuart. Op. cit.

<sup>262</sup> SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais” In RÉMOND, René (org). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. (p. 242).

<sup>263</sup> Incorporamos de Daniel Cefaï a noção de “contextos de experiência e atividade dos atores”, compreendidos como “lugares e momentos do mundo da vida cotidiana dos atores, onde esses dão sentido ao que dizem e ao que fazem; onde eles se acomodam aos ambientes naturais, institucionais e organizacionais; onde eles entram em relações de coordenação, de cooperação e de conflitos e onde eles produzem [...] novas formas de compreensão, de interpretação e de representação do mundo”. CEFAÏ, Daniel. “Experience, culture et politique” In CEFAÏ, Daniel (org) *Cultures Politiques*. Paris: PUF, 2001. Apud DUTRA, Eliane. “História e culturas políticas - definições, usos, genealogias”. *Varia Historia*. Belo Horizonte, nº 28, dezembro de 2002. (p. 18).

<sup>264</sup> ANA Carolina – “Estamos todos marginalizados”. *Jornal de Brasília*, 27 out 1984.

<sup>265</sup> BERSTEIN, Serge. “A cultura política”. In RIOUX, Jean-Pierre & SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. (p. 350).

concebida e vivenciada ao longo desses anos se expressa, no cinema de Ana Carolina, através de uma leitura particular acerca de seu próprio tempo. Seu cinema se mostra, dessa forma, como um elemento importante dentro da multiplicidade de nuances experimentada pela produção artística e a variedade de caminhos esboçados pelos sujeitos na conformação de um olhar sobre a realidade social naqueles anos.

Nesse contexto em que a dimensão do feminino aparece por muitas vezes associada ao político, cabe perceber em que medida isso se expressa na produção cultural e a partir dela. Nos filmes de Ana Carolina aqui analisados, feminino e uma forma capilar de manifestação do poder se entrecruzam, nas tramas e através delas, nos debates na imprensa e nas palavras da cineasta. Ainda que ela não defina uma perspectiva feminista em sua produção, tais questões se mostram flagrantes na trilogia, na qual mulheres, em suas relações entre si e com os homens, defrontam-se com poderes e contrapoderes exercidos e experimentados no cotidiano.

### 3. MULHERES EM EVIDÊNCIA

O cinema nacional não tem ainda uma tradição de a mulher ser o personagem principal ou forte. (Ana Carolina)<sup>266</sup>

Pensando o cinema como “diretamente implicado na produção e reprodução de significados, valores e ideologia, *tanto* social *quanto* subjetivamente”, mostra-se fundamental refletir a “representação da mulher como imagem” — um ponto de partida, segundo Teresa de Lauretis, para o entendimento da diferença sexual, seu papel na construção dos sujeitos sociais e das várias formas de subjetividade.<sup>267</sup>

Nos aspectos dos filmes analisados neste capítulo, estão em foco papéis, estatutos e representações atribuídas às mulheres que tomam forma ou são desmontados pelas personagens femininas ao longo das narrativas de *Mar de rosas*, *Das tripas coração* e *Sonho de valsa*. Faces distintas do que seria um “feminino”: na verdade, múltiplas mulheres, em suas várias identidades, gerações e realidades — em comum, trazem as experiências de enfrentamento (ou não) de um espaço *pessoal* permeado pelo *político*, que assume a figura do marido, do olhar masculino, ou mesmo do peso dos destinos impostos em relação a seus sentimentos.

#### 3.1 ENTRE MODELOS DE FEMINILIDADE

O amor que eu tenho pelo meu amor que ainda não tenho (Teresa, *Sonho de valsa*)

A questão do poder, temática que perpassa a trilogia, se desdobra aqui para as experiências femininas. Já vimos que, em *Mar de rosas*, a protagonista Betinha, ainda menina, convive com experiências de autoridade e esforços de ruptura no cotidiano. Em

<sup>266</sup> CINEMA Mulher. *Última Hora*, 23 e 24 set 1978.

<sup>267</sup> LAURETIS, Teresa de. “Imaginação”. Cadernos de Pesquisa e debate do Núcleo de Estudos de Gênero – UFPR. *Representações de gênero no cinema*. Nº 02, dezembro de 2003. (grifo no original).

relação às personagens adultas, Felicidade e Niobi, o enfrentamento do poder em sua expressão microscópica tem como peça fundamental a relação com o sexo oposto.

Na seqüência que inicia o filme, Felicidade, o marido Sérgio e a filha Betinha seguem viagem. Os olhares trocados entre eles denunciam o clima de tensão que permeia suas relações. Uma discussão é deflagrada por Felicidade, que questiona os rumos tomados por seu casamento. Enquadrada de perfil, ela inicia sua fala:

Felicidade - Me deixa falar só mais um pouquinho? Eu juro que não é mais o mesmo assunto. Toda vez que eu começo a falar, você me interrompe. Me deixa ir até o fim. Eu não quero mais ficar falando sozinha.

Sérgio - Como, falando sozinha?

Felicidade - Olha, toda vez que eu começo a falar, você me interrompe e ainda por cima destrói tudo.

Sérgio a interrompe: não quer discutir, não quer retornar a um assunto que parece ser freqüente nas conversas do casal. Alega estar em uma estrada, local que não seria apropriado para se falar sobre seu casamento. Felicidade insiste:

Felicidade - Nunca é lugar, nem hora quando eu quero falar, quando eu preciso, quando eu peço para falar da nossa vida, Sérgio. É por isso que eu reclamo... reclamo não, apenas me reservo o direito a uma constatação. A gente fez essa viagem para quê?

Os planos se alternam entre os rostos dos dois: tomadas de perfil, quando é Felicidade a focalizada, e frontais, nas ocasiões em que Sérgio rebate as críticas da esposa. O olhar de Sérgio direcionado para a câmera simboliza seu poder: oprime e marca a posição superior em que ele se coloca em relação a Felicidade. Em determinado momento, durante a fala da esposa, um assovio em *off* e as brincadeiras com Betinha assinalam sua indiferença em relação às reclamações dela:

Felicidade - Você escuta quando eu falo? Sérgio? Você prometeu me escutar dessa vez.

Sérgio - Prometi e não cumpri. E agora?

Felicidade - Ah, meu Deus! A gente não fez essa viagem para acertar a porcaria da nossa vida? Olha, eu queria encontrar um jeito de continuar nosso casamento, a porcaria do nosso casamento. Olha, eu queria encontrar em você um meio de continuar a minha vida.

Sérgio - Sabe o que eu vou fazer? Vou procurar no dicionário e no código civil a definição de casamento e dar para você. Assim você fica sabendo de uma vez e pode levar sua vida como quiser.

A discussão prossegue, com Felicidade insistindo para avaliar seu casamento e Sérgio tentando dar o assunto por encerrado. Ela busca uma forma diferente de viver: não quer que sua filha passe com ela o que ela passara com sua mãe. E Betinha? Os planos dos rostos dos dois durante a discussão são, por vezes, entremeados com planos da menina no banco de trás, que observa o conflito e mexe com o pai.

No corte para o banheiro de um quarto de hotel, estabelece-se a continuidade da discussão. Enquadrados acima da cintura, Felicidade está de frente para um espelho sobre a pia, de costas para a câmera, e Sérgio ao lado, focalizado de frente. Felicidade continua o esforço para fazer o marido perceber a incoerência entre seu nome e a vida que leva, enquanto ele tenta manter tudo como está.

Sérgio – Vamos esquecer esse assunto. A gente conseguiu chegar até aqui.

Felicidade – Acertou. A gente conseguiu chegar até aqui. Daqui pra frente, como é que vai ser? A gente vai se arrastar como lesma, não é? Isso na melhor das hipóteses.

Felicidade reclama do amor do marido pela filha e de seu papel como esposa: “Aí eu tenho que acordar feliz, ser feliz, tudo bem, sonhar feliz, sem saber da vida afetiva do meu marido, não é Sérgio?”.

Os planos da briga no banheiro são alternados com imagens de Betinha no quarto, e a voz em *off* dos pais indica que a menina ouve toda a discussão. Cada vez mais intenso, o conflito tem um fim violento: Felicidade ataca o marido cortando-o com uma lâmina de barbear. Enquadrada acima dos joelhos, ela olha para fora-de-campo — depreende-se que seu olhar se dirige para o marido, caído ao chão, de quem só ouvimos os gemidos. Ela se olha no espelho, ajeita calmamente os cabelos e caminha até a porta, saindo do quadro. Ouve-se Betinha batendo na porta e gritando para abri-la. No quarto, à pergunta da filha “Você matou o meu pai?”, Felicidade confirma “Matei”. E foge puxando a filha.

No carro, já na estrada novamente, Felicidade cantarola, ignorando Betinha. Ao comentar sobre o acidente de carro que vêm ao passarem por uma cidade, Felicidade murmura sobre o destino do casal, que caíra de carro no mangue: “Nem tempo para ter ódio um do outro eles tiveram. Morreram sujos... Não... vai ver morreram limpos. Não teve casamento”.

Esses acontecimentos iniciais do filme delimitam a profunda insatisfação que permeia a vida de Felicidade: ela questiona seu casamento, critica a ausência de espaço para que expresse suas dúvidas, suas mágoas e suas inquietações. Cansada de falar sem ser ouvida e de

acordar fingindo-se feliz todos os dias, desejava viver aquilo que carregava em seu nome: Felicidade. Ao mesmo tempo, suas primeiras ações no filme já revelam a relação conflituosa que estabelece com a filha: tem ciúmes da relação entre esta e o pai, exercendo sobre Betinha o poder que sente sobre si mesma vindo do marido. Através desse poder, ela arrasta a filha consigo em sua fuga.

No carro de Barde, em seqüência posterior à “travessura” de Betinha no posto de gasolina, o binômio mandar/obedecer é lembrado pela menina:

Betinha – Mãe? Do que você gosta mais? De mandar ou de obedecer?  
 Felicidade – Eu gosto de mandar!  
 Betinha – [após um instante de silêncio] É mentira. Mãe? Agora esse cara vai te prender.

Novamente Betinha expressa sua apurada percepção da realidade que a envolve: o discurso pregado pela mãe não encontraria, ao seu ver, eco nas ações que empreendia. E mais, Barde era definido pela menina como seu novo perseguidor.

Na seqüência posterior, na casa de Niobi e Dirceu, os novos eventos que se desenrolam conferem forma ainda mais intensa aos sentimentos e emoções dos personagens. O casamento é um tema recorrente, como nas falas seguintes de Niobi, ao definir seu relacionamento com Dirceu:

Niobi – Eu e o Dirceu, no fundo, mas bem lá no fundo, até que somos felizes...é, isso tem dado sabor, prazer ao nosso casamento. Concorda, Dirceu?  
 Dirceu – Sem corda.  
 Niobi – Sim, é claro, porque, se aqui tivesse uma corda, era para eu lhe enforcar imediatamente. Não é, Dirceu? A gente não pode negar, nós os casados, que, na calada da noite, tem sempre um botando a corda no pescoço do outro para puxar. Graças a Deus, eu sou feliz.

Niobi afirma ser feliz no casamento, assim definindo sua postura: “Meu lema para um casamento feliz: pago para não me aborrecer, pago para não ter problemas. Pago. Não imagina o que eu tenho gasto para viver”. Sobre o casamento, ela afirma: “Quem está dentro, não deve, não pode sair. Quem está fora, não deve entrar”. Quem entra, não tem saídas, exceto se adaptar, jogar com as armas de que dispõe nessa disputa de poder. Entre ela e Dirceu, ela parece se sobrepor ao marido, com uma postura completamente distinta da de Felicidade, que ainda busca questionar, criticar, escapar de uma vivência que percebe não desejar para si. Nos acontecimentos que transcorrem na casa de Niobi e Dirceu, suas emoções e seu esforço para desabafar alcançam seu ápice:

Felicidade – (...) Ninguém gosta de mim, nem Deus, porque, se gostasse, se gostasse... Olha aí, olha o que ele fez comigo. Foi por causa disso que perdi meu marido [apontando para Betinha]. Perdi não. Eu nunca perco nada. Eu venço sempre. Sou forte.

Ao mesmo tempo em que tenta convencer os outros e a si mesma de sua força, ela busca explicações para o fracasso de seu casamento através da filha e de sua relação com o pai.

No consultório de Dirceu, sentados sobre a terra despejada por Betinha, os outros personagens observam Felicidade continuar seu desabafo:

Felicidade – Eu queria ser homem. Todo mundo levava a gente mais a sério. A gente não precisava ficar pipocando de advogado para médico, de médico para executivo, de executivo para dona-de-casa, de dona-de-casa para free-lancer, de free-lancer para psicanalista, e de psicanalista para gaiato. Até gaiato pode ganhar mais dinheiro, trabalhava mais.

Mais adiante, ela continua:

Felicidade – Pára, eu não agüento mais, tô de saco cheio. (...) Não agüento viver assim. Eu quero viver de algum outro jeito. Olha, até morrer vale, só que sem hora marcada. (...) procurando alguma forma de viver livre, de amar sem ser sufocada, sem sufocar, sem precisar ficar envelhecendo por horror de viver uma coisa que não tem nada a ver comigo, viver pelo simples prazer de viver, sem remorso, sem culpa, sem tempo, sobretudo sem tempo. Queria sofrer menos, eu queria sofrer com menos amor.

Qualificada de “louca” por Niobi, ela tenta escapar das regras, da prisão a que se vê submetida como mulher, no seu casamento e na sua vida. Ela tenta se expressar, simplesmente falar, enquanto todos à sua volta, ou melhor, os homens à sua volta, não parecem prestar atenção. Barde, o atual perseguidor, se confunde com Sérgio, ambos encarnando aquele que restringe sua liberdade, aquele a quem ela crê dever obrigações. Ela chama Barde e segue com ele até outro cômodo da casa. Inicia, então, um longo e emocionado desabafo, enquanto ele satisfaz seus impulsos, fazendo sexo com ela, como se esta fosse sua utilidade ali, como mulher submissa a ele. Com a câmera enquadrando-os de longe, no canto da parede, ela diz:

Felicidade – Diz que você me ama, diz que me ama agora. Tô tão cansada, tão angustiada que toda paz e tranquilidade de conviver com a minha solidão foi abalada. Não há mais passado nem futuro (...) Tudo está aqui, presente, para você. Para você me deixar em paz, significa me abandonar, não saber se estou bem ou se estou mal. Você sempre fez questão que nós não fôssemos nunca nós, simplesmente mandou que eu sáísse da sua vida. Você não vai mudar, nada muda, ninguém muda,

muito menos você. Eu estou te pedindo, ao menos uma vez, tenha um pouco de cuidado comigo. Eu fui embora, Sérgio, pense com calma. Eu tenho uma vida arrasada, estragada, e você quis assim. Chore se for possível. Lave tua alma que isso te fará bem. Você diz que sou impulsiva, quer dizer que você se lembrou de mim. Com tédio mas lembrou. Quanta mágoa! Passei a vida tentando falar com você, isso foi minha vida. Já me separei de tanta coisa na minha vida... Continuarei a te escrever cartas e não mandar. Você não é obrigado a me amar. Eu tô cansada de te pedir um carinho e você me negar. Eu sou tua mulher, tenho 40 anos e vivi a vida dando de qualquer jeito e pedindo... Eu não mereço (...) Eu nunca tive família. Ninguém se ocupa de mim, ninguém se preocupa. (...) Eu sou eu, você foi um só (...).

No início, poderia ser um desabafo dirigido para Barde. Entretanto, no decorrer de sua fala, percebemos que, na verdade, dirige-se a Sérgio, ao marido distante. A distância parece ter permitido que ela finalmente conseguisse falar tudo o que desejava, romper o silêncio que lhe era imposto, o constrangimento em pedir carinho, em buscar a atenção do marido. Barde sai, então, rindo, mandando que ela se arrume, e Felicidade fica no chão, chorando.

Após rápida conversa com Dirceu, Felicidade se fecha no banheiro e se masturba. Mais um exemplo de seu isolamento na relação, do silêncio também no que se refere à sua sexualidade e ao seu prazer.

O silêncio, em seus mais variados aspectos, constitui uma peça-chave da existência de Felicidade. Desde os diálogos iniciais com Sérgio, no carro e no hotel, e ao longo de seus desabafos no decorrer da narrativa, ela clama por espaço para se expressar. Diz que o marido não a escuta, a interrompe quando começa a querer avaliar seu casamento, “destrói tudo”, ou seja, apaga seus ímpetos de questionamento e consegue sempre manter tudo como está. Em seus momentos de desabafo, Felicidade evidencia o que não deseja para seu casamento. Durante toda sua vida mantivera a imagem e o comportamento de esposa perfeita e feliz, que sempre fez “tudo o que o marido quis”, como ela mesma afirma em determinada cena. Ao longo dos anos ao lado de Sérgio, ela havia procurado agir, portanto, segundo o modelo tradicional de feminilidade, composto por virtudes como “(...) contenção, discrição, doçura, passividade, submissão (sempre dizer sim, jamais dizer não), pudor, *silêncio*”.<sup>268</sup>

Entretanto, seu discurso, que preconiza o desejo de romper esse silêncio, mostra-se, de certa maneira, ambíguo: embora afirme buscar um espaço na relação com o marido que a permita expor suas emoções e seus pensamentos, Felicidade ainda concebe o casamento como centro de sua existência. Para citar um exemplo, durante a discussão que tem lugar na seqüência inicial do filme, ela diz que procura uma forma de continuar seu casamento, pois desejava encontrar no marido um meio de continuar sua vida. Da mesma maneira, mais

<sup>268</sup> PERROT, Michelle. “Os silêncios do corpo da mulher”. Op. cit. (p. 21, grifo no original).

adiante, ela afirma: “Seria tão bom que ele estivesse aqui dentro [diz, abraçando seu próprio ventre]. A gente não se separava mais”. Felicidade reluta, desse modo, em conceber sua vida sem o marido, mantendo-se presa a uma concepção de casamento em que

Haurindo junto da esposa a força de empreender, de agir, de lutar, é ele quem a justifica: que ela lhe entregue nas mãos a existência e ele lhe dará um sentido. Isso faz supor da parte dela uma humilde renúncia, mas ela é recompensada, porque, guiada, protegida pela força do homem, escapará ao abandono original; tornar-se-à necessária. Rainha em sua colméia, repousando tranqüilamente em si mesma no coração de seu domínio, mas levada pela mediação do homem através do universo e do tempo, a mulher encontra no casamento a força de viver e ao mesmo tempo o sentido de sua vida.<sup>269</sup>

O silêncio, que aparece como elemento central, perpassa a longa duração, segundo Michelle Perrot, “inscrito na construção do pensamento simbólico da diferença entre os sexos, mas reforçado ao longo do tempo pelo discurso médico ou político”. Trata-se de um silêncio que envolve as mulheres especialmente no que se refere ao corpo, assimilado freqüentemente à função anônima e impessoal da reprodução. Nas palavras da autora, “as mulheres não falam, não devem falar dele. O pudor que encobre seus membros ou lhes cerra os lábios é a própria marca da feminilidade”.<sup>270</sup> Uma das esferas deste silêncio reside justamente na vida sexual feminina – “cuidadosamente diferenciada da procriação, também permanece oculta”.<sup>271</sup> Neste sentido, o prazer feminino é negado, às vezes até mesmo reprovado. A sexualidade se mostra, muitas vezes, relacionada a um dever conjugal.

Felicidade carrega de forma nítida as marcas de tais concepções. Ao mesmo tempo em que tenta matar o marido no calor de uma discussão, expressa o desejo de não se separar nunca dele. Salvar o casamento era seu objetivo principal: salvá-lo, contudo, sob um novo formato, transformá-lo, abrir espaço para suas emoções e seus pensamentos. Expressa seus anseios em libertar-se de uma posição resignada, porém ainda se coloca sob a dominação de outro homem, Orlando Barde, o capanga do marido a quem se entrega.

Dessa forma, Felicidade representa uma mulher, ou uma dimensão da mulher, que dá os primeiros passos em busca de sua libertação, na tentativa de encarar e enfrentar a dominação expressa no cotidiano através de um modelo tradicional de feminilidade. Quando falamos em modelo, enfatizamos seu caráter de construção sociocultural, ou seja, mecanismos

---

<sup>269</sup> BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo. Volume 2 – A Experiência Vivida*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967. (p. 194).

<sup>270</sup> PERROT, Michelle “Os silêncios do corpo da mulher” Op. cit. (p. 13).

<sup>271</sup> Idem, *ibidem*. (p. 16).

simbólicos através dos quais as próprias mulheres incorporam as características e posturas que se espera delas, enunciadas em um discurso que preconiza a inferioridade feminina.<sup>272</sup>

Apesar disso, não podemos deixar de ressaltar que as mulheres também retiram desse sistema uma série de compensações e esferas de poder, as quais se expressam especialmente em relação aos filhos.<sup>273</sup> No que se refere a Felicidade, este poder se exerce sobre a filha, Betinha, a quem arrasta e persegue em sua fuga. Felicidade sente ciúmes da relação entre pai e filha, e a culpa pelo fracasso de seu casamento. A maternidade é representada, aqui, desprovida de suas nuances idílicas, mas como uma relação marcada por conflitos e contradições, nas quais se mesclam hostilidade, proteção, sacrifício, ciúme. Segundo Simone de Beauvoir, é entre mãe e filha que tais relações assumem formas mais exasperadas, na medida em que na filha, a mãe procura seu duplo, projetando nela “toda a ambigüidade de sua relação própria”:

Não aceita que seu duplo se torne uma outra. O prazer de se sentir absolutamente superior, que o homem experimenta junto das mulheres, a mulher só o conhece junto dos filhos e em particular das filhas; sente-se frustrada se precisa renunciar a seus privilégios, à sua autoridade. Mãe apaixonada ou mãe hostil, a independência dos filhos arruína-lhe as esperanças. É duplamente ciumenta: do mundo que lhe toma a filha, da filha que, conquistando uma parte do mundo, lhe rouba. Esse ciúme volta-se primeiramente para as relações da menina com o pai (...).<sup>274</sup>

Esse ciúme de Felicidade fica claro na seqüência inicial do filme, em que os três estão dentro do carro. Ela observa, angustiada, a filha abraçando e brincando com o pai: seu olhar para ambos revela uma agonia que explode na discussão que se inicia a seguir. Na multiplicidade de discursos que apreendem e estruturam o “mundo como representação”<sup>275</sup>, Felicidade se debate entre percepções distintas da feminilidade: aquela que lhe fora transmitida, na qual fora educada, e uma ânsia por liberdade e expressão. Nessa trama de concepções e relações de poder, ela ainda tateia em busca de um caminho, que aparece, nesse momento, permeado de conflitos íntimos e contradições.

Postura distinta é aquela assumida por Niobi, esposa de Dirceu, aparentemente conciliatória e conformada à realidade cotidiana do casamento. Afirma ser feliz ao lado do marido, diz que “paga” para não se aborrecer e para não ter problemas, o que constitui seu lema para um casamento feliz. Entretanto, rapidamente um traço de seu relacionamento com

<sup>272</sup> CHARTIER, Roger. “Diferenças entre os sexos e dominação simbólica (nota crítica). *Cadernos Pagu*, Campinas, (4) 1995: pp. 37-47 (p.40).

<sup>273</sup> PERROT, Michelle et alli. Op. cit (pp. 18-22).

<sup>274</sup> BEAUVOIR, Simone de. Op. cit (p. 287).

<sup>275</sup> CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1988. (“Introdução – Por uma sociologia histórica das práticas culturais”, p. 23).

Dirceu fica evidente: as constantes brigas entre os dois. Ela lhe dá ordens a todo instante, manda-o pegar cadeiras e servir licor “para as visitas”, manda-o calar a boca, impede-o de opinar sobre os assuntos da conversa, subestima-o e zomba de seus poemas. Ele retruca, mas esses pequenos e corriqueiros conflitos parecem constituir parte de sua convivência.

Niobi adota uma postura de conciliação apenas na aparência e no seu discurso. Nos interstícios da trama de relações de poder na qual está envolvida, ela procura subverter a dominação que pode se manifestar no casamento. Ela age de modo sutil, pois

Nem todas as fissuras que corroem as formas de dominação masculina tomam a forma de dilacerações espetaculares, nem se exprimem sempre pela irrupção singular de um discurso de recusa ou de rejeição. Elas nascem com frequência no interior do próprio consentimento, quando a incorporação da linguagem da dominação se encontra empregada para marcar uma resistência.<sup>276</sup>

Dessa forma, Niobi não questiona o casamento como instituição, não busca desesperadamente libertar-se, não anseia por espaço para desabafar — ela joga com as armas que a convivência cotidiana lhe oferece, ou seja, as pequenas rugas, os comentários sarcásticos, as ordens que dá ao marido. Em outras palavras, no fundo é ela quem “manda” no marido.

*Mar de rosas*: o título em si carrega uma flagrante ironia. Remete, na história narrada, a uma realidade que parece coerente, uma realidade aceita, mas que apresenta, de forma intrínseca, variadas modalidades de dominação e opressão. Em suma, uma complexa trama de relações de poder que se configuram no cotidiano, em espaços como a família e as relações pessoais, entre pais e filhos, maridos e esposas e homens e mulheres. Uma viagem entre Rio de Janeiro e São Paulo que toma rumos inesperados inicia um dia “esquisito”, como o definem alguns personagens, no qual emoções, sentimentos, frustrações e percepções da realidade se tornam mais e mais exacerbados. Compõe-se a imagem de um dia-a-dia banal e sufocante: sufocadas estão algumas das personagens, banais outros se revelam. É no embate entre percepções distintas frente ao poder que a narrativa se constrói, buscando perceber com quem está o poder, quem está submetido a ele, sob quais circunstâncias, quem busca saídas nessa trama dinâmica, confusa e mutável. As personagens femininas constituem peças-chave nesse quadro: o poder frente ao qual se debatem tem como dimensão essencial uma própria concepção de feminilidade.

---

<sup>276</sup> CHARTIER, Roger. “Diferenças entre os sexos e dominação simbólica (nota crítica)” Op. cit. (p. 42).

As desventuras de Teresa, a protagonista de *Sonho de valsa*, envolvem, em grande parte, os esforços e as expectativas para alcançar um destino posto como caminho da felicidade para as mulheres: o amor eterno e incondicional, na forma de um príncipe encantado. Em uma narrativa em que realidade e sonhos da personagem não possuem fronteiras nítidas, vemos uma mulher que possui por volta dos trinta anos de idade e busca esse amor nos vários homens de sua vida: no irmão, no pai, nos namorados e maridos.

As seqüências iniciais do filme dão o tom dessas expectativas. Na abertura, uma panorâmica revela um quarto, um casal na cama — em uma legenda no alto da tela, à esquerda, se lê uma frase extraída do Cântico dos cânticos: “Sustentai-me com flores e confortai-me com maçãs porque estou doente de amor”. O amor constituirá o principal desafio de Teresa, a mulher cuja imagem vemos nesse primeiro momento da narrativa. Surpresa ao virar-se e não encontrar ninguém ao seu lado, seu rosto denota certa aflição: tudo não passara de um sonho. Uma voz em *off* chama seu nome e ela se levanta.

A cena é cortada para uma sala, onde estão dois homens, um deles sentado ao piano. Teresa, enquadrada na altura do busto, chega e vai até o mais velho deles, seu pai, diante de quem se agacha e pergunta sobre uma espinha. As relações entre eles serão delineadas nessa primeira seqüência, quando ela, ansiosa por uma festa para a qual fora convidada, expressará seus temores e expectativas. Sentada no colo do pai, que a pergunta sobre o compromisso que a fazia preocupar-se com a espinha, os carinhos entre eles dão um tom de sensualidade à cena: ela acaricia seu queixo enquanto fala, a câmera desce, acompanhando sua mão escorregar pelo peito dele, até chegar à mão dele sobre os joelhos dela.

Ela se move pela sala, inquieta diante da decisão de ir ou não à festa. Agitada, trança um pedaço de barbante entre os dedos:

Teresa - Mas é que a minha vontade de sair empata com a minha vontade de ficar. [a câmera focaliza sua mãos em *close*, ela faz uma cama de gato com o barbante] Não sei, pai, eu fico tão ansiosa toda vez que eu saio. Eu sempre fui assim, né, mas eu acho que eu tô ficando cada vez pior. Sabe o que que é? Me dá uma aflição, uma vontade de encontrar logo uma pessoa...

Nesse momento, ela olha para o alto, ao que se segue a imagem que ela vê: um homem, no teto, trajado como um príncipe saído dos contos de fada. A câmera retorna para ela, que o observa, ao que se segue um novo plano do príncipe, mais próximo, jogando-lhe um beijo. Enquanto ela ainda observa, o irmão confirma: “O príncipe encantado?”. O *close* do rosto dele revela uma expressão de riso.

De fato, essa é a grande questão da vida de Teresa: a incessante busca por esse homem que lhe poderia dar o amor incondicional que tanto desejava.

Teresa - [enquadrada na altura do busto] Papai, tudo o que eu ouvi de você a vida inteira, me parece, foi o contrário disso aí... Enfim, dessa vez eu tô tentando e vai ter que dar certo. Não é só uma questão de ganhar dinheiro e ser mais decidida. É uma sensação que eu tenho de não ser amada. [close do rosto] Sabe essa coisa de encontrar o amor? [olha para fora-de-campo no fim da fala].

Ao olhar de Teresa, vemos seu irmão à esquerda do quadro, uma janela ao fundo e, atrás do vidro, do lado de fora da casa, outro príncipe. A cena retorna para Teresa, que se levanta. Novamente vemos o irmão e o príncipe ao fundo. Um *travelling* para a janela e, emoldurado por ela, vê-se o príncipe acariciando um cavalo branco. Teresa caminha pela sala e se senta novamente: “O dinheiro...o trabalho...os filhos...tudo surge, para os outros”. Ou, como ela afirma, olhando nos olhos do irmão, em um plano de perfil dos dois: “O amor que eu tenho pelo meu amor que ainda não tenho, entendeu?”.

A seqüência posterior da festa lança mais luz sobre as expectativas de Teresa, que ali chega exuberante e eufórica, e termina aflita. Dança com vários homens, reencontra ex-namorados, recebe elogios, mantém os olhos sempre no pai e no irmão. A busca pelo príncipe permanece sua principal inquietação. Enquanto dança, seu rosto ocupando todo o espaço da tela, ela olha para fora-de-campo. Os planos seguintes dos homens da festa os retratam vestidos como príncipes, imagem que reflete a percepção que Teresa projeta neles.

Após se esquivar de um de seus “pretendentes”, ela se afasta da festa conduzida pelo irmão. Ela está aflita e chora:

Teresa - Nunca sei direito de mim. Nunca. E eu já não agüento mais essa dolorida ilusão, de acreditar que eu vejo atrás de cada homem a sombra daquele homem que me... [close do rosto dela, ela olha para fora-de-campo, como se visse algo] Ele tá ali, olha, logo ali, tá vendo? É ele. Ele vai me amar. [plano dela sentada ao lado do irmão, ela abaixa a cabeça e chora].

Ela busca também no irmão esse homem que a amará incondicionalmente: “Posso ter você comigo para sempre? Você vai me amar para sempre?”. Ao fim da cena, os dois se beijam. Corte para a imagem de ondas explodindo nas pedras. A cena volta para os dois, que se afastam. Teresa foge.

A cena seguinte encontrará Teresa em um penhasco. Ela tira os sapatos, caminha sobre espinhos — é o seu martírio. Ajoelha-se, já é dia. Ela olha para sua direita e vemos uma breve imagem de um homem que se parece com Cristo. Ela se volta rapidamente, numa tomada de

perfil. Vira-se de novo, e vê Marcos vestido como príncipe, ao lado de um cavalo branco. Os planos de alternam entre os dois: ele se oferece para lhe ajudar a retirar os espinhos dos pés, ela reluta, mas acaba por aceitar. Ele se agacha aos pés dela, que se levanta apoiada sobre ele, e começa a tirar os espinhos. Ao final, ela se levanta e, questionada se queria voltar para casa, ela diz que não. “O que você quer fazer?”, ele pergunta, “quer dar um mergulho?”. Ela responde “Vamos”. Os dois vão se afastando da câmera, que os enquadrava na altura do busto e, indo em direção ao mar, vão descendo o penhasco e saindo do campo. Corte para a imagem ao longe dos dois saltando. Caem no mar.

A cena é cortada para Teresa emergindo da água, como se ela se refizesse de um longo mergulho. O espaço da cena é um banheiro, ela na banheira e Marcos no chuveiro. O mergulho no “mar de rosas”, que poderia vir a ser a vida a dois, termina em um dia comum e uma conversa que culminará na destruição do relacionamento.

Ao longo da conversa, aspectos da convivência cotidiana do casal vêm à tona. Marcos é um militante de esquerda, preocupado com seus projetos e atividades políticas, e Teresa, criticando as prioridades do companheiro, começa a questionar seu relacionamento. Os trechos iniciais da seqüência alternam planos próximos de cada um dos dois.

Levantando-se e saindo da banheira, ela passa por Marcos, que a olha impaciente, e entra dentro de um armário. Ouve-se sua voz em *off*: “Eu te amo tanto...pelo menos hoje eu acho que eu te amo. Sabe que eu poderia te amar mesmo? . Mas você não olha pra mim, você não fala comigo, você não diz que me ama nem que quer ficar comigo”. Ele só falava “no seu projeto, nas suas idéias, no seu bíceps, no seu tríceps...”. Nada era, de fato, um “mar de rosas”.

A discussão se intensifica. Os dois estão diante de um espelho, disputando espaço. A câmera se posiciona como se estivesse atrás do espelho, enquadrando-os frontalmente. Marcos reclama das implicâncias de Teresa:

Marcos - (...) Me sacaneia quando o cara liga da Alemanha para falar da bolsa de estudos e ela diz que eu não estou. Me sacaneia quando eu passo no concurso e ela fecha a cara três dias. (...)

Teresa - E você, que fica aos gritos falando para todo mundo “Imagina só, estou apaixonado pela minha própria mulher”! Ora bolas! Como você acha que eu me sinto? É o mínimo que se espera, é o mínimo, que você esteja apaixonado pela mulher que você escolheu. Ou não? Aliás, você fica falando isso e olhando dentro do olho da Regina.

Às acusações de Marcos de que estaria com ciúmes, Teresa responde: “Mas, essa coisa de charme inútil que você joga para cima de tudo o que é mulher, essa auto-afirmação. Já falei

que eu não agüento. Já falei que eu quero um amor incondicional!”. Nesse momento, Teresa, até então sentada sobre a tampa do vaso sanitário, se levanta e estapeia Marcos. Ele consegue se desvencilhar dela.

Ela, já atrás da cortina do chuveiro, diz, enquanto a câmera se aproxima lentamente dela: “Não sei, às vezes eu tenho a impressão que você está comigo pra me usar, pra me utilizar... alguma coisa de má fé, que você quer aprender tudo o que eu sei...”. Ela questiona Marcos, que estaria olhando para alguém. O quadro se abre, ouve-se um canto, vemos à esquerda do quadro uma sereia na banheira. Ela avança sobre o companheiro. Planos da briga se alternam com os da sereia, que se insinua e mergulha logo na banheira, seguida por Marcos e, finalmente, por Teresa.

A cena é cortada para um local escuro, uma tubulação — Teresa, literalmente, entrara pelo cano no seu relacionamento. Essa é uma das expressões de senso comum, recorrente nas produções da cineasta, traduzida em imagens no filme. Teresa engatinha, em plano próximo, tomada lateral: “Ai, meu Deus, perdi , perdi meu amor”. Planos dela se arrastando pelo tubo escuro, enquanto geme e chora, se alternam com imagens de uma “luz no fim do túnel”. O som de pés marchando vigorosamente aumenta de forma progressiva.

Corte para o exterior, vemos pés marchando, cães, canhões, tambores — é uma parada militar. A câmera baixa, no ponto de vista de Teresa, a acompanha enquanto ela se esgueira entre a multidão até que vê Marcos, acenando para uma porta-bandeira, que possui as feições da sereia da seqüência anterior. Os dois entram em um bar e são seguidos por Teresa. Um plano de conjunto diante do balcão retrata o escândalo protagonizado por ela e a “bandeira” que ela dá (mais uma metáfora encenada literalmente, quando Teresa agita uma bandeira diante de Marcos). Chegam policiais e pedem os documentos de todos. Um breve plano do busto de Teresa sinaliza um elemento importante de seus conflitos, quando ela diz: “Tô sem identidade”. Essa é sua maior busca ao longo do filme.

Chega Ivan, outro dos homens que marcaram sua vida e afirma que ela o está acompanhando. Ivan a conduz por uma porta para uma outra sala. É uma sala de bilhar em reformas, com um monte de areia em um dos cantos. Marcos chega e o desabafo que se segue coloca em xeque não apenas o relacionamento entre os dois, mas os sentimentos e as posturas de Teresa em todos os amores que fracassaram até então. Os planos se alternam entre Teresa sozinha no quadro e com os dois, com enquadramentos na altura da cintura e do busto. O interessante de toda essa seqüência é que o posicionamento de Marcos e Ivan em cena sugere que são os dois os alvos do desabafo de Teresa. Seu olhar oscila entre um e outro quando ela

se encontra entre eles e, por outras vezes, Marcos se coloca entre ela e Ivan de forma que, quando ela fala e olha para frente, poderia estar se dirigindo aos dois.

A perspectiva do fim do romance aflige Teresa: “Eu acho que ele está se sentindo preso. Eu acho que ele está querendo cair fora. Eu sei, né? Ele já está até namorando por aí. Eu sei dentro do meu coração, dentro de mim, que eu não sou a mulher que ele queria”. Entre gritos e lágrimas, ela se queixa de que ele não se entregaria por inteiro: “Quanto mais eu te quero, mais dividido você me aparece! (...) Um de nós dois é mais forte do que o outro! Entendeu? Eu não quero me dividir, mas eu também não te quero dividido!”. Sempre tentara ser como ele imaginara ou gostaria: “Eu não me encaixo nessa sua imaginação. Eu me atiro nessa sua imaginação. Eu não caibo na sua imaginação”.

Sua dependência em relação a eles se destaca em suas palavras: “Vocês não vêem que a minha existência depende da força, da cabeça de vocês, homens?”. Em tomada frontal, como se olhasse para os dois, ela afirma que tudo o que fizera até aquele momento fora “para um homem só. Para eu ser a única para ele. Sem condições. Pra sempre”. Não ter um amor incondicional: este seria seu castigo. Ao que Marcos retruca: “Mas eu não sou nem seu pai, nem sou Deus, pra te amar incondicionalmente”.

Ao final da seqüência, após expulsar os dois da sala — “Vocês são iguais! Me deixa, sai os dois!” — ela está sentada sobre os calcanhares no monte de areia. Arrasta-se até se ajoelhar diante de uma parede onde se vê uma folhinha com uma imagem de Jesus Cristo. Em uma manifestação de religiosidade, mais próxima de um pedido de socorro, ela começa: “Sou ruim, pecadora! Seja este o meu castigo, Senhor. Ai, Senhor, Deus, me livra dos meus pecados. Ai, Deus, me livra dos meus pecados. Martírio...Eu não sei como prosseguir”. Chorando e soluçando muito, ela toca na imagem: “Ah! Queria te ver e não te ver. Queria te falar e não te falar. Queria te encontrar. Só nós dois. E não queria te encontrar. Ó, valha-me Deus! Ah, que pena tão grande! Nem solteira, nem viúva. Casada com ninguém!”. Subitamente, a imagem serena de Cristo na janela, a qual Teresa não percebe. Ele a observa. “Para onde devo ir? Me dê um sinal, me dê um sinal!”, implora ela, batendo na folhinha, sua mão em plano próximo. Ele responde: “Eu, de seis angústias te livrarei e, na sétima, o mal não te tocará”. Teresa, então, se levanta e caminha até a janela, a câmera em movimento a acompanha: “Aquilo que mais temo, sobre mim virá... e o que mais receio, me acontecerá”. Pula, em seguida, a janela.

A cena é cortada para o exterior, vemos uma rua e uma calçada. Em primeiro plano, um carro estaciona próximo a um portão. Teresa sai do carro, suja e esfarrapada. Ela ainda veste o roupão com o qual terminara a discussão com Marcos na seqüência do banheiro. Está

diante da casa de uma amiga, René. A cena prossegue na sala da casa de René, as duas conversam, Teresa se queixa do fim do romance com Marcos e elas se preparam para sair. Na cena seguinte, elas estão em um teatro e, nos bastidores, Teresa reencontra Ivan, homem misterioso, por quem ela é atraída e de quem, ao mesmo tempo, se esquivava.

As cenas seguintes com Ivan retomam a forte presença religiosa nos sentimentos de Teresa que constroem a trama. Saindo do teatro, os dois se sentam em um banco, diante de um chafariz. A reprodução da imagem da Pietá, de Michelangelo, se faz com Ivan deitado no banco, com a cabeça apoiada sobre o colo de Teresa, cujos cabelos são cobertos por um tecido claro. Ao final da seqüência com Ivan, nova referência: em um plano de conjunto, vemos Ivan sobre o chafariz, com os braços abertos e estendidos, e Teresa ajoelhada abaixo, à esquerda do campo — a cena reproduz a crucificação. A marcha nupcial em *off* aumenta e da “crucificação” de Ivan passa-se à imagem de Cristo no altar de uma Igreja.

Trata-se da seqüência do casamento de Teresa. É Ivan quem a aguarda no altar. No plano da porta da Igreja, Teresa, vestida de noiva, caminha ao lado do pai. No altar, à chegada da noiva, prevalece o silêncio. Alternam-se imagens do altar, do casal, do pai e do irmão de Teresa, do padre e dos convidados. Em uma situação que perdura por alguns instantes, um besouro começa a sobrevoar o buquê e Teresa, aflita, tenta afastá-lo, soprando inutilmente. Com o rosto em *close*, ela sobe os olhos. Em um plano do altar, o foco sobe e vemos a imagem de Cristo. A cena retorna para ela e, no plano seguinte, Ele desce da cruz.

Teresa, então, se despoja de toda a vestimenta de noiva e inicia um desabafo que reflete a relação que teve com Ivan e com os outros homens de sua vida: “Sozinha eu estava mais perto da paz [seu rosto em *close*, de perfil] Vivi com você a desgraça de me dividir. Nós nos misturamos demais. Eu sou mais fraca hoje”. Suas falas e imagens, deixando a Igreja, se alternam com planos dela ao lado de Ivan no altar. Seu casamento fracassara, mas ela começava a encontrar seu caminho.

Na porta da Igreja, ela conclui “Ah, eu tenho medo de ser feliz” e desmaia. O eco da voz em *off* de Ivan afirma que ela “nunca será feliz com ninguém”. A ascensão de Teresa começa quando, ouve-se som de passos e Ivan se aproxima do corpo caído no portal da Igreja. Contudo, é Cristo que chega e a toma nos braços, entregando-a a seu pai, ao som da marcha nupcial — “Devo voltar à casa de meu pai”. Ele sobe as escadas com ela nos braços e a coloca na cama. Ele é enquadrado de perfil, o ângulo vai mudando até o vermos de frente

Pai - Sou um homem e um pai. O que me diferencia, no entanto, dos outros homens, é este amor que sinto por você. Essa sim é a coisa mais excepcional da minha vida. Eu sei que você precisa de mim. Você precisa de proteção. Você não devia ter saído

por aí, assim. (...) Você não sai mais daqui. Se tiver que sair, sai serenamente, pra viver noutra lugar, com ou sem homem.

Após o pai deixar o quarto, Teresa inicia os passos finais do seu calvário. Sentada na cama, ela se questiona: “Não sei te dizer o que eu estou sentindo. Eu não estou entendendo nada. E eu ainda tenho uns trinta anos pela frente”. Ela se levanta e caminha até a porta, a câmera em movimento a segue: “Ai, Teresa, me diz alguma coisa. Me orienta. Como resolver a vida. Eu queria tanto saber... o amor...os homens. Que sinais, meu Deus, que sinais?”

No corredor, no alto da escada, ela finalmente conclui:

Teresa - Antes de mais nada, você tem que sair daqui. Mas, para sair daqui, você tem que parar com essa história de amor impossível e de príncipe encantado. Você é uma mulher, e precisa de um homem real, e tem mais, precisa trabalhar.

Ela desce as escadas, a câmera a acompanha, enquadramentos próximos se alternam com *closes* de seu rosto: “Quando você já estiver velha, vai olhar do espelho pra trás e pensar: ‘Eu nem era tão bonita, nem tão inteligente’. Ou então: ‘Eu não sou tão feia, nem tão esquisita’. Por que complicar tanto?”. E conclui: “Os problemas não se resolvem. São abandonados. Os nossos problemas são zonas de perigo, de perigo de morte”.

Ao final da frase, ela abre a porta da casa do pai, vê-se um clarão. A cena é cortada para o exterior — rochedos, arbustos, mato. Vemos, ao longe, Teresa, que caminha entre as pedras, corre pelo mato, atravessa um riacho. Agachando-se próximo à água, ela pega um sapo e colocando-o na boca, afirma: “é fundamental engolir sapos”. Os passos necessários se resumiriam em “um - engolir sapos; dois - colocar os pingos nos iiis; três [suspira] tédio”. E então, “bem vestida, sem imaginação e com tédio, dê nome aos bois”. Todas essas expressões são traduzidas em imagens, nesses últimos minutos que compõem o caminho percorrido por Teresa. “Vai, vai procurar o teu sonho de valsa. Nada te espante, nada. Tudo passa. Mas, cuidado, sem perceber, você acaba caindo no fundo do poço”. Vemos Teresa, então, amarrando pedaços de madeira — sua cruz. Ela se levanta e ergue a enorme cruz, colocando-a sobre as costas. Em planos de conjunto, vemos Teresa percorrendo seus caminhos.

Subitamente, um grito e a câmera girando, um poço, paredes de pedra. De cima, vemos Teresa na água, se levantando. Ela olha para cima, a imagem de um círculo de luz. Nos momentos iniciais, ela grita desesperadamente por socorro. Ao redor dela, circulam os homens que marcaram sua vida. Ela começa tentar escalar as paredes do poço, usando como escada a cruz que carregava. É o momento de avaliação de todas as situações, sensações e sentimentos pelos quais passara ao longo da narrativa.

“Obrigada meu pai, pelo amor que me deu e que eu sempre desejei”.

“Obrigada meu irmão, pelo fraterno aprendizado”.

“Obrigada homens da minha vida, pelo amor que puderam me dar, e que eu sempre achei pouco”.

Teresa se encontra no “fundo do poço”: é o momento de reavaliar suas escolhas, caminhos e expectativas. E é sozinha que ela deverá alcançar a superfície: “Consegui! Pela fé ou pela minha força”. Planos de Teresa ajoelhada diante da imagem de Cristo na cruz se alternam com planos de seu busto, dirigindo-se à câmera:

Teresa - Recuperai, Deus meu, o tempo perdido, dando-me graça no presente e no que há de vir. Pai, sustentai-me com flores e confortai-me com maçãs, porque estou doente de amor. Liberta-me. Fazei, Senhor, com que eu me deixe amar amando.

Ao fim da fala, a música sobe. A câmera, de baixo, foca Teresa próxima à entrada da poço.<sup>277</sup> Em câmera lenta, ela quebra um espelho com a cruz. Uma forte luz corta a cena para a superfície: vemos Teresa emergir, sentar-se na beirada e sorrir: alcançara o seu “sonho de valsa” — não aquele o “final feliz” da heroína romântica com príncipe encantado e cavalo branco, mas aquele que significaria encontrar sua própria identidade e perceber que relacionamentos unem pessoas reais, dotadas de sua individualidade, características e escolhas.

A carreira internacional de *Sonho de valsa* constitui um exemplo das relações entre a cineasta e a Embrafilme, parceira na produção dos três filmes que compõem a trilogia, mas também personagem das críticas dirigidas por Ana Carolina ao que observava em relação ao mercado no cinema brasileiro. Na imprensa, em 1987, ela vem à público criticar a atitude da Embrafilme que, segundo ela, não enviara uma cópia de seu recente filme à Itália, inviabilizando sua inscrição na mostra competitiva no Festival de Veneza.<sup>278</sup> Convidada para compor o júri do Festival, a diretora constata, na reportagem, que o cinema brasileiro estaria “saindo de moda”, sem conseguir se recuperar no destaque alcançado no mercado europeu, uma vez suprimida a grande referência de Glauber Rocha. O jornal *O Globo* cita a cineasta:

<sup>277</sup> Quando um objeto é filmado de cima, como ocorrera na cena em que Teresa se levanta após cair no fundo do poço, fala-se em um enquadramento em *plongée*; no contrário, ou seja, quando o objeto é filmado de baixo, fala-se em enquadramento em *contra-plongée*, como nesta cena quase no final, quando ela se encontra próxima à superfície. Cada uma das formas de enquadramento implica em uma maneira de conceber o sujeito na cena. No primeiro caso, a visão de Teresa no fundo do poço conota uma situação de opressão em que a personagem se encontra. No segundo caso, ressalta-se uma posição superior, o momento em que ela escapa à condição inferior em que antes estava imersa. Cf. AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. Op. cit. (pp. 98-99).

<sup>278</sup> ANA Carolina, protesto solitário. *Folha da Tarde*, 3 set 1987.

Por que não tem nenhum filme brasileiro competindo pelo Leão de Ouro aqui na mostra de cinema de Veneza? É uma boa pergunta. Posso falar só da minha experiência: eu mandei a Embrafilme enviar o meu último filme “Sonho de valsa” para a comissão de seleção do Festival. Quando o diretor da mostra me telefonou, convidando para fazer parte do júri, agradei, mas disse que não achava muito correto, já que eu tinha mandado um filme para a seleção. Ele me respondeu, surpreendido, que não tinha recebido nada e nem sequer tinha sido avisado da minha intenção de manda “Sonho de valsa” para a competição.<sup>279</sup>

A Embrafilme se defendeu, em nota publicada nos jornais, afirmando que a ausência de filmes nacionais concorrendo no Festival não se deveria a uma omissão de sua parte.<sup>280</sup> Confirma o envio de *Sonho de valsa*, assim como de *Besame mucho*, de Francisco Ramalho Jr., e *O país dos tenentes*, de João Batista de Andrade, para a comissão de seleção do festival, que os recebera em tempo hábil.

Polêmicas à parte, *Sonho de valsa* teve importante presença no Festival Internacional de Cinema de San Sebastian, realizado em setembro de 1987,<sup>281</sup> e no IV FestRio, o Festival Internacional de Cinema, TV e Vídeo do Rio de Janeiro, nesse mesmo ano.<sup>282</sup> Bastante aplaudido na noite de exibição dentro da mostra competitiva do festival, o filme recebe o Prêmio Especial Pierre Kast, ficando em segundo lugar na preferência popular.<sup>283</sup>

A reportagem do jornal *O Globo* destaca a identificação entre a personagem Teresa, a atriz Xuxa Lopes e a própria cineasta: “As duas já passaram dos 30 anos, têm a mesma altura e cabelos negros. As duas fumam e dão muitas risadas ao lembrar sobre os ‘homens mais desenvolvidos’ que foram capazes de acompanhar os sonhos de Teresa”.<sup>284</sup> Ambas, atriz e cineasta, “já amaram muito, já voltaram de várias festas tão frustradas a ponto de, diversas vezes, se perguntarem: mas o que há de errado comigo?”.

Para Luzia Miranda Alvarez, a história da protagonista Teresa é marcada por sua luta “para descobrir uma identidade própria, despojada dos valores que lhes foram impostos por outros e encontrar-se consigo, que faz de sua caminhada uma vertente de desencontros sobre suas concepções anteriores”.<sup>285</sup> Na crítica de Sérgio Bazi, a concepção do “sob” é retomada, ao caracterizar o cinema de Ana Carolina como possuidor de uma

<sup>279</sup> PROTESTO em Veneza. *O Globo*, 1 set 1987.

<sup>280</sup> ANA Carolina, protesto solitário. *Folha da Tarde*, 3 set 1987; A EMBRAFILME se defende. *O Globo*, 17 set 1987, 2º caderno, p.4.

<sup>281</sup> SONHO de valsa na Espanha. *Última Hora*, 10 set 1987.

<sup>282</sup> O BRASIL na competição. *Jornal do Brasil*, 21 nov 1987.

<sup>283</sup> TRIPAS, coração e sonho – ‘Sonho de valsa’ de Ana Carolina ganha aplausos e tira o FestRio da mesmice. *O Globo*, 23 nov 1987, 2º caderno, p. 1; *Jornal do Brasil*, 04 dez 1987, caderno B, p. 6 (nota).

<sup>284</sup> TRIPAS, coração e sonho – ‘Sonho de valsa’ de Ana Carolina ganha aplausos e tira o FestRio da mesmice. *O Globo*, 23 nov 1987, 2º caderno, p. 1

<sup>285</sup> ALVAREZ, Luzia Miranda. “Sonho de valsa”. *O Liberal*, 01 jun 1988.

generosidade de não querer estar acima dos assuntos que escolheu. Ela prefere ficar embaixo de tudo, correndo por dentro e colocando pra fora o desejo e a angústia da mulher de se libertar de suas amarras seculares.<sup>286</sup>

*Sonho de valsa*, para Artur Xexéo, seria “um banho de água fria na fantasia feminina que alia felicidade ao encontro de um parceiro ideal e um bem dado puxão de orelha em comportamentos machistas”. Para ele, Ana Carolina evidenciava que “há vida inteligente no cinema nacional”.<sup>287</sup>

As críticas a *Sonho de valsa*, contudo, não foram somente positivas. Um aspecto a ser destacado, especialmente em relação a este filme, é a recorrente menção a uma “subjetividade excessiva” jogada pela cineasta nas telas. Na mesma matéria onde figura o comentário de Xexéo, temos as observações de Luciano Trigo, para quem as “investigações sobre os fantasmas, desejos e fantasias do imaginário feminino já renderam páginas brilhantes em livros de psicanálise”, porém se transformariam em “assunto extremamente árido” no filme. Ele assinala ainda “a impressão de que seria mais honesto alugar o ouvido de um analista a submeter os espectadores a um cansativo espetáculo de catarse individual”.<sup>288</sup> Opinião esta compartilhada por Carlos Alberto de Mattos que, apesar das “idéias brilhantes” e dos “diálogos de grande efeito”, não vê “consistência em mais esse rosário de paranóias femininas”.<sup>289</sup>

Na esteira dessas tão propaladas “paranóias femininas”, não poderia deixar de acrescentar aqui os pareceres da censura. Nas avaliações referentes à exibição nos cinemas, destacam-se observações que mencionam conflitos existenciais, uma linguagem carregada de simbolismo, diálogos “vulgares” e cenas contendo relações sexuais e sugestões de incesto, aborto e consumo de drogas. Um dos pareceres o libera para maiores de dezoito anos<sup>290</sup>, outro para dezesseis com cortes<sup>291</sup> e três o consideram próprio para maiores de dezesseis anos, na versão integral.<sup>292</sup> O filme termina obtendo o certificado de impropriedade para maiores de dezesseis anos sem cortes, de acordo com a avaliação predominante entre os censores.<sup>293</sup>

Nas avaliações para exibição na televisão, dois dos censores, destacando o “veículo a que se destina”, recomendam o horário das 23 horas e sugerem a supressão das cenas que

<sup>286</sup> BAZI, Sérgio. O risco da invenção e do delírio. *Correio Braziliense*, 03 março 1988, Aparte, p.23..

<sup>287</sup> XEXÉO, Artur. Vida inteligente. *Jornal do Brasil*, 11 dez 1987, caderno B, p. 10.

<sup>288</sup> TRIGO, Luciano. Catarse sem graça. *Jornal do Brasil*, 11 dez 1987, caderno B, p. 10.

<sup>289</sup> MATTOS, Carlos Alberto de. Bombom enjoativo. *Jornal do Brasil*, 11 dez 1987, caderno B, p. 10.

<sup>290</sup> Parecer nº 2099/87, 13 ago 1987.

<sup>291</sup> Parecer nº 2098/87, 13 ago 1987.

<sup>292</sup> Parecer nº 2097/87, 11 ago 1987; Parecer nº 2096/87, 11 ago 1987; Parecer nº 2095/87, 11 ago 1987.

<sup>293</sup> Certificado nº A-26349, 18 de agosto de 1987.

envolvem relações sexuais e insinuações de incesto.<sup>294</sup> Apenas um sugere a exibição após as 23 horas sem cortes.<sup>295</sup> Contudo, a opinião majoritária é a de não liberação para a exibição na televisão. O enredo, que envolvia a “personalidade de mulher problemática e insatisfeita, que não conseguiu atingir o equilíbrio afetivo-emocional necessário para sua afirmação pessoal”, traria conflitos que “desafiam condicionamentos e comportamentos pré-estabelecidos socialmente”.<sup>296</sup> Abordando “problemas que fogem à normalidade da maioria dos indivíduos”,<sup>297</sup> o “comportamento anormal de Teresa”, causado pela “ociosidade e sua religiosidade de cunho repressivo”, poderia “ferir a sensibilidade e religiosidade do público em geral”.<sup>298</sup> Ao pedido de revisão do parecer final de interdição para a TV, com o compromisso de cortar as cenas sugeridas<sup>299</sup>, os novos pareceres concordam com a liberação para exibição após as 23 horas, desde que fossem feitos os cortes recomendados.<sup>300</sup>

Em *Sonho de valsa*, os conflitos de Teresa remetem a um destino muitas vezes colocado às mulheres como o único possível: “encontre seu príncipe e será feliz”. As desventuras da protagonista, em meio aos romances que vivera, aos homens e às situações expostas ao longo da narrativa e presentes no final, no seu “fundo do poço”, compõem o martírio que Teresa precisará viver para alcançar a chave para sua felicidade: encontrar, antes de tudo, a si mesma. Para a cineasta, o tema do filme seria o avesso do que o título sugere: “A maturidade, na verdade, é a ruptura da fantasia. E o filme é isto. Não é a história do amor eterno e perfeito. Ele é a história da quebra da fantasia do amor perfeito”.<sup>301</sup> As desventuras da protagonista Teresa evocariam, dessa forma,

a consciência das formas de amor de uma mulher. Da libertação das formas de amor de uma mulher. O caminho de uma mulher quando ela resolve encarar as formas — aparentemente eternas — de amor que ela tem, e que às vezes a impede de chegar a um amor real.<sup>302</sup>

<sup>294</sup> Parecer nº 2611/88, 19 ago 1988; Parecer 2615/88, 24 ago 1988.

<sup>295</sup> Parecer 2612/88, 19 ago 1988.

<sup>296</sup> Parecer nº 2616/88, 24 ago 1988.

<sup>297</sup> Parecer nº 2614/88.

<sup>298</sup> Parecer nº 2613/88, 23 ago 1988.

<sup>299</sup> Carta de Ana Carolina Teixeira Soares para Raymundo Eustáquio de Mesquita, Diretor da DCDP. 20 de setembro de 1988; Carta de Rosângela Nóbrega, assistente da presidência da Fundação do Cinema Brasileiro para Raymundo Eustáquio de Mesquita, Diretor da DCDP. 27 de setembro de 1988.

<sup>300</sup> Certificado nº A-26349, 24 de outubro de 1988.

<sup>301</sup> O BOMBOM que virou filme. *O Estado de São Paulo*, 28 dez 1986.

<sup>302</sup> *Ibidem*.

### 3.2 OLHAR MASCULINO, IMAGENS DO FEMININO

Aqui, hoje, eu detono a minha loucura e vocês vão representá-la. (Guido, *Das tripas coração*)

A seqüência inicial de *Das tripas coração* delimita os contornos dos sentidos que as personagens femininas assumem na história narrada: são produtos do sonho e da imaginação do personagem Guido, interventor que chega ao colégio para encerrar suas atividades. Os motivos alegados por ele remetem, dentre outras questões, a má administração empreendida pela diretoria, composta por mulheres. À constatação de que ainda restam cinco minutos para as cinco horas, horário marcado para a reunião decisiva, segue o cochilo do personagem: é durante esses cinco minutos do sonho que veremos na tela múltiplas dimensões do que essa imaginação masculina projeta sobre as mulheres, protagonistas do que seria o último dia de aulas antes do encerramento do ano letivo.

A mulher que caminha pela calçada na primeira cena do sonho, descrita no capítulo anterior, é Miriam, uma das professoras e diretoras do colégio. Ela carrega um passarinho. No plano dela entrando em uma cozinha, vê-se ao fundo outra mulher sentada à mesa, enquadrada de frente — é Renata, outra professora. A relação conflituosa das duas já se esboça nessa primeira cena em que aparecem. À afirmação de Miriam — “É isso que eu vou fazer com você hoje” — a câmera focaliza sua mão: ela segura o passarinho próximo à saída de gás no fogão para asfixiá-lo. Planos do passarinho se debatendo se alternam com os de Renata.

A conversa posterior entre as duas situa os acontecimentos que se seguem, simultâneos. Miriam recorda o momento, naquele mesmo dia de manhã, em que elas, fazendo o balanço das contas do colégio, estavam tentando fechar o livro caixa e “dar um jeito” nos milhões que estavam sendo desviados. Enquanto isso, Guido começava a primeira aula dele.

Corte da sala da diretoria, onde elas faziam o balanço, para a sala de aula de Guido. A câmera em movimento percorre em tomada lateral os assentos, onde estão as alunas. Ruídos dos sussurros das meninas e a voz em *off* do professor. É ele quem vemos ao final da cena, de pé, diante delas. Sua fala expressa o que ocorrerá ao longo de toda a narrativa: “Alguma de vocês aqui conhece melhor a minha loucura do que eu mesmo? Aqui, hoje, eu detono a minha loucura e vocês vão representá-la”. A voz em *off* de Miriam continua narrando os acontecimentos daquela manhã: na sala de química, a professora Olivina Olívia não conseguia controlar as meninas, que faziam barulho, riam, atiravam objetos das bancadas.

As seqüências se alternam, com cenas de Miriam e Renata na sala da diretoria, da aula de Guido, do desespero de Olivina e do exame médico das meninas no consultório. Na sala de aula, no plano próximo de Guido sentado no meio das meninas, ele continua:

Guido - Oh, Senhor, dá a mulher ao homem. Embora seja a mulher um animal inepto e estúpido, ela saberá temperar com sua loucura e seu humor nossa áspera e triste vida. É pela loucura, e unicamente por ela, que a mulher é mais feliz que o homem.

Na sala de química, a professora Olivina Olívia tem um colapso. Grita por Guido e cai no chão, se debatendo e chorando. A cena é cortada para o consultório, onde Nair e Munissa, duas outras professoras, entram em busca de amoníaco. Saem todos — Miriam, Renata, Nair, Munissa, o médico, a faxineira Amindra —, falando ao mesmo tempo, para acudir Olivina. Em *off*, os gritos da professora chamando por Guido. Na cena seguinte, Nair entra primeiro na sala e, em primeiro plano, está Olivina deitada no chão. A confusão é geral: todos entram, Nair diz para despertar o sutiã, Renata massageia as pernas da professora e a abana com sua saia. A histeria parece haver contagiado todas as mulheres presentes, pois todas falam juntas, ninguém toma nenhuma providência, até que Guido chega. Aproxima-se dela calmamente, a abraça e pega nos braços. Todos saem da sala atrás dele e as meninas, de quem até então não se ouvia ruído algum na cena, entram no campo gritando. Guido, aqui, é aquele capaz de controlar a histeria comum às mulheres: assim como o médico, que aparece em cena poucas vezes, ele se mantém calmo diante da confusão que elas criam para ajudar Olivina.

No consultório, onde a professora é atendida, mais um aspecto da relação entre Miriam e Renata: a disputa por Guido. Planos próximos do flerte entre Guido e Renata se alternam com planos de Miriam, cujas feições demonstram certa contrariedade. O olhar das duas, dirigido para fora-de-campo, indica que elas se observam.

Cenas posteriores envolvendo as duas são, freqüentemente, marcadas por discussões, como na cena em que, abraçada a Guido, Renata percorre os corredores. O plano de conjunto mostra Miriam ao lado deles. Elas se provocam:

Renata – Fica aí com esse cabelo, esse vestido. Sempre que alguém me paquera, fica uma fera. [ri, enquanto Miriam, ao comentário, ajeita o vestido] Pelo menos, eu não finjo que não gosto de ser paquerada, como certas pessoinhas.

Miriam – Você dá muita colher de chá, viu, Renata.

Renata – Por que você não faz a mesma coisa? Vai à luta, amiga!

Na sala da diretoria, em momento posterior, nova discussão: Renata sentada à mesa e, à esquerda do quadro, Miriam entra e sai do campo, caminhando em círculos.

Renata – Você com essa mania de aceitar a vida como ela é. Não se esforça para mudar nada.

O ângulo se altera e vemos as duas se confrontarem: Renata, sentada à direita, e Miriam de pé, em frente à mesa, à esquerda do campo.

Miriam – Eu já mudei várias vezes, sabia?

Renata – Será?

Miriam – Você é do tipo que só se salva com amores novos.

A cena se alterna entre os dois enquadramentos. Renata confirma a acusação de Miriam e completa que ela não muda nem por amor. Ao que Miriam retruca, sentada já de frente para Renata:

Miriam – Engano seu. Você namora, namora, namora e a mudança é só de homem. Eu mudei exatamente por causa do amor. Foi por amor que eu pirei, larguei tudo. Taquei um batom vermelho, vivia bêbada pela noite falando frases inteligentíssimas. Inventei até a fantasia romântica da gravidez.

Enquadrada de costas, Renata de frente, Miriam aponta o dedo para ela: as duas se confrontam. A intensidade da discussão possui um pivô: Guido, cujo amor é disputado por ambas as professoras.

Entretanto, não são as únicas apaixonadas por ele. Em cena posterior, no dormitório, as meninas posam para uma foto segurando uma fotografia de Guido. A câmera fixa simula a posição da máquina fotográfica: três meninas, a do meio segura a foto na altura do seu peito, em posição central no quadro. Elas rezam a Santa Catarina para que Guido se interesse por elas. Em plano de conjunto, as meninas estão ajoelhadas em rodas, mãos postas:

Minha beata Santa Catarina, que sois beata como o sol, formosa como a lua e linda como as estrelas. Entrastes na casa do Santo Padre, encontrastes cinqüenta mil homens, ouvistes todos, vós os abrandastes. Assim peço-vos, Senhora, que abrandais o coração de Guido para mim. Guido, quando tu me vires, te interessarás por mim. Se não me vires, chorarás e suspirarás, assim como a Virgem Santíssima chorou por seu Bendito Filho. Guido, debaixo do meu pé esquerdo, eu te arremato, seja com dois, seja com quatro...

A voz das meninas permanece em *off* quando a cena é cortada para a sala da diretoria, onde Guido e Renata se beijam, observados por Miriam, aflita.

Corte para o pátio do colégio. Munissa e Nair caminham e conversam, enquadradas acima dos joelhos, em tomada lateral.

Nair – Mas, como eu estava te dizendo, eu nunca fui assim muito bonita. Mas eu tinha o corpo engraçadinho e eu sempre tive muita sorte, apesar de ter tido colegas mais bonitas do que eu.

Munissa – Eu, no meu caso, por exemplo, eu nunca tive muita sorte, nunca fui muito bonita e os rapazes também não me procuravam muito. Não sabia tocar piano, isso quer dizer que não tive sorte. E a beleza, para mim, Nair, é despida de qualquer sabedoria, compreende?

Nair – Não, você não entendeu, Munissa. Eu também nunca fui assim tão bonita, porque eu acho que a beleza é uma coisa que vem de dentro.

As duas personagens são mulheres por volta dos cinquenta ou sessenta anos. Nair é a romântica, que lembra das expectativas em relação ao casamento e ao amor. Munissa prima pela razão: para ela, “a cabeça é a parte mais importante do corpo”.

As imagens do feminino esboçadas durante o sonho de Guido detêm conflitos e sensações que explodem na seqüência final. Poderíamos localizar seu início ao final da cena de sexo envolvendo Miriam, Guido e Renata. As duas se dirigem para a sala da diretoria, Guido as segue. O foco se desloca das duas, Miriam à esquerda próxima à janela e Renata à direita, para Guido, que se encontra frente à porta. Renata o manda sair. O foco o acompanha, enquanto ele afirma, pausadamente, que elas “conseguiram estragar” o seu amor e caminha lentamente deixando a sala. As duas logo se engalfinham. Em *close*, a mão de Miriam: ela põe fogo em um maço de cartas. Nair e Munissa estão ouvindo atrás da porta, no corredor — os sons da briga estão em *off* nesse plano.

As duas acabam no chão, se arrastando, enquanto expressam toda a raiva latente na relação de inveja e disputa entre elas. Durante a briga, as tensões afloram nas palavras de ambas, desvelando um universo de inveja, agressões e frustrações que somente fora insinuado ao longo da trama. Caracterizada por Miriam como manipuladora, Renata retruca:

Renata - Eu sei viver melhor que você! Você tem inveja da minha vida, tem inveja da minha beleza, tem inveja da minha vitória! Você tem inveja de mim! Eu ganho sempre! Sou eu que ganho! Eu sou mais fácil, sou mais simples, mais normal!

Diz que Miriam tem medo “do amor e dos homens”. De um lado, aquela que é aparentemente segura, dona de si, e de outro, a que “muda por amor”, como Miriam afirma

em outra passagem do filme. No fundo, ambas, no delírio de Guido, são iguais: submissas e dependentes dele e de seu amor.

Corte para o corredor: fumaça escapa pela porta aberta à esquerda do quadro. As faxineiras se aproximam, gritando, pelo corredor. Guido entra no campo pela direita, invadindo a sala. As faxineiras permanecem encostadas ao lado da porta. Ele sai da sala puxando Renata e Miriam pelas mãos. As duas passam à sua frente, enquanto ele é detido pelas faxineiras e tenta alcançá-las.

Miriam e Renata caminham pelo corredor escuro que leva até a cozinha do início do filme. Aproximam-se do fogão, Miriam desconecta o tubo que conduz o gás e empurra a cabeça de Renata, para sufocá-la. A câmera acompanha sua saída, dizendo: “entendeu porque eu hoje disse que ia te matar?”. Ela tranca a porta e Renata, caída, no chão, grita para ela abrir.

A cena é cortada para Guido e as faxineiras. Munissa, Nair e o padre chegam correndo pelo outro lado do corredor, atrás deles está Flanela. As duas resumem suas percepções, “nesses últimos instantes”: a primeira, que pauta sua vida pela razão, e a outra, romântica e sonhadora. “Existe o esforço, existe a religião, existe a esperança, mas o melhor mesmo é tomar um balde de soda cáustica!”: não há saídas, tudo é apenas paliativo. Já Nair estabelece o fio condutor para o terceiro filme, reafirmando o ideal romântico, entre “beijos de amor”, “ais de mim”, “chocolate e bombons” e “o eterno não perceber”. Os três se afastam e entram no campo Guido e as faxineiras. A imagem, nublada pela fumaça que se espalha pelos corredores, permite entrever Guido ao chão. As faxineiras batem nele e terminam por matá-lo, saindo, em seguida, correndo pela porta. Uma delas se agacha perto dele e encerra o delírio, gritando: “você nunca vai ser nada, você nunca vai ser nada!”. Ao fim, a “possibilidade de só ter carinho imenso” não se realiza para aquele que sonha.

Corte para o interventor debruçado sobre a mesa, com a cabeça apoiada nos braços. Ouve-se uma batida na porta. Ele levanta a cabeça e olha o relógio — somente agora vemos seu rosto. O *close* do relógio na parede, que marca cinco horas, é acompanhado pela constatação em *off* do personagem. Nova tomada do interventor: ele põe os óculos e manda que entrem. O foco se desloca para a porta. Em primeiro plano, a mesa de reuniões e, em frente à porta, Munissa, Nair, Miriam e Renata. Elas se aproximam das cadeiras. A mudança de ângulo permite que sejam enquadrados o interventor na cabeceira da mesa, Munissa ao lado e, também de pé, atrás das cadeiras seguintes, Nair, Miriam e Renata. Munissa faz as apresentações. Ele fala para se sentarem. Munissa diz que poderiam começar, pois a ata já estava pronta. Todos se sentam. Guido encerra as atividades do colégio: “É com enorme

satisfação que hoje, junto a essa diretoria, assino, na qualidade de interventor, o fechamento dessa instituição escolar em nome...”. Nesse momento, sua voz é abafada pelos ruídos e falas das meninas em *off*. Enquanto ele fala, a câmera passeia pelas cadeiras, focalizando cada uma das mulheres até parar em Munissa. A música da abertura do filme sobe e a câmera em movimento percorre o caminho contrário ao que percorrera no início do filme, seguindo os passos do interventor em sua chegada ao colégio. Atravessa os corredores que antes haviam sido o palco para o sonho, onde dezenas de mulheres habitavam os pensamentos e desejos masculinos.

Segundo Teresa de Lauretis, a representação da mulher como imagem traz em si, usualmente, a perspectiva de espetáculo, de objeto para ser apreciado, de visão de beleza, além da correspondente representação do corpo feminino como *locus* da sexualidade, de cenário do prazer sexual.<sup>303</sup> Pensar imagens de mulheres não se refere simplesmente à percepção de imagens “negativas” ou “positivas, não apenas próximas a noções do senso comum, como “boa moça” e “garota má”, mas também trazendo como pressuposto uma absorção direta da imagem, que seria “imediatamente legível e significativa em si mesma e a partir de si mesma, independentemente do seu contexto ou das circunstâncias da sua produção, circulação e recepção”.<sup>304</sup>

Percebe-se, em relação a *Das tripas coração*, que a imagem e as situações vividas pelas personagens femininas encontram paralelo em muito do que é veiculado usualmente em relação ao feminino no cinema e, especialmente, nessa época em que o sexo e corpo feminino constituem ingredientes acionados não só nas chamadas “porno-chanchadas” mas também em filmes de cineastas como Khouri e Jabor. Cabe aqui pensar o sentido que tais representações assumem na produção de Ana Carolina.

A última cena na sala de reuniões estabelece, na verdade, uma continuidade com a cena inicial. De fato, o tempo dramático do filme é de cinco minutos, duração do sonho, entre a chegada do interventor e o momento em que adormece. As cenas compreendidas entre esses dois momentos não possuem uma linearidade explícita — a narrativa mostra-se, ao contrário, bastante fragmentada.<sup>305</sup> O que vemos, na maior parte, da narrativa são fragmentos do que

<sup>303</sup> LAURETIS, Teresa de. Op. cit. (p. 03).

<sup>304</sup> Idem, *ibidem*. (pp. 5 e 6).

<sup>305</sup> A *narrativa* é definida por Aumont e outros autores como o texto que se encarrega da história a ser contada. Entretanto, se no romance esse enunciado é formado apenas pela língua, no cinema compreende imagens, palavras, ruídos e música, como já foi mencionado anteriormente. Sua ordem não é simplesmente linear, ou seja, não se deixa decifrar apenas com o próprio desfile do filme. Desse modo, também é composta por anúncios, lembranças, correspondências, deslocamentos. No caso do filme em questão, o fato de grande parte de sua narrativa partir de um sonho faz com que ela seja composta por seqüências que não possuem entre si uma ordem

imagina e pensa aquele homem que sonha, ou ainda as fantasias que ele projeta sobre aquele ambiente e suas protagonistas.

As intenções da diretora, nesse sentido, são definidas na “versão para iniciados” da sinopse contida no material de divulgação.<sup>306</sup> Ao procurar fazer de cada uma das seqüências um módulo que pudesse ser colocado em qualquer momento do filme, sua atenção se voltava para a intensidade dramática que pudesse ser alcançada. Um elemento deve ser destacado nas observações da cineasta: a perspectiva do olhar masculino.

Eu, mulher, uso o homem para falar de mulher e/ou setenta mulheres para falar daquilo que mais me interessa — o homem. Como dizia a Niobi, personagem do meu último filme, *Mar de rosas*, “...e o histórico fica histórico”.<sup>307</sup>

De fato, esse olhar masculino e a perspectiva da cineasta se revelam imbuídos de significativa historicidade e perspectiva crítica. É evidenciando esse olhar, na própria construção da narrativa e da trama, que se opera o esforço para desconstruí-lo.

O conceito de *gênero* desempenha, dessa forma, papel importante nesses últimos passos do trabalho. Empregado de início pelas militantes dos movimentos feministas com o objetivo de afastar o teor exclusivamente biológico das diferenças sexuais, tal noção trazia como mérito a ênfase no caráter social dessas diferenças, ao pressupor que os papéis, valores e comportamentos atribuídos a homens e mulheres são construções elaboradas pelas próprias sociedades.<sup>308</sup> Na afirmação de Joan Scott, destaca-se o aspecto relacional de tal conceito: “não se pode conceber mulheres, exceto se elas forem definidas em relação aos homens, nem homens, exceto quando eles forem diferenciados das mulheres”.<sup>309</sup> Mostra-se essencial, a partir de tais definições, o entendimento em conjunto dos significados atribuídos ao masculino e ao feminino, nas relações que ambos estabelecem entre si e com a época e a sociedade nas quais se inscrevem.

Para Scott, o gênero “significa o saber a respeito das diferenças sexuais”.<sup>310</sup> Tal conceito de “saber”, atrelado à noção de Michel Foucault, remeteria à compreensão produzida

pré-estabelecida e se mostram equivalentes a fragmentos da imaginação e do pensamento daquele que sonha. Cf. AUMONT, Jacques et alli. Op. cit. (p. 106).

<sup>306</sup> Material de divulgação de *Das tripas coração*, contendo elenco, ficha técnica, sinopse, comentários de críticos, atores e cineastas, além de fotos e trechos dos diálogos do filme. Centro de Documentação e Informação da Funarte (CEDOC-Funarte).

<sup>307</sup> Ibidem.

<sup>308</sup> SOIHET, Rachel. “História, Mulheres, Gênero: contribuições para um debate” In AGUIAR, N. *Gênero e Ciências Humanas*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1997; SCOTT, Joan. “História das mulheres” In BURKE, Peter. *A escrita da História. Novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1991.

<sup>309</sup> SCOTT, Joan. “História das mulheres”. Op. cit. (p. 87).

<sup>310</sup> SCOTT, Joan. “Prefácio a Gender and Politics of History”. *Cadernos Pagu*, Campinas, nº 3, 1994 (p.12).

pelas culturas e sociedades sobre as relações humanas e, nesse caso, sobre as relações estabelecidas entre homens e mulheres. A autora enfatiza que seus usos e significados “nascem de uma disputa política e são os meios pelos quais as relações de poder — de dominação e de subordinação — são construídas”.<sup>311</sup> Concebido, portanto, como “organização social da diferença sexual”<sup>312</sup> e “forma primeira de significar relações de poder”<sup>313</sup>, o gênero não reflete ou implementa diferenças físicas fixas e naturais entre homens e mulheres. Para Scott,

(...) gênero é o saber que estabelece significados para as diferenças corporais. Esses significados variam de acordo com as culturas, os grupos sociais e no tempo, já que nada no corpo, incluindo aí os órgãos reprodutivos femininos, determina univocamente como a divisão social será definida. Não podemos ver a diferença sexual a não ser como função de nosso saber sobre o corpo e esse saber não é “puro” e não pode ser isolado de suas relações numa ampla gama de contextos discursivos. A diferença sexual não é, portanto, a causa original da qual a organização social possa ser derivada em última instância — mas sim uma organização social variada que deve ser, ela própria, explicada.<sup>314</sup>

Nesse sentido, como Linda Nicholson ressalta, não existem aspectos comuns entre as mulheres que emanam simplesmente dos traços biológicos.<sup>315</sup> As variações sociais na distinção entre o que é considerado masculino e o que seria feminino devem ser compreendidas como relacionadas a diferenças não só em termos de comportamento e personalidade, mas também em associação àquelas ligadas às variadas formas de se entender o corpo, formas estas enraizadas histórica e culturalmente.

Segundo Varikas, o conceito tal como preconizado por Scott, tem como grande mérito evidenciar como são formulados e reformulados, em contextos históricos distintos, os conteúdos aparentemente fixos e coerentes do masculino e do feminino, ao expor as estratégias de dominação que sustentam a construção binária da diferença dos sexos. Em suas palavras,

Recusar-se a tomar como moeda corrente as definições dominantes da diferença dos sexos (que, por exemplo, reservariam às mulheres a religião e os costumes e aos homens a política) poderia permitir, portanto, não somente estudar novas experiências históricas das mulheres, mas também analisar a dinâmica das relações

---

<sup>311</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>312</sup> Idem, *ibidem*. (p.13)

<sup>313</sup> SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil para análise histórica” Recife, SOS Corpo, 1991. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. (p. 14).

<sup>314</sup> SCOTT, Joan. “Prefácio a Gender and Politics of History”. Op. cit. (p. 13).

<sup>315</sup> NICHOLSON, Linda. “Interpretando o gênero”. *Estudos Feministas*. Florianópolis, CFH/CCE/UFSC, v. 8, nº 2, 2000. (p. 14).

de poder que as tornam possíveis e que reformulam sem cessar as divisões sobre as quais está fundada a construção do gênero.<sup>316</sup>

O que se considera como dominação masculina aparece, dessa forma, como uma expressão, entre outras, da desigualdade nas relações sociais, exercida não apenas através de mediações concretas, mas também de mecanismos simbólicos — “definições e de redefinições de estatutos ou de papéis que não concernem unicamente às mulheres, mas ao sistema de reprodução de toda a sociedade”.<sup>317</sup>

A idéia da construção de papéis e comportamentos atribuídos às mulheres, segundo Chartier, passa por uma interiorização por parte dessas de normas enunciadas pelos discursos masculinos, que configuram determinadas representações das diferenças entre os dois sexos, as quais, constantemente repetidas e evidenciadas, se inscrevem nos pensamentos e corpos de homens e mulheres.<sup>318</sup> Isto, no entanto, não exclui a possibilidade de desvios e manipulações desses modelos e normas, dotando-os do caráter de resistência e afirmação da identidade. Trata-se, em suma, de compreender a relação de dominação como histórica e culturalmente construída.

Ao final da trilogia, um eixo perpassa as produções: papéis, comportamentos, sentimentos, destinos colocados às mulheres como inelutáveis. Para a cineasta, pequenas observações e frases presentes nos três filmes produzem os pontos de contato. Em *Mar de rosas*, na cena em que Dirceu pergunta para Felicidade o que ela fazia no corredor — “O que você tá fazendo? Um balanço da sua vida ou tá fazendo das tripas coração?” — nascia o segundo filme, do qual ela afirma ter escrito algumas cenas nas filmagens do primeiro. Ao final deste segundo, a digressão de Nair sobre amor, sexo e bombons remete ao amor romântico alvo de *Sonho de valsa*.<sup>319</sup>

A partir da constatação de que as mulheres assumem papel preponderante na narrativa dos três filmes, são freqüentes na imprensa da época tentativas de rotular as produções e a cineasta como feministas, o que é rejeitado por Ana Carolina:

Não sei o que é um filme feminista. Existem bons e maus filmes. Eu gasto toda a minha energia intelectual para fazer um bom filme e não para ser um filme

<sup>316</sup> VARIKAS, Eleni. “Gênero, experiência e subjetividade: a propósito do desacordo Tilly-Scott”. In *Cadernos Pagu*, Campinas, (3) 1994, pp. 63-87. (p. 69).

<sup>317</sup> PERROT, Michelle et alli. “A História das Mulheres. Cultura e poder das mulheres: ensaio de historiografia”. *Gênero: Revista do núcleo transdisciplinar de estudos de gênero*. Niterói, v. 2, n.1, 2º semestre de 2001.

<sup>318</sup> CHARTIER, Roger. “Diferenças entre os sexos e dominação simbólica (nota crítica)”. Op. cit.

<sup>319</sup> Entrevista concedida a *Revista Set*. São Paulo, nº 08, 1987.

feminista, porque aí o seu caráter é limitador. Tudo o que acaba em ista limita, e eu sou apenas uma cineasta.<sup>320</sup>

A recusa da cineasta em identificar seu cinema com os movimentos feministas em voga no período é significativa, uma vez que esboça a diversidade de tonalidades assumidas pela chamada “questão da mulher”. De fato, como afirmei desde a introdução desse trabalho, meus esforços iniciais de articular sua produção exclusivamente com tais demandas deixariam de lado um amplo espectro de questionamentos que dão um sentido fundamental aos filmes e que se desenham a partir deles na conjuntura política autoritária em que foram concebidos, o que se verifica claramente em *Mar de rosas* e *Das tripas coração*, nos pontos discutidos no capítulo anterior. A constatação de que mulheres assumem evidência nas produções que compõem a trilogia não exige que se imponha à Ana Carolina o rótulo de feminista, mas significa destacar a percepção de que representações, valores e comportamentos construídos cultural e socialmente em relação ao feminino são colocados em questão. Isso permite situar seus filmes e focalizar seu papel no seio dos debates em torno da face política intrínseca à definição de aspectos, sempre múltiplos e contraditórios, que compõem o que é designado como *feminino*.

### 3.3 MULHERES COMO SUJEITOS SOCIAIS

Por volta dos anos 1960 e 1970, observa-se um reflorescimento dos movimentos feministas, dos quais se obtêm exemplos claros nas reportagens de jornais e revistas. Nos Estados Unidos, comícios, passeatas, greves de sexo e outras manifestações públicas eram realizadas, principalmente, nas grandes cidades. Em 1970, mulheres sob a liderança de Betty Friedan reuniram-se diante da prefeitura de Nova York para manifestações. Protestos eram realizados contra ícones da concepção de feminilidade que lhes era imposta: em Washington, objetos como soutiens, calças-ligas e rolos de amassar pastéis eram atirados em cestas de papéis e, na Filadélfia, cosméticos, tomados como instrumentos da exploração feminina, foram pendurados em um manequim repleto de correntes. Em Pittsburgh, quatro jovens teriam lançado ovos nas janelas de uma estação de rádio que se recusava a aceitar mulheres como locutoras, enquanto na Pensilvânia, jornalistas vestiram roupas de cor roxa para atrair a atenção nos protestos.<sup>321</sup> Na França, um grupo de mulheres, dentre as quais se incluíam artistas de cinema e escritoras como Jeanne Moreau, Catherine Deneuve, Marina Vlady,

<sup>320</sup> A MULHER é posta à prova no cinema. *Jornal do Brasil*, 12 fev 1978.

<sup>321</sup> DE REPENTE, as portas se abrem. *Correio da Manhã*, 14 abril 1971, Caderno Anexo, p. 3.

Françoise Fabian, Agnes Varda, Nadine Trintignant, Simone de Beauvoir e Françoise Sagan, divulgou um manifesto publicado pela revista *Nouvel Observateur* no qual apelavam ao governo para que liberasse o uso de anticoncepcionais e a prática do aborto no país.<sup>322</sup>

O período que engloba os anos 1960 e 1970 foi marcado por múltiplos movimentos de protesto e de mobilização política, conferindo forma a um quadro no qual se inserem e devem ser compreendidas as reivindicações e lutas feministas. Nos Estados Unidos, onde estiveram envolvidas inicialmente nos movimentos pacifistas e pelos direitos civis, o ponto de partida dos esforços de conscientização reside na publicação de *A Mística Feminina*, livro de Betty Friedan, em 1963. O grupo feminista de maior destaque nesse país era a National Organization of Women (Organização Nacional de Mulheres), fundado em 1966 e cuja figura central era a própria Friedan. Em 1971, o jornal *Correio da Manhã* mencionava cerca de 50 grupos em Nova York, 35 em São Francisco, 30 em Chicago, 25 em Houston, e outros em várias cidades. Com propósitos e ideais variáveis e envolvendo mulheres de diferentes classes e condições sociais, seus programas incluíam desde a circulação livre de anticoncepcionais e uma série de conquistas imediatas na economia e no direito até, em casos mais extremos, uma ruptura completa com os homens.<sup>323</sup>

As mulheres, de um modo geral, se tornam uma importante força política nesse período, conscientes de sua feminilidade e de seus próprios interesses, concebendo de modo distinto o papel que deveriam desempenhar na sociedade. O reflorescimento dos movimentos feministas nos países ocidentais a partir da década de 1960, iniciando-se nos Estados Unidos e difundindo-se rapidamente, tem como pano de fundo a entrada de mulheres casadas — muitas com filhos — no mercado de trabalho, além da expansão da educação superior. Hobsbawm percebe, ao analisar o caso específico norte-americano, que as idéias defendidas pelas pioneiras americanas contêm uma forte perspectiva classista, pois sua defesa da igualdade entre homens e mulheres pressupõe que não existam diferenças sociais, por exemplo, significativas entre ambos.<sup>324</sup> Sua preocupação com a questão de como conciliar uma carreira profissional com o casamento e a maternidade não era algo presente na realidade de todas as mulheres, especialmente as mais pobres. Entre estas, o trabalho fora do lar era motivado pela urgência em aumentar o orçamento doméstico, uma vez que, no período pós-1945, o trabalho infantil se reduzia e, por outro lado, os pais se viam diante da necessidade de proporcionar uma educação aos filhos que lhes abrisse novas oportunidades, o que significava um encargo

---

<sup>322</sup> FRANCESAS fazem manifesto a favor da pílula e do aborto. *Jornal do Brasil*, 06 abril 1971, 1º caderno, p. 11.

<sup>323</sup> DE REPENTE, as portas se abrem. *Correio da Manhã*, 14 abril 1971, Caderno Anexo, p. 3.

<sup>324</sup> HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX. 1914-1991*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

a mais. Por outro lado, a busca por autonomia e liberdade em relação ao marido se encontrava presente na entrada das mulheres de classe média no mercado de trabalho: significava deixar de ser vista e de se ver apenas como esposa e mãe, uma simples extensão do marido, dos filhos e das atividades domésticas, embora, com o tempo, o trabalho dessa mulher fora do lar também passasse a constituir uma maneira de ampliar o orçamento familiar.

Entretanto, mesmo com tais ressalvas, os feminismos em países como os Estados Unidos abriram espaço para o desejo de auto-afirmação por parte das mulheres e para mudanças na estrutura da família tradicional e nas regras de comportamento social e pessoal, como o aumento no número de divórcios, a redução do casamento formal e do desejo de filhos — ao que se vinculam as exigências pelo controle de natalidade e pela liberação do aborto —, o aumento no número de pessoas vivendo sozinhas e de famílias chefiadas por mulheres, além das transformações nos padrões de comportamento sexual, o que possibilitava maior liberdade para as experiências femininas, em especial.

Segundo Yasmine Ergas, o feminismo constitui, sobretudo, um fenômeno histórico, englobando conjuntos variados de teorias e práticas centradas na constituição e na legitimação dos interesses das mulheres.<sup>325</sup> Nas décadas de 1960 e 1980, um de seus traços fundamentais consistiu em um movimento oscilatório entre a afirmação da diferença sexual como princípio existencial básico e político, e a negação de sua importância como causa legítima e explicação da desigualdade. A partir de tal premissa, as feministas contemporâneas empreenderam, de acordo com a autora, um esforço de construção e desconstrução da própria feminilidade e, nas discussões sobre a natureza dos sexos e as relações entre eles e na distinção entre sexo e gênero, dotaram a feminilidade de profundidade e possibilidade históricas.

Dentro do conjunto de feminismos ocidentais contemporâneos, concepções bastante variadas sobre os direitos e as identidades das mulheres coexistiram e freqüentemente se rivalizaram. Em suas fases iniciais, um duplo movimento entre a afirmação de uma certeza, ligada ao sexo como critério de diferenciação política e, por outro lado, a reiteração da dúvida, relacionada ao questionamento constante da diferenciação sexual, implicou a procura por elementos que unificassem a condição das mulheres. Explicar a natureza das características comuns a elas significou romper as distinções tradicionais que demarcavam o domínio do individual/privado em relação ao político/público. Nesse sentido, a expressão “o individual é político” serviu para evidenciar que as feministas não mais aceitavam que

---

<sup>325</sup> ERGAS, Yasmine. “O sujeito mulher. O feminismo dos anos 1960-1980” In DUBY, Georges & PERROT, Michelle. *História das mulheres no Ocidente*. Vol. 5. Porto: Afrontamento, 1996 (p.586).

questões como as prerrogativas dos maridos no casamento ou a violência sexual ficassem confinadas à esfera da moralidade individual. Segundo Varikas, tal afirmação

insistia, ao contrário, sobre o caráter estrutural da dominação, expresso nas relações da vida cotidiana, dominação cujo caráter sistemático tinha sido precisamente obscurecido, como se fosse o produto de situações pessoais. Não se tratava de escolher entre mudar as ‘mentalidades’ e mudar as ‘instituições’, pois esta ‘escolha’ implica numa concepção do privado e do público que as feministas denunciavam precisamente como uma mistificação. Tratava-se sobretudo de mostrar que a dominação era ao mesmo tempo oculta e assegurada através de poderosas instituições como a família, a heterossexualidade institucionalizada, a divisão e a estrutura sexuada do trabalho e do emprego.<sup>326</sup>

Atribui-se, dessa forma, uma dimensão política às relações até então restritas ao que seria uma realidade individual e familiar. As profundas inquietações das feministas referiam-se à urgência de tornar evidentes as nuances de modalidades de poder que também se expressavam — de múltiplas e, algumas vezes, sutis formas e com efeitos contundentes — na vida cotidiana, nos diversos aspectos das relações sociais e pessoais e que, frequentemente, significavam a inferiorização das mulheres. O individual representava, dessa forma, tanto um projeto quanto um espaço políticos.<sup>327</sup>

Muitas foram as discussões em torno da definição ou não do feminismo como movimento exclusivo às mulheres, e nem todas as feministas adotaram uma perspectiva separatista. Na visão de Ergas, tal “práxis da separação e da distinção” constituiu um passo importante na concepção das mulheres como sujeitos sociais específicos, que vivenciavam experiências particulares e diferenciadas em relação aos homens. Nessa perspectiva, foram fundamentais os grupos de reflexão voltados para a tomada de consciência por parte das mulheres, os símbolos e a linguagem política que caracterizavam e particularizavam suas lutas, os esforços de solidariedade que envolveram, por exemplo, atendimento a mulheres vítimas de violência — enfim, uma série de aspectos que deram forma a uma “questão da mulher” que adquiriu significativa evidência no período. Somente mais tarde as feministas tomariam como ponto central de discussão as diferenças entre elas, em termos de classe, etnia, geração, além das experiências particulares vividas em seus países. Nos anos seguintes, portanto, a multiplicidade de experiências seria incluída na pauta de debates como um elemento fundamental.

<sup>326</sup> VARIKAS, Eleni. “‘O Pessoal é Político’: desventuras de uma promessa subversiva”. *Tempo*, Rio de Janeiro: Vol. 2, nº 3, 1997, pp. 59-80. (p. 67).

<sup>327</sup> ERGAS, Yasmine. Op. cit (p. 596).

Esse “específico feminino” era, freqüentemente, recuperado nas campanhas pelas auto-apropriação feminina, as quais envolviam, em especial, aspectos e conflitos relacionados ao corpo feminino, dentre os quais o aborto, o prazer e a violência sexual. Significava arrancar a sexualidade feminina da dominação masculina, pondo fim à tradicional realidade em que a sexualidade da mulher era vivenciada de forma culpada e oculta, e o prazer no relacionamento era privilégio do homem, que agia movido apenas por seus desejos e necessidades.<sup>328</sup> A mulher sexualmente ativa e exigente era confundida com a prostituta; a mulher de casa deveria ser santa, ou melhor, assexuada. O desejo feminino, em suma, não existia nessa perspectiva e, caso existisse, deveria ser reprimido. Os anos 60 surgem como um marco na liberação e na libertação em diversos campos. A partir das lutas e debates travados então, a mulher passa a ser considerada um ser com desejos. Nas palavras de Michelle Perrot:

“Nosso corpo, nós mesmas”: direitos do corpo, conhecimento do corpo, livre disposição do corpo na procriação e na relação amorosa. O silêncio vencido. Uma forma de revolução em suma. Em muitos aspectos: nós vivemos uma revolução.<sup>329</sup>

No Brasil dos anos 60, começa a se delinear uma preocupação em se avaliar a situação das mulheres na sociedade e nas relações entre os gêneros.<sup>330</sup> Destacam-se, por exemplo, o trabalho de Rose Marie Muraro, com o livro *A Mulher na Construção do Mundo Futuro* (1967), além de *A Mulher na Sociedade de Classe: Mito e Realidade* (1969), de Heleieth Safiotti, e a coluna redigida por Carmem da Silva na revista *Cláudia*, “A Arte de Ser Mulher”, já a partir de 1963. Nessa coluna, a jornalista e psicóloga respondia a cartas de leitoras que relatavam suas insatisfações com a vida sexual e afetiva. Carmem as incentivava a enfrentar desafios, a romper com relações fracassadas, a procurar um trabalho remunerado e a não mais permanecer no papel de serviçal do marido e dos filhos.<sup>331</sup>

É a partir da década seguinte, em especial, que tais questões referentes às mulheres assumem maior vulto, com a criação de jornais, grupos de discussão e organizações voltadas para a defesa dos direitos das mulheres em todo o país. Um episódio importante consistiu na

<sup>328</sup> TOSCANO, Moema & GOLDENBERG, Mirian. *A revolução das mulheres. Um balanço do feminismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1992 (pp.71-72).

<sup>329</sup> PERROT, Michelle “Os silêncios do corpo da mulher” In MATOS, Maria Izilda Santos de & SOIHET, Rachel. *O Corpo Feminino em Debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. (p. 26)

<sup>330</sup> É válido ressaltar que, segundo Rachel Soihet, Moema Toscano e Mirian Goldenberg, o feminismo já aparece no Brasil desde o fim do século XIX, assumindo maior destaque nas primeiras décadas do século XX, expressando-se através de manifestações pela conquista de direitos e de novos espaços para as mulheres, principalmente no que se refere à questão do voto. Cf. SOIHET, Rachel. *O feminismo tático de Bertha Lutz*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006; TOSCANO, Moema & GOLDENBERG, Mirian. Op. cit.

<sup>331</sup> TOSCANO, Moema & GOLDENBERG, Mirian. Op. cit (p.32).

visita da líder feminista norte-americana Betty Friedan ao Brasil em 1971. Nas entrevistas e debates dos quais participou na imprensa, Friedan ressaltava a necessidade de se acabar com o princípio de que o ideal de feminilidade reside na mulher exclusivamente dedicada às tarefas domésticas e ao cuidado do marido e das crianças, presa a um “confortável campo de concentração”.<sup>332</sup> Por outro lado, sua contestação também se estendia à associação da mulher com a imagem de símbolo sexual — a mulher utilizada como objeto na publicidade para divulgar produtos e auxiliar as vendas ou, ainda, a concepção da própria mulher como mercadoria, expostas em revistas como a americana *Playboy*.<sup>333</sup>

Nesse momento, Anette Goldberg constata a difusão de uma nova imagem da mulher entre os setores das camadas médias urbanas — a mulher “liberada”, casada ou não, preocupada com o corpo, com a aparência física e a vida sexual —, um modelo expresso por determinadas publicações, como a revista *Nova*, cujo primeiro número foi lançado em 1973.<sup>334</sup>

Sonia Alvarez destaca que o modelo de desenvolvimento empreendido pelo regime militar exerceu significativo impacto na vida das mulheres de classe média, predominantes no seio dos movimentos feministas, a partir da expansão do emprego no setor estatal e da educação técnica e profissional universitária, pelos menos nos anos iniciais do regime.<sup>335</sup> Um dado adicional, segundo a autora, se refere às mudanças observadas na estrutura ocupacional de emprego das mulheres, com crescimento da participação feminina nas funções administrativas e nas profissões de maior prestígio, como engenharia, arquitetura, medicina, odontologia, economia, direito e magistério superior. Em 1980, o número de mulheres que ingressaram nas universidades brasileiras teria sido praticamente equivalente ao número de homens. Tais cenários profissionais e universitários, nos anos 1960 amplamente dominados por homens, mostraram-se fundamentais para a futura articulação entre as feministas, levadas “a questionar sua própria condição de ‘homens inferiores’ dentro daqueles espaços, a ver a desigualdade com base em gênero como um problema *político*”.<sup>336</sup>

Segundo Goldberg, esse processo de libertação sexual e profissionalização das mulheres se dá, nesse momento, dentro de uma perspectiva individualista, direcionada para o

<sup>332</sup> BETTY Friedan e a “Mística Feminina”. *Folha de São Paulo*, 15 abril 1971, Folha Ilustrada, p. 35

<sup>333</sup> BETTY Friedan está aqui, e o homem corre perigo. *Diário da Noite*, 16 abril 1971, Edição Matutina, 1º Caderno, p. 10.

<sup>334</sup> GOLDBERG, Anette. *Feminismo e autoritarismo: a metamorfose de uma utopia de liberação em ideologia liberalizante*. Rio de Janeiro, UFRJ, IFCS, 1987. (Dissertação apresentada como requisito para obtenção de título de Mestre em Ciências Sociais – Sociologia).

<sup>335</sup> ALVAREZ, Sonia E. “Politizando as relações de gênero e engendrando a democracia”. In STEPAN, Alfred. (org.) *Democratizando o Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. (p. 326).

<sup>336</sup> Idem, *ibidem*. (p.327, grifo no original).

êxito pessoal. Não havia, aparentemente, motivos para se questionar as relações entre os gêneros ou para uma identificação com outras mulheres que propiciasse uma mobilização coletiva. O mesmo se verificava nos espaços de radicalização, como a esquerda armada e o desbunde — que, desde a década anterior, haviam se transformado em opções para muitas mulheres que tentavam romper com os padrões estabelecidos.<sup>337</sup> Nas palavras de Cynthia Sarti,

Sem uma proposta feminista deliberada, as militantes negavam o lugar tradicionalmente atribuído à mulher ao assumirem um comportamento sexual que punha em questão a virgindade e a instituição do casamento, ‘comportando-se como homens’, pegando em armas e tendo êxito nesse comportamento (...).<sup>338</sup>

Nas organizações armadas, muitas das jovens “transgressoras” dos anos 60, que almejavam a possibilidade de agir socialmente como sujeitos, se viram colocadas na posição de coadjuvantes. Muitas percebiam a assimetria existente entre os sexos e a discriminação a que, por vários momentos, foram submetidas. Entretanto, prevalecia o silêncio e o consentimento. Algo semelhante ocorria no universo da liberação individual representado pelo desbunde, onde, Goldberg ressalta, poucas mulheres foram “produtoras de cultura”, dentro da esfera da poesia marginal, das artes plásticas e do rock na primeira metade dos anos 70.<sup>339</sup>

As experiências vivenciadas no exílio por muitas dessas brasileiras que atuaram na militância política — mulheres cuja saída do país, em muitos casos, se deu em função de seus companheiros — mostrou-se fundamental para o contato com questões que cercavam a situação das mulheres. Sentimentos de perda de identidade e de renúncia e o próprio contato com sua condição específica de mulheres, colocadas como coadjuvantes em diversos momentos, constituiu parte de um processo bastante individualizado, vivido como um momento de crise pessoal ou “crise de geração” em vários casos, e as tentativas de resolução dessa crise foram também pessoais. Contudo, algumas dessas mulheres se sensibilizaram pelos movimentos de liberação que proliferavam em muitos países onde foram viver e se aproximaram, formando grupos, como o Grupo Latino-americano de Mulheres em Paris, que surge em 1972, ou o Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris, de 1975, ou ainda dedicando-se a divulgar tais idéias no Brasil, através do envio de cartas e artigos aos jornais da imprensa

---

<sup>337</sup> GOLDBERG, Anette. op. cit.

<sup>338</sup> SARTI, Cynthia Andersen. “O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória”. *Estudos Feministas*. Florianópolis, 12 (2): 264, maio-agosto 2004. (p.37).

<sup>339</sup> GOLDBERG, Anette. op. cit.

alternativa, da difusão de documentos e publicações e, no caso daquelas que se dedicavam à carreira acadêmica, da promoção do tema “mulher” como objeto de estudo.<sup>340</sup>

O ano de 1975, declarado pela Organização das Nações Unidas como Ano Internacional da Mulher, surge, segundo Goldberg, como a abertura de um campo de possibilidades há tempos restrito pelo regime militar. Foi neste ano que mulheres sensibilizadas pela questão da anistia fundaram, em São Paulo, a partir da iniciativa de Therezinha Zerbini (esposa de um general cassado em 1964), o Movimento Feminino pela Anistia, com núcleos em vários estados. No Rio de Janeiro, alguns grupos de mulheres que se reuniam informalmente decidiram se unir com o objetivo de elaborar um evento feminista no Brasil, sob os auspícios da ONU, dentro do Ano Internacional da Mulher. Assim é concebida a “Semana de Pesquisas sobre o Papel e o Comportamento da Mulher”, encontro realizado entre os dias 30 de junho e 6 de julho de 1975, sob o patrocínio da ONU e da Associação Brasileira de Imprensa. O temor em relação à repressão era constante: todos os participantes mostravam-se cautelosos, para não se exceder e ultrapassar os limites da “questão da mulher”, uma vez que não se podia criticar o regime.

Tendo em vista os debates travados no seminário, a chamada “questão da mulher”, em voga de forma recorrente nos anos seguintes, envolvia temas como a situação jurídica da mulher no país, sua inserção no mercado de trabalho, as relações entre a educação e os papéis sexuais, seus aspectos psicológicos, a imagem das mulheres nas artes e nos meios de comunicação, além de questões vinculadas ao corpo feminino.<sup>341</sup> Em reportagem ao jornal *Movimento* abordando os eventos e debates que marcaram o Dia Internacional da Mulher em 1976, Leila Linhares, advogada, cientista política e participante do Centro da Mulher Brasileira, no Rio de Janeiro, resume, do ponto de vista social, o que se designava então como “questão da mulher”:

Culturalmente, quando pensamos na palavra mulher, duas imagens surgem: a mãe, pura, generosa, alimentando-nos, cuidando da casa. A mãe de avental tão divulgada nos livros infantis. A essa imagem de pureza se opõe a segunda: a mulher prostituta, vendedora de seu corpo, destruidora de lares, etc. Pensamos com estereótipos ideologicamente informados por uma cultura dominante e essencialmente masculina e que, ironicamente, como mães e educadoras, reproduzimos a cada geração. Não pensamos na mulher concreta, real, nos seus problemas que, inseridos em problemas sociais mais amplos, têm especificidade que não podemos negar.<sup>342</sup>

<sup>340</sup> Sobre o Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris, cf. especialmente o capítulo IV do trabalho de Anette Goldberg, já citado.

<sup>341</sup> MUNERATO, Elice. A brasileira, esta desconhecida. *Opinião*, 27 jun 1975, nº 138.

<sup>342</sup> O DIA Internacional da Mulher, *Movimento*, 15 março 1976, nº 37.

Como as afirmações de Leila expressam, luta-se contra determinadas representações que, perpassando o conjunto das relações sociais, pessoais e políticas, manipulam e deformam a imagem que se transmite culturalmente acerca da mulher, contribuindo para sua permanente visão como ser inferior e incapaz, restrito a determinados e simplificados papéis. Diante dessa constatação, ela continua:

Queremos constituições e leis que rejeitem toda discriminação sexual e afirmem a igualdade de direitos da mulher em todos os campos econômico, social, familiar, jurídico e político; (...) queremos a mudança de consciência de homens e mulheres no sentido de que desapareçam entre eles os preconceitos transmitidos ao longo dos séculos, de geração em geração (...); queremos falar e ser ouvidas em pé de igualdade com os homens, queremos creches e escolas para nossos filhos e que a maternidade não se torne mais um aprisionamento das potencialidades de qualquer mulher que deseje ser mãe, queremos igualdade de condições no mercado de trabalho (...), queremos assumir nossa capacidade física e intelectual, queremos sair da clausura que nos impuseram, queremos nos desalienar, queremos o fim da colonização.<sup>343</sup>

Não se tratava de propor uma “luta dos sexos”, mas de “(...) algo que pretende impor um novo conceito de vida, mais justo, mais igualitário”.<sup>344</sup> As mulheres não desejavam mais ser “objetos de cama e mesa”, buscavam romper com a dependência que o casamento significava, com o destino que impunha a maternidade, com as cobranças e a exploração que pesava sobre seu corpo, com a sua inexistência enquanto sujeito social.<sup>345</sup>

A partir da iniciativa de organização da Semana de Pesquisas, surge o Centro da Mulher Brasileira no Rio de Janeiro, e em outros estados também começam a se formar grupos de mulheres, dentre os quais se destaca a criação dos jornais *Brasil Mulher* (1975-1980), fundado no Paraná e transferido posteriormente para São Paulo e *Nós Mulheres* (1976-1978), fundado em São Paulo, os quais abordaram, ao longo de seus artigos e editoriais, tanto questões específicas referentes à situação das mulheres, como violência, condições de trabalho e sexualidade, quanto demandas que simbolizavam a oposição ao regime militar — como as lutas pela anistia e pelas liberdades democráticas.<sup>346</sup>

A interface com lutas sociais gerais e mobilizações de resistência ao regime deram tonalidades particulares a determinadas tendências dos feminismos brasileiros. Cynthia Sarti argumenta que, embora influenciado pelas experiências européias e norte-americana, os momentos iniciais do movimento no Brasil dos anos 70 foram marcados de forma

---

<sup>343</sup> Idem.

<sup>344</sup> MUNERATO, Elice. A brasileira, esta desconhecida. *Opinião*, 27 jun 1975, nº 138.

<sup>345</sup> STUDART, Heloneida. *Mulher objeto de cama e mesa*. 26ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

<sup>346</sup> LEITE, Rosalina de Santa Cruz. “*Brasil Mulher e Nós Mulheres*: origens da imprensa feminista brasileira”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 11(1), jan-jun/2003. pp. 234-241.

significativa pela contestação à ordem política instaurada em 1964.<sup>347</sup> O tom predominante era o de uma política de alianças (não sem inúmeras tensões) envolvendo o feminismo, os grupos de esquerda e a Igreja Católica, importante foco de oposição ao regime. Questões como aborto, sexualidade e planejamento familiar permaneciam, nesse primeiro momento, no âmbito das discussões nos chamados “grupos de reflexão”.

Com a consolidação do processo de “abertura” política em fins da década de 70, temáticas associadas a um “específico feminino” passaram a ser objeto de questionamento e luta. Vieram à tona, a partir desse momento, questões que haviam sido encobertas para não prejudicar uma causa considerada mais urgente, a democratização do país. Segundo Rachel Soihet,

Consolidou-se a consciência de que a igualdade propalada entre homens e mulheres era mais uma retórica e as mulheres defrontaram-se com a questão da necessária articulação entre a luta contra as condições objetivas da opressão social e a reflexão em torno das relações interpessoais. Assim, urgia contemplar a questão da subjetividade num terreno em que a base economicista por si só era insuficiente para a resolução dessa contradição.<sup>348</sup>

Nos anos 80, portanto, tornou-se explícito um discurso feminista que colocava em questão as relações entre os gêneros. Temas como os abusos direcionados às mulheres com relação às formas de violência física e simbólica, bem como a polêmica questão do aborto, compõem um conjunto de demandas antes colocados em segundo plano pelos grupos feministas. A partir desse momento, quando os movimentos feministas no país alcançavam ampla força política e social, tais questões, concebidas antes como próprias a uma esfera privada, alçaram o espaço público, tendo reconhecida a sua dimensão política.

Segundo Sarti, ocorre, nesse momento, uma significativa penetração do movimento em associações profissionais, partidos, sindicatos, “legitimando a mulher como sujeito social particular”.<sup>349</sup> Ao mesmo tempo, muitos grupos adquiriram a forma de organizações não-governamentais (ONGs), com atuação direcionada para políticas públicas em áreas específicas. Soma-se a isso ações no plano governamental, com a criação de conselhos da condição feminina em todos os níveis, federal, estadual e municipal, e das delegacias direcionadas para o tratamento da violência contra as mulheres. Ao final da década de 80, há uma importante alteração da condição da mulher na Constituição Federal de 1988, com a

<sup>347</sup> SARTI, Cynthia Andersen. Op. cit. (p.36).

<sup>348</sup> SOIHET, Rachel. “Defrontando-se com os preconceitos: mulheres e a luta pelo controle do corpo”. Mimeo. (p.16).

<sup>349</sup> SARTI, Cynthia Andersen. Op. cit. (p.42).

extinção da tutela masculina na sociedade conjugal. Como afirmam Moema Toscano e Miriam Goldenberg,

É preciso registrar que, em poucos anos, a temática feminista foi sendo incorporada pelos meios de comunicação, agora não mais restritos a conselhos de beleza, moda e culinária. O debate feminista ia se impondo questionando o relacionamento entre o homem e a mulher e as discriminações sociais que a mulher sofria no seu cotidiano. Muitos livros foram sendo publicados, programas de rádio e TV passaram a discutir abertamente temas até então proibidos, as novelas e peças de teatro passaram a levantar com clareza questões sobre a sexualidade feminina e o casamento; dezenas de teses universitárias passaram a pesquisar a situação da mulher na sociedade brasileira, os partidos políticos incorporaram nossas reivindicações, enfim, toda a sociedade assimilou as questões levantadas pelo movimento feminista.<sup>350</sup>

Diversas foram, portanto, as formas de organização e mobilização das mulheres no Brasil. Jornais foram fundados, entidades criadas em vários estados, ora articuladas entre si, ora apresentando pontos de vista e demandas diferenciadas sob certos aspectos. A análise de Anette Goldberg, já abordada, evidencia a heterogeneidade do feminismo que se difundiu no Brasil, sua multiplicidade em termos dos significados e das motivações que lhe foram associadas por mulheres de diferentes formações e orientações político-ideológicas.<sup>351</sup> Uma questão válida para destaque é a tendência muitas vezes de abarcar todas estas visões sob uma única designação de “feminismo”, o que faz com que se perca a riqueza de seus ideais e articulações com quadro mais amplo da realidade brasileira.

O feminismo foi, por muitas vezes, um rótulo colocado de forma bastante pejorativa, sendo as feministas retratadas como mulheres frustradas, lésbicas, feias, que davam início a uma batalha contra os homens. Tais caracterizações, freqüentemente expressas em tom de zombaria, forneceram armas para deslegitimar o movimento e suas reivindicações.<sup>352</sup> Muitas mulheres não só incorporaram tais rótulos, contribuindo para sua divulgação, como também hesitavam em se identificar como feministas, mesmo quando participavam e se mobilizavam em lutas que revelavam um teor claramente feminista, ligado à libertação e defesa de direitos das mulheres, ou da busca por uma reavaliação dos papéis e comportamentos atribuídos tradicionalmente a elas.

Trata-se de um quadro, em suma, bastante complexo, em que feminismos e lutas por uma redefinição das formas de inserção e representação da mulher constantemente se

<sup>350</sup> TOSCANO, Moema & GOLDENBERG, Miriam. Op. cit (p. 37).

<sup>351</sup> GOLDBERG, Anette. Op. Cit.

<sup>352</sup> SOIHET, Rachel. “Feminismo x antifeminismo de libertários: a luta das mulheres pela cidadania durante o regime autoritário”. In SOIHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda Baptista & GOUVÊA, Maria de Fátima Silva (orgs.). *Culturas políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005. (p.308).

mesclavam, com fronteiras nem sempre nítidas. Ao lado desse feminismo organizado, múltiplos foram os questionamentos e as avaliações da situação das mulheres nas várias formas de inserção na sociedade. Poderíamos falar, assim, de uma *consciência de gênero*, nos termos de Michelle Perrot, que transcende os grupos feministas organizados.<sup>353</sup>

A década de 1960 foi fundamental para profundas transformações nos papéis femininos. Mirian Goldenberg destaca dois fenômenos centrais: os movimentos da contracultura e a difusão da psicanálise no Brasil, os quais atingiram, especialmente, as camadas médias urbanas e se pautavam pela valorização do “aqui e agora” e o Eu.<sup>354</sup> Vinculados a tais fenômenos estão temas como a subjetividade, a desrepressão e a contestação de todas as instâncias de poder e de todas as autoridades constituídas — Estado, família, Igreja. Com o questionamento das representações do feminino associadas à moral religiosa — como a mãe abnegada, a esposa modelo, a dona-de-casa feliz, a mulher dócil, submissa e resignada — passa-se a valorizar a mulher como ser autônomo, livre e independente, com direito a livre apropriação de sua sexualidade.

A atriz Leila Diniz é considerada pela autora como um paradigma dessa nova mulher, a partir de seus comportamentos inovadores. Leila nasceu em 1945, vivendo os anos 60 com grande intensidade: saiu de casa com 15 anos, em 1960, foi morar com Domingos de Oliveira aos 17, em 1962, separou-se três anos depois, alcançou o sucesso como atriz no filme *Todas as mulheres do mundo* aos 22, em 1967, e concedeu uma entrevista histórica ao jornal *O Pasquim* em 1969, aos 24 anos. Nesta entrevista, fica clara a imagem de determinação, liberdade no amor, liberdade de escolha dos caminhos a tomar: “(...) eu só me arrependo das coisas que eu não fiz. Das coisas que fiz, não me arrependo nada. Só me arrependo do que deixei de fazer pro preconceito, problema e neurose (...)”.<sup>355</sup>

A atmosfera de liberdade construída ao redor de Leila constitui apenas um dos lados da questão, uma liberação mais individual, mas que não deixa de possuir sua importância nesse contexto em que as mulheres lutam por livrar-se dos “(...) papéis que de há muito nos circunscreveram às tarefas de esposa, mãe e dona-de-casa, sem vida própria (...)”. Este passou a ser

(...) o denominador comum das mulheres que, ao se engajarem em movimentos feministas, reclamam o seu direito a participar ativamente na construção de uma nova sociedade. Uma nova sociedade que permita a elas desenvolver ao máximo

<sup>353</sup> PERROT, Michelle. “Sair”. In *As mulheres ou os silêncios da História*. Bauru, SP: EDUSC, 2005. (p. 279).

<sup>354</sup> GOLDENBERG, Mirian. “Leila Diniz: a arte de ser sem esconder o ser”. *Estudos Feministas*. Vol. 2, nº 2, CIEC/ECO/UFRJ, 1994. (p.447).

<sup>355</sup> ENTREVISTA com Leila Diniz. *O Pasquim*, 20 a 26 nov 1969, nº 22.

suas potencialidades enquanto seres humanos, livres dos arquétipos que incidem sobre os dois sexos.<sup>356</sup>

Em 1971, a exibição da barriga grávida, de biquíni, em Ipanema, subverteu a imagem da mãe seduzida e abandonada, ao colocar a maternidade como escolha e não como fatalidade que deveria ser reparada. Leila assumia a posição de mulher livre, que não optara pelo casamento e vivenciava a maternidade como seu principal sonho e realização. Para Mirian Goldenberg,

ao exibir orgulhosamente sua barriga grávida de biquíni, na praia de Ipanema, Leila demonstrou que não respeitava o modelo tradicional de ser mãe e o fazia sorrindo, à luz do sol, à vista de todos. (...) Agora seu corpo revelava um novo modelo de ser mãe. Leila fez uma verdadeira revolução simbólica, ao revelar o oculto (a sexualidade feminina fora do controle masculino) em sua barriga grávida ao sol.<sup>357</sup>

No filme *Todas as mulheres do mundo*, que a tornou famosa, Leila vivia situações próximas à sua vida pessoal. É, dessa forma, como atriz que seus comportamentos adquirem projeção pública, a partir da sobreposição de sua vida privada em sua imagem pública, da ausência de um distanciamento entre o biográfico e o artístico. Como Goldenberg ressalta, Leila construía nas telas e fora delas a imagem de uma mulher ousada, inovadora e revolucionária.

Nessas décadas em que as mulheres assumem grande evidência, em termos de questionamentos e demandas por transformações nos papéis e comportamentos atribuídos a elas, também se tornam objetos de discussões e críticas as representações do feminino veiculadas não só pelos meios de comunicação, mas, de modo semelhante, nas manifestações artísticas. Com teor declaradamente feminista ou, em outros casos, recusando tal designação, tais debates buscavam desenhar novas imagens das mulheres que fugissem daqueles até então esboçadas.

No ano de 1975, instituído pela ONU como Ano Internacional da Mulher, Jean-Claude Bernardet entrevistou três cineastas para o jornal *Movimento*.<sup>358</sup> Eunice Gutman, Rose Lacrete e a própria Ana Carolina avaliavam a situação geral das mulheres no cinema brasileiro, como profissionais e personagens.

Para Gutman, seria possível à mulher atuar como profissional de cinema no Brasil, contudo, enfrentaria uma série de barreiras. Preconceitos há muito tempo arraigados fariam

<sup>356</sup> MUNERATO, Elice & OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. *As musas da matinê*. Rio de Janeiro: Edições Rioarte, 1982. (p. 87).

<sup>357</sup> GOLDENBERG, Mirian. Op. cit. (p.449).

<sup>358</sup> CINEMA de homem para homem. *Movimento*, 21 jul. 1975, nº 03, p. 23.

com que se encarasse com naturalidade o trabalho masculino, para quem seria visto como “normal” possuir um emprego para sustentar a família. No caso da mulher, haveria um número maior de desconfianças: “Se ela quer trabalhar, logo se imagina que está querendo brincar, ou está procurando marido”, afirma a cineasta. A mulher precisava mostrar que era competente e, ainda assim, geralmente ocupava cargos subalternos nas equipes cinematográficas: “Há muitas assistentes de direção. Mas há muito menos produtoras executivas”. Para ela, em síntese, o cinema latino-americano revelava-se essencialmente masculino, gerando filmes que retratariam a mulher de forma preconceituosa e reproduziriam imagens grosseiras, como no caso das produções designadas como “pornochanchadas” no cinema brasileiro. Ela, no entanto, vislumbrava melhores perspectivas, a partir da inserção recente de mulheres na produção executiva de filmes de longa-metragem e na realização de obras com personagens femininos fortes, como seria o caso de *Os homens que eu tive*, filme de Tereza Trautman, no qual homem e mulher são colocados em pé de igualdade dentro do relacionamento.

Para Ana Carolina que, em 1975, não iniciara ainda sua trilogia, não existiriam grandes diferenças no que se refere às possibilidades de um homem ou uma mulher atuarem na produção cinematográfica. Em suas palavras,

A situação profissional da mulher no cinema brasileiro não é mais difícil do que a de um homem. É igual. Se a gente diz que é mais difícil, mais fica difícil. Se a gente mostrar o trabalho que sabe fazer, se a gente souber transar, mulher ou não, a gente faz. Do ponto de vista profissional é tão difícil para um homem como para mim. Talvez haja algo no meio cultural que delongue um pouco mais as ações femininas, mas no fundo é igual.

Na opinião da cineasta, a questão não se referia à existência ou não de espaço para as mulheres, mas sim ao fato de que a presença delas no cinema ainda estaria nos primórdios: “numa sala poderá haver trinta produtores discutindo; serão trinta homens”. As críticas de Ana Carolina se dirigem, especialmente, para a maneira como as mulheres haviam sido representadas ao longo da história do cinema brasileiro: “psicologicamente, os diretores não entendem nada de mulher”. Ela cita como exemplos filmes de Ruy Guerra, *Os deuses e os mortos*, de Joaquim Pedro de Andrade, *O padre e a moça*, *Os inconfidentes* e *Guerra conjugal*, e de Cacá Diegues, *Os herdeiros*, *A grande cidade* e *Joana francesa*, todos filmes feitos de homens para homens. Dessa forma, o cinema, em diversas situações, havia colocado as mulheres em posição secundária dentro da narrativa e, mesmo no que se referia a filmes que estavam sendo feitos naquele momento por mulheres, os personagens femininos

permaneceriam inseridos em temáticas masculinas, uma vez que “os homens conseguem ir ao encontro do inconsciente deles. As mulheres ainda não”.

Observações semelhantes são feitas por Rose Lacrete, que já havia desempenhado a tarefa de assistente de direção em *Os deuses e os mortos*, de Ruy Guerra, e *O Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil*, de Antonio Calmon, além de ter atuado como atriz em *Vai trabalhar vagabundo* e *Os condenados* e realizado o curta-metragem *Ida e volta* e o longa-metragem *Encarnação*, ainda inacabado naquele momento. Rose anuncia na entrevista a realização do ciclo “A Mulher no Cinema Brasileiro” na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em agosto, evento no qual seriam discutidas as condições de trabalho das mulheres dentro do cinema brasileiro e sua representação como personagem. Um dado interessante de se observar é a ênfase de Rose ao dizer que “o feminismo não é o objetivo maior do ciclo”, o que não condiz com o papel de tais debates no contexto de lutas por mudanças na inserção das mulheres na sociedade. Mais uma vez, fica patente a hesitação em reconhecer a aproximação entre as reivindicações dos movimentos feministas e essa iniciativa de se debater “o que as mulheres fizeram (ou puderam fazer e o que delas foi feito no cinema brasileiro”, com exibição de filmes feitos por homens e mulheres.<sup>359</sup>

Pensando no cinema brasileiro ao longo de sua história, não poderíamos deixar de mencionar importantes figuras femininas. Data de 1930 o primeiro filme dirigido por uma mulher, Cleo de Verberena, que atuou como produtora, diretora e atriz de *O mistério do dominó preto*. Fundamental também é Carmen Santos, que inicia sua carreira cinematográfica como atriz, em *Urutau* (1919). Em meados da década de 1930, funda sua própria empresa, a Brasil Vita Filmes, em um período de intensa preocupação em torno da modernização da produção. Em 1948, é lançado *Inconfidência Mineira*, produzido e dirigido por Carmen, no qual também assumiu o principal papel feminino. Gilda de Abreu, por sua vez, já atuava como cantora de operetas ao lado de Vicente Celestino, seu marido, quando estreou em *Bonequinha de seda*, produção da Cinédia em 1936. Em 1946, o estúdio produziu *O ébrio*, estrelado por Vicente Celestino, com direção de Gilda, também roteirista do filme. Posteriormente, em 1949, ela realizou *Um pinguinho de gente*, e em 1951, *Coração Materno*. Tendo também escrito romances, peças para rádio e operetas, seu último filme foi uma homenagem ao marido, o curta-metragem *Canção de amor*, em 1977.

Os anos 50, marcados por um projeto de industrialização da produção cinematográfica, encabeçado pela Vera Cruz em São Paulo, abriram espaço para a

---

<sup>359</sup> AUGUSTO, Sérgio. “Filmar, verbo feminino”. *Opinião*, 29 ago 1975, nº 147.

profissionalização no ramo do cinema e é neste momento que muitas mulheres passaram a desempenhar funções técnicas como script-girls, montadoras, entre outras. Por outro lado, a vinda de técnicos estrangeiros para funções especializadas incluiu também mulheres, como as italianas Maria Basaglia e Carla Civelli, que desempenharam funções variadas, inclusive na direção de filmes. Ao longo da década seguinte, o cinema brasileiro ganha feições renovadas através da produção crítica dos cineastas sintonizados com o Cinema Novo. Dentre os filmes do período, consta, segundo o *Quase Catálogo*, apenas *As testemunhas não condenam* (1962), de Zélia Costa, como o único filme de longa-metragem dirigido por uma mulher neste período.<sup>360</sup>

Os anos seguintes serão marcados pelo início da carreira de muitas realizadoras dentro do cinema brasileiro, como Helena Solberg (o curta-metragem *A entrevista*, em 1966). Já em 1971, Ana Carolina, Suzana Amaral e Tânia Saviotto, entre outras, também dirigiam curtas, e Tereza Trautman assinava episódios de longas. Em 1973, Vanja Orico e Lenita Perroy dirigiam filmes de longa-metragem, respectivamente *O segredo da rosa* e *Mestiça, a escrava indomável*. Também em 1973 é finalizado *Os homens que eu tive*, de Tereza Trautman, que trazia como temática a liberação sexual feminina. Retido pela Censura, seria lançado somente em 1980 com o título de *Os homens e eu*. Personagens femininas também constituem o centro de longas como *Feminino plural*, de Vera de Figueiredo, e *Marcados para viver*, de Maria do Rosário, ambos realizados em 1976.

Uma série de filmes dirigidos por mulheres aparecem, portanto, a partir deste momento, tratando, entre outros temas, da própria condição da mulher na cultura e na sociedade, como *Leila sempre Diniz* (1975), co-dirigido por Mariza Leão, *Mulheres de cinema* (1976), de Ana Maria Magalhães e *Eat me*, de Lygia Pape. São exemplos que se multiplicam ao longo das décadas seguintes, com a participação crescente das mulheres no quadro do cinema brasileiro. Algumas poderiam ser destacadas, como Tizuka Yamasaki, Norma Bengell e Suzana Amaral.

Nascida em Porto Alegre e criada em Atibaia, no interior de São Paulo, Tizuka Yamasaki cursou cinema na Universidade de Brasília (UnB) entre os anos de 1970 e 1972. Nesse ano, segue para o Rio de Janeiro, completando sua formação na Universidade Federal Fluminense. Após participação em vários curtas, estagiou em algumas produções, atuando como assistente de direção de Nelson Pereira dos Santos em *O amuleto de Ogum* (1974) e

---

<sup>360</sup> HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *Quase Catálogo 1 – Realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som/CIEC/Escola de Comunicação da UFRJ/Secretaria de Estado e Cultura, 1989. (“Por trás das câmeras”).

*Tenda dos milagres* (1977), fazendo também cenografia neste último. Com Glauber Rocha, participou de *Jorjamao no cinema* (1977) e *A idade da Terra* (1978-1980), também como assistente de direção. Dirigiu ainda o curta em 16 mm *Bom odóri* com Lael Rodrigues, constituindo com ele, Carlos Alberto Diniz e José Frazão o Centro de Produção e Comunicação (CPC) no ano de 1977. Já nos anos 1980, foi produtora executiva de *Bete Balanço* e *Rock estrela*, de Lael Rodrigues.<sup>361</sup>

Sua estréia na produção em longa-metragem ocorreu com *Gaijin, caminhos da liberdade*, baseado em suas experiências e lembranças pessoais: aspectos das vidas de sua mãe e de sua avó, de sua própria vida e de histórias de outros imigrantes.<sup>362</sup> “Falar do gaijin, do estrangeiro, do que se sente fora, dos marginais e das minorias”<sup>363</sup> assumia forte significado para a cineasta, uma vez que “no Brasil, as minorias formam a maioria e a partir da consciência disto poderemos nos libertar desses falsos conceitos colonialistas”.<sup>364</sup> O filme consagrou-se com vários prêmios, incluindo cinco Kikitos no VIII Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, entre eles o de melhor filme, além de menções honrosas em festivais internacionais, como o de Havana.

*Parahyba, mulher macho*, seu longa seguinte, baseava-se no livro *Anayde Beiriz – paixão e morte na Revolução de 30*, de José Joffily. Elaborando o roteiro com José Joffily Filho, Tizuka colocava em cena a condição da mulher diante do preconceito, tendo como pano de fundo os acontecimentos políticos da Paraíba dos anos 30, através da história da professora e poetisa Anayde Beiriz e seu romance com o jornalista e advogado João Dantas, assassino do governador João Pessoa. Personagem real transformada em protagonista de uma trama ficcional, “uma personagem muito parecida comigo e com outras mulheres de minha geração, que têm atividades fora de casa, uma independência econômica e um poder de expressão”, Anayde converte-se em veículo de discussão da própria realidade das mulheres no país ao longo dos anos recentes.<sup>365</sup>

Acontecimentos políticos recentes compõem o centro de *Patriamada*, filme de 1984, o qual transita entre ficção e documentário no seio da efervescência da campanha popular pelas eleições diretas. Três personagens ficcionais — Carolina Diniz, uma jornalista de 20 anos, Goyás, um cineasta, e Rocha Queiroz, um poderoso empresário — são testemunhas e sujeitos dos acontecimentos que cercaram a campanha pelas “Diretas-já” até sua derrota em votação

<sup>361</sup> LUNARDELLI, Fatimarlei. Verbete Tizuka Yamasaki In RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luis Felipe (orgs.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. Op. cit. (pp. 578-579).

<sup>362</sup> Entrevista a João Carlos Rodrigues. *FilmeCultura*. nº 37, jan/fev/março 1981. (p. 46).

<sup>363</sup> A EXPLOSÃO de Tizuka Yamasaki: Gaijin. *Jornal do Brasil*, 31 maio 1980.

<sup>364</sup> ENTREVISTA a Teresa Cristina Rodrigues. *O Globo*, 01 junho 1980.

<sup>365</sup> RIBEIRO, Edgard Telles. “O assassino é João Dantas”. *FilmeCultura*. Nº 43, jan/abril 1984. (p. 87-88).

no Congresso Nacional, captados em cenas documentais. Para além da dimensão política em sentido estrito, suas vidas são também marcadas pelas transformações vivenciadas naqueles anos no âmbito das relações pessoais e afetivas, através de um singular desfecho para o triângulo amoroso que compõem. O filme traz em si, naquele momento, “uma certa perplexidade que há em relação ao País e ao nosso futuro. Não sabemos o que vai acontecer com a gente. Clamamos pelas diretas, mas elas acabaram não acontecendo”.<sup>366</sup>

A trajetória de Norma Bengell, cuja estréia como diretora ocorreu com *Eternamente Pagu*, é marcada por uma longa atuação como atriz. Convidada para participar do filme *O homem do Sputnik*, produção da Atlântida dirigida por Carlos Manga, Norma já era, naquele momento, a principal vedete dos espetáculos de Carlos Machado e já se firmara como cantora e *show-woman*.<sup>367</sup> Consagra-se na carreira cinematográfica com *Os cafajestes*, direção de Ruy Guerra, no qual protagoniza a primeira cena de nu frontal da história do cinema brasileiro, o que a tornou alvo de perseguições por parte de setores conservadores. Em 1962, convidada a participar de um show de Bossa Nova na PUC-RJ, foi impedida pelos padres de cantar por haver se declarado favorável à pílula anticoncepcional. Nesse mesmo ano, atuou em *O pagador de promessas*, ganhador da Palma de Ouro no Festival de Cannes nesse ano. O papel da prostituta Marli lhe propiciou a oportunidade de se tornar uma estrela internacional. Atuou em diversas produções estrangeiras e em 1964, de volta ao Brasil, mais um filme polêmico e fundamental para o cinema brasileiro: *Noite vazia*, de Walter Hugo Khouri.

Após o auto-exílio em Paris, durante o governo militar, fez *O anjo nasceu*, de Júlio Bressane, e *O capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil*, de Antonio Calmon, participando, ao longo da década de 70, de filmes como *Os deuses e os mortos*, de Ruy Guerra e Nelson Xavier, *A casa assassinada*, de Paulo César Saraceni, *A idade da Terra*, de Glauber Rocha, e *Mar de rosas*, de Ana Carolina. A carreira como diretora se inicia com os curtas *Barca de Iansã* (1979), *Maria da Penha* (1980) e *Maria Gladys, uma atriz brasileira* (1980). Estrelado por Carla Camurati, Antonio Fagundes e Esther Góes, *Eternamente Pagu* revela-se grande sucesso de público, permanecendo 36 semanas em cartaz apenas no Rio de Janeiro. No seu interesse em “procurar dar destaque à vida das grandes mulheres brasileiras”<sup>368</sup>, Norma Bengell desenvolve uma Pagu por vezes identificada com a própria trajetória da cineasta que

---

<sup>366</sup> Afirmação de Tizuka Yamasaki na apresentação contida no material de divulgação de *Patriamada* (1985). Acervo do Centro de Documentação e Informação da Funarte.

<sup>367</sup> RAMOS, Lécio Augusto. Verbete Norma Bengell. In RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luis Felipe (orgs.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. Op. cit. (pp. 55-56).

<sup>368</sup> PAGU na visão de Norma Bengell. *O Globo*, 06 jan 1986.

a constrói, “duas mulheres, ambas tentando e lutando por um ideal calcado na liberdade plena”.<sup>369</sup>

Suzana Amaral diploma-se na primeira turma de cinema, entre os anos 1968 e 1971, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), e prossegue sua formação com os cursos de direção de TV na New York University, de interpretação no Actor’s Studio e o estágio na WCNY - Canal 31. Dirige vários curtas e documentários ao longo dos anos 70, atuando também como produtora e diretora de especiais da TV Cultura por alguns anos. Realiza para essa emissora o documentário em média-metragem *Minha vida, minha luta* (1979), acerca da organização de mulheres da periferia paulistana. *A hora da estrela*, adaptação da obra homônima de Clarice Lispector, assinala sua estréia na direção cinematográfica.<sup>370</sup> Atraída pela possibilidade de metaforizar o Brasil através da personagem Macabéa, Suzana traz para o filme muito de sua percepção do país a partir da experiência de viver no exterior:

A gente, fora do Brasil, descobre o Brasil. Então comecei a perceber que o país brasileiro é um grande Macunaíma, nós somos muito antipersonagens, no sentido dramático do termo, e a Macabéa, de repente, me pareceu assim a antipersonagem que eu procurava, com a vantagem de ser mulher, porque o Macunaíma era homem e além disso já tinha sido feito. (...) O que eu me propus fazer foi justamente que a Macabéa fosse uma grande metáfora.<sup>371</sup>

Ao longo dos anos 1980, o cinema brasileiro vê-se abalado por incertezas: pressões políticas que levam ao fim do regime militar, o afrouxamento da censura e uma crise da economia encontram um quadro no cinema marcado por abordagens das questões que inquietam o país, um segmento fortemente caracterizado pelo erotismo e um mercado que vinha sofrendo retração desde fins da década anterior, tanto para a produção nacional quanto estrangeira.<sup>372</sup> Convivendo com um cinema erótico que adquire contornos cada vez mais ousados, verificam-se filmes marcados pela questão política. Assinalam a passagem da década documentários e filmes ficcionais que tematizam aspectos abafados nos anos anteriores — lutas e greves dos trabalhadores, tortura, manifestações pelas diretas e período da transição política. Convivendo com estrondosos sucessos de bilheteria, como as produções cômicas estreladas pelos Trapalhões e os filmes de teor erótico, desenha-se, através das produções citadas, um cinema brasileiro atento a uma “visão abrangente da sociedade”, na expressão de

<sup>369</sup> ZUBA Jr., José. “A eternidade é pouco”. *Estado de Minas*, 30 ago 1988.

<sup>370</sup> MIRANDA, Luis Felipe. Verbete Suzana Amaral. In RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luis Felipe (orgs.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. Op. cit. (p. 21).

<sup>371</sup> O INTERESSE pelo sussurro – Entrevista com Suzana Amaral. *Filmecultura* nº 48, nov 1988.

<sup>372</sup> RAMOS, José Mário Ortiz. “O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)”. Op. cit.

Ismail Xavier, e que adquire, nesses anos de profundas mudanças na conjuntura política do país, o papel fundamental de pensar tais transformações e o passado recente da sociedade brasileira.<sup>373</sup>

Um segmento ligado ao policial-político reúne títulos como *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (Hector Babenco, 1977), *Barra pesada* (Reginaldo Farias, 1977), *O bom burguês* (Oswaldo Caldeira, 1983), *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 1982). A análise política ganha maior espaço, segundo Xavier, em *A próxima vítima* (João Batista de Andrade, 1983) e um deslocamento para a abordagem psicológica é percebido em *Nunca fomos tão felizes* (Murilo Salles, 1984). Por outro lado, a articulação entre a produção cinematográfica e as questões sociais em pauta assume formas variadas. É o caso da questão do negro e da cultura africana, presente em filmes de cineastas como Orlando Senna, Geraldo Sarno, Vera de Figueiredo e Raquel Gerber.

Ao lado de tal produção documental, à qual pode-se somar ainda *Trabalhadores, presente* (João Batista de Andrade, 1979) e *Braços cruzados, máquinas paradas* (Sérgio Toledo/Roberto Gervitz, 1979), os temas da industrialização e da luta de classes no Brasil urbano aparecem em filmes como *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1980) e *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981), atualização da peça de Gianfrancesco Guarnieri dos anos 50. Interpretações do passado recente do país dão a tônica de filmes como *Jango* (Sílvio Tendler, 1984), *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) e *Memórias do cárcere* (1984). Neste, Nelson Pereira dos Santos retorna a Graciliano Ramos para rememorar um período repressivo e celebrar, ao mesmo tempo, “o esboço de democracia em processo de construção”.<sup>374</sup>

Como veículo privilegiado da indústria cultural, o cinema não apenas representaria as relações sociais vivenciadas por homens e mulheres, como também, ao reproduzi-las, ratificaria preconceitos e a divisão tradicional de papéis entre ambos. Esta é a observação inicial do livro *As musas da matinê*, escrito por Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira, ambas mulheres atuantes no movimento feminista, seja em entidades organizadas, seja na imprensa.<sup>375</sup> O objetivo das autoras consiste em analisar, em filmes brasileiros de direção feminina, “a re-criação, feita por mulheres, da realidade que impõe sua condição”.<sup>376</sup> Esse livro, em si, traduz as preocupações em se avaliar a inserção das mulheres em diversos

<sup>373</sup> XAVIER, Ismail. “Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor” Op. cit.

<sup>374</sup> RAMOS, José Mário Ortiz. Op. cit. (p. 445).

<sup>375</sup> O artigo de Rachel Soihet destaca a atuação de Elice Munerato nas páginas d’ *O Pasquim*, confrontando as posições misóginas de seus principais articulistas. Cf. SOIHET, Rachel. “Feminismo x antifeminismo de libertários: a luta das mulheres pela cidadania durante o regime autoritário”. Op. cit.

<sup>376</sup> MUNERATO, Elice & OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. Op. cit.

espaços da sociedade. Como afirmam as autoras, naquele momento, as mulheres que participavam ativamente da indústria cinematográfica começavam a tomar posições acerca das mensagens transmitidas pelo cinema, com festivais, seminários e manifestos, buscando a conscientização para “um cinema que se pretenda inovador e revolucionário”.<sup>377</sup>

Tradicionalmente, como Munerato e Oliveira afirmam, permanecera restrita a participação das mulheres atrás das câmeras ao longo da história do cinema brasileiro. De forma semelhante, as representações feitas delas teriam sido, em grande parte, distorcidas e simplificadas. Colocada, geralmente, como “apêndice” do homem, a mulher aparecia associada a representações e obrigações consideradas “naturais” como mãe e rainha do lar, além de confrontada com o dever de se manter permanentemente jovem e sedutora, “daí seu caráter acessório, enquanto personagem, e sua reificação enquanto mulher e atriz”. Dentro desse conjunto de representações arraigadas,

As solteiras, as intelectuais, as mulheres que exercem alguma profissão não têm opção: ou são feias e/ou más, ou abandonam suas convicções em troca do amor de um homem. Não existe no cinema nada mais eficiente do que o amor para fazer uma mulher tirar os óculos, soltar os cabelos e usar roupas “femininas”. Nada mais óbvio do que a mulher de roupa justa, mexendo os quadris, andando por uma rua escura e deserta. Assim como a mulher de óculos, cabelos presos, séria, com nenhum senso de humor sempre personifica a intelectual, não há dúvida que a imagem da mulher sozinha, à noite, na rua, convenceu – homens e mulheres – de que, sem dúvida, trata-se de uma prostituta. Da mesma maneira, a intelectual se torna sempre um ser assexuado, destituído de atrativos porque só as muito atraentes, de corpo perfeito, recebem compensações afetivas, as únicas que o cinema aceita como válidas. Se a mulher insistir em manter sua profissão, uma vida independente, certamente perderá o homem que ama.<sup>378</sup>

Tratar-se-ia, em suma, de um amplo quadro de imagens distorcidas e recorrentes. O cinema, a partir desse tipo de representação, enfatizaria e reforçaria preconceitos que perpassam as próprias relações sociais. Não apenas as mulheres constituem seus objetos — aos homens também seriam atribuídas características fixas, como coragem, força e poder, enquanto às mulheres restariam a passividade, a fragilidade e a emoção.

Nessa pesquisa, as autoras reuniram dezesseis filmes dirigidos por mulheres e analisaram suas personagens femininas, chegando à conclusão de que, em muitos casos, observava-se nelas a reprodução de papéis tradicionalmente atribuídos às mulheres. Em grande parte dos filmes, as autoras constatam que as personagens femininas somente existem, como figuras ficcionais e seres humanos, a partir de suas relações com os homens. A

---

<sup>377</sup> Idem, *ibidem*. (p. 17).

<sup>378</sup> Idem, *ibidem*. (p. 23).

felicidade idealizada tem como elemento fundamental a relação amorosa e o casamento, e os padrões de beleza mantêm-se como traço importante. Nos filmes anteriores à década de 1970, as mulheres são representadas ora como ingênuas, ora como fatais, especialmente em situações de triângulos amorosos. Somente a partir dos anos 70 passam a ganhar destaque as mulheres que assumiam suas potencialidades sexuais, como é o caso dos filmes *Marcados para viver* (Maria do Rosário, 1976), *Os homens que eu tive* (Tereza Trautman, 1974) e *Feminino Plural* (Vera de Figueiredo, 1975). Se, anteriormente, o casamento era retratado como um bem a ser conquistado, sem medir sacrifícios, nesse momento ele emergia em todos os seus conflitos e fissuras.

O que se tem nas telas, em muitos filmes, é, portanto, representações mais complexas do feminino. Representações que encenam as múltiplas faces e experiências relacionadas às mulheres, inclusive preconizando determinados esforços de rupturas com modelos e padrões estabelecidos. Nos jornais, a relação intrínseca entre os filmes produzidos por Ana Carolina e as variadas formas de pensar o feminino estão presentes em suas entrevistas e nos comentários acerca das produções.

Em 1980, o *Jornal do Brasil* anuncia que *Mar de rosas* fora indicado pelo comitê de seleção do Festival Internacional de Filmes de Mulheres, que se realizaria em Paris no mês seguinte. Escolhido para representar o Brasil, já havia sido apresentado dois anos antes no Festival Internacional de Paris. O Festival Internacional de Filmes de Mulheres havia sido criado no ano anterior, com o objetivo de atrair a atenção para o número crescente de produções de mulheres cineastas e de favorecer o intercâmbio de experiências entre os vários países. As organizadoras do evento haviam constatado que as produções femininas eram minimizadas tanto pelos festivais de cinema tradicionais quanto pelos circuitos de distribuição. Tendo isso em mente, decidiram privilegiar as obras de ficção, consideradas de maior interesse do que aquilo que seria uma primeira safra de documentários, filmes-slogans ou filmes-manifestos. A ficção favoreceria, dessa forma, “a eclosão da imaginação feminina, das fantasias e das utopias”. Segundo as organizadoras, citadas pela reportagem, “as mulheres não tratam apenas de captar a realidade, mas de interpretá-la, de fabricá-la para transgredi-la e propor alternativas”.<sup>379</sup>

Seriam apresentados, em quatro centros culturais, 30 longas-metragens e diversos curtas, provenientes de vários países. Realizadoras também se encontrariam para a discussão de temas como relação entre realidade e ficção no cinema feminino, condições de produção e

---

<sup>379</sup> “MAR de Rosas”: outra distinção internacional para o cinema brasileiro. Caderno B, *Jornal do Brasil*, 12 fev 1980, p. 4.

difusão do cinema feminino em diversos países, imprensa e cinema feminino, a situação das atrizes frente ao diretor homem ou mulher, além da especificidade do cinema feito por mulheres.

Os questionamentos em relação a presença de mulheres como profissionais de cinema constituem pauta de alguns dos comentários da cineasta, para quem a mulher ainda não seria

economicamente viável no cinema, mas este não é um fenômeno exclusivamente nosso. Aposta-se em Arthur Penn, Spielberg e Lukács, por exemplo, mas não se aposta numa mulher, por serem reduzidas as chances de retorno do capital investido. Não sei explicar as razões, mas cinema ainda é uma profissão masculina por excelência.<sup>380</sup>

Os preconceitos constituiriam parte dos esforços cotidianos das mulheres para alcançarem uma posição respeitada:

Você sabe como é aquela história, não é: um homem, para provar a sua capacidade profissional tem que tirar uma nota 5, sendo que a mulher tem que atingir o dobro para ser respeitada, ou seja, tirar nota 10. No começo, eu sentia uma postura bastante paternalista por parte dos homens em relação ao meu trabalho e tive que fazer muitos filmes para passar para os outros a sensação de que eu já não era mais uma amadora. Na verdade, eu já havia saído do amadorismo há muito tempo, mas as pessoas se negavam a ver isso.<sup>381</sup>

A contribuição que poderia trazer para as questões que envolvem as mulheres reside, na sua opinião, no seu próprio trabalho, e não em uma militância:

Qualquer mulher que trabalha sente isso. O feminismo fechado em si mesmo, que não sai para a rua, é limitado. Eu acho que qualquer coisa que você queira fazer terá de ser feita no nível do trabalho, politicamente falando, e isso vale e muito para a mulher. Eu não tenho tempo de ser feminista em horário integral pois eu tenho que fazer o meu trabalho e é nele que eu me realizo, como mulher e como pessoa.<sup>382</sup>

É através de seu trabalho, qual seja, de seus filmes, que Ana Carolina esboça suas percepções acerca da realidade que vivencia e observa. As mulheres são peça-chave dessas inquietações e, por meio das personagens femininas, têm suas angústias e seus conflitos expostos. Na avaliação de Póla Vartuck, em *Mar de rosas*, a microinstituição do casamento funciona como laboratório para a investigação da complexidade que envolve as manifestações de um poder cotidiano:

<sup>380</sup> ANA Carolina – Em cinema, ainda não se aposta na mulher. *Correio do Povo*, 03 abril 1983.

<sup>381</sup> CINEMA Mulher. *Última Hora*, 23 e 24 set 1978.

<sup>382</sup> CINEMA Mulher. *Última Hora*, 23 e 24 set 1978.

O que na verdade se discute em *Mar de rosas*, é o conflito homem/mulher, pai/mãe, mãe/filha, pois nenhuma das personagens está empenhada numa disputa pelo poder. Dona Felicidade (Norma Bengell), por exemplo, diz que detesta obedecer e que gostaria de mandar, acusa o marido (Hugo Carvana) de não deixá-la falar, tenta matá-lo com uma gilete quando este se recusa a ouvir suas queixas. Mas depois de fugir com sua filha Betinha (Cristina Pereira), entrega-se masoquisticamente, na primeira oportunidade, ao capanga do marido que a persegue (Otávio Augusto).<sup>383</sup>

Para Vartuck, os homens do filme seriam mandões e insensíveis, as mulheres buscariam exasperadamente de libertar de seu jugo. No entanto, a verdade é que todos os personagens seriam, ao mesmo tempo, vítimas e carrascos.

Um dado a acrescentar em relação à personagem Felicidade refere-se ao fato de ser Norma Bengell a interpretá-la. A atriz, com importante carreira no cinema brasileiro, retornara, em meados dos anos 70, de uma longa temporada na Europa, onde realizara alguns filmes. Em entrevista ao jornal *Opinião*, em 1975, ela destaca sua intenção em produzir um filme sobre Maria Bonita.<sup>384</sup> A idéia, afirma ela, seria fruto de sua participação no movimento feminista durante esse exílio: como atriz, ela imaginava o que poderia fazer pela mulher, do que surgiu a figura de Maria Bonita como personagem feminino que poderia ser levado ao cinema.

Em entrevista ao jornal *O Globo*, na ocasião do lançamento de *Mar de rosas*, ela destaca a percepção de Ana Carolina em relação às vivências femininas: “(...) ela sente o problema das personagens”.<sup>385</sup> Sua personagem, Felicidade, teria “mil coisas” de sua vida e lhe dera a oportunidade de “botar pra fora o que vi minha mãe sofrer e ser massacrada. O mesmo massacre que eu poderia ter sofrido se tivesse aceitado um casamento como a minha família queria, e sido taquígrafa ou datilógrafa”. Presente nessa entrevista, Ana Carolina destaca que se mostrara fundamental o fato de Norma interpretar o papel, pois, com isso, a personagem adquirira uma dimensão política que, a princípio, não teria. À observação da cineasta, Norma retruca que tinha discussões com ela sobre tal questão, uma vez que, para a atriz, Felicidade possuía dimensão política. A cineasta concorda, acrescentando que a personagem, apesar da dimensão política, não possuía consciência do que podia ou não fazer. Para ela, esta era a grande questão: Felicidade era inconsciente, porém Norma não. O que percebemos é que tal dimensão política da personagem é reforçada pela presença de Norma

<sup>383</sup> VARTUCK, Pola. “Mar de rosas”: um conflito além das intenções da diretora. *O Estado de São Paulo*, 15 out 1978.

<sup>384</sup> NORMA Bengell: “Meu tempo agora é aqui”. *Opinião*. Nº 126, 4 abril 1975, p. 20.

<sup>385</sup> O FEMINISMO de Norma Bengell não é um mar de rosas. *O Globo*. 11 fev 1978.

Bengell, frente à sua trajetória como atriz, protagonista do polêmico nu frontal em *Os cafajestes*, e como mulher, atuante no movimento feminista.

A temática do poder, portanto, é encenada em profunda associação com as experiências das personagens femininas, adquirindo nova dimensão. Para *Mar de rosas*, como afirma Sérgio Augusto, os temas seriam vários: “a falência do casamento, a onipresença da morte, a inferioridade institucionalizada da mulher numa sociedade moldada e mantida sob os princípios de autoridade e hierarquia dos homens”.<sup>386</sup> Todos estes tópicos, articulados, convergiriam em uma questão mais ampla: o que o autor designa como “mandonismo”, peça fundamental do “mar de rosas” onde “os homens ordenam e as mulheres, falsamente felizes, calam e obedecem”. Em *Das tripas coração*, a virulência da contestação e da quebra de valores, assim como a percepção da questão das mulheres, são ressaltadas pela definição que João Carlos Rodrigues dá ao final do texto para o filme:

Ana Carolina nos dá uma visão impiedosa e mordaz de como crê que um porco chauvinista imagina as mulheres e seu mundo. Decifrar a visão da própria autora deste mundo feminino é, aqui, um sonho impossível, mas tornaria ainda mais fascinante a trajetória perfeitamente única desta diretora brilhante.<sup>387</sup>

Uma percepção do poder em suas dimensões microscópicas e um olhar “sob” múltiplas experiências femininas se cruzam, portanto, na composição da trilogia e na conformação de uma nova perspectiva em relação ao *fazer político*. No seio de um sistema de valores, crenças, normas e representações da sociedade partilhado em dado momento histórico, a categoria *política* se amplia e suas fronteiras tornam-se assim mais fluidas, na percepção de que as relações de poder ultrapassam o campo do político institucional, mostrando-se intrínsecas às relações sociais.<sup>388</sup> Trazendo à tona questões até então restritas à esfera da individualidade, como a sexualidade, a valorização da subjetividade e da dimensão política das vivências pessoais, tais movimentos vêm ampliar, em suma, o conjunto de culturas políticas até então vigentes.<sup>389</sup>

Nos filmes de Ana Carolina, maridos e esposas, pais e filhos, professores e alunos, homens e mulheres, sexualidade, família, religião, educação, socialização, amor: componentes de relações cotidianas e pessoais postas em questão, descortinadas aos olhos de uma

<sup>386</sup> AUGUSTO, Sérgio. O herói está de saco cheio deste mar de rosas. *Isto É*, 22 fev 1978, p. 61.

<sup>387</sup> RODRIGUES, João Carlos. O fantasma da liberdade. *Filme cultura* nº 41/42, maio de 1983 (p. 71).

<sup>388</sup> GOMES, Ângela de Castro. “História, historiografia e cultura política no Brasil: algumas reflexões”. In SOIHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda Baptista & GOUVÊA, Maria de Fátima Silva (orgs.). Op. cit. (p. 31).

<sup>389</sup> SOIHET, Rachel. “Feminismo x antifeminismo de libertários: a luta das mulheres pela cidadania durante o regime autoritário”. Op. cit. (p. 329).

sociedade que começara a vivenciar a “abertura política” no âmbito institucional, mas que guardaria, em suas experiências mais microscópicas, uma intrincada trama de relações de poder.

## CONSIDERAÇÕES

Conceber o cinema como território a ser explorado pelo historiador traz como um princípio fundamental a percepção de que, baseado ou não em grandes personagens ou eventos históricos, o filme, assim como outras modalidades de expressão cultural, se comunica com o mundo que o cerca — com as questões sociais, culturais, políticas e econômicas que são colocadas e vivenciadas no momento de sua concepção e recepção.

Uma perspectiva central deve ser destacada: analisar o filme como um documento exige ter em mente que recursos específicos do que poderíamos chamar de uma *linguagem cinematográfica* constituem peças essenciais para a construção de seu significado. Lançando mão de tais recursos, o cinema atua como meio de interpretação e elaboração de uma leitura particular acerca de um determinado tempo histórico.

Encenando aspectos referentes a um tempo passado ou presente, o cinema mantém seu olhar voltado para seu próprio tempo. É nesse sentido que, aqui, cinema, trajetória e história se entrecruzam. Para pensar o cinema produzido pela diretora brasileira Ana Carolina, entre as décadas de 1970 e 1980, mostrou-se essencial voltar a atenção para sua carreira, suas expectativas, motivações e percepções em relação à atividade cinematográfica. Ela é, acima de tudo, *cinasta*, no sentido de que alia, em seus filmes, um olhar afinado diante da sociedade que a cerca e do próprio fazer cinematográfico. Ingressando no cinema em fins dos efervescentes anos 1960, suas expectativas se resumiam em converter o filme em instrumento de reflexão e intervenção na realidade brasileira. Assim ela iniciou sua produção documental.

Foi justamente essa produção que lhe forneceu os subsídios necessários em termos de técnica e, especialmente, de temática para enfrentar o longo “mergulho” que começou com *Mar de rosas*. Um mergulho na “alma feminina”, alguns poderiam dizer. Mas, como procurei evidenciar, tratou-se de um esforço de percepção e um olhar “sob” questões que vão muito além de uma “condição feminina”. Mulheres plurais protagonizam cada um dos filmes — *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1986) — e se defrontam com dimensões de um poder que perpassa as múltiplas formas de relações sociais e de conflitos subjetivos.

Em cena no primeiro filme, uma viagem familiar que toma rumos inesperados, um casamento em crise, uma tentativa de assassinato, uma fuga. Estes são os elementos que desencadeiam a trama ao longo da qual uma trama complexa de relações de poder se desenha. Perseguidores e perseguidos têm seus papéis constantemente alternados: poderes e contrapoderes se misturam em um cotidiano em que nada é um “mar de rosas”. Felicidade e Niobi vivem o dia-a-dia do casamento: a primeira profundamente insatisfeita com os rumos tomados por seu relacionamento com o marido, Sérgio, e a segunda subvertendo uma possível relação de poder. Delineia-se o retrato de uma sociedade alienada e autoritária em suas relações mais pessoais, as quais se convertem em alvo do olhar perspicaz e das violentas ações da menina Betinha.

Em *Das tripas coração*, o último dia do ano letivo em um colégio católico de meninas constitui o espaço para transgressões em relação à disciplina, expressa pelo que seria uma “educação feminina”, prezada pela contenção e pelo silêncio em relação aos corpos das alunas adolescentes. Estas são apenas algumas das mulheres que compõem o sonho e a imaginação do personagem masculino, cujos delírios constroem a narrativa. Professoras histéricas e invejosas, adolescentes incontroláveis e rebeldes, descobrindo sua identidade sexual, são objetos dos desejos desse homem. As representações do feminino elaboradas pelo olhar masculino na sociedade e no próprio cinema brasileiro são, assim, descortinadas e alvos de críticas.

Teresa, a protagonista de *Sonho de valsa*, anseia por um destino posto às mulheres e prezado por muitas delas: somente encontrando seu príncipe encantado seria possível experimentar a felicidade completa. Às voltas com os vários homens nos quais buscou e projetou esse amor eterno e incondicional — o pai, o irmão e uma série de romances fracassados — Teresa percorre um longo martírio antes de sair do fundo do poço. Precisarás perceber que relacionamentos unem pessoas reais e que somente ela é a responsável por sua felicidade.

Subjetividade, família, sexualidade, religião e educação são apenas alguns dos ingredientes que compõem as tramas. São peças de um painel mais amplo composto pelas três produções: um painel que traz como eixo uma percepção do *político* que emerge no seio dos movimentos culturais e políticos naqueles anos, um político mais difuso e mais microscópico. O *pessoal* também constitui, nessa perspectiva, um importante espaço do *político* — o poder se manifesta e se exerce nas relações pessoais e nos aspectos mais cotidianos da vida em sociedade. As vivências femininas que protagonizam os filmes adquirem dimensão mais intensa e histórica, que transcende os feminismos e alcança as múltiplas transformações em

termos de comportamento e valores experimentadas nas décadas da contracultura. De fato, todos estes componentes da mesma efervescência política e cultural.

Destacar tal face política significa também ressaltar que colocar em cena tais questões adquire, em si, dimensão política, e traz percepções fundamentais na própria representação e presença das mulheres no cinema brasileiro. Ana Carolina define seu cinema como “sob”, ou seja, um cinema predominantemente reflexivo, no qual o próprio filme desempenha o papel de instrumento de análise da cineasta. Um cinema que não se coloca “acima” dos assuntos que aborda, mas que, ao contrário, percorre, atravessa, corrói por dentro os aspectos da realidade social com os quais se depara, esboçando por meio de seus personagens, diálogos e situações uma sociedade marcada por múltiplas relações de poder e autoritária nos seus espaços mais cotidianos. Vivências femininas e faces do poder se cruzam, estendendo os contornos do político naqueles anos. E, dentro de uma perspectiva mais ampla em relação ao cinema, alargando as fronteiras dos territórios a serem percorridos pelo fazer histórico no presente.

## FONTES UTILIZADAS

### 1. FILMES

#### *Mar de rosas*

Roteiro e direção: Ana Carolina

Assistente de direção: Paulo Adário

Produção: Área Produções Cinematográficas, Mário Volcoff, R.F. Farias e Embrafilme

Direção de produção: José Carlos Escalero

Fotografia: Lauro Escorel

Música: Paulo Herculano

Som: Geraldo José

Montagem: Vera Freire

Elenco: Ary Fontoura, Miriam Muniz, Otávio Augusto, Norma Bengell, Hugo Carvana, Cristina Pereira

35 mm, cor, 90', Rio de Janeiro, 1977.

#### *Das tripas coração*

Argumento, roteiro e direção: Ana Carolina

Produção: Crystal Cinematográfica, Ueze Zahran, Jacques Eluf, Aníbal Massaini e Embrafilme

Produção executiva: Francisco Ramalho Jr.

Direção de produção: Liza Soares

Fotografia: Antonio Luiz Mendes Soares

Assistência de direção: Carlos Del Pino

Música: Paulo Herculano

Cenografia: Heloisa Buarque de Holanda

Figurino: Cristiana Bernardes

Som: Pedro Saireta e Carlos dos Santos

Montagem: Roberto Gervitz e Sérgio Toledo

Elenco: Dina Sfat, Xuxa Lopes, Nair Bello, Miriam Muniz, Stela Freitas, Antonio Fagundes

35 mm, cor, 108', Rio de Janeiro, 1982.

#### *Sonho de valsa*

Argumento, roteiro e direção: Ana Carolina

Produção: Crystal Cinematográfica, Ueze Zahran e Embrafilme

Produtor associado: Ponto Filme

Produção executiva: Cacá Diniz

Coordenação de produção: Jane Guerra

Assistentes: Amílcar M. Claro e Alberto Giecco

Fotografia: Rodolfo Sanches

Montagem: Ademir Francisco e Paulo Souza Mattos

Música: Milton Nascimento

Elenco: Xuxa Lopes, Ney Matogrosso, Daniel Dantas, Arduíno Colasanti, Paulo Reis

35 mm, cor, 96', Rio de Janeiro, 1986.

Fonte das fichas técnicas dos filmes: Material de divulgação *Mar de rosas*, *Das tripas coração* e *Sonho de valsa* – Distribuição Embrafilme; HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *Quase Catálogo 1 – Realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*. Rio de Janeiro:

Museu da Imagem e do Som/CIEC/Escola de Comunicação da UFRJ/Secretaria de Estado e Cultura, 1989 (pp. 20-22).

## 2. PERIÓDICOS

Pastas de recortes de jornais e revistas – Ana Carolina, *Mar de rosas*, *Das tripas coração* e *Sonho de valsa* – Acervo do Centro de Informação e Documentação da Funarte (CEDOC – Funarte).

## 3. MATERIAL DE DIVULGAÇÃO

Release de *Mar de rosas*, *Das tripas coração* e *Sonho de valsa* contendo sinopses, fichas técnicas e entrevistas – distribuição Embrafilme – Acervo do Centro de Informação e Documentação da Funarte (CEDOC – Funarte).

## 4. ENTREVISTAS

Série “Esse nosso olhar” – Centro Cultural Banco do Brasil, 1992 (transcrição gentilmente cedida pelo Prof. Roberto Moura, do Departamento de Cinema e Vídeo/UFF, pertencente a seu arquivo pessoal).

“Ana Carolina - O cinema feito sob a condição feminina” – Entrevista concedida à revista *Cinemas*. Nº 20, nov/dez de 1999.

Entrevista contida em PEREIRA, Carlos Alberto & HOLLANDA, Heloísa B. de. *Patrulhas Ideológicas Marca Reg. Arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980. (pp. 169-179).

## 5. DOCUMENTAÇÃO DCDP

Correspondências e Pareces da Divisão de Censura de Diversões Públicas referentes a *Mar de rosas*, *Das tripas coração* e *Sonho de valsa* – Acervo do Arquivo Nacional / DF

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de & WEIS, Luiz. “Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar” In SCHWARCZ, Lilia Moritz (org). *História da vida privada no Brasil vol. 4. Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2002.

AQUINO, Maria Aparecida de. “Estado autoritário brasileiro pós-64: conceituação, abordagem historiográfica, ambigüidades, especificidades”. In *1964-2004. 40 Anos do Golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Anais do Seminário 40 anos do Golpe de 1964. IFCS/UFRJ, ICHF/UFF e FGV, 22 a 26 de março de 2004. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. *A utopia fragmentada. As novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. São Paulo: Papyrus, 2004.

\_\_\_\_\_ et alli. *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 1995.

\_\_\_\_\_ & MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papyrus, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec/Annablume, 2002.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 2v. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2004.

BERSTEIN, Serge. “A cultura política”. In RIOUX, Jean-Pierre & SIRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

BERUTTI, Eliane Borges. *Danças de Clio e Calíope em uma leitura interdisciplinar dos protestos dos jovens norte-americanos nos anos 60*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1997.

BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In FERREIRA, Marieta e AMADO, Janaína (orgs.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular. História e imagem*. São Paulo: EDUSC, 2003.

\_\_\_\_\_. “Abertura: a Nova História, seu passado e seu futuro” In BURKE, Peter (org.) *A escrita da História. Novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

CARDOSO, Ciro Flamarion & MALERBA, Jurandir. (orgs.). *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

\_\_\_\_\_ & MAUAD, Ana Maria. “História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema”. In CARDOSO, Ciro Flamarion. & VAINFAS, Ronaldo (orgs.) *domínios da história. Ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHALHOUB, Sidney & PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *A História contada. Capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHARTIER, Roger. “A História hoje: dúvidas, desafios, propostas”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1994, pp.97-113.

\_\_\_\_\_ “Diferenças entre os sexos e dominação simbólica (nota crítica)” *Cadernos Pagu* (4) 1995: pp. 37-47.

\_\_\_\_\_ “O mundo como representação”. *Estudos Avançados*, São Paulo, janeiro/abril 1991, vol. 5, n. 11.

\_\_\_\_\_ *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1988.

COSTA, Suely Gomes. “Gênero e História”. In ABREU, Martha e SOIHET, Rachel (orgs.). *Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia*. RJ: Casa da Palavra, 2003.

\_\_\_\_\_. “Gênero, biografias e história”. *Gênero. Revista do núcleo transdisciplinar de estudos de gênero*. Niterói: EdUFF, vol. 3, nº 2, 1º semestre de 2003.

DIAS, Rosângela de Oliveira. *Cinema e Sociedade: um estudo da filmografia de Leon Hirszman*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1996.

DIVINE, Robert et alli. *América, passado e presente*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1992.

DUBOIS, Phillippe. Entrevista concedida a Marieta de Moraes Ferreira e Mônica Almeida Kornis. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, nº 34, julho-dezembro 2004, pp. 139-156.

DUTRA, Eliana R. de Freitas. “História e Culturas Políticas – definições, usos, genealogias”. *Varia História* - Departamento de História, Programa de Pós-graduação em História. Belo Horizonte, UFMG, nº 28, dezembro de 2002.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

ERGAS, Yasmine. “O sujeito mulher. O feminismo dos anos 1960-1980” In DUBY, Georges & PERROT, Michelle. *História das mulheres no ocidente*. Vol. 5. Porto, Afrontamento, 1996.

- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- FICO, Carlos. “Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH, vol. 24, nº 47, jan-jun, 2004.
- \_\_\_\_\_. “A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura”. In *1964-2004. 40 Anos do Golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Anais do Seminário 40 anos do Golpe de 1964. IFCS/UFRJ, ICHF/UFF e FGV, 22 a 26 de março de 2004. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Graal, 2003.
- FURTADO, João Pinto. “Engajamento político e resistência cultural em múltiplos registros: sobre ‘transe’, ‘trânsito’, política e marginalidade urbana nas décadas de 1960 a 1990”. In REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru/SP: EDUSC, 2004.
- GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de & VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.
- GOLDBERG, Anette. *Feminismo e autoritarismo: a metamorfose de uma utopia de liberação em ideologia liberalizante*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais – Sociologia). IFCS, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987.
- GOLDENBERG, Mirian. “Leila Diniz: a arte de ser sem esconder o ser”. *Estudos Feministas*. Vol. 2, nº 2, CIEC/ECO/UFRJ, 1994. (p.447).
- GOMES, Angela de Castro. “História, historiografia e cultura política no Brasil: algumas reflexões”. In SOIHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda Baptista & GOUVÊA, Maria de Fátima Silva (orgs.). *Culturas Políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Embrafilme/ Paz e Terra, 1980.
- GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. “A cultura histórica oitocentista: a constituição de uma memória disciplinar”. In PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.) *História Cultural: experiências de pesquisa*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003, pp. 9-24.
- GUNNING, Tom “Cinema e História. ‘Fotografias animadas’, contos do esquecido futuro do cinema”. In XAVIER, Ismail. (org.) *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX. 1914-1991*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) *Quase Catálogo 1 – Realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som/CIEC/Escola de Comunicação da UFRJ/Secretaria de Estado e Cultura, 1989.

\_\_\_\_\_ & GONÇALVES, Marcos. *Cultura e participação nos anos sessenta*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

KORNIS, Mônica Almeida. “História e cinema: um debate metodológico”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 237-250.

LAGNY, Michèle. “Escrita fílmica e leitura da história”. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, 10(1): 19-37, 2000.

\_\_\_\_\_ *Cine y Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.

LAURETIS, Teresa de. “Imagemação”. Cadernos de Pesquisa e debate do Núcleo de Estudos de Gênero – UFPR. *Representações de Gênero no Cinema*. Nº 02, dezembro de 2003.

LE GOFF, Jacques. “Documento/monumento”. In *História e memória*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.

LEPPERT, Richard. *Art & the committed eye: the cultural functions of imagery*. Oxford, Westview, 1996.

LEVI, Giovanni. “Usos da biografia” In FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína (orgs.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

LORIGA, Sabina. “A biografia como problema”. In REVEL, Jacques (org.) *Jogos de escalas. A experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

MORENO, Antonio. *Cinema brasileiro. História e relações com o Estado*. Niterói: EDUFF/ Goiás: Editora UFG, 1994.

MOURA, Roberto. “A construção de uma história do cinema brasileiro: política estatal e cinema alternativo nos anos Embrafilme”. *Contracampo*. Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação. Niterói: Instituto de Arte e Comunicação Social, 1º semestre de 2003.

\_\_\_\_\_ “Cinema brasileiro: atualidades e reminiscências inspiradoras”. *Cinemas*, nº 10, março/abril de 1998.

MUNERATO, Elice & OLIVEIRA, Maria Helena Darcy de. *As musas da matinê*. Rio de Janeiro: edições Rioarte, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. “Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968)”. In REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo & MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru/SP: EDUSC, 2004.

NICHOLSON, Linda. “Interpretando o gênero”. *Estudos Feministas*. Florianópolis, CFH/CCE/UFSC, vol. 8, nº 2, 2000.

O’BIEN, Patrícia. “A História da Cultura de Michel Foucault” In HUNT, Lynn (org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias. Ficção e política nos anos 70*. São Carlos, SP: EDUFSCar, Mercado de Letras, 1996.

PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura*. São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1986.

PEREIRA, Carlos Alberto & HOLLANDA, Heloísa B. de. *Patrulhas ideológicas marca reg. Arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

\_\_\_\_\_. “Os silêncios do corpo da mulher” In MATOS, Maria Izilda Santos de & SOIHET, Rachel. *O Corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

\_\_\_\_\_. et alli. “A História das Mulheres. Cultura e poder das mulheres: ensaio de historiografia”. *Gênero: Revista do núcleo transdisciplinar de estudos de gênero*. Niterói, vol. 2, nº 1, 2º semestre de 2001.

POLLAK, Michel. “Memória e identidade social”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: vol. 5, nº 10, 1992, pp. 200-212.

RAMOS, Alcides Freire. “Cinema e História: do filme como documento à escritura fílmica da História”. In MACHADO, Maria Clara Tomaz & PATRIOTA, Rosângela (orgs). *Política, cultura e movimentos sociais: contemporaneidades historiográficas*. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Mestrado em História, 2001.

\_\_\_\_\_. *Canibalismo dos fracos. Cinema e história no Brasil*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002.

RAMOS, Fernão. “Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)”. In RAMOS, Fernão (org.) *História do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Art/SEC-SP, 1990.

\_\_\_\_\_. & MIRANDA, Luis Felipe (orgs.) *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

RAMOS, José Mário Ortiz. “O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)” In RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Art/SEC – SP, 1990.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

RÉMOND, René. “Uma história presente”. In RÉMOND, René. (org) *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. “1968: Rebeliões e Utopias” In REIS FILHO, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge & ZENHA, Celeste (orgs.) *O Século XX. Vol. 3 - O tempo das dúvidas – Do declínio das utopias à globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Editorial Ariel, 1997.

SARTI, Cynthia Andersen. “O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória”. *Estudos Feministas*. Florianópolis, 12 (2): 264, maio-agosto 2004.

SCHWARTZ, Jorge & SOSNOWSKI, Saúl. (orgs). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994.

SCOTT, Joan. “História das mulheres” In BURKE, Peter (org.). *A escrita da história. Novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1991.

\_\_\_\_\_. “Prefácio a Gender and Politics of History”. *Cadernos Pagu*, nº 3, 1994.

\_\_\_\_\_. “Gênero: uma categoria útil para análise histórica” Recife, SOS Corpo, 1991. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. “Guerras e cinema: um encontro no tempo presente”. *Tempo*, Rio de Janeiro, nº 16, janeiro-junho 2004, pp. 93-114.

SIRINELLI, Jean-François. “A geração”. In FERREIRA, Marieta e AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

\_\_\_\_\_. “Os intelectuais” In RÉMOND, René (org). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

SOARES, Mariza de Carvalho & FERREIRA, Jorge. (orgs). *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SOIHET, Rachel. “História das Mulheres” In CARDOSO, Ciro Flamarion. & VAINFAS, Ronaldo (orgs.) *Domínios da história. Ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

\_\_\_\_\_. “História, Mulheres, Gênero: Contribuições para um debate” In AGUIAR, Neuma (org.). *Gênero e Ciências Humanas*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1997.

\_\_\_\_\_. *O Feminismo Tático de Bertha Lutz*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.

\_\_\_\_\_. “Defrontando-se com os preconceitos: mulheres e a luta pelo controle do corpo”. Mimeo.

\_\_\_\_\_. “Feminismo x antifeminismo de libertários: a luta das mulheres pela cidadania durante o regime autoritário”. In SOIHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda Baptista & GOUVÊA, Maria de Fátima Silva (orgs.). *Culturas políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

SORLIN, Pierre. “Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 13, 1994, p. 81-95.

STUDART, Heloneida. *Mulher objeto de cama e mesa*. 26ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

STURKEN, Marita & CARTWRIGHT, Lisa. *Practices of looking; an introduction to visual culture*. Oxford, Oxford University Press, 2001.

TOSCANO, Moema & GOLDENBERG, Mirian. *A revolução das mulheres. Um balanço do feminismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1992.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

VARIKAS, Eleni. “Gênero, Experiência e Subjetividade”. *Cadernos Pagu*, nº 3, 1994.

\_\_\_\_\_. “‘O Pessoal é Político’: desventuras de uma promessa subversiva”. *Tempo*, Rio de Janeiro, Vol. 2, nº 3, 1997, pp. 59-80.

VELHO, Gilberto. “Trajetória individual e campo de possibilidades”. In *Projeto e metamorfose. Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

\_\_\_\_\_. “Memória, identidade e projeto” In *Projeto e metamorfose. Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

\_\_\_\_\_. “O estudo do comportamento desviante: a contribuição da Antropologia Social”. In VELHO, Gilberto (org.) *Desvio e divergência: uma crítica da patologia social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

Cadernos de Pesquisa e debate do Núcleo de Estudos de Gênero – UFPR. *Representações de Gênero no Cinema*. Nº 02, dezembro de 2003.