

**Reflexões sobre mulheres e cinema brasileiro: um olhar “sob” o feminino (Ana Carolina, 1977-1986)**

Flávia Cópio Esteves\* - PPG-UFF

Na pesquisa que proponho para minha dissertação de mestrado em História Social pela Universidade Federal Fluminense, procuro focalizar uma trilogia ficcional, pertencente à obra da cineasta brasileira Ana Carolina e composta pelos filmes *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1986). A proposta parte da percepção da cineasta como sujeito e intérprete de seu tempo, compreendendo os filmes em questão como capazes de desvelar traços profundos da sociedade de sua época, exposta em seus questionamentos, seus lapsos e suas contradições<sup>1</sup>. O objetivo central deste texto é justamente traçar alguns caminhos possíveis a serem tomados nesta investigação.

**Caminhos de uma cineasta brasileira**

Embora não seja objetivo do trabalho desenvolver uma biografia da cineasta em questão, alguns elementos relacionados à sua trajetória e percepção em relação ao cinema tornam-se fundamentais para situar a trilogia que proponho como objeto. Ana Carolina Teixeira Soares inicia sua formação acadêmica na Faculdade de Medicina (Departamento de Fisioterapia) da Universidade de São Paulo, especializando-se em Paralisia Cerebral e ingressando posteriormente no curso de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. O ingresso na atividade cinematográfica ocorre na década de 1960, com o curso da Escola Superior de Cinema São Luiz e com a participação como continuísta de Walter Hugo Khouri em *As amorosas*. Sua carreira de documentarista se inicia em 1967, em curta e média metragem, com a co-direção de *Lavrador* (1968), compartilhada com Paulo Rufino, seguida por *Indústria* (1968), *Guerra do Paraguai* (1970), *Pantanal* (1971), entre outros<sup>2</sup>. Seu primeiro longa, *Getúlio Vargas*, ainda documental, é realizado em 1974, a partir de material proveniente de acervos documentais.

A compreensão de seu cinema como capaz de construir uma visão da sociedade<sup>3</sup>, dotado de uma capacidade analítica e provocadora, possui raízes nas motivações que a própria cineasta resume, em entrevistas a jornais e revistas da época, ao falar de sua entrada na atividade cinematográfica em fins da década de 1960, entrada esta marcada pela percepção do cinema como “o caminho capaz de oferecer soluções sociais e culturais coerentes com o momento”<sup>4</sup>. Tratava-se de um momento de intensa efervescência política e cultural, experimentada no Brasil e no mundo, no primeiro apresentando tonalidades específicas diante do quadro da ditadura militar iniciada em 1964.

Rebeldias contra a ordem e revolução social em busca de uma nova ordem davam o tom às práticas dos movimentos sociais e penetravam na esfera das manifestações artísticas, assumindo diferentes formas. Ridenti emprega o conceito de *romantismo revolucionário* para compreender o conjunto das lutas políticas e culturais que tiveram lugar ao longo destes anos 1960 e início dos 1970. No contexto brasileiro analisado pelo autor, estas englobaram desde o combate da esquerda armada até as manifestações político-culturais presentes na música popular, no cinema, no teatro, nas artes plásticas e na literatura. Configurava-se, então, uma utopia revolucionária romântica que valorizava a vontade de transformação, a ação dos seres humanos e sua capacidade para mudar a História<sup>5</sup>. Particularmente, o cinema brasileiro no qual Ana Carolina ingressa mostra-se marcado por esses ideais, através do vasto quadro de produções do Cinema Novo. Concebendo o cinema como veículo de reflexão sobre a realidade brasileira, 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 trazidos por realizadores em diferentes regiões do mundo<sup>6</sup>.

Em entrevista ao livro *Patrulhas Ideológicas*, Ana Carolina ressalta que sua opção pelo cinema consolida-se num momento em que “(...) realmente começa a baixar a repressão mesmo”<sup>7</sup>. Era o ano de 1969: “Você tinha que assumir uma posição e eu comecei realmente a cair fora”<sup>8</sup>. Aqui, ela já iniciara sua produção em documentários, acreditando que o documentário de feições políticas também podia atuar como uma forma de

engajamento frente ao terror da repressão. Ressalta-se, neste sentido, que as diversas modalidades de produção artística e cultural, dentre elas o cinema, constituíram, neste momento, instrumentos importantes de uma reflexão sobre o quadro político e cultural que se apresentava, configurando-se, inclusive, como um veículo fundamental de resistência ao governo militar<sup>9</sup>. Neste sentido, percebemos como Ana Carolina busca novas estratégias de reflexão e intervenção na realidade do país sob a forma de uma nova linguagem, sem, no entanto, perder de vista referências anteriores: *“Desde que comecei a fazer documentários, eu sempre me preocupei, especificamente, com os problemas da minha geração, ou seja, a geração que segurou o rojão de 1968 (...). Agora, no nível da ficção, essas preocupações continuam a existir”*<sup>10</sup>. Tais preocupações dialogam com as observações de Ismail Xavier, segundo o qual, ao longo dos anos seguintes, prevalece uma resolução própria dada por cada cineasta às relações entre projeto, linguagem, condições de produção e mercado. Citando *Mar de rosas* (1977) ao lado de filmes como *Cabaré Mineiro* (Carlos Alberto Prates Correia, 1980) e *Triste Trópico* (Arthur Omar, 1974), ele afirma que tais produções deram continuidade à *“(...) pesquisa da linguagem e a busca do estilo original ao discutir a formação brasileira e os problemas contemporâneos do país”*<sup>11</sup>.

Em 1977, com *Mar de rosas*, Ana Carolina inaugura uma trilogia de caráter mais intimista, composta ainda por *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1986), nos quais expõe sua tentativa de delinear sentimentos, paixões e relações de poder que estruturam o que ela concebe como “universo feminino”. O olhar “sob” o feminino mencionado no título do trabalho busca recuperar justamente a percepção própria da cineasta, ancorando-se em um termo que ela mesma emprega ao definir seu cinema. Nas palavras de Ana Carolina, *“Em Getúlio eu percebi que não dominava o assunto. Na verdade, eu não domino nenhum assunto. Eu não fiz um filme sobre Getúlio, mas sob Getúlio. Não faço filmes sobre as mulheres. Faço filmes sob as mulheres para os homens”*<sup>12</sup>.

Este termo é retomado por Jean-Claude Bernardet que, em artigo publicado no jornal *Última Hora* na época do lançamento de *Mar de rosas*, caracteriza esta produção como um entre outros filmes que iriam muito além de simplesmente expor um suposto conhecimento

do cineasta frente a um determinado tema, conhecimento este fruto de conclusões formuladas previamente. Ao contrário, nestes filmes, o cineasta “(...) *se joga no escuro para perguntar o que é essa realidade, para perguntar de que forma ele se relaciona com ela (...)*”<sup>13</sup>. Não se trata, desta forma, de filmes que buscam trazer conclusões rígidas em torno de determinados assuntos, mas sim de filmes que constituem em si mesmos instrumentos de indagação do próprio cineasta frente a uma temática específica. Desta forma, os filmes de Ana Carolina são “sob”, como ela mesma os define, não apenas porque atuam como mecanismo de indagação da própria cineasta, mas também porque neles são incorporados elementos de sua própria vivência e observação perante um contexto histórico particular.

### **Mulheres em evidência: subjetividade ou crítica social?**

O primeiro filme da trilogia em questão, *Mar de rosas*, de 1977, centra sua trama numa viagem familiar que toma rumos inesperados a partir da tentativa da personagem Felicidade de assassinar o marido Sérgio. Três são as mulheres da história: Felicidade, Betinha, filha desta, e Niobi, esposa de Dirceu, casal que as duas primeiras encontram em sua fuga após o ato desesperado de Felicidade, fuga na qual são seguidas por Barde, empregado de Sérgio. Ao longo da narrativa, desnudam-se relações de poder protagonizadas por estas três mulheres, que revelam posturas distintas diante delas. O que poderíamos chamar de “opressor” de Felicidade e Niobi toma forma através do casamento e dos maridos (e, no caso da primeira, também há um capanga do marido que a persegue em sua fuga): enquanto Felicidade questiona o silêncio ao qual foi relegada na relação a dois, mas mantém o desejo de uma vivência centrada no casamento, a segunda lança mão de inúmeras táticas, rusgas e discussões cotidianas para subverter a relação de poder<sup>14</sup>. Betinha, ainda menina, tem como principal interlocutora a mãe, que a persegue ao longo de todo o filme, e a oprime diante dos ciúmes que sente da relação entre a filha e o pai. A menina é a personagem que apresenta o olhar mais sagaz diante dos comportamentos que observa ao seu redor: é ela quem desvenda e traz à tona a hipocrisia do “mar de rosas” em que todos os personagens estão imersos. Percebe a incoerência entre as falas e as atitudes

da mãe, empreende os atos mais absurdos com vistas a romper a relação de poder que a envolve, sendo a única que, ao final da trama, consegue se desvencilhar dos seus perseguidores.

*Das tripas coração* (1982), por sua vez, é talvez o mais hermético dos três. A narrativa é construída a partir do sonho do personagem Guido, interventor que chega a um tradicional colégio católico 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. O filme se desenrola a partir destes poucos minutos de um sonho, no qual Guido se verá no cotidiano desta escola, ou melhor, no que ele *imagina* ser o cotidiano com todas aquelas mulheres: adolescentes rebeldes, descobrindo a sexualidade, professoras histéricas, vivendo dentro de um ambiente opressor, ele próprio componente das relações de poder que se desenvolvem ali.

O terceiro filme, *Sonho de valsa* (1986), encerra a trilogia e a trajetória feminina traçada ao longo dela: a menina Betinha em *Mar de rosas*, as várias adolescentes de *Das tripas coração* que, na verdade, são uma só, e a mulher madura, representada pela personagem Tereza neste filme. Ela é uma mulher por volta dos trinta anos, às voltas com diversos homens que marcaram sua vida: o pai, o irmão e uma série de amores fracassados. Tereza concentra sua vida na busca pelo amor eterno, por seu “sonho de valsa”, por seu príncipe encantado, despejando nas mãos de outrem a chave para sua felicidade. Precisarás atingir o fundo do poço para perceber que apenas uma pessoa basta para que sua vida seja completa: ela mesma, independente, livre do poder do amor que lhe foi projetado como o sentido de sua existência.

Em uma primeira análise, a questão do poder constitui um eixo que perpassa as três produções. Observam-se as manifestações de um poder difuso, expresso e vivenciado em diferentes modalidades de relações cotidianas, seja na família e no âmbito das relações pessoais, seja em uma instituição como um colégio. Não se trata de um poder verticalizado, mas de relações de poder tecidas em uma intrincada trama protagonizada pelos atores sociais<sup>15</sup>. A metáfora do poder nos permitiria pensar na concepção de uma realidade

opressora, inserida em um contexto de crítica a valores e comportamentos tradicionais e enraizados através da contracultura e, no caso do Brasil, de resistência a uma conjuntura político-social autoritária e repressora. É o que se entrevê, por exemplo, no primeiro filme, de 1977, através do silêncio questionado pela personagem Felicidade e nas atitudes exasperadas de Betinha, metáforas para uma tomada de consciência política em seu sentido mais amplo, ou ainda, no segundo filme, no ambiente opressor do colégio e na rebeldia das adolescentes.

O que une os três filmes é o fato de Ana Carolina dar forma a tais relações através das representações do feminino que coloca na tela. São as mulheres, Betinha, Felicidade, Niobi, Tereza e todas aquelas que percorrem o ambiente do colégio, que enfrentam as diversas formas de relações de poder que habitam o que a cineasta concebe como “universo feminino”. De tal percepção decorre uma entrada adicional para pensar os filmes: a chamada “questão da mulher” em voga entre as décadas de 1960 e 1980, que toma forma não apenas através dos feminismos, mas também dos variados esforços de libertação pessoal que não necessariamente tomam para si o título de “feminista”<sup>16</sup>. Desta forma, nas experiências retratadas pela cineasta nestes três filmes, o *peçoal é político*, no sentido de que ao privado é atribuída uma dimensão política, evidenciando-se as nuances de modalidades de poder que também se expressam na vida cotidiana, nos diversos aspectos de relações sociais e pessoais e que, conforme afirmavam as feministas, freqüentemente significam a inferiorização das mulheres<sup>17</sup>.

Neste sentido, perpassa os três filmes um questionamento de *representações* tradicionais que pesam sobre as mulheres, ou seja, na acepção de Chartier, “*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>18</sup>. A idéia da construção de uma “identidade feminina”, no sentido de papéis e comportamentos atribuídos às mulheres, passa por uma interiorização por parte destas 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. Isto, no entanto, não exclui a possibilidade de desvios e manipulações destes modelos, transformando-os em instrumentos de resistência e afirmação de identidade<sup>19</sup>. Estão em foco, portanto, relações de gênero, em sua acepção mais ampla, ou seja, não apenas relações entre homens e mulheres, mas também aquelas que se estabelecem entre as próprias mulheres, envolvendo conflitos em termos de etnias, classes e gerações<sup>20</sup>. Segundo 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>21</sup>.

Através das personagens femininas, esboça-se na trilogia em questão um olhar investigativo sobre o poder e as faces múltiplas que este pode assumir. Um olhar que se vale das relações envolvendo homens e mulheres para desvendar a dimensão microscópica deste poder (ou melhor, poderes), enfrentada pelas personagens em foco e que se revela por meio de papéis, valores e comportamentos que pesam tradicionalmente sobre homens e mulheres. As inquietações de Felicidade em torno do silêncio ao qual foi relegada no relacionamento com o marido, a relação tensa desta com a filha, as táticas de Niobi, o imaginário masculino projetado por Guido sobre as mulheres do colégio, o destino tradicional que atormentava Tereza: tais elementos presentes nos filmes constituem exemplos iniciais da percepção e sensibilidade reveladas pela cineasta em relação a certos aspectos das múltiplas experiências femininas de opressão e submissão, o que nos permite falar de uma *consciência de gênero*<sup>22</sup>. A historicidade da trilogia de Ana Carolina se evidencia, portanto, sob dois aspectos: por um lado, através das personagens, cujas inquietações, sentimentos e vivências as tornam porta-vozes de determinadas dimensões de experiências femininas, e, por outro lado, na esfera das representações do feminino no cinema brasileiro no período em foco, o que constituiria uma segunda etapa desta pesquisa.

---

\* Mestranda em História Social pela Universidade Federal Fluminense.

<sup>1</sup> Ao definirmos a cineasta como sujeito e intérprete de seu tempo, partimos das concepções expressas por 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.

<sup>2</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).

<sup>3</sup> De acordo com Peter Burke, as diversas modalidades de imagens, dentre elas o cinema, podem expressar uma “visão da sociedade”, no sentido de que aquele que as produz atua como um intérprete de seu tempo, daquilo que seu olhar capta, construindo uma visão fruto de um olhar específico, de um recorte sobre o real e o social – sobre atitudes do cotidiano, relações sociais, questões políticas ou acontecimentos. Em suas palavras, as imagens “*não são nem uma reflexão da realidade social, nem um sistema de signos sem relação com a realidade social, mas ocupam uma variedade de posições entre estes extremos*”. BURKE, Peter. *Testemunha Ocular. História e Imagem*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2003.

<sup>4</sup> REDISCHI, Ricardo. “Cinema Mulher”. *Última Hora*, 23 e 24/09/1978.

<sup>5</sup> O emprego do conceito de romantismo revolucionário por Ridenti tem como principal referência, como ele mesmo afirma, a obra do sociólogo Michael Löwy e do crítico literário Robert Sayre, os quais vêem o romantismo de modo abrangente, não apenas vinculado às artes, mas como uma visão social de mundo. RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2000.

<sup>6</sup> XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001 (pp. 14 e 15).

<sup>7</sup> PEREIRA, Carlos Alberto & HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Patrulhas Ideológicas Marca Reg. Arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980 (pp. 172).

<sup>8</sup> Idem.

<sup>9</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, Lilia Moritz (org). *História da Vida Privada no Brasil vol. 4. Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2002 (p. 341).

<sup>10</sup> REDISCHI, Ricardo. “Cinema Mulher”. *Última Hora*. 23 e 24/09/1978.

<sup>11</sup> XAVIER, Ismail. Op. cit. (p. 36)

<sup>12</sup> “Ana Carolina. Uma artista brasileira”. *Jornal do Brasil*, 08/12/1987, Caderno B, p. 8.

<sup>13</sup> BERNARDET, Jean-Claude. “Mar de Rosas”: um filme duvidoso. *Última Hora*, 16/10/1978. Este texto também foi publicado numa coletânea de artigos do autor intitulada *Piranha no Mar de Rosas*. São Paulo: Nobel, 1982. (pp. 133-135).

<sup>14</sup> Seguimos aqui as noções expressas por Michel de Certeau, no que refere aos usos e táticas acionadas pelos sujeitos frente às representações e práticas que lhes são impostas, não simplesmente rejeitando-as, mas empregando-as a partir de regras, costumes e convicções que lhes são próprias. CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994 (p. 94).

<sup>15</sup> Trata-se de uma forma capilar de existência do poder, como analisado por Michel Foucault, o “(...) ponto em que o poder encontra o nível dos indivíduos (...)”, sendo exercido “(...) no corpo social e não sobre o corpo social”. FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2003. (p. 131).

<sup>16</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; TOSCANO, Moema & GOLDENBERG, Mirian. *A Revolução das Mulheres. Um balanço do feminismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1992. Em se tratando de uma libertação pessoal, o caso de Leila Diniz é emblemático neste período.

<sup>17</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>18</sup> CHARTIER, Roger. “A História hoje: dúvidas, desafios, propostas”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 7, nº 13, 1994, pp. 97-113 (p. 108).

<sup>19</sup> CHARTIER, Roger. “Diferenças entre os sexos e dominação simbólica (nota crítica)”. *Cadernos Pagu* (4) 1995: pp. 37-47 (p. 43).

<sup>20</sup> SOIHET, Rachel. “História, Mulheres, Gênero: Contribuições para um debate”. In AGUIAR, Neuma. *Gênero e Ciências Humanas*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997; SCOTT, Joan. “História das Mulheres” In BURKE, Peter (org.) *A Escrita da História. Novas Perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1991 (p. 87).

<sup>21</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>22</sup> PERROT, Michelle. “Sair” In DUBY, Georges & PERROT, Michelle. *História das Mulheres no Ocidente*. Vol. 4. Porto: Afrontamento, 1996.