

## **Gênero e cinema: uma abordagem sobre a obra de duas diretoras sul-americanas**

### ***Gender and cinema: un approach on the movies of two South American directors***

Ana Maria Veiga<sup>1</sup>

#### **RESUMO**

Ao abordar parte da produção cinematográfica de Maria Luisa Bemberg (Argentina) e Ana Carolina Teixeira Soares (Brasil), diretoras que exploraram a temática das mulheres em seus países com filmes que alcançaram o circuito comercial a partir dos anos 1970, proponho uma reflexão sobre como essas mulheres buscaram constituir um espaço de crítica e reivindicação. Tomando as imagens e narrativas fílmicas como documentos históricos, pretendo refletir sobre como esses trabalhos fazem parte de uma memória cinematográfica voltada para o questionamento das relações hierárquicas e tradicionais de gênero. Proponho também uma análise da expansão deste tipo de cinema, seja ele considerado feminista ou não, em países tidos como “periféricos”, no momento em que as manifestações das mulheres eclodiam pelo mundo e em que o cinema foi apropriado como mais um instrumento político na constituição de subjetividades também moldadas, por outro lado, pelas trágicas consequências dos regimes militares.

**Palavras-chave:** Cinema. Gênero. Subjetividade. Argentina e Brasil.

#### **ABSTRACT**

Approaching on part of the cinematograph production of Maria Luisa Bemberg (Argentina) and Ana Carolina Teixeira Soares (Brazil), directors which has explored women's subjects in their countries with films that have reached the commercial circuit from the seventies, I purpose a reflection about how these women searched to constitute a space of critics and vindication. Taking the filmic images and narratives as historical documents, I intend to reflect about how these works are part of a cinematographic memory turned to the questioning of hierarchical and traditional gender relations. I also purpose un analysis of the expansion of this kind of cinema, either feminist or not, in “peripheral” countries, at the moment that women's manifestations raised through the occidental world and that the cinema was taken as another political instrument in the constitution of subjectivities also shaped, by the other side, by the tragic consequences of the military political system.

**Key-words:** Cinema. Gender. Subjectivity. Argentina and Brazil.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em história da UFSC, pesquisa gênero e cinema latino-americano. [amveiga@yahoo.com.br](mailto:amveiga@yahoo.com.br)

## 1 INTRODUÇÃO

Final dos anos 1970 e década de oitenta. No Brasil, a ditadura militar se distendia até chegar à redemocratização. Na Argentina, só nos oitenta o terror começou a se dissipar. De qualquer modo, a produção artística durante os regimes militares, mas também depois deles, estaria fortemente marcada. Aqui eu falo especificamente do cinema apropriado por duas mulheres de dois países que estavam sob essas condições. Ambas puderam, com suas construções cinematográficas, em meio aos estigmas de seus contextos históricos, representar mulheres que tiveram muito a dizer e que trouxeram um protagonismo feminino àquelas histórias, de maneira nenhuma descoladas de outras histórias. Os filmes realizados por elas aparecem como “intertextos”, num emaranhado de relações que os conectam a outros textos/discursos e ao próprio contexto vivido.

Ana Carolina Teixeira Soares é brasileira e começou a rodar suas películas na década de 1970, momento em que algumas outras brasileiras passaram a filmar, boa parte delas impulsionada pelos cursos de cinema da ECA (Escola de Comunicação e Arte) da Universidade de São Paulo e de outras faculdades no país. A maioria delas optou pelo formato documentário de curta duração, mas o forte de Ana Carolina foram seus longas-metragens de ficção. Em entrevista que acompanha a trilogia de filmes que trago para este estudo, não se reconhece como feminista e afirma que fazer filmes que focaram mulheres foi uma necessidade em sua vida.

Maria Luisa Bemberg, morta em 1995, nasceu na Argentina em 1922, dentro de uma das famílias mais abastadas do país. Os limites colocados pela família aos seus sonhos de estudo e desenvolvimento pessoal a levaram ao encontro das ideias feministas que circulavam no mundo ocidental a partir dos anos sessenta. Em 1970, tornou-se pivô da formação da UFA – Unión Feminista Argentina – por ter se declarado publicamente feminista em entrevista aos meios de comunicação. Depois disso, sua caixa de correio recebeu cartas de outras mulheres, interessadas em formar um grupo feminista de discussão e solidariedade (CALVERA, 2007). Dois anos depois, aos cinquenta anos de idade, com um empurrãozinho das companheiras da UFA, Bemberg começou a fazer cinema.

Seus primeiros filmes já colocavam o feminismo e a questão das mulheres em primeiro plano. Foram eles os curtas **El mundo de la mujer** (1972) e **Juguetes**

(1978). Com o passar dos anos – certamente sua popularidade e condição financeira, além do talento, ajudaram nisso – seus longas-metragens ganharam o mercado nacional e começaram a receber prêmios em festivais. A diretora e roteirista foi reconhecida também fora do país, chegando a dirigir filmes com Marcello Mastroiani e outros atores e atrizes de renome.

De Ana Carolina, os filmes que trago para embasar essa discussão são **Mar de rosas** (1977), **Das tripas coração** (1982) e **Sonho de valsa** (1987), uma trilogia que explicitava os desassossegos das personagens e a opressão de gênero sofridos por mulheres psiquicamente intensas, fortes, cheias de dúvidas e questionamentos. São filmes que remetem ao tempo em que foram rodados, diferentemente dos filmes de Maria Luisa Bemberg escolhidos para este estudo. **Camila** (1984) e **Miss Mary** (1986) trazem abordagens históricas contextualizadas na Argentina de dois recortes temporais, sendo o primeiro ambientado no século XIX e o segundo na primeira metade do século XX, quando a influência inglesa estava bastante presente na rica sociedade argentina, também sob as tensões da Segunda Guerra Mundial.

## 2 OS FILMES DE MARIA LUISA BEMBERG

**Camila** traça a biografia de Camila O’Gorman, uma rica jovem, filha de governador de província que acaba por se envolver com o padre jesuíta Ladislau Gutierrez. Os fortes diálogos, principalmente com o pai, e as cenas marcantes que revelam a opressão de gênero, enfrentada com indignação pela protagonista, dão o tom do filme, que critica duramente a linhagem da elite argentina, com suas vicissitudes e heranças construídas sobre a misoginia. A história do amor de Camila e Ladislau vai contra os costumes da época em mais de um sentido, pois, além da moral cristã, ataca também a moral do gênero, com a moça rica saindo de casa e tomando as rédeas da sua própria vida, mesmo com um alto custo a ser pago.

O filme apresenta um contexto histórico sangrento, com os soldados do general Rosas, “o caudilho”, reprimindo e matando quem quer que se posicionasse de maneira distinta aos ideais de seus correligionários. Camila O’Gorman tem um amigo na biblioteca da cidade que consegue para ela exemplares de livros proibidos, que deveriam ter sido destruídos pela repressão. O fim para este personagem, Mariano, o livreiro, é a morte brutal, com sua cabeça arrancada e exposta no alto da

parede da igreja, como exemplo a outros “subversivos”. Camila se apresenta como uma mulher pouco comum para seu tempo, pois se interessava pela leitura, e ainda de livros não recomendados pelo modelo dominante de conduta.

É possível relacionar esse filme, datado de 1984 (e certamente produzido nos anos anteriores, ou seja, justamente nos últimos anos da ditadura daquele país), com o último período militar na Argentina (1976-1983), cujo terror de Estado reprimiu sem muitas explicações, de maneira dura e decisiva, qualquer manifestação contrária ao regime. É possível inferir que a cineasta tenha trazido para o seu presente um momento histórico similar, quando o país também vivia sob um governo repressivo e autoritário. A própria biografia de Maria Luisa Bemberg pode ser observada em alguns traços de Camila, pois era uma mulher interessada pelos estudos e por seu crescimento pessoal, mas foi impedida pela família de cursar mais do que corresponderia ao ensino médio atual. O estudo superior não cabia às mulheres da sua geração, independentemente à situação financeira de sua família.

No filme é possível perceber nitidamente os papéis sociais estabelecidos para homens e mulheres, até em imagens sutis. As filhas do governador, Camila e sua irmã, aparecem tomando banho com roupas, mesmo em companhia apenas de sua escrava. O contraponto é dado pela cena do banho do pai, que aparece nu sentado na tina, com um escravo a escovar suas costas. Outra cena do filme remonta à hora do jantar. Adolfo, o pai, e seus convidados discutem a situação política do país. Camila dá sua opinião, criticando o governo sanguinário do General Rosas. A mãe manda que ela coma e se cale. O pai não admite a inversão de papéis representada pela fala da filha e manda que ela se retire.

“Meu pai é prepotente. Às vezes desejo que morra” – Camila confessa. E mais adiante complementa: “Às vezes penso que não vou casar nunca, que o homem que eu imagino é um sonho”. As discussões de gênero propostas por Bemberg não param por aí. Uma cena importante mostra o pai de Camila falando sobre o lugar das mulheres: “A mulher é um caos, um desastre da natureza. Para submeter sua anarquia só há dois caminhos: o convento ou o matrimônio. E você não tem, que eu saiba, a vocação para o hábito. O casamento é a ordem e nenhum povo, nenhum país pode viver sem ordem!” E a mãe complementa: “O matrimônio é como o país. O melhor cárcere é o que não se vê.” Aqui, na voz de uma mulher,

mesmo que temerosa e ponderada, a diretora menciona explicitamente o próprio país como uma grande prisão.

Além do amado, o irmão de Camila também é padre, mas não jesuíta. Estes corriam um risco a mais, na iminência da expulsão das terras argentinas pelo governo laico no século XIX. A Igreja se faz bastante presente na película, nas falas e nos dramas dos jovens padres, nos conselhos dos mais velhos e mesmo nas ameaças que sofre com o poder dos governadores de províncias.

Alguns espaços destinados à masculinidade são colocados em destaque pela cineasta, como a estância, onde o pai convive com seus peões no meio do gado. Quando o irmão de Camila vai avisar ao pai que ela fugiu com o padre, a cena da conversa entre eles é intercalada com a cena de um peão separando os pedaços de um boi que acabou de matar. O aviso está dado: outro tipo de chacina está para acontecer. Adolfo bate violentamente no filho que dá a notícia e sai para ordenar a caça aos fugitivos. Depois fala para a mulher que aqueles não são tempos de misericórdia. Como também não foram aqueles anos que engendraram essa produção cinematográfica.

Outro momento que dá o tom de premonição da tragédia também acontece em um cenário reservado à masculinidade. Os fugitivos passam a viver como casal em um pequeno vilarejo e a vida social do lugar os leva a participar de uma festa onde iriam ser reconhecidos. Durante a festa o ex-padre é chamado a um lugar reservado, onde um grupo truculento se diverte ao redor de uma rinha de galos. A violência dos animais que se atacam e o tom solene da cena mostram que o sofrimento se aproxima. Ladislau é reconhecido por outro padre, que o denuncia.

Enquanto a mãe tenta salvar a filha, pedindo que o pai a perdoe, ele permanece engajado com seu compromisso político, já que o próprio Rosas quer os dois fugitivos caçados, como exemplo. Vendo que a situação não vai se reverter, a mãe de Camila retruca ao marido: “Estamos todos doentes de violência e de sangue!” Mesmo a lei argentina não permitindo que se matassem às grávidas, Camila (que se descobre grávida na prisão) e Ladislau são encaminhados para o fuzilamento. Os soldados relutam e não conseguem atirar nela, mas são forçados pelo capitão.

**Camila**, mais do que o outro filme do qual falarei a seguir, é a resposta mais imediata de Maria Luisa Bemberg ao terror da ditadura pelo qual seu país acabara

de passar. Retomando e adaptando uma história vivida por uma distinta jovem da sociedade (assim como ela um dia foi), que viveu contra os costumes estipulados e contra a opressão de gênero que permeia todas as classes, conseguiu articular os dois tipos de crítica, sob o aval de um romance de época, que partiu de um fato verídico e trouxe o seu recado para as sociedades machistas e autoritárias, borrando recortes temporais, mostrando caminhos das continuidades na história.

No outro filme aqui escolhido, **Miss Mary**, Bemberg trabalha com três temporalidades: a década de 1910, quando apresenta a rica família argentina e a chegada da governanta, os anos quarenta, quando o filho da família, já adulto e mais velho vai visitá-la, e por fim o momento em que a película é realizada, 1986, já três anos depois da abertura democrática na Argentina. O contexto apresentado neste período pós-guerra das Malvinas traz reflexões sobre relações de poder que são eficientes para determinados contextos, mas que não funcionam bem em outros, mais precisamente as imbricações entre Argentina e Inglaterra.

Mas o que a diretora traz mais uma vez à cena é a hipocrisia da alta sociedade argentina, em que as relações se deterioram e o que importa socialmente são as aparências. A senhora da casa, que é traída explicitamente pelo marido e por isso tem fortes crises depressivas e reações descontroladas, fica horrorizada ao saber que seu jovem filho dormiu com a governanta inglesa, contratada para trazer distinção à família e ensinar bons modos a ele e a suas duas irmãs. Isso mostra um aspecto diferente quando comparamos o episódio apresentado aos romances e filmes brasileiros, que naturalizam a iniciação sexual dos filhos dos patrões com suas empregadas. Neste caso, a empregada não aparece como inferiorizada, mas como uma mulher distinta, de uma cultura tida como superior, que devia ser tomada como exemplo para as famílias de posses.

A crítica à elite mostra mais uma vez a cineasta se voltando contra suas próprias origens sociais, e novamente dando vida a uma personagem forte, independente e determinada. Miss Mary vem sozinha para a Argentina à procura de trabalho, fugindo da crise europeia; já havia vivido um amor ao qual se entregou sexualmente (o que sinalizava sua liberação como mulher), mas que morreu; depois de despedida continua levando sua vida de maneira autônoma, como a encontra o ainda apaixonado filho da família rica argentina.

O pai dos jovens é mostrado em cenas de assédio a outras mulheres, enquanto as curiosidades sexuais e as brincadeiras de uma de suas filhas são reprimidas sistematicamente pela governanta, que se mantém sóbria e irredutível aos apelos do adolescente da família, até que percebe que o que acontece entre eles é mais do que apenas desejo sexual. Por um lado, a personagem Miss Mary deve educar e normatizar a seus protegidos, ditando as condutas adequadas para as futuras damas da sociedade; por outro, os apelos do amor e da carência acabam prevalecendo e ela acaba sendo castigada com a demissão e a reprovação moral por parte da patroa.

Mais uma vez, além das questões que evidenciam os papéis sociais e sua hipocrisia, as discussões políticas estão sempre presentes, o que dá também a este filme a consistência de um engajamento da autora com o contexto histórico que busca representar. Bemberg traz constantemente a perspectiva de gênero, mesmo que esse termo só tenha sido cunhado pouco antes do momento da realização desses dois filmes. Sua mensagem é clara e didática: às mulheres, assim como aos homens, são designados papéis, socialmente construídos, mas que em algum momento tornam-se dissidentes, escapam do controle previsto e transformam lentamente a sociedade ao redor.

### **3 ALGUMAS ENTRELINHAS**

Antes de seguir com as realizações de Ana Carolina, acho importante trazer algumas reflexões sobre as imagens como documentos históricos e seu valor para a história do tempo presente. No final de um século em que a imagem aparece como o principal fundamento da representação, boa parte do cinema realizado por mulheres ou considerado feminista busca romper com a narrativa do cinema tradicional, propondo não só um “contracinema”, mas também a constituição de uma autoimagem crítica para as mulheres.

Além disso, a interdisciplinaridade e a aproximação com os estudos culturais e os estudos de gênero, nos fazem pensar o cinema como produtor de intertextos, na visão de Umberto Eco (ECO, 1976), ou como tecnologia de gênero, seguindo o argumento de Teresa de Lauretis (LAURETIS, 2003).

O período a que me reporto traz consigo a centralidade da imagem, seus efeitos imediatos e as respostas que provocam no mundo contemporâneo. Inúmeros autores discutem o cinema, suas múltiplas representações e possibilidades. O cinema chamado feminista (e o cinema realizado por mulheres focado em temáticas caras ao feminismo), como instrumento de uma retórica política, foi central para difundir o debate e a crítica sobre a situação das mulheres naquele momento.

De acordo com María Vargas (VARGAS, s/d) da Universidade do Alabama, que escreveu sobre o cinema dirigido por mulheres, o projeto cinematográfico latino-americano esteve imbuído da crítica social e de questões diretamente relacionadas ao contexto local.

No es que no exista en Latinoamérica el cine como elemento recreativo únicamente, ya que sí lo hay, pero, en su mayor parte, el enfoque es hacia la recopilación de la historia, la recuperación de la memoria, la crítica política y social y en el caso de las mujeres especialmente, el reto hacia las reglas dominantes, la ruptura con la racionalidad establecida y el uso de una lógica diferente (VARGAS, s.d.).

Estes elementos são facilmente encontrados nos materiais das duas autoras analisadas, mas vamos ver também o que tem a dizer a história com relação ao estudo das imagens como fontes para pesquisa. Sobre a relação imagem-historiografia, optei por recorrer à perspectiva de Peter Burke (BURKE, 2005), no livro **Visto y no visto**: el uso de la imagen como documento histórico, que vê as imagens como uma forma importante de documentação. Para ele, uma história filmada, assim como uma história pintada ou escrita, constitui um ato de interpretação. O poder das imagens filmicas é perpassado pelo “efeito realidade” (BARTHES, 1968 apud BURKE, 2005)<sup>2</sup>, que Burke imagina que deva ser combatido por uma proposta de desmistificação e consciência. Burke alerta para os problemas e os caminhos pelos quais podem passar o uso da imagem como documento e sinaliza que o(a) historiador(a) deve trabalhar com grande cuidado e discernimento, já que não lhe é permitido pressupor verdades, mas construções e interpretações.

Ulpiano Bezerra de Meneses propõe o tratamento da visualidade como uma importante dimensão da vida social e dos processos sociais – portanto detentora de historicidade –, e a possibilidade de se consolidar uma “história visual”, concebida

<sup>2</sup> O “efeito de real” é um conceito que foi primeiramente explorado por Roland Barthes (1988 [1968], p. 158-165).

como um conjunto de recursos operacionais, com o objetivo de ampliar a consistência da pesquisa histórica (MENESES, 2003).

A própria realização de um filme pode ser considerada um acontecimento, sem depender do contexto a que ele remete ou da sua proposta narrativa. O fato de aquela produção acontecer num determinado momento dá a ela historicidade, já que as escolhas de quem se apropria do cinema remetem a escolhas políticas, parciais.

Ana Carolina, por exemplo, pode não se reconhecer como feminista, mas suas escolhas por desenvolver personagens que representam mulheres intensas, que de fato protagonizam suas histórias, certamente partiram de conflitos que fazem refletir sobre o papel determinado para mulheres e homens dentro da sociedade brasileira, no período ditatorial e um pouco depois dele.

A imagem fílmica como representação também se tornou um campo de poder do qual as diretoras de cinema buscaram se apropriar, subvertendo e superando o modelo hollywoodiano que invisibilizava as mulheres como sujeitos históricos. Os(as) que são historicamente marginalizados(as) não têm controle sobre sua própria representação, portanto alguém está falando através do filme, alguém o escuta e desejos sociais são mobilizados por ele, como argumentam Ella Shohat e Robert Stam (SHOHAT e STAM, 2006).

#### **4 OS FILMES DE ANA CAROLINA**

**Mar de rosas** ficou dois meses em cartaz no Rio de Janeiro e em São Paulo e teve mais de quatrocentos mil espectadores – uma bilheteria importante para um filme brasileiro em 1977. Escrito e dirigido por Ana Carolina, traz desde o início as desavenças de um casal (interpretado por Norma Benguell e Hugo Carvana) em crise. Felicidade, a mulher, está infeliz com o casamento e quer discutir a relação. Dentro de um fusca, descendo a serra para o mar, Sérgio assovia enquanto ela grita. Logo o clima esquenta e a mulher começa a colocar para fora antigas mágoas, como a importância do seu papel de “santa esposa”. A filha, que vai tomando posição central no decorrer do filme, assiste a tudo com um misto de indiferença e impaciência. Ela também presencia a briga no quarto do hotel, quando o casal parte para a violência física e a mulher pensa ter matado o marido.

Ana Carolina utiliza a linguagem em vários momentos como efeito neste filme, recheando as cenas de perseguição do capanga do marido às duas com incontáveis provérbios e frases feitas, dignos da hipocrisia de um cotidiano de classe média, dentro do contexto da ditadura militar brasileira. Em vários momentos a filha começa a falar em inglês com a mãe, o que pode remeter ao início de um modismo, mas também à influência estadunidense sobre as ditaduras militares da América do Sul.

Referências à ditadura e às normas que ela pregava estão presentes na sutileza de algumas passagens dos filmes desta autora. Em *Mar de rosas*, a discussão sobre casamento protagonizada pelo casal dono da casa onde mãe, filha e o capanga do marido vão parar relaciona o casamento à pátria. O homem argumenta: “O que eu penso do casamento é que quem está dentro não deve, não pode sair. Quem está fora não deve entrar. É isso mesmo, o lar, a pátria!”

As discussões que se seguem passam pelo argumento marxista sobre trabalho e força, sempre num ritmo alucinante e com cenas surreais, como a de um caminhão de terra sendo despejado na sala da frente da casa, arranjado pela filha para soterrar a mãe, que ela tranca neste ambiente. Depois de salvar Felicidade, todos conversam, sentados no monte de terra que preencheu a pequena sala.

Felicidade desabafa: “Quero uma forma de me sentir livre, sem precisar amar sem ser amada, sem sufocar, sem ficar envelhecendo por horror de viver uma coisa que não tem nada a ver comigo. [...] Eu queria sofrer menos. Quanta servidão, quanto constrangimento...” As cenas oníricas remetem a uma interpretação psicanalítica do filme, proposta sustentada por algumas teóricas feministas do cinema nos anos setenta e oitenta, como Laura Mulvey e E. Ann Kaplan.

A mãe e o capanga, vivido pelo ator Otávio Augusto, tentam controlar o comportamento da filha, a atriz Cristiana Pereira, que senta de pernas abertas e fala palavrões. Numa cena em que os dois procuram a menina na rua, o capanga, que remete à figura de um torturador, por seus métodos violentos e sem escrúpulos, aconselha a mãe: “Essa liberdade já virou anarquia. Eu, no lugar da senhora, ‘caçava’ essa menina.” E volta a falar: “Quando eu penso na palavra coletivo, eu não posso deixar de pensar na morte.”

Numa cena vertiginosa, Felicidade, que já havia sido atropelada por um ônibus, espancada pelo marido, queimada pela filha e ameaçada pelo capanga, com as roupas sujas e esfarrapadas, faz sexo com seu perseguidor. Depois, já sozinha,

entra com tristeza no banheiro da casa do casal e se masturba na banheira. Sua nudez é explorada, desta vez como apelo psíquico, ao contrário de outros filmes produzidos nesse mesmo período.

Em **Das tripas coração**, de 1982, Ana Carolina abre o filme com um hino que diz: “Estudante do Brasil, a tua é a maior missão. Marchar para a frente, para o esplendor do Brasil.” Os costumes sociais são criticados por meio de um sonho, que o interventor (Antonio Fagundes) que vai fechar um colégio tem enquanto espera a reunião final com as diretoras. No sonho, diz que só poderia dar errado um projeto feito e realizado por mulheres.

As músicas marcam constantemente as cenas de devaneios em que as alunas dançam, falam palavrões e se agarram. As frases que compõem os diálogos muitas vezes aparecem soltas, como frases de efeito. As faxineiras conversam: “A gente fica com a faxina, os homens precisam trabalhar, eles sabem o que fazem.” Uma outra comenta: “O homem quando mijar não precisa nem sentar”; “O homem é a medida de todas as coisas.” O interventor, que no sonho é um professor que seduz as alunas, afirma: “A mulher é um animal inepto e estúpido, mas sabe temperar com humor nossa áspera e triste vida”.

E assim o filme segue, argumentado sobre questões da sexualidade hetero, mas também homossexual, trazida pela relação entre duas alunas, mas também pelos olhares de uma das diretoras para elas. Além disso, duas mulheres mais velhas conversam sobre costumes tradicionais e religiosos, mas acrescentam lembranças picantes e desejos contidos aos seus diálogos.

Na missa, o padre aconselha às moças “ingênuas e puras”, dizendo que delas depende a atitude dos rapazes, “homens cerebrais”. Uma aluna se agacha e faz xixi na frente dele e de todos. É reprimida ao som da música *Pra frente Brasil!* A mulher mais velha diz que o serviço militar deveria ser obrigatório para as mulheres e completa argumentando que aquele episódio demonstrava “um perigosíssimo espírito de rebelião” e que a aluna era um elemento perigosíssimo. Em contraponto aparecem todas as alunas dançando e cantando uma música pornográfica no dormitório, enquanto uma delas se masturba.

As cenas oníricas se multiplicam, intensas, a música sempre preenche espaços e remete a outras questões. O interventor assovia o Hino Nacional quando vai ao banheiro. Outra cena compõe um ensaio musical ao piano, quando três

personagens um tanto andróginas ensaiam para a festa de encerramento das atividades da escola. Partes de hinos são cantadas, primeiro o da Bandeira... “Salve lindo pendão da esperança...” Depois o da Independência... “Já podeis da pátria filhos...” Neste ponto uma das artistas interrompe bruscamente: “Isso eu não toco!” A cena de repente ganha dramaticidade. A mulher mais velha pergunta, desconfiada: “Por que?” “Porque eu não trouxe a partitura.” “Ah...” O clima ditatorial fica torna-se explícito nesta parte do roteiro.

Outro momento interessante é quando outro professor, amante de uma das faxineiras, traz uma apostila para ela e diz entre sussurros: “Acho que você deveria estudar, se conscientizar para ser a representante legítima da sua classe.” E a aconselha a ir ao MOBREAL. Sabemos que o Movimento Brasileiro de Alfabetização foi uma das bandeiras da ditadura militar brasileira, colocada aqui ao lado de uma alusão ao pensamento dos intelectuais marxistas que compunham parte da esquerda brasileira, principalmente a partir dos anos 1970. “Na hora da excitação, o professor-intelectual fala vorazmente para sua amante: “Faxineira! Criada! Doméstica! Mucama!” Mas em seguida “brocha” e não dá sequência ao ato.

Os questionamentos e as curiosidades sobre sexualidade estão nas conversas entre as alunas, mas chegam também às mulheres mais velhas, quando uma delas conta à outra que quando era jovem ela tinha uma amiga muito bonita, que gostava muito dela, mas elas se envolveram em jogos perversos, que não devem ser jogados... Diz que havia um homem em comum entre elas. As personagens vividas por Antonio Fagundes, Dina Sfat e Xuxa Lopes (ambas diretoras do colégio) também vivem um triângulo amoroso, protagonizando cenas de sensualidade.

As frases ditas pelas três gerações de mulheres trazem aspectos da sexualidade feminina, mas também questões existenciais e de gênero. Uma aluna pergunta à outra se ela já beijou de língua ou já fez sexo oral. Uma das diretoras mais novas questiona: “Será que a gente vende pro homem nossos desejos mais profundos e por isso se sente culpada?” As mais velhas conversam: “Eu sempre fui uma mulher submissa, não aos tabus, mas à cabeça.” E a outra responde: “A ausência de vergonha é um ponto fundamental para uma boa técnica sexual. As pessoas que pensam que sexo é pecado relutarão a praticar certos tipos de estímulo e acabam como nós duas, como dois aspargos.” “Você sabe que quando eu penso

que mulheres da minha idade ainda se contorcem de desejos sexuais, eu morro de pena delas!” “Bem feito pra elas! Quem mandou...”

Há uma cena em que o triângulo protagonista vem andando pelo corredor em que os papéis são invertidos. Cada um(a) deles(as) está em outro papel. Tiram a roupa. Uma delas pergunta: “Às vezes você não se sente inteiramente nua?” “Bobagem!” “Às vezes eu me sinto inteiramente exposta.” Os papéis também se confundem na cena em que o padre se encontra com uma aluna, que é um homem travestido de mulher. “Eu sou um homem.” O padre contesta: “Bobagem! Você tem que assumir seu lado masculino. Eu assumi meu lado feminino.” Os dois jogam bola. O feminino é colocado como fraco e suave, frente ao masculino forte e agressivo.

A discussão de gênero é bastante marcada e aparece em todo o filme uma forte problematização daquilo que é naturalizado como qualidades ou comportamentos femininos e masculinos. O filme traz também questões de classe e o clima de repressão da ditadura militar. **Das tripas coração** foi visto por 600 mil espectadores<sup>3</sup>.

O último filme da trilogia, **Sonho de valsa**, lançado em 1987, foi visto por 700 mil espectadores no Brasil. Uma ótima marca para o cinema nacional. Este dado é importante para que tenhamos uma noção sobre a abrangência desses filmes no mercado nacional e também uma ideia de que público eles podem ter atingido.

A personagem principal, Teresa, interpretada por Xuxa Lopes, faz uma “via-crucis” em busca do amor verdadeiro, com o qual já está desiludida, e para isso passa por diversos homens, que conhece e descarta. Os primeiros são seu pai e seu irmão, com os quais tem uma relação de amor e dependência. Depois, numa festa, olha para os lados e tem visões de príncipes encantados, vestidos a caráter, que esperam por ela. “Ilusão de acreditar que vejo em cada homem a sobra daquele que vai me amar.”

De repente ela se vê casada com um dos homens da festa, que a convida para suas “reuniões de base” numa escola. No meio de uma discussão cotidiana, que acontece no banheiro, uma sereia o chama para dentro da banheira. O inconsciente onírico leva a todos para dentro da tubulação, onde ela procura o marido, até sair de um bueiro, no meio de uma parada militar (e aqui o período não é mais de ditadura). Encontra o marido com a outra mulher, que já não é sereia, mas

---

<sup>3</sup> Esses dados são encontrados no próprio DVD que traz o filme, que conta também com uma entrevista com a cineasta.

uma participante da parada que acontece na rua. Ambos estão num bar, vestidos, enquanto que ela ainda está de roupão, completamente suja e molhada do caminho pela tubulação. Quando a polícia chega e pede seus documentos, ela responde: “To sem identidade!”

No meio da briga de casal, ela argumenta: “Sexo não é que nem marxismo, que você aprende naquela porra daquela tua escola! Aprende de uma vez e pronto. Sexo a gente aprende toda vez.” E segue mais adiante: “Eu sou uma delirante antiga e vocês não veem que a minha existência depende da força da cabeça de vocês, homens.”

A próxima cena traz mais uma vez um triângulo, agora com ela, o marido e um amigo dele. As imagens são cortadas por cenas de um bode e de muito fogo. Os dois homens também se excitam entre si. Depois discutem. Ela diz ser uma pecadora. Manda os dois embora e então reza para pedir perdão. “Que pena tão grande! Nem solteira, nem viúva... casada com ninguém” – se benze.

Nas cenas finais do filme ela faz uma grande cruz e se deita sobre ela, depois a carrega. Por fim cai num poço, onde vê uma cobra e todos os homens que teve. Delira. “Obrigada, homens da minha vida, pelo amor que me puderam dar e que eu achei sempre pouco!” Quebra o espelho que a separava da realidade com a cruz e se liberta.

## 5 ALGUMAS REFLEXÕES

Ana Carolina é uma realizadora de cinema influenciada, como ela mesma admite em entrevista, principalmente por Glauber Rocha e pelos filmes do chamado Cinema Novo, movimento responsável por boa parte da crítica cultural à ditadura militar brasileira nos anos 1960. O movimento, com características brasileiras inconfundíveis, veio no refluxo dos anos 1950, que movia na Europa a *Nouvelle Vague*, representada principalmente pelas obras de Godard e Truffaut. Entre as mulheres, a belga radicada na França, Chantal Akerman foi o grande nome do movimento e do cinema de cunho feminista, colocando mulheres como protagonistas de suas cenas e trazendo para a discussão questões sobre a temática de gênero. O Cinema Novo também teve eco em outras terras, com o *Tercer Cinema* argentino e mexicano.

Mesmo não se considerando feminista, Ana Carolina absorve a proposta da crítica feminista do cinema, que sugere a ruptura com os padrões hollywoodianos hegemônicos, com a quebra da linearidade da narrativa e a evidência ao espectador de que o que ele vê é uma construção, não uma representação de verdade. Seu aparente humor e ironia são instrumentos de uma crítica mordaz, que coloca em xeque a posição dos brasileiros diante do regime militar, mas principalmente o papel das mulheres dentro de uma sociedade com ares de hipocrisia e incoerência.

Rosana Kamita (KAMITA, 2009) faz uma análise desta mesma trilogia, mas não aborda o aspecto da crítica ao regime militar, bastante marcada nos filmes, nem a extrapolação da sexualidade, que fica evidente em inúmeras cenas e diálogos escritos e dirigidos por esta autora.

Ana Carolina conta que o que ela discute nessa trilogia é a identidade sexual e que nunca mais faria, a partir dali, um filme com alguma intenção de revelar a “condição feminina”<sup>4</sup>. Já a atriz Norma Benguell revela um posicionamento mais definido quando fala sobre sua personagem Felicidade: “Eu fiz de uma maneira feminista. Eu tava voltando da Europa toda imbuída do feminismo”<sup>5</sup>.

A cineasta feminista argentina Maria Luisa Bemberg não rompe com a linearidade narrativa nos dois longas analisados, apesar disso ter acontecido em seu primeiro curta, **El mundo de la mujer**. Em **Camila e Miss Mary** o tempo cronológico ajuda a conduzir a trama. Podemos sugerir que seu sucesso tenha refletido a aceitação dos moldes para os quais os olhos dos espectadores foram treinados, seguindo as linhas do cinema tradicional, que traz consigo a possibilidade de fazer pensar em “verdades”. E não importa que os estudiosos do cinema digam que este assunto já foi exaustivamente debatido por teóricos, pois raramente as discussões acadêmicas chegam às filas das salas de cinema, menos ainda mais adiante, quando alguns filmes vão para a televisão.

Apesar de escolher esse caminho de direção para esses dois filmes, Bemberg também é ácida na crítica dos costumes estabelecidos e insistente quando no centro da cena estão os papéis destinados às mulheres. Toda sua produção cinematográfica está voltada para esta temática, que deixou como legado para a reflexão das próximas gerações. Buscando filmes de época para falar de preocupações atuais, a diretora foi uma peça importante na publicização do tema

---

<sup>4</sup> Em entrevista que aparece nos DVDs da trilogia.

<sup>5</sup> Em entrevista, nos “extras” do DVD **Mar de rosas**.

das mulheres na sociedade argentina, lembrando que **Camila** obteve a maior bilheteria de um filme argentino na década de 1980<sup>6</sup>.

É de meu interesse aqui observar que as duas cineastas analisadas neste estudo não foram apenas mulheres que fizeram filmes em seus países, mas que seus filmes foram reconhecidos e assistidos por milhares de pessoas, ajudando a pensar que algo que parece natural pode estar socialmente deslocado, como é o caso da situação de grande parte das mulheres. Ambas questionam papéis, ironizam dogmas e desafiam as inteligências mais resistentes. Seus filmes não foram vistos apenas por grupos reduzidos, em sessões quase privadas, como foi o caso de muitas mulheres realizadoras de cinema. Elas de fato apropriaram o cinema como instrumento político, deixando claro seu posicionamento, num momento em que ainda não parecia confortável que mulheres se posicionassem.

Eu busquei tomar esses cinco filmes como documentos históricos que trazem os sinais do tempo em que foram realizados, além das marcas de suas autoras, que fazem discussões por meio de imagens e todos os aparatos do meio cinematográfico, como instrumentos de disputas políticas em torno de representações, tão centrais na construção do conhecimento contemporâneo e na constituição de novas subjetividades.

O cinema, como campo interdisciplinar, mantém sua centralidade nas discussões teóricas de uma história recente, onde diversos autores e autoras trabalham, para além das imagens, com o multiculturalismo e com a diversidade de identificações que nos possibilitam, além das questões de gênero, cruzar fronteiras e enriquecer debates com o entrelaçamento de outras categorias, como classe, raça, etnia e geração, por exemplo.

---

<sup>6</sup> De acordo com o trabalho de Alcilene Cavalcanti apresentado no Colóquio Internacional Gênero, Feminismos e Ditaduras no Cone Sul, realizado na Universidade Federal de Santa Catarina em maio de 2009.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BURKE, Peter. **Visto y no visto**: el uso de la imagen como documento histórico. Trad. Teófilo de Lozoya. Barcelona: Crítica, 2005.

BURKE, Peter. **Visto y no visto**: el uso de la imagen como documento histórico. Trad. Teófilo de Lozoya. Barcelona: Crítica, 2005.

CALVERA, Leonor. Entrevista a Ana Maria Veiga. Buenos Aires, 01.03.2007. Acervo do LEGH/UFSC.

CAMILA. Dir. María Luisa Bemberg. Argentina, 1984. 1 DVD (90 min.).

DAS TRIPAS coração. Dir. Ana Carolina Teixeira Soares. Brasil, 1982. 1 DVD (100 min.).

ECO, Umberto. **A theory of Semiotics**. Bloomington: Indiana University Press, 1976.

KAMITA, Rosana. O cinema e as relações de gênero pelas lentes de Ana Carolina. In: TORNQUIST, Carmen Susana et al. **Leituras de resistência**: corpo, violência e poder. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009.

LAURETIS, Teresa de. Imagenação. **Caderno de Pesquisa e Debate do Núcleo de Estudos de Gênero UFPR**, n. 2, p. 1-79, 2003.

MAR de rosas. Dir. Ana Carolina Teixeira Soares. Brasil, 1977. 1 DVD (91 min.).

MENESES, Ulpiano B. de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, v.23, n. 45, jul. 2003.

MISS MARY. Dir. María Luisa Bemberg. Argentina, 1986. 1 DVD (90 min.).

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SONHO de valsa. Dir. Ana Carolina Teixeira Soares. Brasil, 1987. 1 DVD (92 min.)

VARGAS, María. Mirando hacia adentro: cine dirigido por mujeres. 2007 (s.l.).

Disponível em <<http://bama.ua.edu/~tatuana/numero3/cinenavaja/Vargascine.pdf>.>

Acesso em 27.09.2009.

Dossiê:

Recebido em: 26/04/2010

Aceito em: 06/05/2010