

QUANDO AS MULHERES FILMAM: HISTÓRIA E GÊNERO NO CINEMA DOS ANOS DA DITADURA

WHEN WOMEN FILM: HISTORY OF BRAZILIAN CINEMA GENRE IN THE YEARS OF MILITARY DICTATORSHIP

Alberto da Silva*

Resumo: Na virada dos anos 1970, a sociedade brasileira vivia um dos períodos mais difíceis da ditadura civil-militar imposta em 1964. Se durante a década anterior, os cineastas brasileiros mantinham ainda a esperança de uma mudança da sociedade através de um cinema engajado, o Golpe de Estado e as dificuldades impostas pela censura ditatorial levou-os a realização de um cinema alegórico, barroco e “desencantado”. Por outro lado, se as mulheres, durante os anos 1960, estiveram ausentes, enquanto cineastas, no panorama cinematográfico brasileiro, a partir dos anos 1970, elas dirigiram vários filmes, colocando em evidência as questões relativas à subjetividade e ao corpo feminino, questionando igualmente a família e o autoritarismo patriarcal. Este artigo propõe uma análise de três filmes dirigidos durante esse período que coloca em destaque o trabalho de três diretoras brasileiras: *Os homens que eu tive* de Teresa Trautman (1973), *Mar de Rosas* de Ana Carolina (1977) e *Patriamada* de Tizuka Yamazaki (1984). Além das complexidades e das questões sóciopolíticas do período estudado, as análises destes três filmes podem nos ajudar a compreender um pouco o processo de transformação das representações de gênero, e, igualmente várias mudanças que apontam para um trabalho sobre o plano estético que faz parte integrante da história do cinema brasileiro.

Palavras-chaves: Estudos de gênero. Ditadura militar. Cinema brasileiro. Representações.

* Professor na Université Rennes 2 e na Université Paris IV - Sorbonne. Membro do Grupo de Pesquisa Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Modes Ibériques Contemporains (CRIMIC) - Université Paris IV Sorbonne. E-mail: alberto1789@yahoo.fr

Abstract: At the turn of the 1970s, Brazilian society has lived one of the most difficult periods of civil-military dictatorship imposed in 1964. If during the previous decade, Brazilian filmmakers were still the hope of a change in society through a film engaged, the coup and the difficulties imposed by dictatorial censorship led them to carry out an allegorical film, baroque and “disenchanted”. On the other hand, if women, during the years 1960, were absent in the direction in Brazilian film scene, from the year 1970, they directed several films, highlighting the issues of subjectivity and the female body, also questioning the family and patriarchal authoritarianism. This article proposes an analysis of three films directed during this period that puts the emphasis on the work of three directors Brazilian : *Os homens que eu tive* de Teresa Trautman (1973), *Mar de Rosas* de Ana Carolina (1977) e *Patriamada* de Tizuka Yamazaki (1984). In addition to the complexities and sociopolitical issues of the period studied, analyzes of these three films can help us understand a little the process of transforming representations of gender, and also several changes that point to work on the aesthetic plane which is part of the history of Brazilian cinema.

Keywords: Gender studies. Military dictatorship. Brazilian cinema. Representations.

INTRODUÇÃO

Guerra na Coréia e no Vietnã, as revoltas estudantis de maio de 1968 na França, tantas crises sucessivas de estruturas sócio-ocidentais que coincidem, durante os anos 1970 e 1980, com a entrada em cena de grupos historicamente oprimidos: militando pelo direito à diferença e criticando o sistema patriarcal, os homossexuais, os negros e as mulheres atacam então a dominação branca e masculina. Representação do “estado d’alma presente na sociedade”¹, segundo algumas abordagens teóricas, um novo cinema aparece durante esse período tentando refletir e participar desse processo de transformação social. Nos Estados Unidos e na Europa, o movimento feminista esforçava-se em elaborar um discurso cinematográfico para desconstruir um cinema, chamado ‘patriarcal’, de um ponto de vista prático, mas também teórico. Judith Mayne afirma que a análise feminista é baseada, sobretudo, na distinção entre o cinema dominante e o cinema paralelo: o “cinema das mulheres” deve oferecer outras maneiras de identificação e de prazer.² Nesse contexto, o cinema da América Latina é também influenciado por esse movimento, como a diretora cubana Sara Gómez (*De cierta manera*, 1974-1977), a mexicana Rosa Martha Fernández (*Cosas de mujeres*, 1975-78; *Rompiendo el silencio*, 1979), a colombiana

Eulalia Carrizosa (*¿ Y su mamá que hace ?*, 1980), a argentina María Luisa Bemberg (*Momentos*, 1980; *Señora de nadie*, 1982). Todas essas cineastas elaboraram algumas obras que questionam os valores patriarcais sem, portanto, sistematicamente adotar uma etiqueta feminista.³

No Brasil, após as mudanças políticas de 1964, data na qual foi imposta uma ditadura militar que se prolongou durante vinte e um anos, as cineastas brasileiras confrontaram-se com uma valorização dos valores familiares e patriarcais e com uma forte censura. Por outro lado, a esquerda brasileira associava essas reivindicações às questões burguesas, sem nenhuma importância no momento onde a prioridade era a luta contra a ditadura.⁴ Fazendo um balanço sobre os filmes dirigidos por mulheres no Brasil, Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira afirmam que na década de 1960 apenas um filme foi dirigido por uma mulher, o que demonstra uma considerável mudança em relação aos anos 1970, durante os quais, apesar de tudo, inúmeras diretoras brasileiras produziram uma dezena de trabalhos notáveis.⁵

Tendo em vista os limites deste artigo, concentraremos nossa atenção nas obras de apenas três cineastas, analisando um filme de cada uma delas. Acreditamos que o percurso e os filmes de Tereza Trautman (*Os homens que eu tive*, 1973), Ana Carolina (*Mar de Rosas*, 1977) e Tizuka Yamasaki (*Patriamada*, 1984) podem nos dar um panorama interessante através do qual eles se inseriram na história do cinema brasileiro, dando destaque à subjetividade do gênero, repensando as relações com os corpos, os papéis sexuais, a igualdade profissional e a feminilidade: várias questões intimamente ligadas à complexidade dos problemas históricos e socioeconômicos brasileiros.

PROIBIÇÃO E NORMATIZAÇÃO NO PERCURSO DO FILME *OS HOMENS QUE EU TIVE* DE TERESA TRAUTMAN

Nascida no interior de São Paulo, ao mudar para a capital paulista Teresa Trautman começa a frequentar o grupo da Reunião de Produtores Independentes com João Batista de Andrade e Luis Sérgio Person, uma importante influência que a fez abandonar a ideia dos estudos de medicina por um curso de interpretação e direção com Eugênio Kusnet, além de vislumbrar a direção de um primeira longa-metragem.⁶ Após a direção do episódio *A curtição* no filme *Fantasticon: os deuses do sexo* (1973), escreveu o seu primeiro roteiro: *Os homens que eu tive*.⁷

Pitty, a personagem principal do filme foi escrita e pensada para Leila Diniz, atriz que começou sua carreira no final dos anos 1960, alcançando rapidamente uma imensa popularidade, circulando entre produções cinematográficas *grand public* e de autor, além de papéis nas novelas *Eu*

compro essa mulher (exibida entre 15/03/1966 e 15/07/1966) e *O Sheik de Agadir* (exibida entre 18/07/1966 – 17/02/1967), ambas escritas por Glória Magadan e dirigidas por Régis Cardoso e Henrique Martins. O roteiro do filme *Os homens que eu tive* colocou em evidência a maneira segundo a qual Leila Diniz via sua sexualidade, a liberdade e o amor livre: vários temas presentes na escandalosa entrevista dada pela atriz em *O pasquim* em 1969, um escândalo que lhe rendeu um interrogatório na Polícia Federal, além do ostracismo no meio artístico, impedido-a de trabalhar durante um bom período.⁸

Infelizmente, após o trágico acidente de avião em 1972 que vitimou a atriz, Teresa Trautman levou adiante seu projeto sem a presença de Leila, efetuando algumas modificações na estória original. Nessa produção, para o papel que seria interpretado por Leila Diniz, foi escolhida Darlene Glória, atriz que tinha sua imagem associada a uma representação feminina ligada a certa liberdade sexual, principalmente, através de papéis como Ana em *São Paulo Sociedade Anônima* (1965) de Luís Sérgio Person ou a prostituta Geni em *Toda nudez será castigada* (1973), adaptado da peça de Nelson Rodrigues e um grande sucesso do cineasta e cinemanovista Arnaldo Jabor.

Em *Os homens que eu tive*, Darlene Glória vive Pitty, casada com Dode (Gracindo Júnior). Eles vivem uma relação “aberta” a tal ponto que Pitty propõe que Sílvio, um de seus amantes, venha morar com o casal. Dode aceita a proposta, mas tem ciúmes e se consola nos braços da sua amante Alessandra. Pitty é contratada para trabalhar na produtora de Peter (Arduino Colassanti), por quem se apaixona, contrariando tanto seu marido como seu amante. Após tentar viver com Peter, ela se instala em uma casa onde vive uma comunidade com um modo de vida alternativo para a época. Nesse ambiente de *peace and love*, Pitty encontra Torres (Milton Moraes), um homem mais velho com quem decide ter um filho. Na última sequência, Pitty explica a Torres e a Dode que ela está grávida sem, portanto, revelar o nome do pai. Para que Dode não fosse obrigado a dar seu nome à criança, ela lhe pede o divórcio, ele por sua vez se opõe, propondo que o bebê tenha seu nome. Finalmente Pitty e Torres aceitam.

Se *Os homens que eu tive* manteve a clara inspiração no ícone Leila Diniz, sua interdição mostra igualmente os discursos em torno da sexualidade, do corpo e da família que circulavam na sociedade brasileira nos anos 1960 e 1970. Primeiramente lançado em 1973 em três cidades importantes para o mercado cinematográfico da época, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo. Foi bem recebido no Rio e seguiu sua carreira pública em Belo Horizonte, onde ficou em cartaz três semanas para ser, em seguida, proibido, não sendo nem mesmo exibido em São Paulo. Segundo Teresa Trautman, o filme foi censurado por causa de um telefonema entre uma senhora membro da alta sociedade de Belo Horizonte e um militar do alto escalão do exército que classificava duvidosa a qualidade do filme. Em julho de 1973, o filme foi interditado pelo

general Antônio Bandeira e, a partir desta data, a cineasta começou uma luta que durou sete anos para conseguir sua liberação.⁹

Durante suas negociações com a Censura Federal, Teresa Trautman foi aconselhada pelo então Ministro da Justiça, Armando Falcão para, além de mudar o título do filme para *Os homens e eu*, modificar o estado civil da personagem principal, transformando Pitty em uma mulher solteira. Da mesma maneira como aconteceu anteriormente com Leila Diniz em sua entrevista em 1969, o modelo binário e normativo se impôs mais uma vez através do poder da censura ditatorial.¹⁰ Nesses termos, era inconcebível que a imagem de uma mulher casada fosse associada à liberdade e ao prazer sexual. Transformando Pitty em uma mulher solteira preservavam-se a moral e os bons costumes da época. Uma posição claramente explícita no comunicado do ministro do dia 5 de abril de 1974: “trata-se de uma película com conteúdo amoral, baseado no adultério consentido e comentado. Adota linguagem vulgar, com palavras de baixo calão, e prega a desagregação da família”.¹¹

Analisando os mecanismos de interdição elaborados pelas proibições, recusas, censuras e negações, Michel Foucault afirma que não se deve fazer da “interdição o elemento fundamental e constituinte a partir do qual se poderia escrever a história do que foi dito do sexo”, segundo ele, ela é o ponto de partida e está agrupada em um grande mecanismo central destinado a dizer não, assim os sentidos devem ser buscados nas instâncias de produção discursiva.¹² A mudança do estado civil de Pitty demonstra na verdade um discurso do que se espera de uma mulher casada. Além de que, ironicamente, se o título *Todas as mulheres do mundo* de Domingos de Oliveira, primeiro filme de Leila Diniz, não havia causado um mal-estar nos censores em 1966, o filme de Teresa Trautman chamou a atenção, pois ele colocava em cena uma personagem feminina em pé de igualdade que é inaceitável pelo poder falocêntrico da ditadura civil-militar dos anos 1970. Principalmente em um período onde triunfavam as produções eróticas das pornochanchadas que exibiam em seus cartazes títulos como *Os roubos das calcinhas* ou *Uma calcinha na mão*.

Os homens que eu tive é ambientado no cenário colorido e luminoso das praias do Rio de Janeiro, reforçado pela escolha de uma fotografia e uma luz forte valorizando ainda mais o caráter solar do personagem de Darlene Glória, como afirmou a cineasta alguns anos depois,

Eu disse ao Alberto Salvá [diretor de fotografia] que queria ver tudo o que estivesse em cena. Nenhum canto mal iluminado, nada escuro, nenhum móvel pesado. Eu queria fazer um filme às claras também na parte visual, não só na temática. Ficou uma cor brilhante. A cor da pele das pessoas é lindíssima. Você vê tudo o que está em cena,

absolutamente tudo. Afinal, numa época difícil, com as mulheres buscando o seu espaço, como acontecia demais no ano das filmagens e ainda agora, era necessário ter uma colocação clara e definida, sem metáforas ou meias intenções.¹³

Assim, Teresa Trautman inseriu seus personagens no mesmo ambiente no qual circulava Leila Diniz: um meio de intelectuais e da elite da zona sul do Rio de Janeiro. Estudando o universo particular dos moradores desses bairros, o antropólogo Gilberto Velho afirma que o que os caracteriza é o aspecto extremamente individualista. Esse grupo social preconizava a felicidade, o prazer e o sucesso individual, caracterizado ainda por uma busca nos recursos da psicanálise:¹⁴ um conjunto de características que se aproximavam da personalidade e da imagem midiática de Leila Diniz.

O filme descreve um mundo idílico onde os indivíduos circulavam sem nenhum problema social, muito menos econômico. O filme representa um ambiente privilegiado, inspirado naquele onde viveu Leila Diniz, formado por uma boemia intelectual que gostava de se encontrar na praia de Ipanema, outro elemento que lembra o universo da atriz. No filme, o personagem de Pitty mantém apenas um contato esporádico com sua irmã que é casada e dependente economicamente do marido e vive um modelo de esposa nos moldes tradicionais da época. Um personagem que aparece poucas vezes e que é uma invocação da realidade vivida por uma grande parte das mulheres da época.

Os homens que eu tive, que conservou seu título original, foi finalmente exibido nas salas brasileiras no início dos anos 1980, após sete anos de combate, em um clima de abertura política e ao final do grande sucesso das pornochanchadas. Nessa época, a crítica brasileira considerava que, de uma maneira geral, mesmo que o filme fosse “artesanalmente correto”, ele não refletia a atualidade e sofria de uma falta de profundidade na elaboração de sua trama.¹⁵ Na verdade, essas críticas se concentravam nos sete anos de interdição do filme sem, entretanto, procurar contextualizá-la e interpretá-la, principalmente sem colocar em evidência a proibição da censura e a maneira pela qual o discurso normativo dos organismos oficiais eram reveladores do lugar reservado às mulheres na sociedade brasileira no início dos anos 1970.

Efetivamente, da época da estréia e interdição do filme, no início dos anos 1970, até sua exibição sem cortes no começo dos anos 1980, a sociedade brasileira viveu várias transformações, não só em termos econômicos e políticos, mas igualmente uma mudança que concerne às relações de gênero efetuada tanto pela participação dos movimentos feministas no processo de aprovação da anistia política como a volta de intelectuais e artistas exilados

que trouxeram para o Brasil dos movimentos de contra cultura da Europa e dos Estados Unidos outras concepções dos modelos masculinos e femininos.

Apesar de tudo, na época da liberação do filme, o professor e cineasta Sérgio Santeiro insistiu no fato de que o filme propunha uma visão completamente distanciada de uma concepção masculina, principalmente quando comparado em oposição ao filme *Todas as mulheres do Mundo* que, segundo Santeiro “lembra o conformismo machista dominante na sociedade brasileira”.¹⁶

Seja como for, embora *Os homens que eu tive* retrate o universo privilegiado de uma elite psicanalisada e individualista, o filme foi produzido em um momento onde as cineastas nacionais retornam *sur la scène* cinematográfica brasileira após dez anos de ausência. Nesse contexto, o filme de Teresa Trautman se opõe a uma lógica tradicional cinematográfica baseada no modelo binário patriarcal da mãe/esposa e da prostituta, modelo posto em causa através da imagem midiática de Leila Diniz.

SUBMISSÃO E REVOLTA MERGULHADAS EM UM *MAR DE ROSAS*

Formada em medicina com especialização em paralisia cerebral e fisioterapia, a cineasta Ana Carolina estudou cinema na Escola Superior de Cinema São Luiz. Continuista de Walter Hugo Kouri em *As amorosas* (1968), ela escreveu e dirigiu vários curtas-metragens antes de se lançar na direção de seu primeiro longa-metragem *Getúlio Vargas* (1974): utilizando imagens do antigo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Em seguida, Ana Carolina dirigiu três filmes, partindo de uma virulenta crítica da família tradicional em *Mar de Rosas* (1977), passando por uma reflexão da sexualidade e do corpo feminino em *Das Tripas Coração* (1982) até a desconstrução do amor romântico em *Sonho de Valsa* (1987), a cineasta construiu uma trilogia através da qual mostra, como ela mesma diz “o processo progressivo da mulher em busca de sua identidade”.¹⁷

Em *Mar de Rosas*, primeiro filme de sua trilogia, Ana Carolina conta a estória de Felicidade (Norma Bengell) e de Sérgio (Hugo Carvana), um casal que viaja do Rio de Janeiro a São Paulo em companhia da filha adolescente, Betinha (Cristina Pereira). Dentro do carro, uma longa discussão entre o marido e a esposa continua até o banheiro do quarto de hotel onde a família se hospeda. Betinha, que fica no quarto ao lado, escuta seu pai gritar quando Felicidade o agride com uma lâmina de gilete. A mãe sai do banheiro e leva rapidamente sua filha em fuga no carro da família. Após algum tempo, elas percebem que estão sendo perseguidas por um fusca preto, conduzido por Orlando Barde

(Otávio Augusto). Como elas descobrirão mais tarde, esse homem é nada mais nada menos que um empregado de Sérgio, o marido agredido no banheiro do hotel. Após algumas peripécias durante as quais Betinha tenta matar sua mãe, as duas personagens femininas encontram o Doutor Dirceu (Ary Fontoura) e sua esposa, Dona Niobi (Myriam Muniz), que moram em uma pequena e pacata cidade de interior do Brasil.

Em *Mar de Rosas*, Ana Carolina desenvolve um paralelismo complexo entre os dois personagens femininos. Mesmo se a cineasta filma constantemente uma proximidade latente entre a mãe e a filha, essa relação edipiana é construída igualmente através de planos em que Betinha observa constantemente Felicidade. Essa relação contraditória é encenada desde a primeira sequência dentro do carro: em um primeiro plano, a cineasta filma Felicidade, sentada no banco do passageiro da frente, cujo olhar parece perdido e vago, enquanto Betinha, sentada no banco de trás do veículo, a observa com expressão de tristeza e comiseração.

Após um segundo plano onde só o marido aparece dirigindo, a câmara se volta mais uma vez sobre Betinha que, desta vez, observa seu pai. Esse encadeamento constrói as correspondências que ligam a mãe à filha, mas que sublinha também a distância que as separa nessa relação contraditória e que será constantemente colocada em evidência durante este *road movie*.

Betinha sempre ocupará o lugar do passageiro atrás de sua mãe. Através dessa construção, Ana Carolina confere ao personagem de Betinha uma posição, ao mesmo tempo de contrapoder em relação aos seus pais, mas também de herdeira de sua mãe. Entretanto, a personagem de Betinha se insere enquanto uma herdeira heterodoxa, pois não apenas Felicidade deseja para sua filha uma vida diferente, como ela mesma afirma durante várias vezes no filme, como o comportamento turbulento de Betinha coloca a adolescente numa perspectiva imediatamente diferente do conformismo e da passividade encarnados pela sua mãe. Além disso, ao escolher a atriz Norma Bengell para interpretar o papel de Felicidade, Ana Carolina perturba a lógica do olhar patriarcal dominante. Após ter começado sua carreira cinematográfica no filme *O homem do Sputnik* de Carlos Manga (1959), comédia musical no melhor estilo de chanchadas onde ela interpreta uma paródia da atriz francesa Brigitte Bardot, a bela Norma Bengell participou de várias produções cinematográficas brasileiras durante os anos 60, nas quais ela encarnava quase sempre personagens femininos que desfrutavam de uma liberdade sexual, símbolo de certa 'liberação feminina', materializada, sobretudo através do corpo.¹⁸

Em suas análises sobre o star-system hollywoodiano, Richard Dyer afirma que: “a maior parte das estrelas encarnam modelos sociais dominantes”. Se Edgar Morin já afirmara que as estrelas de cinema são um produto de consumo,¹⁹ Dyer confirma que a presença de uma ou outra celebridade em

um filme pode criar o que ele chama de ‘intertextualidade’, influenciando assim, através de sua imagem midiática, no discurso cinematográfico.²⁰ Ao escolher Norma Bengell para o papel de Felicidade, Ana Carolina criou justamente uma “intertextualidade” ao utilizar o corpo e a imagem de uma atriz símbolo de uma ‘liberação sexual’ dos anos anteriores. Por meio dessa atriz que encarna o declínio progressivo de Felicidade até sua morte, a cineasta procurou exprimir seu ponto de vista, segundo o qual, a liberação das mulheres não passava apenas pelo corpo, mas por uma constante reflexão e ação.

Ao chegar à casa de Dirceu e Niobi, o filme toma outro ritmo, diferentemente da agitação e da aceleração de todas as sequências anteriores, nas quais Felicidade e Betinha são filmadas constantemente em movimento, o tédio desse ambiente fechado, que representava um casamento tradicional, coloca todas as personagens num marasmo, presente na lentidão da sequência, mas também na verborragia dos diálogos. Nessa atmosfera lúgubre, Felicidade vai ao banheiro e em um longo plano-sequência, Barde a segue, tira sua roupa e começa a fazer amor com ela. No início, filmados em plano-médio, a construção do plano tendo como ponto de vista o corredor estreito do banheiro que simboliza a solidão, o sentimento de abandono e opressão sentida pelo personagem feminino, cuja melancolia é sublinhada por um solo de violino que acompanha toda a sequência. Barde tira violentamente as roupas de Felicidade e escorrega até o chão descendo sua calça e subindo no corpo da personagem feminina que se encontra seminua. Felicidade é esmagada entre o muro e Bardi. A cena é acompanhada da voz em *off* da personagem feminina que recita uma letra enviada pela própria mãe de Ana Carolina a seu marido.²¹

Nessa carta, a mãe da cineasta fala de uma profunda tristeza, da falta de comunicação com seu marido e de seu isolamento. O distanciamento criado entre as palavras e a imagem é extremamente forte e o olhar do espectador é canalizado para a subjetividade da personagem feminina, principalmente quando um *travelling* centraliza o rosto da atriz em close mostrando sua angústia e insatisfação. Mergulhada em uma profunda melancolia, Felicidade/mãe de Ana Carolina não fala nunca de prazer, fechada em um modelo de passividade e de dependência em relação a seu marido, pois apenas ele ‘possui a chave de sua felicidade’.

Em compensação, contrariamente a esse modelo de passividade feminina, Betinha se inscreve todo o tempo em um discurso ativo. Ela que escuta as lamentações de sua mãe atrás da porta, entra no banheiro ao lado, coloca lâminas de gilete em um sabonete, numa tentativa de assassinar esta mãe que representa a estagnação, o conformismo, como ela tenta fazê-lo durante todo o filme.

Ainda no início, quando as duas fogem do hotel, mãe e filha vêem um acidente de automóvel: o carro de dois jovens recém-casados cai dentro de um

canal e, em um plano de conjunto, uma parte do corpo da moça morta, vestida de noiva é filmado em plano fixo, boiando entre o veículo e a água do canal. Símbolo do fracasso de um modelo conjugal tradicional? O esgotamento da instituição do casamento? A visão dessa cena perturba os dois personagens femininos: ela lembra à Felicidade o fracasso do seu próprio casamento. Quanto a Betinha, a visão dessa catástrofe desperta na adolescente o gosto da ação: doravante, em várias situações ela tentará matar Felicidade. Dentro do carro, enquanto Felicidade dirige, Betinha escreve sobre seu rosto e fura seu pescoço com um grampo de cabelo; ao parar em um posto de gasolina, ela coloca fogo nos pés de sua mãe; ou ainda na casa de Niobi, antes da cena no banheiro, ela tentará enterrar sua mãe no consultório do dentista, com um caminhão de areia.

O corpo de Felicidade é progressivamente marcado pelas agressões de sua filha e essas marcas ficam inscritas no seu corpo até o fim do filme. Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira, em um artigo dos anos 1980, analisam a morte final de Felicidade como um fracasso e um símbolo de vitória da dominação patriarcal.²² Entretanto, várias vezes comparados ao cinema de Luis Buñuel, convém ter em conta a maneira com a qual Ana Carolina elabora seus filmes. Se suas personagens se constituem de arquétipos tirados de metáforas que se inscrevem em performances de gênero constantemente contestadas, a inspiração surrealista permite a cineasta questionar, destruir e desconstruir esses modelos.

Por outro lado, essa linguagem ajuda a estabelecer nos seus filmes um distanciamento que tem um papel e um lugar essencial através do qual os personagens femininos desenvolvem uma constante reflexão sobre elas mesmas e sobre o mundo ao seu redor.

Num primeiro momento, as agressões de Betinha em relação à sua mãe representam uma reação à inércia de um modelo feminino submisso à figura patriarcal representada por seu marido e por Barde. Felicidade, cujo corpo é pouco a pouco destruído por sua filha, mesmo tendo tentado matar seu marido, continua até o fim fechada em um modelo tradicional de mulher submissa. Por outro lado, a presença de Norma Bengell e sua adesão ao movimento feminista no período da realização do filme,²³ cria uma intertextualidade na qual se estabelece uma maneira de decompor uma imagem midiática que no passado foi símbolo de uma libertação feminina que passa através do corpo das mulheres, reforçando na verdade o olhar patriarcal. Como diria Michelle Coquillat, diferentemente do “poder simbólico masculino”, “le pouvoir de la chair”, ou “o poder da carne” exercido pelas mulheres é sempre ilegítimo e intrinsecamente ligado a sexualidade.²⁴

Por outro lado, como já observamos anteriormente, os filmes de Ana Carolina comportam certa crueldade buñueliana, que traz para a cineasta a

possibilidade de desconstrução através de uma violência presente nos seus filmes, que é ao mesmo tempo constantemente associada ao riso carnavalesco.

Segundo Mikhail Bakhtin, a carnavalização através do riso coloca o mundo ‘ao avesso’ e desestabiliza as hierarquias sociais.²⁵ No cinema de Ana Carolina, esse riso perturba igualmente as hierarquias das relações de sexo. Mesmo que o personagem de Sérgio apareça apenas no início do filme, o sentido da ordem e autoridade hierárquica que ele representa é retomado pela presença de Barde, que o substitui, até mesmo dentro do carro retomando a disposição do início do filme: Barde dirige, Felicidade ao lado e Betinha continua no banco de trás.

Entretanto, se Barde faz alusão ao modelo tradicional de família através de um discurso reforçando a obediência às hierarquias, Betinha reage a tudo isso de uma maneira irônica: sempre em uma atmosfera ao mesmo tempo engraçada, ela ironiza as frases de ordem ditas pelo substituto de seu pai. Finalmente, ela coloca suas pernas para cima, parafraseando desta maneira a carnavalização de um mundo ‘de pernas para o ar’.

Agitada, insolente, mal criada, sarcástica, desagradável, cruel, a adolescente de *Mar de Rosas* é o ‘motor’ principal do riso carnavalesco, particularmente em relação à sua mãe que encarna um modelo de mulher dependente e submissa. O riso mistura-se à ironia para desativar a violência e desarticular a ‘verdade’, repensando assim todas as relações de autoridade e de poder que fazem uma clara referência tanto ao autoritarismo ditatorial quanto ao modelo da família tradicional.

No final do filme, Betinha e Felicidade pegam um trem para fugir da perseguição de Barde: ele consegue alcança-las afirmando que é preciso sempre ‘obedecer às ordens’. Num primeiro momento, Betinha repete ironicamente essa mesma frase para, em seguida, jogar Barde e sua mãe do trem. Na última sequência do filme, em plano fixo, Betinha está em pé na plataforma atrás do trem, que segue por um caminho desconhecido. Enquanto o trem se perde na imensidão, ela cruza os braços e manda uma banana para o público, sempre impertinente e irônica. Após ter sacudido o universo catastrófico da família, Betinha segue neste trem que vai em direção às montanhas. Em segundo plano, a mesma paisagem que a adolescente contemplara no início do filme. Modelo feminino possível, ainda desconhecido, mas completamente distante da passividade de Felicidade, de agora em diante, ela escolhe seu caminho, uma metáfora do estado do movimento feminista brasileiro dos anos 70 que tenta se erguer entre a pressão de uma ditadura que tem ao mesmo tempo a resistência de uma direita conservadora e uma esquerda machista.²⁶

GÊNERO NO BRASIL DA ABERTURA POLÍTICA EM PATRIAMADA DE TIZUKA YAMAZAKI

Formada em cinema pela Universidade de Brasília (UnB), antes de se lançar na direção de seu primeiro longa-metragem, Tizuka Yamazaki trabalhou como assistente de direção de Nelson Pereira dos Santos em *O amuleto de Ogum* e *Tenda dos Milagres*, participou da produção de *Jorjamado no cinema* (1977) e *A idade da Terra* (1978-1980) de Glauber Rocha, além da produção executiva de dois sucessos de público dos anos 1980, *Bete Balanço* (1984) e *Rock Estrela* (1986), dirigidos por Lael Rodrigues.²⁷

Neta de imigrantes japoneses, Tizuka Yamazaki se inspira na chegada de sua família ao Brasil para escrever e dirigir seu primeiro longa-metragem *Gaiijin, caminhos da liberdade* (1979), num momento em que, como ela mesma afirma, “ainda não tinha consciência de que houvesse dificuldades extras para a mulher diretora de cinema”.²⁸ Uma temática que ela procurou desenvolver em *Parayba, mulher macho* (1982), um filme na qual ela conta a história de Anayde Beiriz, poetisa paraibana que escandalizou a sociedade conservadora dos anos 1930, principalmente com a sua relação amorosa com político João Dantas.

Em seguida, influenciada pelo clima de manifestações políticas em um Brasil que caminhava para a abertura, ela decidiu filmar o comício da Candelária pelas Diretas Já, no Rio de Janeiro em abril de 1984. Segundo a cineasta:

Eu queria conservar no filme o entusiasmo, as atividades, as dúvidas e os debates que estavam acontecendo. Eu queria que meu filme tivesse uma dimensão documentária, mas eu não queria fazer um documentário. Eu queria realizar uma ficção em relação aos eventos que estavam acontecendo.²⁹

Assim, no momento do comício, sem nenhum roteiro, Tizuka Yamazaki convida três atores e os coloca em três pontos distintos da manifestação, propondo um dispositivo no qual ela estabeleceu três visões diferentes do momento histórico e político: uma jornalista de esquerda petista, Carolina Diniz (Débora Bloch), um alto executivo de uma indústria nacional, Rocha Queiroz (Walmor Chagas) e Goiás, um cineasta sonhador e romântico interpretado pelo ator Buza Ferraz.

Meio ficção, meio documentário, o roteiro desenvolvido pela diretora e pela co-cenarista Alcione Araújo, além de ter sido escrito à medida que se desenrolavam os acontecimentos históricos que agitavam o país, tiveram que se adaptar a esses mesmos eventos políticos, principalmente à perda da emenda Dante de Oliveira das diretas no Congresso Nacional. Um fato que

desestabilizou a produção e os atores, tendo em vista a proposta do projeto, as personagens do filme, que foram obrigados a tomar uma posição entre dois candidatos que não representavam os ensejos de mudanças do início: Paulo Maluf do PDS – Partido Democrata Social e Tancredo Neves do PMDB – Partido do Movimento Democrático Brasileiro. Nesse impasse e tendo como pretexto o filme que Goiás dirige - um filme dentro do filme - a diretora reuniu os três atores principais, os produtores e alguns membros de sua equipe e os filmou numa sequência na qual cada um opina sobre a melhor maneira de terminar o filme.

Fazendo um balanço sobre alguns filmes da “transição política” como *Muda Brasil* (1985) de Oswaldo Caldeira e *Céu Aberto* (1985) de João Batista de Andrade, o jornalista Roberto Machado Junior analisa a sequência e as mudanças que ocorrem no filme como uma perda e distanciamento do projeto original, principalmente pela facilidade da oposição e temor do candidato do PDS, e uma adesão imediata ao projeto burguês/liberal. Segundo o jornalista:

A partir daí norteiam-se as tendências finais de *Patriamada*. Sem escapar de inibidas cenas de apoio à candidatura de Tancredo Neves, o PMDB assume um papel preponderante na trama que, até então, girava em torno de uma jornalista filiada o PT. Por total falta de operação, os artistas intelectuais e produtores do filme, ficaram fora do jogo institucional de poder, sem condições de fechar o enredo com propostas de novos rumos para uma política de oposição partidária ou não. Passaram, talvez sem consciência total do processo que documentavam, a uma subserviência às regras traçadas por um sistema ainda conservador, mas que surgia no plano nacional com cara de coisa nova.³⁰

Nesse contexto, o filme revela um momento importante histórico quando ele se afasta das esperanças esquerdistas de Lina, a jornalista petista, aproximando-se muito mais da personagem de Rocha Queiroz, inspirado no industrial Fernando Emílio de Moraes, mas, sobretudo, apresentando o estado de espírito de Goiás, *alter ego* da cineasta, sonhador mas não-partidário, cujo objetivo principal era a realização do seu filme, num momento em que o cinema brasileiro passava por uma mudança de paradigmas, herança da desilusão dos anos de chumbo e do fracasso dos projetos revolucionário elaborados nos anos 1960, numa mudança em direção às questões relativas a problemática das identidades, como diria o diretor Carlos Diegues nos idos dos anos 1980, “O cinema brasileiro deixou de ser uma experiência comum, comunitária, deixou de ser uma aventura coletiva, deixou de ser um projeto, e passou a ser uma aventura individual”.³¹

Em *Patriamada*, acompanhamos as transformações políticas até pouco antes das eleições nas quais foi eleito o primeiro Presidente civil após a ditadura. O filme acabou antes das eleições e, no seu lançamento, teve uma recepção muito aquém do esperado, para o contexto da época, tornou-se ultrapassado, segundo a diretora “o público abandonou o filme para ficar na frente da TV esperando os boletins médicos”,³² à espera dos resultados de saúde do presidente recém-eleito, Tacredo Neves, que morre, antes mesmo de ser empossado.

Em 1987, Tizuka Yamazaki afirma que até então *Patriamada* foi o filme cujo resultado a deixou mais satisfeita, segundo ela, ele deu-lhe a oportunidade de participar de um momento importante da história do Brasil.³³

Se em *Patriamada*, a cineasta buscou registrar as mudanças de um processo de abertura política, as questões de representação de gênero foram igualmente pensadas e colocadas em um momento importante da história brasileira. Através do olhar de seus três personagens, a diretora passeou sua câmera registrando ao vivo, filmando as pessoas na rua os homens políticos, os artistas.

Se o nome da personagem feminina faz pensar em Leila Diniz, Lina encarna a mesma liberdade e independência profissional, política e sentimental. Como a personagem de Pitty em *Os homens que eu tive*, Caroline vive um triângulo amoroso com um homem mais velho, o executivo Rocha Queiroz e o cineasta romântico Goiás uma personagem que encarna a sensibilidade do “novo homem” brasileiro.³⁴ Como Pitty, ao final de *Patriamada*, Lina termina grávida e rodeada de duas personagens masculinas. O personagem de Walmor Chagas é o chefe de uma empresa saído de uma família tradicional da elite industrial brasileira que rompe com o seu meio: ele se coloca ativamente no processo de abertura política, e ao final do filme se separa do conservadorismo de sua esposa e da sua família para viver sua relação com Carolina. Goiás procura realizar um filme intitulado *Patriamada*. Essa personagem se inscreve em outro modelo de masculinidade: se por um lado ele é um pai solteiro que se divide entre tomar conta do filho e o difícil dia a dia do trabalho cinematográfico, entre os problemas da produção e da realização de seu sonhado filme, por outro lado, em nenhum momento ele se opõe à liberdade e às escolhas de Carolina: escolhas ligadas ao engajamento político das mudanças pelas quais passava o país, mais igualmente, pela luta por uma independência e liberdade em relação às personagens masculinas. Nesse ínterim, se a personagem de Débora Bloch é constantemente confrontada com um mundo de trabalho competitivo e misógino, ela assume suas escolhas afetivas, principalmente em relação às personagens masculinas que são forçadas a se adaptar a outras modalidades de relações de gênero.

Analisando a produção cinematográfica brasileira do início dos anos 1980, Ismail Xavier afirma que “sem descartar a experiência do cinema

moderno na adaptação do ‘modo de produção’ à realidade brasileira”, o cinema deste período “afastou-se de seus temas e estilos, enterrou a estética da fome, afirmou a técnica e a ‘mentalidade profissional’”.³⁵ Por outro lado, alguns filmes do *cinéma d’auteur* desse período propõem outras representações do feminino e do masculino que se inscrevem em uma via da pós-modernidade, no sentido da “emergência de um novo tipo de vida social”, como diria Fredric Jameson,³⁶ ou na representação de rupturas culturais como as propostas pelo feminismo em uma forma de um “pós-modernismo utópico”, como diria E. Anne Kaplan.³⁷

Se os filmes analisados neste artigo apresentam um painel das mudanças de representação das questões de gênero do período em questão, eles nos dão um pequeno panorama, através de uma multiplicidade estética que fazem parte história do cinema brasileiro. Por outro lado, se em alguns deles, as questões de representação de gênero estão no cerne do discurso fílmico, nossas análises mostram que elas são ligadas intrinsecamente às questões políticas e sócio-econômicas que as definem e/ou as influenciam, revelando a maneira pela qual essas representações se produzem, repetem-se e modificam-se no processo histórico da sociedade brasileira.

NOTAS

¹ CASETTI, Francesco. *Les Théories du Cinéma depuis 1945*. Paris: Nathan, 1999. p. 374.

² MAYNE, Judith. Dorothy Arzner, les femmes et la politique des auteurs. In: REYNAUD, Bérénice; VINCEDEAU Ginette (Orgs.), *CinémaAction*, n. 67, “20 ans de théories féministes sur le cinéma”, Paris, Corlet/Télérama/Créteil, (1993) 186-192.

³ SAN MARTIN, Patricia Torres. Scènes et espaces féminins: quelques cinéastes latino-américaines. In: SINARDET, Emmanuelle. *Histoire et Sociétés de l’Amérique Latine*, n. 14, 2001, p. 87-105.

⁴ PEDRO, Joana Maria. Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978). *Revista Brasileira de História*, v. 26, 2006, p. 249-267. PINTO, Célia Regina Jardim. *Uma História do Feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

⁵ MUNERATO, Elice; DE OLIVEIRA, Maria Helena Darcy. *As musas da matinê*. Rio de Janeiro: Edições RioArte, 1982. Ver também MUNERATO, Elice; DE OLIVEIRA, Maria Helena Darcy. Quando as mulheres filmam. In: *Encontros com a Civilização Brasileira*, v. 26, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. p. 127-141.

⁶ HEFFENER, Hernani. Teresa Trautman. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 1997. p. 546.

⁷ Além do 4º episódio ‘Dois é bom, quatro é demais’ que faz parte do filme *Deliciosas traições de amor* (1975), em 1987 a cineasta dirige *Sonhos de menina-moça*.

⁸ PITANGUY, Jacqueline. Leila Diniz e a antecipação de temas feministas. GOLDENBERG, Mirian (Org.). Dossiê Leila Diniz. *Revista Estudos Feministas*, v. 2, n. 2, set. 1994, p. 474-494.

⁹ SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999. p. 183-184; FERREIRA, Jairo. Fantasias de Tereza sem traumas. In: *Folha de São Paulo*, 18/08/1980, p. 19; Os homens que eu Tive , liberado sete anos depois, In: *O Estado de São Paulo*, 12/08/1980, p. 20.

¹⁰ PEREIRA, Edmar. Os homens que eu tive, filmes novos. In: *Jornal da Tarde*, 11/08/1980, p. 19.

¹¹ Citado em SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999. p. 184.

¹² FOUCAULT, Michel. *Historia da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. p. 17.

¹³ “Os homens que eu tive, uma derrota da censura”, In: *Jornal da Tarde* , 11/08/1980, p. 17.

¹⁴ Ver VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981; VELHO, Gilberto. *Subjetividade e sociabilidade: uma experiência de geração*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986; VELHO, Gilberto. Família e subjetividade. In: DE ALMEIDA, Angela Mendes (org.). *Pensando a família no Brasil: da colônia à modernidade*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo; Editora da UFRRJ, 1987. p. 79-87.

¹⁵ REIS, Moura. Simpático, simples, direto. E levemente ingênuo. In: *Jornal da Tarde*, 18/08/1980, p. 21; ‘Os homens que eu tive’, liberado sete anos depois. In : *O Estado de São Paulo*, 12/08/1980, p. 20; PEREIRA, Edmar. ‘Os homens que eu tive’. Filmes novos. In: *Jornal da Tarde*, 11/08/1980, p. 19.

¹⁶ SANTEIRO, Sérgio. O sol visto da lua. *Filme Cultura* , n. 35/36, jul./ago./set., 1980, p. 68-69.

¹⁷ CAROLINA, Ana. Carolina: fazer cinema social no país é erro. In: *Jornal de Brasília*, 01/09/1987. Após *Sonho de Valsa*, último filme de sua trilogia, mesmo se Ana Carolina se afasta de uma estética de influências surrealistas, em *Amélia* (2000), ela retoma as relações de poder, tendo como característica a ironia e o humor, sempre presentes na sua *mise en scène*. Em 2002, ela dirige *Gregório de Matos*, construído a partir de vários poemas de Boca do Inferno, poeta barroco do século XVII, retomando de uma outra maneira um universo próximo do carnavalesco, tão presente em sua trilogia.

¹⁸ Ver DA SILVA, Alberto. La polémique Norma Bengell: le parcours d’une actrice brésilienne. In: FERLAND, Catherine; GRENIER, Benoît (Orgs.). *Femmes, culture et pouvoir. Relecture de l’histoire au féminin XVe – XXe siècles*. Québec: Les Presses de l’Université Laval, Collection Intercultures, 2010. p. 95-105.

¹⁹ MORIN, Edgar. *Les stars*. Paris: Editions du Seuil, 1972. p. 188.

²⁰ DYER, Richard. *Le star-système hollywoodien*. Paris: L’Harmattan, 2004. p. 218.

²¹ MOCARZEL, Evaldo. Retratos Brasileiros. Extra. In: MAR de Rosas. Direção: Ana Carolina. Produção: Área produções cinematográficas Ltda, Mario Volcoff, Produções cinematográficas R. F. Farias Ltda e Embrafilme. Rio de Janeiro Vido Filmes, 1977, 1 DVD (28 mim. aprox.).

²² MUNERATO, Elice; DE OLIVEIRA, Maria Helena Darcy. Muses derrière la caméra. In : PARANAGUA, Paulo Antônio (Org.). *Le cinéma brésilien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987. p. 213-218.

²³ BENGELL, Norma. Ficamos Entrevista com Maria da Paz. In: *Folhetim*, n. 89, 01/10/78; BORGES, M. Isabel. Confissões da escritora Norma Bengel. In: *O Estado de São Paulo*, 29/11/1980.

²⁴ COQUILLAT, Michelle. Les femmes, le pouvoir et l'influence. In: KRAKOVITCH, Odile; SELLIER, Geneviève; VIENNOT, Eliane (Orgs.). *Femmes de pouvoir: mythes et fantasmes*. Paris: L'Harmattan, 2001. p. 17-75.

²⁵ BAKHTINE, Mikhaïl. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Tradução de Andrée Robel. Paris: Gallimard, 2008. p. 471; STAM, Robert. Mikhail Bakhtin e a crítica cultural de esquerda. In : KAPLAN, E. Ann (Org.). *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. p. 149-184.

²⁶ PINTO Célia Regina Jardim. *Uma História do Feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003. p.181.

²⁷ CAETANO, Maria do Rosário. Tizuka Yamasaki: nascida para o cinema. *Revista de cinema*, v. 3, n. 33, jan. 2003, p. 13-18.

²⁸ Idem, p. 16.

²⁹ BURTON, Julianne. Sing, the beloved country: an interview with Tizuka Yamasaki on Patriamada. *Film Quarterly*, v. 41, n. 1, set. 1987, p. 2-9. No final dos anos 1980, Tizuka Yamazaki começa a trabalhar na televisão a frente de produções com um orçamento considerável, como em *O pagador de Promessas* (5 – 15 de abril de 1988), adaptação de Dias Gomes, produzido pela Rede Globo de televisão. Em seguida, a cineasta se aproxima de um *cinéma grand public*, tendo a apresentadora Xuxa como protagonista em 4 produções (*Lua de Cristal* – 1990, *Xuxa Requebra* – 1999, *Xuxa Popstar* – 2000, *Xuxa em O mistério de Feurinha* – 2009) e um filme com os Trapalhões (*O Noviço Rebelde* – 1997). Em 2005, ela escreve e dirige uma continuação de Gaijin (*Gaijin – Ama-me como Sou* – 2005), seguido de duas outras produções em 2010, *Amazônia Caruana* e *Aparecida – O Milagre*. Um percurso que mereceria um estudo aprofundado.

³⁰ MACHADO JUNIOR, Roberto. Política e cinema: os filmes da transição. *Caderno de Crítica*, n. 1, maio 1986, p. 22-6.

³¹ DIEGUES, Carlos. 1986 – Carlos Diegues. In : VIANY, Alex; AVELAR, José Carlos (Orgs.) *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 425-479.

³² CAETANO, Maria do Rosário. Tizuka Yamasaki: nascida para o cinema. *Revista de cinema*, v. 3, n. 33, jan. 2003, p. 13-18.

³³ BURTON, op. cit.

³⁴ Em relação ao termo 'novo homem' ver DE OLIVEIRA, Pedro Paulo. *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004; MONTEIRO, Marko Synésion Alves. *Masculinidade em revista: um estudo da VIP Exame, Sui Generis e Homens*. Dissertação de mestrado do Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação da Profa. Dra. Guíta Grin Debert, 2000; NOLASCO, S. A. *O mito da masculinidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. p. 187.

³⁵ XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. p. 38.

³⁶ JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. Ann (Org.). *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. p. 25-44.

³⁷ KAPLAN, E. Ann. Introduction. In: KAPLAN, op. cit., p. 14.

Artigo recebido em junho de 2012. Aceito em agosto de 2012.