

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**  
**INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**

LUCIANA MARTINS RIBEIRO

**A MULHER NA OBRA DE ANA CAROLINA**

**Niterói**

**2013**

LUCIANA MARTINS RIBEIRO

**A MULHER NA OBRA DE ANA CAROLINA**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Cinema e audiovisual Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Cinema e audiovisual.

**Orientador: Profº Dr. Maurício de Bragança**

**Niterói**

**2013**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a minha família e aos amigos pela força que obtive junto a eles nos momentos de desespero, que foram vários.

Ao Enrique que acompanhou todo o processo dessa monografia, e me ajudou lendo e relendo meus capítulos com toda sua paciência.

A minha avó que teve de nos deixar a tão pouco tempo e sem dúvida foi a grande responsável pelo meu amor aos estudos.

Ao meu orientador Maurício que aceitou contribuir com este trabalho.

A todos os professores do curso de cinema, que ensinaram tanto de forma dedicada e apaixonada.

Aos colegas da turma de 2008.

A Nina e Eliane que aceitaram serem convidadas da minha banca de defesa.

E a todos que contribuíram, mas no momento não me lembro de citar, o meu muito Obrigado!

## **RESUMO**

As relações entre feminismo e cinema já se estabelecem desde os anos 1970, mesmo assim, são poucos os trabalhos que abordam a cinematografia brasileira através do recorte de gênero. Este trabalho monográfico investiga essas relações a partir de uma extensa revisão bibliográfica. A partir de um estudo de caso, de três filmes de ficção roteirizados e dirigidos por Ana Carolina, pretende-se ampliar o campo de discussões acerca das relações entre os estudos de gênero e a teoria do cinema.

Palavras-chave: Feminismo; Representação da mulher; Ana Carolina; Audiovisual.

## SUMÁRIO

	Página
<b>1. Introdução .....</b>	<b>6</b>
<b>2. Panorama teórico: teoria feminista e teoria feminista no cinema</b>	
<b>2.1. Dos estudos de mulheres aos estudos de gênero.....</b>	<b>9</b>
<b>2.2. As feministas e o cinema.....</b>	<b>14</b>
<b>3. Análise fílmica</b>	
<b>3.1. Trilogia de Ana Carolina.....</b>	<b>19</b>
<b>3.2. Me deixa falar!.....</b>	<b>22</b>
<b>3.3. Quer dizer que elas são bonitas?.....</b>	<b>28</b>
<b>3.4. Sabe essa coisa de encontrar o amor?.....</b>	<b>34</b>
<b>4. Conclusões.....</b>	<b>40</b>
<b>5. Bibliografia.....</b>	<b>45</b>
<b>6. Anexos</b>	
<b>6.1. Anexo 1 - Ficha técnica: Mar de rosas.....</b>	<b>48</b>
<b>6.2. Anexo 2 – Ficha técnica: Das tripas coração.....</b>	<b>49</b>
<b>6.3. Anexo 3 – Ficha técnica: Sonho de valsa.....</b>	<b>51</b>

## 1 - Introdução

Primeiramente convém ressaltar os principais motivos que levaram a escolha desse tema para a realização do meu trabalho de conclusão de curso. Em primeiro lugar, uma disciplina cursada na faculdade, este foi o pontapé inicial dos meus questionamentos sobre gênero e cinema. A disciplina intitulada Estudos de gênero na cinematografia latino-americana, ministrada pelos professores Maurício de Bragança e Marina Tedesco, que cursei em 2011, permitiu que eu entrasse em contato com o referencial teórico a respeito dos estudos de gênero. A partir daí um questionamento pessoal em relação à quase ausência de mulheres cineastas no cânone da cinematografia brasileira veio a minha cabeça. Tentando lembrar-me de quantos filmes de cineastas brasileiras eu conhecia, percebi que a maioria (poucas) era de realizadoras do período pós-retomada. Assim iniciei uma breve pesquisa sobre o assunto e me deparei com Ana Carolina e sua obra dos anos 1970, cineasta tão interessante quanto tantos outros contemporâneos seus, mas muito pouco estudada na academia. Também podemos acrescentar que apesar das relações entre feminismo e cinema já se estabelecem desde os anos 1970, são poucos os trabalhos que abordam a cinematografia brasileira através do recorte de gênero. Assim, utilizando os conhecimentos que o curso me proporcionou consegui transformar minhas indagações neste trabalho.

Iniciei a pesquisa a partir da história do cinema brasileiro para poder perceber algumas características gerais do período em que Ana Carolina produziu seus primeiros filmes. Segundo Ramos (1987), no período dos anos 1970 “A industrialização problemática gerou uma crônica falta de estruturas, mas ao mesmo tempo possibilitou a permanência de saudáveis espaços para a respiração autoral.” (RAMOS, 1987, p. 420) Assim ao panorama da época podemos acrescentar cineastas autorais que se isolavam dessas grandes tendências de produção filmes que dialogassem com o público, ou das comédias conhecidas como “pornochanchadas”. Produzindo as mais diversas propostas cinematográficas podemos citar Jorge Bodanski, Ozualdo Candeias, Carlos Alberto Prates Correia, Walter Lima Jr. E a estes podemos juntar uma das poucas cineastas brasileiras Ana Carolina, que estreia na direção de longas de ficção em 1977 com o filme *Mar de rosas*.

Como podemos perceber se abrimos um livro de história do cinema brasileiro a presença de cineastas mulheres é raríssima, principalmente antes do período da

retomada. No período estudado há pouquíssimas mulheres realizando filmes, podemos citar além de Ana Carolina, Suzana Amaral, Adélia Sampaio, Maria do Rosário, Teresa Trautman e Tzuka Yamasaki. Entretanto, mesmo que poucas não podem ser desconsideradas dos nossos estudos de historiografia do cinema visto que criaram filmes importantes para a nossa cinematografia. Além disso, acredito que não podem ter suas realizações estudadas sem levarmos em consideração o fato de serem mulheres e as implicações de ser mulher e atuar em uma área predominantemente masculina.

A pesquisa será realizada através de pesquisa bibliográfica e sobre a análise de três filmes da diretora Ana Carolina. Os filmes foram escolhidos, pois além de terem sido realizados por uma autora, os três possuem protagonistas mulheres, e abordam questões relacionadas ao universo feminino, além de serem filmes que quebram com o realismo cinematográfico, dialogando com a teoria feminista do cinema de Laura Mulvey que propõe quebras às convenções do cinema clássico narrativo.

No primeiro capítulo, dividido em dois subcapítulos, faço uma panorama a respeito da teoria feminista, com a proposta de apresentar sucintamente a perspectiva do movimento feminista que vai introduzir a leitura dos filmes de Ana Carolina. No subcapítulo “Dos estudos de mulheres aos estudos de gênero” me detenho na explicação do desenvolvimento do campo de estudos de gênero, e no subcapítulo “As feministas e o cinema” traço uma perspectiva a respeito dos estudos de cinema pela crítica feminista.

O segundo capítulo dessa monografia foi dividido em quatro subcapítulos, um para falar do contexto mais geral da trilogia da cineasta analisada, e um para cada análise de cada um dos três filmes. Para nomear esses subcapítulos de análise escolhi frases ditas por algum dos personagens de cada filme que de certa forma trouxessem a tona a questão no filme que considero principal, a questão da qual partiu minhas reflexões.

Assim para a análise *Mar de Rosas* escolhi nomear o subcapítulo com a frase que a personagem principal do filme, Felicidade, diz ao marido nos minutos iniciais do filme: “Me deixa fala!”. O apelo feito em tom de desespero coloca a necessidade de um lugar de fala que lhe é negado, e esse é mote da luta dessa personagem, ela quer seu lugar no mundo.

No segundo subcapítulo, que trata do filme *Das tripas coração*, escolhi uma frase do personagem Guido: “Quer dizer que elas são bonitas?”. Frase que marca sua visão de

mundo acerca do lugar da mulher na sociedade, lugar de acessório, de objeto estético para desfrute masculino. Sobre as visões que os homens constroem a respeito das mulheres, seus corpos e suas sexualidades é que a narrativa deste filme é construída.

O último filme analisado, *Sonho de valsa*, é o filme mais alegórico da trilogia e encerra um ciclo bem marcado na carreira da cineasta. Para esse subcapítulo de análise, escolhi a frase dita por Teresa, a personagem principal: “Sabe essa coisa de encontrar o amor?”. O filme gira em torno da busca de um amor romantizado, e idealizado, por Teresa, um amor que segundo ela seria a razão da sua felicidade, e também seria esse amor a medida de seu sucesso enquanto mulher.

A partir da análise realizada, percebemos que nos filmes escolhidos, há uma crítica da sociedade, crítica essa que se volta principalmente para a forma como a mulher é colocada em uma relação desigual de poder. Podemos observar isso na maneira como Ana Carolina constrói em suas narrativas uma contestação da representação da mulher no cinema clássico. Também percebemos, a partir de entrevistas, e depoimentos da própria cineasta que seus filmes são uma espécie de válvula de escape por onde ela deixa sair muito de suas vivências. E essas marcas tão pessoais não inviabilizam uma leitura atravessada por questionamentos das relações de poder entre os gêneros, e tão pouco, revelam um não posicionamento político da cineasta, elas nos fazem pensar sobre o entrelaçamento entre o pessoal e o político.



## 2. Panorama teórico: teoria feminista e teoria feminista no cinema

### 2.1. Dos estudos de mulheres aos estudos de gênero

Historicamente sempre houve mulheres inconformadas com sua condição social e elas se rebelaram em diversos momentos. Entretanto podemos considerar que a luta pelos direitos das mulheres é contemporânea à formação dos estados modernos e das mentalidades de uma sociedade ocidental moderna. Um primeiro indício dessas lutas pode ser dado pelo exemplo de que já no âmbito da Revolução Francesa, Marie Gouze sob o pseudônimo de Olympe de Gouges escreveu a Declaração dos direitos das mulheres e da cidadã (*Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*), contestando as relações de gênero implícitas na Declaração dos direitos do Homem e do cidadão que excluía as mulheres.

Essa luta pelo direito à participação das mulheres na vida social pode-se chamar de movimento feminista. O movimento feminista pode ser entendido como uma dupla forma de atuação: a teórico-intelectual e a prática política, ele articula pensadoras e militantes em pro da defesa de relações de força menos desiguais entre homens e mulheres.

No final do século XIX e início do século XX esses movimentos se tornam de certa forma mais organizados e mais fortes. A chamada primeira onda feminista tem como primeira bandeira popularizada a luta pelo direito ao voto, as *suffragettes*, como ficaram conhecidas as mulheres que começaram essa luta, agiram intensamente no início do século XIX. Entretanto além da questão do direito ao voto, essas primeiras feministas questionaram a condição da mulher operária, reivindicando igualdade nos direitos contratuais e de propriedade para homens e mulheres.

O paradoxo de o movimento feminista utilizar e recusar o discurso da diferença sexual permeou toda a história do movimento.

“Na era das revoluções democráticas, “mulheres” tornam-se excluídas políticas por artes de um discurso baseado em diferença sexual. O feminismo era um protesto contra a exclusão política da mulher: seu objetivo era eliminar as “diferenças sexuais” na política, mas a reivindicação tinha de ser feita em nome das “mulheres” (um produto do próprio discurso da “diferença sexual” que procurava eliminar). Esse paradoxo – a necessidade de a um só tempo aceitar e recusar a “diferença sexual” – permeou o feminismo como movimento político por toda a sua longa história.” (SCOTT, 2002, p. 26-27 apud SOIHET, 2008, p.31)

A partir dos anos 1930 os movimentos feministas diminuem sua intensidade, e retornam com força já nos anos 1960, década marcada por profundas mudanças sociais, principalmente em relação aos movimentos de contracultura, refutando os valores tradicionais, a sociedade de consumo e também críticos ao socialismo “real”. Como afirma Soihet (2007) o mundo naqueles tempos estava de “ponta cabeça”, toda essa efervescência culminou nas manifestações de Maio de 68 na Europa, nos movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos, pela movimentação de estudantes e trabalhadores na América Latina, e é claro pela insurgência de uma nova “vaga” feminista.

“(…) observa-se a luta das feministas pelos direitos sociais, como ocorrera anteriormente, em termos de leis de proteção ao trabalho feminino, no tocante às questões da discriminação sexual, da licença maternidade, de igualdade salarial etc. Mas novas questões foram colocadas em suas pautas de reivindicações, distintas daquelas de feminismos anteriores, expressando o momento histórico em que estavam inseridas. Em consequência, destacam-se nas agendas feministas certos aspectos como as mobilizações contra a demarcação rígida de papéis de gênero que sobrecarregava as mulheres com a dupla jornada e os cuidados exclusivos com os filhos. As “políticas do corpo” assumiram caráter significativo, manifestando-se as reivindicações em favor dos direitos de reprodução, buscando a plena assunção de seu corpo e de sua sexualidade (aborto, prazer, contracepção), opondo-se à violência sexual, não mais admitindo que esta fosse uma questão restrita ao privado (…)”  
(SOIHET, 2007, p. 238)

Neste meio tempo uma publicação marcaria o campo da teoria feminista, *O segundo sexo* de Simone de Beauvoir, inicialmente publicado em 1949, a filósofa existencialista teve sua obra mais reconhecida no contexto da segunda onda feminista.

O campo de estudos de mulheres surge “como campo de conhecimento (...) sob a marca da interdisciplinaridade.” (SOIHET; COSTA, 2008, p.30), a constituição deste campo de estudos coincide com a segunda onda feminista, e é própria do conjunto do

mundo ocidental. Desde os anos 1970 pesquisadoras de diversas tradições disciplinares se agrupam em torno das pesquisas dos estudos de mulheres, esse objeto de estudo (mulheres) “era plural e não pertencia a ninguém em particular” (SOIHET; COSTA, 2008, p.30)

Apesar da interdisciplinaridade o estudo de mulheres guardava certa distância das ciências “psi”, desde o seu surgimento psicanálise e feminismo mantêm uma relação ambígua, de afastamentos e aproximações.

“Para os antipsicanalistas, um pavoroso "freudianismo" representa a reimposição da lei do patriarcado pela qual as mulheres sempre foram oprimidas, o que é prejudicial à causa da emancipação feminina. Essas feministas veem na psicanálise, em vez de uma crítica, um endosso exatamente aquilo que torna a sociedade patriarcal insuportável para as mulheres. Para as feministas pró-psicanalíticas, o problema reside mais exatamente no (resto do) pressuposto do feminismo de que a identidade da mulher como mulher (e, aliás, a do homem como homem) está dada de forma não problemática, ou de que as dificuldades da sexualidade e os conflitos da subjetividade nada mais são que o efeito da opressão social contingente. O feminismo psicanalítico considera o feminismo não psicanalítico, em sua noção de subjetividade, simplista demais para conseguir alcançar os meros objetivos políticos a que se propõe; enquanto o feminismo antipsicanalítico vê na ênfase dada pelo psicanalítico à subjetividade um desvio desnecessário em relação às reais preocupações do feminismo.” (BOWLBY, 1997, p. 64)

Os estudos feministas até os anos 1970 levavam em consideração a mulher enquanto categoria universal, não havia a problematização das categorias homens e mulheres, assim, analisavam seu papel social e sua condição de subordinação ou resistência.

“Os estudos de mulheres tratavam especificamente de retirar as mulheres da situação de relativa invisibilidade pelo encompassoamento da ideia de “homens” como se “neutros” fossem em relação ao sexo, da relativa invisibilidade pela sua inserção privilegiada na história privada e pela sua quase exclusiva visibilidade enquanto exercendo funções complementares ao sexo masculino. Supunha-se a existência de homens e mulheres e tratava-se, então, de analisar seus papéis sociais, sua “condição”, e demonstrar sua subordinação, ou sua resistência.” (MACHADO, 1998, p. 113)

Também nos anos 1970, os estudos feministas se voltam para a análise da cultura, passando a interagir com o campo dos Estudos Culturais, campo interdisciplinar que tem como preocupações as relações entre cultura, história e sociedade, e abrange uma multiplicidade de objetos de investigação.

“Num primeiro momento, o desafio foi examinar as imagens das mulheres nos meios massivos e, a seguir, o debate travou-se em torno da temática do trabalho doméstico. Porém, grande parte da contribuição desse coletivo representava "um engajamento educativo com as difíceis categorias econômicas do marxismo” (1978:13). De forma mais geral, esse trabalho serviu para demarcar uma área de atuação com especificidade dentro do campo acadêmico e para delinear novos objetos de estudo. É dessa forma que se estabelece o encontro com a produção feminista. Apesar da polêmica em torno da forma como tal se efetuou, esse foco de atenção propiciou novos questionamentos em redor de questões referentes à identidade, pois introduziu novas variáveis na sua constituição, deixando-se de ver os processos de construção da identidade unicamente através da cultura de classe e sua transmissão geracional.” (ESCOSTEGUY, s.n.t., s.p.)

Nos fins dos anos 1970, as feministas começam a usar a categoria gênero, ainda com uma noção dicotômica entre sexo X gênero, preocupadas em enfatizar o caráter social das distinções baseadas no sexo. Na análise feita por Scott (1995) ela afirma que o termo gênero era usado como uma categoria descritiva e não analítica, e enquanto assim fosse usado não permitiria a produção de estudos críticos que resolvessem problemas analíticos e fossem capazes de vincular as descobertas desses estudos a questões gerais que há muito estão postas à história. Como usos descritivos de gênero Scott enfatiza três formas, o primeiro é tratar gênero como sinônimo de mulheres. Esse uso seria uma forma de eufemismo empregado para tornar, no meio acadêmico, os estudos de mulheres mais afastados da questão política ligada ao movimento feminista. O segundo uso é quando o termo se torna sinônimo da relação entre homens e mulheres. Assim, o conceito assume um caráter relacional, e não faria sentido estudar a mulher como uma esfera separada, ao contrário falar de mulher implicaria falarmos em homem. O terceiro uso descritivo seria o de mais forte significado, o de que gênero é uma categoria social imposta a um corpo sexuado, ou seja, a diferenciação entre o corpo, o “sexo biológico”, e os aspectos sócio-culturais e a historicidade do gênero.

Para Scott fazer uso da categoria gênero em qualquer um dos três sentidos proporciona um leque de análise muito limitado, e não é suficiente para a produção de uma história das mulheres, enquanto categoria descritiva “ele não tem a força de análise suficiente para interrogar (e mudar) os paradigmas históricos existentes.” (SCOTT, 1995) Scott chama a atenção para o fato de que só pode existir um corpo sexuado se existir um discurso sobre o corpo, ou seja, nenhuma experiência corporal existe fora dos processos sociais e históricos de construção de significados. O reconhecimento das diferenças entre os corpos não leva, contudo, à manutenção da dicotomia sexo x gênero. Pois, se o corpo é sempre entendido a partir de um ponto de vista social, o conceito de sexo seria dependente do conceito de gênero. Logo, não faria sentido pensar o sexo como pertencente à natureza, esta inquestionável, porque a própria separação entre natureza e cultura já seria um produto cultural. E é exatamente neste ponto onde mais recaem as críticas, Scott deixa a cargo principalmente da linguagem e do discurso. Para ela, é um universo simbólico que organiza socialmente aquilo que podemos enxergar nos corpos, nas relações sociais etc.

Outra teórica que também pensa sobre a questão do gênero é a filósofa Judith Butler. Como sabemos, boa parte da teoria feminista tem presumido que o gênero é uma construção social que é colocada sobre um meio passivo, o corpo, ou mais especificamente, o sexo; assim o gênero está para a cultura como o sexo está para a natureza. Para Butler (2000) o gênero não é um conjunto de atributos sociais flutuantes que reflete ou se inscreve num sexo dado, mas o gênero também não é substantivo, aliás, seu efeito substantivo é performativamente produzido, isto é, ele é produzido pela reiteração e referencialidade de normas cujos efeitos se passam como naturais. Judith Butler (2000) entende o sexo como categoria normativa que através de práticas regulatórias delimitam as sexualidades, o processo de materialização do sexo não é estático e através da reiteração das normas a materialização é imposta.

Segundo Machado (1998) as metodologias de “desconstrução” de gênero superavam impasses dos “Estudos de Mulheres”. A autora afirma que podemos falar da construção de um novo paradigma metodológico pelas análises de gênero. Segundo a autora os três pilares que permitem diferenciar a proposta paradigmática dos estudos de gênero frente a proposta dos estudos sobre mulheres são: a ruptura radical entre a noção biológica de sexo e a noção social de gênero; o privilegiamento metodológico das relações de gênero, sobre qualquer substancialidade das categorias mulher e homem ou de feminino e masculino; e do entendimento de que a construção social de gênero

perpassa as mais diferentes áreas do social. A autora indaga ainda qual seria a novidade do conceito de gênero se Simone de Beauvoir já havia dito que “não se nasce mulher, torna-se mulher”. Segundo a autora a diferença está na radicalização deste enunciado, hoje se pode pensar que a construção social de gênero se faz arbitrariamente em relação à diferenciação de sexo.

## 2.2. As feministas e o cinema

Entendemos que o aparato constrói o olhar do cinema em favor de uma identificação do olhar do espectador com o olhar da câmera. As imagens filmadas são filtradas por um olhar que não é o do espectador, é um olhar anterior, que se encontra em uma circunstância diferente da do espectador na sala de projeção. Há uma negociação em que como espectador de cinema perde-se o “privilégio da escolha”, e de outro lado ganha-se a possibilidade de um olhar que tudo vê, “de perto” e “bem visto”. Assim o espectador pode se sentir parte da encenação, estar presente, porém sem participar, ele vê o mundo sem correr riscos. Esse espectador é puro olho, não ocupa espaço e não tem sua presença reconhecida. “Em suma, o olhar do cinema é um olhar sem corpo. Por isso mesmo ubíquo, onividente. Identificado com esse olhar, eu espectador tenho o prazer do olhar que não está situado, não está ancorado – vejo muito mais e melhor.” (XAVIER, 2003, p.37)

Esse espectador de cinema não é, entretanto totalmente passivo em relação ao que lhe é mostrado. A visão “frankfurtiana” em relação a passividade do espectador que recebe uma mensagem de significado fechado e unívoco, uma visão convencional de dois momentos, um (determinante) de “produção/emissão” e outro (dependente e determinado) de consumo de mensagens, cede lugar a uma visão de um movimento mais cíclico, no qual a significação não ocorre num só momento, mas se constrói ao longo de um ciclo de “produção” e “recepção”. (ADELMAN, 2011)

Para pensarmos melhor precisaremos de um pequeno recuo histórico, voltando aos primórdios da técnica cinematográfica. No início do século XX, alguns entusiastas enxergavam no cinema o coroamento de um projeto de realismo na esfera da representação, “a mediação do olhar cinematográfico otimiza o efeito de ficção.” (XAVIER, 2003) Dessa forma o cinema substitui o melodrama teatral na satisfação de uma demanda por ficção na sociedade, assumindo um caráter pedagógico, que convida

o olhar do espectador a aprender formas de reconhecimento da virtude e do pecado. Assim, o cinema clássico seria a modernização do olhar melodramático, com uma estrutura mais comunicativa, mais sedutora, e é a expressão da ideologia dominante nos meios.

“Hoje em dia, há amplo reconhecimento de que nossas formas de pensar o mundo – e também, de sentir e desejar – mantêm um vínculo histórico com o cinema na criação das sensibilidades modernas na aprendizagem de como ser um sujeito moderno ou na incitação do desejo de sê-lo. (...) Ainda insuficientemente abordada hoje é a história de gênero embutida, nesses processos, ou seja, a aprofundada investigação de formas de ser “mulher” e “homem” (e/ou – para quebrar qualquer esquema nitidamente binário – trans e queer) que o discurso do cinema constrói e reproduz, dissemina e ajuda a arraigar, de formas próprias e poderosas, na vida social e mental.” (ADELMAN, 2011, p.7)

As teóricas feministas sempre tiveram uma preocupação em estudar a representação da sexualidade feminina nas artes. A crítica feminista de cinema primeiramente adotou uma abordagem sociológica, avaliavam os papéis sexuais ocupados pelas mulheres como positivos ou negativos, tanto nas artes clássicas quanto nos entretenimentos de massa. A partir dos anos 70 essas análises sofrem influência dos progressos da teoria do cinema. “Influenciadas primeiro pela semiologia, as teóricas feministas acentuaram o papel crucial desempenhado pela forma artística como meio de expressão; depois influenciadas pelos psicanalistas, defenderam que os processos edípicos eram fundamentais para a produção de arte.” (KAPLAN, 1995, 40) Ou seja, elas passaram a se preocupar em como se produz significados nos filmes em detrimento da preocupação com o conteúdo dos filmes.

O texto de Mulvey, *Prazer visual e cinema narrativo*, de 1975, usava conceitos da psicanálise para analisar a forma como o cinema clássico hollywoodiano produz um triplo “olhar” masculino sobre os corpos sexualizados das mulheres é inaugural para a teoria feminista no cinema. A partir da afirmação de Mulvey (1975) de que o olhar no cinema era masculino, muitas pesquisadoras iniciam suas investigações e questionamentos, também usando a psicanálise como ferramenta. A autora utiliza a psicanálise como uma arma para desconstruir os mecanismos que fazem com que o inconsciente da sociedade patriarcal estruture a forma cinematográfica. *Prazer visual e cinema narrativo* foi escrito com propósito muito mais militante do que acadêmico,

neste texto Mulvey propõe um novo regime de produção de imagens que negue o mecanismo de prazer e plenitude estabelecido pelo cinema narrativo de ficção. Contra a propagação da ideologia dominante no cinema Mulvey propõe a realização de um cinema alternativo, possibilitado segundo ela pelos avanços tecnológicos que permitiriam a produção de um cinema não ligado ao capitalismo. Anos mais tarde, Mulvey revisa sua afirmação sobre o olhar masculino levando em conta a espectadora de cinema, afirmando então que o cinema impõe uma posição masculina ao espectador.

Kaplan em seu livro *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera* justifica sua escolha pela metodologia psicanalítica “como um primeiro passo essencial para o projeto feminista de compreender nossa socialização dentro do patriarcado.” (KAPLAN, 1995, p. 53). Citando o texto de Mulvey, Kaplan explica:

“Dois conceitos freudianos básicos – voyeurismo e fetichismo – foram usados para explicar o que a mulher realmente representa e os mecanismos que entram em funcionamento enquanto o espectador observa a imagem feminina na tela, ou de colocando de outro modo, voyeurismo e fetichismo são mecanismos que o cinema dominante usa para *construir* o espectador masculino de acordo com as necessidades de seu inconsciente.” (KAPLAN, 1995, p. 53)

Em psicanálise voyeurismo é o prazer obtido em olhar sem ser visto, é uma perversão ativa normalmente praticada por homens, que tem como seu complemento passivo o exibicionismo, que é o prazer em ser observado. O que é visto na tela de cinema é mostrado de forma manifesta, ou seja, afasta a ideia de uma vítima de um olhar perverso. Entretanto, as convenções narrativas fazem com que nos filmes as ações se desenrolem em um mundo fechado em si mesmo dando a impressão ao espectador, em uma sala escura, de estar espiando um instante de vida. Além disso, as condições de projeção, a sala escura, corroboram com a ilusão de uma separação voyeurista. Dessa forma joga com as fantasias voyeurs dos espectadores.

O conceito de fetichismo refere-se à perversão em que homens tomam uma parte do corpo, ou um objeto, como substituto ao (à falta de) falo na mulher. Sendo a mulher uma castrada, ela representa a ameaça da castração, assim o homem não consegue se relacionar e precisa criar mecanismos com a intenção de apagar a prova cabal da castração (o órgão sexual feminino), e garantir sua tranquilidade. “No cinema, todo o corpo da mulher pode ser “fetichizado” com o objetivo de neutralizar o medo da



diferença sexual, isto é, da castração.” (KAPLAN, 1995, 32) O prazer em olhar fetichista transforma a própria figura da mulher representada em algo belo e agradável em si mesma. Através da técnica cinematográfica, o corpo da mulher pode ser fragmentado em close-ups, objetificado e exposto ao espectador para o seu deleite.

Kaplan em sua defesa pelo método psicanalítico enfatiza que não considera a psicanálise como necessariamente capaz de revelar as verdades da psique humana que se manifestam em vários períodos históricos e em várias culturas. Mas defende o seu uso para a análise do cinema que é uma invenção da modernidade, portanto produto dessa mesma sociedade que essa psicanálise se propõe a analisar.

Segundo ela, temas edipianos (recorrentes na história da literatura) ocorrem em momentos históricos em que a família humana apresenta-se estruturada de tal forma que provoca traumas edipianos. Defende a ideia de que “os modelos psíquicos criados pelas estruturas capitalistas sociais e interpessoais (principalmente final do século XIX) exigiram a imediata criação de uma máquina (o cinema) que liberasse seu inconsciente e uma ferramenta analítica (a psicanálise) que compreendesse e ajustasse os distúrbios causados por essas estruturas restritivas.” (KAPLAN, 1995, 54)

Assim considerando que os filmes comerciais tomaram sua forma para atender os anseios criados pela estrutura familiar típica do século XIX, organização familiar causadora de traumas edipianos, torna-se necessária a utilização da psicanálise para explicar as necessidades, desejos e posições assumidas por homens e mulheres que podemos ver refletidas no cinema. Segundo a autora a utilização da psicanálise para desconstruir os filmes hollywoodianos nos permite ver claramente “os mitos patriarcais que nos posicionaram como o Outro (enigma, mistério), eterno e imutável.” (KAPLAN, 1995, 56)

A autora conclui que o olhar não é necessariamente masculino (literalmente), mas para possuir e ativar o olhar, devido à nossa linguagem e à estrutura do inconsciente, é necessário que se esteja na posição masculina. O cinema feito em Hollywood é construído de acordo com o inconsciente patriarcal; as narrativas dos filmes são organizadas por meio de linguagem e discurso masculinos que se paralelizam ao discurso do inconsciente. Dessa forma, no cinema, as mulheres são na verdade um signo que tem seu referencial diretamente no inconsciente masculino, e não como supunham as análises sociológicas um significante de um significado (a mulher real).

Assim o cinema trabalha a representação da mulher de forma estereotipada, em seus enredos as mulheres podem ser jovens inocentes, vamps, prostitutas ou divas. Raramente veremos mulheres em papéis centrais nos filmes hollywoodianos, estes são reservados aos homens, a não ser no melodrama familiar como ressalta Kaplan. Citando Mulvey que afirma que apesar da importância do melodrama familiar, trazendo a tona contradições ideológicas e por ser principalmente dedicado ao público feminino, ele nunca proporciona uma reconciliação favorável à mulher.

“O que a teoria feminista do cinema procura demonstrar é que esses estereótipos impostos à mulher, através da mídia, funcionam como uma forma de opressão, pois, ao mesmo tempo que a transformam em objeto (principalmente quando endereçadas às audiências masculinas), a anulam como sujeito e recalcam seu papel social. Esse recalçamento da mulher encontra ampla divulgação nos filmes produzidos pela indústria americana, principalmente naqueles que se convencionou chamar cinema clássico americano. Encontra-se inserido no discurso narrativo desses filmes e é uma forma de recalçamento pelo sexo, a favor de uma economia capitalista patriarcal. Ao mesmo tempo que procura justificar a repressão social da mulher, projeta a imagem da mulher ideal, a favor da acumulação de capital.”  
(GUBERNIKOFF , 2009, p. 68 )

Esse breve panorama traçado a respeito da teoria feminista e o cinema servirá de ponto de partida para a análise dos filmes escolhidos como objeto a ser investigado por este trabalho. A partir do estudo de caso, dos três filmes de ficção roteirizados e dirigidos por Ana Carolina: *Mar de rosas*, *Das tripas coração* e *Sonho de valsa*; pretende-se ampliar o campo de discussões acerca das relações entre os estudos de gênero e a teoria do cinema.

### 3. Análise fílmica

#### 3.1 Trilogia de Ana Carolina

Levando em consideração essas reflexões a partir da teoria feminista no cinema pretendo promover uma análise desconstrutiva de três filmes de Ana Carolina: *Mar de Rosas*, *Das Tripas Coração* e *Sonho de Valsa*. Buscando esclarecer os mecanismos cinematográficos que permitem que nestes filmes exista uma possibilidade de representação da mulher para além da representação repressiva realizada pelo cinema hegemônico. Esses filmes foram escolhidos, pois além de terem sido realizados por uma autora, os três possuem protagonistas mulheres, e abordam questões relacionadas ao universo feminino, além de serem filmes que quebram com o cinema clássico possibilitando de alguma forma a sua subversão.

Minha escolha em analisar os filmes realizados por Ana Carolina entre os anos de 1977 e 1987, levou em consideração as características deste período histórico, propício ao cinema autoral, segundo Ramos (1987) “A industrialização problemática gerou uma crônica falta de estruturas, mas ao mesmo tempo possibilitou a permanência de saudáveis espaços para a respiração autoral.” (RAMOS, 1987, p. 420). Nesse período a produção de cineastas mulheres foi escassa, mas existente, e apesar de resultar em produções interessantes estas foram pouco estudadas. Se é dada a devida importância aos filmes que “revigoraram, ao longo dos anos 1970, a pesquisa de linguagem e a busca do estilo original ao discutir a formação histórica e os problemas contemporâneos do país” (XAVIER, 2001, p.36), é mais necessário ainda destacar uma cinematografia que se debruça a cerca das relações de gênero.

“Ana Carolina é uma autora em transe febril no universo do cinema brasileiro. Uma artista sincera, genial e subversiva, sempre movida a paixão. Paixão pelos homens, pela ardência da vida. Pelo exorcismo de todas as culpas que atropelam a explosão do desejo. Paixão pela arte de deslindar as relações humanas: a dramaturgia.” (MOCARZEL, 2010, p. 11)

A trilogia de Ana Carolina aborda as diferentes etapas do desenvolvimento de uma mulher na nossa sociedade. A infância e como uma menina vê a relação entre seus pais, a juventude e os dilemas da mistura de religião, culpa e desejo, e a vida adulta com a pressão relativa a obrigatoriedade do matrimônio e a busca do amor romântico.

“Das Tripas Coração nasceu, na verdade, com aquela cena da masturbação da personagem da Norma Bengell no banheiro em Mar de Rosas. O personagem do Ary Fontoura vê a Norma no banheiro e diz: O que você está fazendo aí? Está pensando na vida? Está fazendo das tripas coração?. Ali nascia o meu próximo filme. A Betinha cresceu e foi fragmentada no duplo de Das Tripas Coração: as personagens de Dina Sfat e Xuxa Lopes. As duas formam um duplo e é assim que se manifesta a esquizofrenia. Filmei sabendo que a vida adulta da Betinha seria novamente focalizada em Sonho de Valsa mais para frente.” (MOCARZEL, 2010, p. 91)

Os três filmes apresentam características semelhantes que estão fortemente presentes nessa trilogia, são marcados pela crítica à sociedade burguesa, possuem um rigor formal na construção dos planos, uma mise-en-scene exagerada quase teatral, falta de linearidade narrativa, e uma confluência de situações surreais. Sobre suas particularidades falarei nos próximos capítulos dessa monografia, e de forma introdutória apresento abaixo uma pequena sinopse de cada um dos filmes.

Mar de rosas (1977) – é uma espécie de road-movie em que a personagem Felicidade (Norma Bengel) na tentativa de resolver uma crise no casamento parte em viagem de carro com o marido Sérgio (Hugo Carvana) e a filha Betinha (Cristina Pereira) para o Rio de Janeiro. No caminho discussões, Felicidade mata o marido, pelo menos é o que ela pensa, e foge com a filha. A partir daí as duas passam a fugir.

Das tripas coração (1982) - A história se passa em um colégio de freiras que está para fechar suas portas. O filme é construído a partir de uma narrativa moldura: um interventor (Antônio Fagundes) chega ao tradicional colégio para encerrar suas atividades e, nos cinco minutos em que aguarda a reunião decisiva, adormece e sonha com todas as mulheres, entre alunas, professoras e demais funcionárias, que percorrem os corredores da instituição. O filme se desenrola durante esses poucos minutos de sonho, quando esse homem se vê no cotidiano frenético da escola, ou melhor, no que ele imagina ser o cotidiano com todas aquelas mulheres: professoras histéricas e invejosas, adolescentes rebeldes, descobrindo a sexualidade e vivendo em um ambiente opressor, ele próprio componente das relações de poder que se desenvolvem ali.

Sonho de valsa (1987) - Em uma espécie de adaptação da canção popular Terezinha de Jesus a cineasta desenvolve uma narrativa quase surrealista da busca de uma mulher

pelo seu amor. Xuxa Lopes vive a protagonista que por volta dos seus 30 anos parte em busca de um grande amor e acaba fazendo dolorosa viagem para dentro de si mesma.

Com essas informações iniciais os filmes, podemos nos próximos capítulos aprofundar as discussões atravessadas pelas questões de gênero que se apresentam em cada um dos filmes.

### 3.2 – Me deixa falar!

O primeiro longa-metragem de ficção dirigido por Ana Carolina, *Mar de Rosas*, traz no título uma ironia fina, já que o título remete a uma expressão popular com sentido positivo aludindo a bem-estar, calma, e o filme se desenvolve a partir da turbulência das relações familiares.

As primeiras imagens do filme são tomadas de um carro em movimento, vemos a estrada à noite, cortada pelos faróis, e um vai e vem de curvas. Assim que podemos ver o interior do carro assistimos a uma briga já iniciada entre um casal, a filha assiste a tudo do banco de trás do carro. Agora os planos são mais próximos e o espaço mais limitado, estamos dentro do carro assistindo de perto a discussão. A personagem de Norma Bengel – Felicidade - deixa claro nos seus minutos iniciais que o que quer é ser ouvida, mas ouvi-la é uma coisa que o marido se nega a fazer, enquanto ela fala, ele assobia. É Sérgio que está no comando da viagem, ele dirige, ele é enquadrado de frente encarando diretamente a câmera, e é ele que dá o “assunto por encerrado”. O marido rebate as acusações de Felicidade invocando a lei:

- [Felicidade] Agente não fez essa viagem para acertar a porcaria da nossa vida? Olha eu queria que você me ajudasse a encontrar um jeito de continuar o nosso casamento. A porcaria do nosso casamento! Olha eu queria encontrar em você um meio de continuar a minha vida.

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

A decupagem dessa sequência no interior no carro nos dá uma primeira ideia das relações de poder familiar. O primeiro plano de conjunto mostra os três – pai, mãe e filha – de costas, um pouco mais de longe, dessa forma não vemos bem sua interação. Os planos que se seguem no mais absoluto silêncio diegético são close-ups que nos permitem ver a troca de olhares entre a mãe e o pai. Então quando a discussão começa os ângulos que enquadram os rostos dos personagens se alteram, a mãe é enquadrada de perfil de um ângulo oblíquo, o pai de um ângulo reto, em alguns momentos de frente para a câmera, e a filha somente em planos conjuntos com os pais ou no banco de trás alheia a situação.

Os gritos da discussão continuam, mas passamos do interior do carro ao interior de um quarto de hotel. No banheiro, Felicidade discute com o marido enquanto Betinha fica deitada no quarto. Dentro do banheiro o casal fica restrito a quatro paredes, um espaço privado onde devem acontecer as brigas familiares. Felicidade faz uma série de reclamações ao marido como, por exemplo, “a mania de amor por Betinha” e o enfadonho exercício do “papel de santa esposa que não sabe da vida afetiva do marido”. Neste outro espaço apertado, os personagens estão limitados, com seus movimentos restritos, mas a dominância do enquadramento é de Felicidade, enquadrada duas vezes, de costas para a câmera e refletida por um espelho. Pelo menos nesse momento a fala é dela predominantemente e é ela que inicia as agressões físicas. Betinha intervém da porta do banheiro pedindo para a mãe calar a boca. A discussão se exacerba e Felicidade ataca o marido com uma lâmina de barbear.

Felicidade luta por espaço, por ser ouvida, mas está em uma situação de opressão. Sua saída é o assassinato do marido. Sua tentativa de libertação é fugir das amarras do casamento convencional que não pode fazê-la feliz. Inicia-se assim uma subversão da ordem familiar, ou seja, as relações de poder começam a se desestabilizar.

A partir daí a narrativa se torna uma vertiginosa fuga de Felicidade e Betinha. As duas partem na tentativa de viajar de volta para casa, ou para outro lugar não definido, mas em São Paulo. O filme é um Road movie onde as personagens fogem em busca de uma libertação do espaço familiar, são personagens inconformadas com o status quo, característica desse gênero cinematográfico, “o road movie inscreve-se no âmbito de representação da modernidade, com suas tecnologias, porém, explicitando crises e contradições.” (PAIVA, 2011, p.43)

De volta à estrada começamos a perceber melhor a relação conturbada entre mãe e filha. Vemos as agressões mútuas a partir dos afrontamentos corporais, as implicâncias de uma com a outra, também vemos a admiração da filha para a mãe “seu cabelo é bonito”, “gosto de penteá-lo”, e momentos de carinho entre Felicidade e Betinha. Também começamos a perceber uma maior participação de Betinha, ela agora aparece mais na imagem, fala mais, gesticula mais. Chamando mais a atenção para si começamos a perceber uma Betinha não comportada, inquieta, que interrompe as falas dos outros personagens, faz comentários irônicos, cantarola, masca biscoito de boca aberta.

Mãe e filha percebem que estão sendo seguidas por um homem desconhecido. Na tentativa de descobrir o porquê de estarem sendo seguidas aceitam uma carona de Orlando. Felicidade que estava no controle do carro desde que abandona o marido no quarto de hotel permite então que Orlando retome o papel de conduzir a viagem. Nos primeiros momentos no carro de Orlando ele já deixa claro seu posicionamento em relação à importância da família.

-[Orlando] Mas ouça Dona Felicidade. Eu acho que o que uma pessoa faz, deve fazer muito bem.

Eu acredito sinceramente que o trabalho dignifica o homem. Eu penso assim: trabalho, família, família, trabalho. Um homem que não tem família pra mim é um perdido.

Orlando surge como um “salvador”, homem capaz de ajudar a mulher e a filha indefesa a chegar ao seu destino. Entretanto, sua função parece ser a de reestabelecer a ordem. Na viagem com Orlando os diálogos são marcados por um clima de tensão e desconfiança. Em algum momento ele afirma que uma das suas funções no emprego é fazer com que o obedeçam, com ou sem medo, o que segundo ele é uma posição invejável. Além disso, ele também adere ao discurso da lei e da ordem.

-[Orlando] Eu sou a favor de se respeitar as hierarquias. As leis devem ser cumpridas.

-[Betinha] É mentira! (24 min)

Quando os três saem da estrada para Orlando dar um telefonema o cenário passa a ser uma cidadezinha. Felicidade tem a constatação de que Orlando é um capanga do marido e tenta convencer Betinha a fugirem. Betinha, em contraponto à Orlando, é a representação do indomável, da desordem, da controvérsia, ela não aceita o que mãe diz e tenta fugir, se juntando a uma trupe circense que vaga pela cidade tocando seus instrumentos e dançando. Neste momento Felicidade fala do seu descontentamento com o papel de mãe “essa menina dá tanto trabalho. Às vezes preferia que ela morresse.”, e é desautorizada enquanto boa mãe por Orlando “a senhora não devia dar tanta liberdade”, mas “a senhora não tem coragem.”.

A partir do encontro com Niobi e Dirceu as conversas começam a ficar mais frenéticas e atropeladas. O filme aqui entra em um momento verborrágico, em que todos os personagens falam praticamente sem parar, de forma confusa. Essa estadia na casa



desses dois personagens é uma pausa na narrativa, as sequências se arrastam de forma enfadonha, a música até então bastante presente cessa. A monotonia e o nonsense da vida adulta e do casamento ficam explicitados nesta sequência.

A câmera se coloca sempre de forma a estar no melhor lugar de observação, ela se aproxima e se afasta da ação sem interferir, nos proporcionando sempre um ângulo de visão privilegiado. Ana Carolina tem um trabalho bastante formal de decupagem, seus planos são construídos para exercerem uma função específica na montagem.

“Um mês antes de filmar *Mar de Rosas*, preparava sequência por sequência na cabeça e colocava no papel. Não fiz *storyboard*. Era uma decupagem: *Vou começar assim, depois vou cortar quando ele falar tal coisa, em seguida um close e por aí vai!*.” (MOCARZEL, 2010, P. 59)

Felicidade desabafa, reitera sua vontade de ter voz e ser ouvida, se na viagem com Orlando se restringe a questioná-lo sobre assuntos rotineiros e de sua vida pessoal, agora, na sala de Niobi e Dirceu, ela grita e esbraveja suas mágoas. Ela questiona se “falar é castigo” e se quem “não fala vai para o purgatório”, em meio às suas lamentações Orlando a aponta dizendo “esta aí é mulher de verdade”. Mulher idela porque dela não é esperado nada mais que o silêncio.

“A mulher "tal como deve ser", principalmente a jovem casadoura, deve mostrar comedimento nos gestos, nos olhares, na expressão das emoções, as quais não deixará transparecer senão com plena consciência. A mulher decente não deve erguer a voz. O riso lhe é proibido. Ela se limitará a esboçar um sorriso. Pode -em certas ocasiões deve - deixar rolar as lágrimas, coisa proibida à virilidade, demonstrando, assim, que é acessível ao sentimento e à dor, cujo "ministério", segundo Michelet (historiador francês do século XIX), lhe pertence.” (PERROT, 2003, p.15)

Na sequência em que Felicidade se oferece em barganha de sua liberdade à Orlando, a condição do corpo da mulher como objeto de troca fica explicitada. Em contraponto, na sequência seguinte em que Felicidade se masturba no banheiro, ao expor esse momento da intimidade feminina questiona o silêncio imposto ao corpo feminino que nega sua sexualidade.

Após o período de torpor narrativo na casa de Niobi e Dirceu, mãe e filha se põem novamente a fugir de Orlando. Nesse momento a música extradiegética retorna pontuando os acontecimentos e criando um clima tenso de perseguição. Agora elas mudam de cenário mais uma vez e estão em uma estação de trem tentando retornar a São Paulo.

No transcorrer do filme *Felicidade* vai sofrendo uma série de transformações corporais que a afastam de uma representação idealizada da mulher. Ela fica suada, descabelada, sua roupa é queimada, rasgada, suja de terra, ela prende o cabelo “signo supremo da feminilidade” (PERROT, 2003, p.15), seu rosto está todo riscado de lápis de olho. A beleza da mulher nas imagens cinematográficas, oferecendo a plasticidade do corpo feminino para o deleite masculino é um dos mecanismos de objetificação da mulher, a negação dos recursos que ressaltam essa beleza causam desconforto ao espectador.

*Felicidade* é controversa, ao mesmo tempo em que reivindica o papel de boa esposa, boa mãe e dona de casa, “sempre fiz tudo o que meu marido quis”, “sou contra mulher que trabalha fora de casa”, também reivindica uma posição social que a permita desfrutar de uma maior autonomia, “Eu quero viver. De algum outro jeito, olha até morres vale.”. Ao mesmo tempo em que é oprimida, ela aceita a opressão, pois está inserida no contexto social que constrói e reitera essa relação entre os gêneros. Essa contradição é exportada por Betinha em um momento no carro de Orlando:

[Betinha] Mãe, do que você gosta mais? De mandar ou de obedecer.

[Felicidade] – Eu gosto de mandar.

[Betinha] Mentira. É mentira!

No final das contas quem consegue realmente se libertar é Betinha. Seu comportamento desviante a permite enxergar inconformada às relações de poder à sua volta. Quando Orlando às alcança no trem em movimento, ele argumenta que não pode fazer nada, pois está cumprindo ordens de levá-las de volta ao Rio de Janeiro. Em meio a discussão dos dois a câmera enquadra o rosto de Betinha que reflete em voz alta: “É, ninguém pode desobedecer às ordens. Ou pode?”.

É Betinha que age, ela toma uma atitude, decide seguir sozinha e empurra a mãe e Orlando do trem em movimento. O último plano do filme é dela, sorrindo para a

câmera, ela faz um gesto ofensivo (dá uma banana) para a mãe, para a câmera, e pode-se estender esse gesto de desdém a toda a sociedade. Ela vai seguir seu caminho alternativo, enquanto vemos o trem se afastando até sumir de vista, escutamos uma música de triunfo.

### 3.3 - Quer dizer que elas são bonitas?

A incapacidade da mulher em lidar com tarefas da vida pública sempre foi colocada em dúvida, segundo o senso comum mulher é pouco racional, portanto tem dificuldades em lidar com administração por exemplo. Em contrapartida sua vocação materna a torna calma, paciente e propícia aos trabalhos de cuidado com o corpo e a saúde.

“As profissões construídas historicamente como masculinas são mais valorizadas em comparação com o resquício da gama de profissões consideradas femininas como, por exemplo, dançarina, enfermeira, cozinheira etc. Ao mesmo tempo, quando as mulheres ocupam um espaço em profissões tidas como masculinas, não apenas pela sua construção histórica, mas muitas vezes pela demarcação de pré-requisitos tidos como masculinos (força, resistência e liderança), a força de trabalho dessas mulheres é concebida como inferior. Essas diferenças impostas entre os gêneros que, na maioria das vezes, expressam um sentido de inferioridade à mulher são constituídas por um reforço ideológico que busca mascarar a realidade.” (CHIES, 2010, p.510)

A partir dessa premissa em *Das Tripas Coração*, um interventor chega a um colégio que está às portas da falência já que este colégio é dirigido por um grupo de mulheres. O primeiro plano do filme é o de sua chegada, tomado em plongé, o vemos em um caminhar quase marchado como canta a música que ouvimos ao fundo, não vemos o seu rosto. Seguido de perto por uma aluna desde sua chegada ao pátio do colégio, ele caminha intransigente pelos corredores vazios, apesar das provocações e brincadeiras da menina, mas deixa claro a sua opinião a respeito da inabilidade das atuais administradoras do colégio. Seus argumentos são da impessoalidade, da economia, contra números não se discute, ele afirma que o colégio está em uma péssima situação financeira e dando prejuízos.

Tendo chego uns minutinhos antes ele adormece enquanto espera as diretoras para uma reunião. A partir daí notamos que o filme toma a forma de uma espécie de narrativa moldura na qual a maior parte dos acontecimentos é na verdade um sonho, ou devaneio, deste interventor. Antes de adormecer ele faz uma pergunta à copeira da escola, ele pergunta se as mulheres que ali trabalham são bonitas, obtendo uma resposta afirmativa, ele adota um tom reflexivo: Quer dizer que elas são bonitas?.

Fantasiando sobre o ambiente escolar, quase completamente feminino, ele imagina mulheres histéricas, professoras e alunas descontroladas, e um pulsante desejo sexual que toma o lugar, os gestos e falas dos personagens. As professoras responsáveis pela escola são representadas em duplas, as jovens Miriam e Renata, e as idosas Nair e Muniz, essas duplas tem uma relação ambígua de cumplicidade e competição. O professor Guido é o poeta conquistador por qual todo o colégio nutre um incontrolável paixão, e é claro é o alter- ego do interventor nessa fantasia. Também há as personagens das empregadas que comentam ironicamente os acontecimentos explicitando as loucuras amorosas que ocorrem no colégio, e o Flanela que é outro empregado do colégio que tem um comportamento tarado em relação principalmente às alunas.

Esse mecanismo do filme explicita o que Kaplan (1995) fala em seu livro de que as mulheres no cinema são um signo de algo no inconsciente patriarcal, e não um significante de um significado. Assim, a hipersexualização das mulheres jovens, beirando o exagero, eleva ao grau máximo esse dispositivo de construção voyeur de um olhar masculinizado. Como os processos cinematográficos imitam de várias maneiras os processos do inconsciente, as narrativas dos filmes, como os sonhos, simbolizam conteúdos latentes reprimidos, a não ser pelo fato de que agora os conteúdos referem-se não ao inconsciente de um indivíduo, mas ao inconsciente do patriarcado em geral.

Essa é a chave para entender a posição do filme em relação à nossa sociedade, e em extensão aos mecanismos que o cinema utiliza na construção de um olhar masculino. É sobre essa visão deturpada a respeito da sexualidade feminina, bem como as tentativas de repressão, imposição de normas e medicalização do sexo das mulheres que o filme expõe em tom ácido a sua crítica.

“Queria falar de repressão e desejo: tudo que a minha intuição me levava a achar sobre esses temas e também tudo que os homens achavam que nós, mulheres, fazíamos durante a nossa adolescência e juventude. É um filme delirante, totalmente febril! É a visão masculina do desejo feminino. Eu achava que os homens pensavam que nós éramos uma coisa, mas não era nada daquilo! Nós somos uma outra coisa! E o filme é todo construído como um delírio, um cochilo do personagem do Antônio Fagundes. Ele sonha e imagina como é o desejo das mulheres. Fica imaginando o que aquelas jovens fazem naquele colégio de freiras.” (MOCARZEL, 2010, p.93)

Assim que o filme inicia sua narrativa do sonho, somos apresentados aos personagens de Miriam e Renata. Miriam chega ao refeitório da escola com um pequeno pássaro em mãos. No refeitório está Renata, Miriam então coloca o passarinho na boca do fogo e diz: “É isso que eu vou fazer com você hoje”. Logo após matar o passarinho ela se senta à mesa com Renata e começa a indagá-la se ela se lembra da manhã daquele dia quando estavam fazendo a contabilidade da escola. Nesse momento ela começa a narrar o que acontecera na escola pela manhã. A partir daí sua narração se torna uma voz over e começamos a ver as imagens da escola no tempo à que Miriam se refere. Dessa forma temos a impressão de que o filme se passará nesse tempo, e que o que começamos a ver é o relato de Miriam. Entretanto, no decorrer da uma hora e meia de filme percebemos que essa noção temporal é mais fluída, o sonho não tem uma linearidade lógica, então o filme se estrutura de forma a não ser uma narrativa linear.

Guido, o interventor, que em sua fantasia é o professor por quem todas as mulheres do colégio nutrem uma irresistível atração, tem sua primeira aparição dentro de sala de aula. Lecionando com grande paixão, ele verbaliza uma série de percepções negativas acerca do feminino “Coisas que vocês, mulheres, não sabem fazer”. Nesta sequência, ele faz uma espécie de introdução, enfatizando de forma poética o fato de a narrativa ser construída a partir de sua percepção acerca do feminino: “Aqui, hoje, eu detono a minha loucura, e vocês vão representá-la”.

Segundo Hooks (2000) “O mundo público da aprendizagem institucional é um lugar onde o corpo tem de ser anulado, tem que passar despercebido.” (HOOKS, 2000, p.113), ou seja, impõe-se um enorme esforço para que se anulem a existência dos corpos em sala de aula, aceitando a dualística separação entre corpo e mente. Das Tripas Coração se passa em um colégio, lugar do embate entre anulação dos corpos, onde “os professores entram na sala de aula para ensinar como se apenas a mente estivesse presente, e não o corpo” (Ibid), e a disciplinarização dos corpos, elaboradas a partir de práticas de educação que se dão de maneira indireta, por sugestão, repressão e disciplina, considerando abjeto aquele corpo que não se sujeita a esses moldes. Para Guacira Lopes Louro (2000) a escola é o lugar onde os corpos são disciplinados para assumir a sexualidade normal, em prol da consolidação heteronormativa, Assim, a autora escreve que para a formação da sexualidade normal os meninos sofrem formas legitimadas de violência para alcançar a produção de uma masculinidade, já que um dos principais objetivos da escola seria o de formar homens e mulheres de *verdade*.

No filme de Ana Carolina, essa tensão provocada pelo corpo é forte e nítida, chamando o tempo todo atenção para o corpo, ela não nos deixa esquecer essa esfera da materialidade, muito menos do discurso de um corpo que deve estar adaptado à norma. No filme os corpos são rebeldes, se negam a adaptar-se. O padre que deveria ter um comportamento exemplar, não consegue evitar urinar em qualquer canto da escola. As professoras não conseguem conter o desejo pelo professor Guido mantendo relações com ele mesmo dentro da escola. As alunas promovem bagunças no banheiro e no alojamento.

Em uma sequência que acontece durante uma missa, enquanto o padre faz um sermão a respeito do comportamento ideal da mulher, as alunas conversam, e o zelador distribui imagens pornográficas. As alunas começam a conversar sobre um desafio: “Você vai mesmo?, Você disse que ia.” em meio aos comentários das colegas uma das meninas ela se levanta e faz xixi diante do altar iniciando uma “rebelião”. A insurgência das meninas é quase completamente ignorada pelas professoras que somente as retiram da igreja e mandam de volta à sala. Elas seguem para a sala de aula, cantando e dançando marchinhas com a letra recheada de palavras, elas rearrumam os uniformes levantando as saias e dobrando as blusas. Em meio a bagunça a moça que urinou durante a missa pega uma faixa da parede com a inscrição “Miss mijona 80”.

Uma das professoras entra em sala chama atenção das meninas e ordena que elas voltem aos seus lugares. Ela então começa um discurso chamando a atenção do comportamento inadequado para uma moça da “sua idade”.

“[Professora] - Você vai aprender hoje os primórdios de uma educação feminina que você transgrediu de uma maneira brutal. E isso eu não tolero. Se existe uma coisa que me agride é a falta de educação. O comportamento de uma moça da sua classe. É porque é impossível levar às últimas consequências a punição para uma moça que urina na missa! Você seria automaticamente convidada a sair do colégio sem sequer participarmos aos seus pais. Mas vamos tentar contornar esse episódio que demonstra antes de tudo um perigosíssimo espírito de rebelião.”

Depois de algum tempo a menina grita com a professora um palavrão e sai correndo pelos corredores vazios e escuros da escola. Ela para diante de uma sala onde está acontecendo um velório, de um corpo adornado de flores. Duas mulheres de óculos escuros, véus preto, e terço parecem orar pelo morto. Uma delas olha para a menina e a

manda sair. Apavorada ela sai correndo enquanto ouvimos uma voz off gritar: “A nossa adolescência está morta!”.

Entre as professoras há sempre o assunto da beleza. A beleza em suas falas é um parâmetro para medir o sucesso de uma mulher, e é sempre motivo para brigas entre Miriam e Renata. Invejar a beleza de outra mulher é uma forma de competição feminina, e é um comportamento nocivo estimulado pelo que Naomi (1992) chama de o mito da beleza.

“O mito da beleza tem uma história a contar. A qualidade chamada "beleza" existe de forma objetiva e universal. As mulheres devem querer encarná-la, e os homens devem querer possuir mulheres que a encarnem. Encarnar a beleza é uma obrigação para as mulheres, não para os homens, situação esta necessária e natural por ser biológica, sexual e evolutiva. Os homens fortes lutam pelas mulheres belas, e as mulheres belas têm maior sucesso na reprodução. A beleza da mulher tem relação com sua fertilidade; e, como esse sistema se baseia na seleção sexual, ele é inevitável e imutável. Nada disso é verdade. A "beleza" é um sistema monetário semelhante ao padrão ouro. Como qualquer sistema, ele é determinado pela política e, na era moderna no mundo ocidental, consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino. Ao atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical, de acordo com um padrão físico imposto culturalmente, ele expressa relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriaram.” (WOLF, 1992, p.14-15)

Há alguns momentos do filme em que aparecem personagens travestidos, uma das professoras e as cantoras líricas que aparecem quase no final são mulheres trans, e não há nenhum alarde sobre essa questão. Somente uma aluna, Joana, que é um ator com roupas iguais a das outras meninas e dublado com uma voz feminina, chega ao padre e questiona o gênero em que ele é enquadrado. Ele diz ao padre que houve um engano e que na verdade ele é um menino. O padre ignora o responde que ela deve entender que todos nós temos o nosso lado masculino e feminino e que ela deve parar de criar confusão.

Em outro momento Renata e Miriam caminham pelos corredores do colégio discutindo. Junto delas caminham Nair e Muniz, Guido e o padre que passa pelo grupo e continua. Entretanto Renata, Miriam, Guido e o padre estão vestidos com os uniformes



escolares do colégio, Nair está vestida com as roupas de Guido e Muniz veste a batina do padre. Enquanto caminham, Renata e Miriam vão se despindo e os outros vão entrando em outros corredores e salas. Por fim restam somente as duas nuas, que continuam discutindo sobre qual das duas é a mais bonita e bem sucedida. Miriam pergunta a Renata: “Renata, às vezes você não tem o sentimento de que você está completamente nua?”, essa fala dá um sentido alegórico à imagem, que vemos das duas andando nuas pelos corredores. Entretanto na ponta do corredor encontra-se Muniz que ao ver as duas completamente nuas se assusta, deixando em aberto se a sensação de nudez das duas é real ou imaginária.

Nessas situações podemos entender o travestimento enquanto forma de questionar os regimes heteronormativos do sexo e do gênero, transcendendo a noção binária de homem e mulher. O travesti problematiza a ordem de que de um sexo decorre um gênero, aliás, ao se aproximar do outro gênero ela mostra que o gênero parece ser uma cópia ou uma encenação. Desnaturalizando a coerência total entre um sexo, um gênero e um desejo a personagem Joana é ignorada pelas professoras, e pelo padre que são os responsáveis dentro da escola pelo aprendizado da sexualidade “normal”.

Neste filme a cineasta constrói a narrativa através de uma ótica masculina, é uma encenação que exemplifica o imaginário masculino acerca da sexualidade das mulheres. No final do filme, há o retorno da narrativa ao início do filme, onde Guido que estava dormindo e sonhando com tudo o que se desenrolou na tela, é acordado pelas “reais” professoras com as quais tem uma reunião. Contradizendo tudo o que ele imaginou, as professoras são bastante recatadas, educadas, falam baixo, mas também a entrada das professoras no final do filme é muito rápida não nos permitindo muita reflexão sobre essa grande diferença de comportamento entre as mulheres “imaginadas” e as “reais”.

### 3.4 - Sabe essa coisa de encontrar o amor?

Teresa é a protagonista deste terceiro filme da trilogia de Ana Carolina, ela é uma mulher madura, com seus trinta anos, que mora na casa de seu pai. O filme se inicia ao som de uma valsa, vemos o quarto de Teresa que está com um homem. Quando ela se vira para o lado e começa a contar de um sonho ele desaparece. Assim começamos a perceber que a imaginação da personagem contamina as ações no filme, marcada pelos delírios de Teresa, que tem visões com príncipes encantados em todos os cantos, a narrativa deste filme não é uma narrativa clássica atrelada a uma tradição realista.

O primeiro pano do filme é o da cara de um gato em câmera lenta, enquanto vemos esse lindo gatinho, ouvimos o rugido de um leão, e só depois desse rugido começa a soar a valsa que embala os créditos iniciais do filme. Conforme a explicação de Ana Carolina para ela o gato é um forte símbolo da condição feminina.

O filme começa com um símbolo forte da condição feminina, que é o gato, essa coisa felina que faz parte da configuração misteriosa da mulher. Creio que é porque o gato é arreadio e não é mendicante. Ele é sempre autossuficiente! (MOCARZEL, 2010, p. 125)

Teresa é uma mulher que vai enfrentar uma jornada de autoconhecimento, é em busca de ser autossuficiente que a acompanhamos. Ela introjeta de tal forma a visão do patriarcado sobre a mulher e sua função social enquanto esposa que ela passa a se cobrar a viver um amor incondicional com um príncipe encantado. Sua dependência de um homem, primeiro o pai, e depois um marido é limitante.

A personagem principal deste filme foi inspirada em Santa Teresa de Ávila, sua força, sua paixão, e o despudor em falar sobre o desejo. A própria cineasta deixa clara essa referência e inspiração no livro Ana Carolina Teixeira Soares – Cineasta brasileira.

Sou louca pelos textos da Santa Teresa de Ávila. É uma literatura de primeira qualidade! Ela escrevia para não morrer, para não enlouquecer, e ela é sempre muito explícita com seus sentimentos! Ela não tinha nenhum pudor de falar diretamente sobre a coisa feminina mais profunda que a dilacerava por dentro e que dilacera todas as mulheres: o desejo incontrolável de ter um homem que te ame incondicionalmente, acima de todas as coisas!

Infelizmente, isso não existe! Mas isso aconteceu com ela, e ela se entregou àquele sentimento, não sei por quais desígnios. Segundo ela: *Por vontade de Deus!* Santa Teresa de Ávila era uma carmelita descalça e foi perseguida pela Inquisição, porque saiu do claustro para fundar, ao longo dos anos, mais de 60 conventos de pedra pela Espanha afora! A força dessa mulher era muito grande! Para mim, que também me sinto uma carmelita descalça, é o mesmo que fazer 60 filmes! A Inquisição a perseguiu porque ela estava proibida de sair do convento onde vivia. Mas ela saiu pelos campos da Espanha: ela e San Juan de la Cruz, outro religioso. As cartas dos dois são enlouquecedoras! Para intimidá-la, os inquisidores pediram para ler o que ela escrevia e ela então fez três livros enormes, entre eles, *Vozes e Exclamações*, que são maravilhas literárias! Ela conta como é o amor por aquele homem que, da cruz, vivia para ela! E ela para ele! A minha personagem Teresa foi inspirada nessa mulher genial e maravilhosa! Ela vive a busca árdua e ardente pela fantasia do amor, que, em *Sonho de Valsa*, foi exacerbada! (MOCARZEL, 2010, p.129)

Segundo a teoria psicanalítica o amor é baseado na falta, o objeto do desejo é o que falta. Assim o amante é aquele que percebe a falta, mesmo não sabendo de que é essa falta. E o amado é aquele que sabe que tem algo que o torna especial, apesar de não saber o que é. Mas como o objeto do desejo não existe “o destino do homem é ser desejanter e amar na lógica do não-todo” (FERREIRA, 2006, p.11), se o objeto do desejo existisse aqueles que o encontrassem encontrariam o verdadeiro amor.

Diante dos enigmas da existência no mundo — porque se ergue um muro intransponível chamado real —, o amor se articula com o desejo. Desejar implica, num primeiro momento, o reconhecimento do desejo e, num segundo momento, o relançamento do que não se realizou em novas aspirações. Mas se o amado for apreendido como se fosse a outra metade, isto é, como se fosse o objeto do desejo, espera-se do amor um verdadeiro milagre: a junção de dois seres em um. Diante dessa expectativa, só resta ao amante se consumir em queixas que desembocam em decepções sem fim... (FERREIRA, 2006, p.9-10)

Ainda assim a propagação dos “mitos do amor que giram em torno do um: o amor é a procura do todo e amar é sinônimo de se unir e de se confundir com o amado” (FERREIRA, 2006, p.10) são constantes na nossa sociedade. Além disso, a ideia de

amor romântico é mais atrelada às mulheres, e são as mulheres que mais são afetadas pelas aspirações desse amor romântico, e nem sempre esse amor tem um carácter saudável.

Na literatura ocidental, a partir do século XII o discurso do amor se associa à dor, ao sofrimento e à promessa de felicidade. Aqueles que eram feridos pelas setas de Eros ficavam à mercê da ventura e da desventura, da boa e da má sorte, da fortuna e do infortúnio, como diziam os antigos. Esses reveses não levaram o homem a abrir mão da ilusão de que o amor é a via para encontrar a felicidade como sinónimo de plenitude. Apesar de nunca se ter descoberto o que seria essa felicidade, as histórias de amor ou terminavam com a morte dos amantes, ou com a famosa frase seguida de um ponto final: “Foram felizes para sempre”. (FERREIRA, 2006, p.7)

Na casa de seu pai Teresa reclama que ela não conseguiu casar, que ainda não conseguiu encontrar o homem ideal. Teresa está em sua busca do objeto de desejo, e ela o confunde com o ser amado. Enquanto ela não encontra o príncipe encantado não pode se casar, e não sendo casada é uma mulher fracassada, pois é tarefa da mulher “os atributos da emocionalidade e da prestação de cuidados com vista à preservação dos laços familiares e, mais concretamente, dos laços afectivos” (NEVES, 2007, p.614). Todos à sua volta conseguem casar, ter filhos, menos ela, pelo menos ela enxerga dessa forma. Seu fracasso é fruto da sua incessante busca do amor incondicional e idealizado, porém irreal. Sua cobrança sobre si mesma é masoquista.

Durante uma conversa na sala de seu pai, ela fala de um jantar para o qual foram convidados. Sua incessante agitação revela um clima de tensão, ela anda de um lado para o outro da sala, mexendo em pequenos objetos. O compromisso social a deixa ansiosa, ela diz que toda vez que sai tem uma vontade de encontrar logo uma pessoa, então ela vê um príncipe no teto acenando para ela. Enquanto ela fala de sua ansiedade em encontrar o amor, e seu medo de não ser amada, da janela ela vê outro príncipe no jardim com seu cavalo branco.

As concepções feministas sobre o amor reivindicaram o seu carácter debilitante e opressor para as mulheres, na medida em que as tem enclausurado num ideal de felicidade e de realização social que não tem sido mais do que uma falsa promessa de liberdade e de autonomização. O amor romântico, concebido durante décadas como o elixir para a consagração dos afectos entre os sexos, fundamentou (e fundamenta ainda) a reprodução de

relações de poder estatutariamente desiguais entre os homens e as mulheres, cujas repercussões se fizeram (e se fazem) sentir na organização da vida social. Os discursos da aspiração à romanticidade parecem continuar a ecoar no pensamento colectivo e a propagarse como legitimação para a sustentação da intimidade (signifique ela um contexto de paz ou de guerra). Os discursos *genderizados* sobre a intimidade e o amor romântico têm fortes implicações nas relações entre os sexos, porque, ao estarem imbuídos de concepções de poder desniveladas e legitimadoras de acções que visam garantir a continuidade do sistema patriarcal, tornam-se discursos de risco para as mulheres. (NEVES, 2007, p.620)

Na sequência da festa Teresa vê os príncipes a sua volta o tempo todo, primeiro ela os vê como uma alucinação, mas com o passar do tempo eles começam a participar da festa como convidados. Depois da noite de bebedeira Teresa assiste ao pôr do sol do alto de um despenhadeiro. Lá ela é abordada por um jovem que também estava na festa, esse encontro é decupado da seguinte forma: no primeiro plano ponto de vista de Teresa dele, vemos um homem de cabelos um pouco compridos e cacheados e barba cheia, mais tarde este personagem será identificado com Jesus Cristo, temos novamente um plano de Teresa que desvia seu olhar, no segundo vemos Marcos vestido como príncipe segurando as rédeas de um cavalo branco, enquanto ouvimos a voz off de Teresa dizendo “Ai meu deus!”. Esses dois primeiros planos desse personagem são muito rápidos, e depois a conversa entre os dois é tomada em plano e contraplano, já com o personagem Marcos vestido normalmente. Essa sequência do primeiro encontro dos dois termina com um convite de Marcos “Vamos dar um mergulho”. Vemos os dois pularem no mar do alto do despenhadeiro, e essa imagem reflete a forma como os dois se entregam ao relacionamento amoroso, é assim que eles entram nessa relação mergulhando de cabeça.

Do mar um corte e vamos para uma banheira onde Teresa se banha, assim, vamos do sonho com o príncipe encantado ela cai na rotina do casamento. No banheiro, o casal conversa sobre coisas cotidianas, sobre os projetos em comum para a casa, sobre o trabalho. A conversa vai tomando ares de discussão, os dois passam a proferir críticas em relação às escolhas do outro, em relação ao corpo um do outro. Teresa passa a fazer acusações de que Marcos não a escuta, não a olha, não diz que a ama. Enlouquecida por ciúmes ela grita e avisa que não suporta a ideia de traição, e que o que ela quer é um amor incondicional. Então, ela ouve o canto da sereia, o primeiro indício da traição,

Marcos seduzido pela sereia mergulha atrás dela na banheira. Teresa desesperada pela ideia de ser abandonada mergulha atrás, e vai entrar pelo cano.

Em um travelling vemos o enorme cano em que Teresa entrou ao ir atrás de Marcos, rastejando por ele lamenta a perda do seu amor, antes mesmo de terminar de percorrer esse extenso cano começamos a ouvir um ruído de marcha. Quando ela sai se depara com um desfile militar, vemos as botas, as pernas em marchas. Neste momento Teresa sai à rua pela primeira vez no filme e é significativo que a primeira coisa com a qual se depara é com uma demonstração de poder e força militar, em uma clara alusão ao contexto político da época. Segundo a cineasta “Não foi só ela que entrou pelo cano! Todo o País entrou pelo cano durante o regime militar!” (MOCARZEL, 2010, p.137).

Tomada de ciúmes Teresa ataca Marcos, durante a confusão aparece Ivan, amigo de Marcos, que funciona como uma espécie de duplo desse personagem, e também já teve interesse em Teresa. Teresa e Marcos discutem na presença de Ivan, Teresa fala desesperadamente da sua necessidade de atender às expectativas de Marcos no relacionamento, mas essas expectativas são muito mais dela do que dele. Essa sequência se encerra com o sexo entre esses três personagens, Teresa afirma que tudo o que ela tinha feito na vida era para ser única para um homem e Ivan a questiona porque ela não fez o que desejava. Uma atmosfera de desejo e culpa toma conta da tela, o relacionamento de Teresa e Marcos chega ao fim definitivo após esse momento de entrega ao desejo. Essa sequência é uma sutil provocação como relata a própria diretora.

Queria fustigar a masculinidade daqueles príncipes! A Teresa sobe nas costas deles e de algum modo diz: Aqui quem manda sou eu! E ela cavalga neles! Cavalga sobre um monte de areia com purpurina, um chão de estrelas, uma coisa meio mágica! Como cada um deles se reveza transformando-se em bode, a sorte dela é que aquela surubinha fica um pouco diluída e ela acaba triunfando sobre os dois homens. É claro que é um triunfo imaginário, mas não deixa de ser um triunfo! Fantasia de dominação! Ela se transforma numa espécie de Valquíria e fala: Foi o rei que me fez rainha, não fui eu! Então agora eu posso! Posso tudo! Ela é legitimada naquele instante do filme. Tirei o texto da própria bíblia. Essa imagem tem uma coisa meio demoníaca. Você vê o olho do bode, a pata do bode, como nas imagens medievais, em que o bode é o demônio. (MOCARZEL, 2010p.137-138)

Mas no fim ela resolve se descobrir sozinha, enfrentar o caminho árduo do autoconhecimento, para isso ela deve seguir sem homem nenhum. Ela decide desistir do amor impossível para poder viver com um homem real, para isso ela precisa sair da casa do pai, também precisa trabalhar se quiser enfrentar o mundo real, se quiser se tornar uma mulher madura. Na sequência em que ela sai da casa do pai, a diretora apropria-se de ditos populares sobre a forma de imagem, recriando e enfatizando os seus significados. Teresa neste caminho literalmente vai aprender a engolir sapos, dar nome aos bois, carregar a sua cruz, e em sua jornada vai ao fundo do poço, mas pela sua força e sua fé dele sai para primeiro amar-se completamente, para poder amar o outro e ser amada.

## 4 - Conclusões

Após a extensa análise desses três filmes, roteirizados e dirigidos por Ana Carolina, tão ricos para pensarmos sobre gênero, tenho algumas considerações finais a fazer. A partir das discussões do texto *A questão de gênero: ideologia e exclusão* de Rita Schmidt e Márcia Navarro, lembro que a constituição dos cânones opera como um sistema de significações culturais que autoriza certas representações na medida em que elas preenchem um certo padrão de valores e um desejo de verdade. Relembrando que a constituição dos cânones está relacionada aos grupos hegemônicos, e é resultado do poder do discurso crítico através dos quais se define que representações tem legitimidade. Nesse sentido, cânones são formas de contenção relacionadas com estruturas de exclusão. Por exemplo, as literaturas brasileiras e hispano-americanas caracterizam-se pela exclusão da mulher, tanto como “personagem-sujeito” como “autora-autônoma”. Apesar da existência em todas as tendências e escolas estéticas, desde o romantismo, passando pelo realismo, naturalismo e a literatura moderna, de viés urbano, de personagens femininas muito marcantes, em romances escritos por homens podemos questionar a maneira como são representadas.

De modo geral, a negação da legitimidade cultural da mulher como sujeito do discurso exercendo funções de significação e representação foi, no contexto dessas literaturas, uma realidade que perdurou até, mais ou menos, a década de 1970. Neste último quarto de século, houve uma verdadeira explosão de investigações centradas na relação entre mulher e literatura, fato inusitado no contexto de uma história literária e tradição crítica de mais de dois mil anos, história essa construída e constituída a partir de pressupostos sobre a exclusividade da cultura escrita no registro do masculino. Tais investigações têm gerado questões teórico-críticas importantes sobre as determinações que permeiam o campo literário, as relações de poder e os mecanismos reguladores responsáveis pela exclusão da mulher como sujeito da cultura. (SCHMIDT, NACARRO, 2007, página86)

As razões dessa exclusão e do esquecimento de seus textos do ponto de vista da cultura formal e institucionalizada são complexas e remetem à própria concepção de criatividade postulada pela ideologia patriarcal e generalizada sob a forma de uma premissa básica, a de que os homens criam e as mulheres simplesmente procriam.



Assim a experiência masculina foi tomada como paradigma da existência humana nos sistemas simbólicos de representação. Na medida em que esse paradigma adquiriu um caráter de universalidade, a diferença da experiência feminina foi neutralizada e sua representação subtraída de importância por não poder ser contextualizada dentro de sistemas de legibilidade que privilegiavam as chamadas “verdades humanas universais”. Dessa forma, segundo Rita Schmidt e Márcia Navarro, falar sobre a presença da mulher nos espaços dos saberes é um ato político, pois remete às relações de poder inscritos nas práticas sociais e discursivas de uma cultura que se imaginou e se construiu a partir do ponto de vista normativo masculino.

Se, por um lado, sabemos que o patriarcado nunca impediu a mulher de falar e escrever, por outro sabemos que sempre se recusou a ouvi-la. De uma posição que desconhece a alteridade, a categoria-chave para se pensar a diferença, a crítica literária tradicional reforça, ainda hoje, a afirmação dos limites da produção literária de autoria de mulheres, ao emitir julgamentos de valor referenciados na ordem do pensamento patriarcal, que desqualifica essa produção a partir de uma concepção de valor estético a-histórico, como se a interpretação do que é considerado literário ou não-literário pairasse acima e além das práticas sócio-culturais. (SCHMIDT, NACARRO, 2007, página 88)

O embate das autoras mulheres com o sistema patriarcal foi longo e penoso, como fica claro no texto de Rita Schmidt e Márcia Navarro. Mas podemos entender algumas dessas dificuldades para a legitimação de mulheres em outras áreas artísticas ao longo do século XX, inclusive o cinema. Apesar da existência de realizadoras mulheres desde os primórdios do cinema pouco se ouve falar dessas personalidades dentro da historiografia oficial do cinema.

Assim podemos considerar que retomar a obra dessa cineasta brasileira e elaborar a análise de um grupo de filmes que privilegie as reflexões sobre a posição da mulher dentro de nossa sociedade constitui um esforço para pensar formas alternativas de fazer cinema que não necessariamente reforcem e reiterem o contexto social de desigualdade e exclusão que vivemos. Partindo dessas análises abrimos espaço para a problematização das ideias de gênero “que o discurso do cinema constrói e reproduz, dissemina e ajuda a arraigar, de formas próprias e poderosas, na vida social e mental.” (ADELMAN, 2011, p.7).

Nos filmes escolhidos para análise há uma crítica da sociedade, crítica essa que se volta principalmente para a forma como a mulher é colocada em uma relação desigual de poder. Podemos observar isso na maneira como Ana Carolina constrói em suas narrativas uma crítica à representação da mulher no cinema clássico. Segundo Kaplan no cinema dominante “as mulheres não funcionam, portanto, como significantes de um significado (a mulher real) como supunham as críticas sociológicas, mas como significante e significado suprimidos para dar lugar a um signo que representa alguma coisa no inconsciente masculino.”( KAPLAN, 1995, p. 53)

Rompendo com alguns códigos cinematográficos pressupostos a garantir a clareza da narrativa e a impressão de transparência, Ana Carolina produz um cinema autoral alegórico e traz a tona em seus filmes “questões até então restritas à esfera da individualidade, como a sexualidade, a valorização da subjetividade e da dimensão política das vivências pessoais.” (ESTEVES, 2009, p. 21).

Seus filmes não obedecem às lógicas de continuidade lineares de tempo e espaço convencionais, gerando uma confusão no espectador, como em *Das tripas coração* que toda a ação do filme se desenrola em uma unidade temporal a qual não conseguimos entender direito, ou em *Sonho de valsa* que o tempo da narrativa não fica completamente claro e os acontecimentos na vida da personagem principal são marcados por uma espécie de cenas síntese.

Sua encenação é profundamente marcada por uma interpretação não naturalista dos atores, esta é sempre exarcebada, muito teatral. Essa forma de interpretação contribui para uma atmosfera de loucura presente nos três filmes, os personagens estão sempre à flor da pele. Nos cenários há sempre espaço para ambientes oníricos, como o monte de terra em que interagem os personagens em *Mar de rosas*, ou como a estufa cheia de serpentes em que as empregadas prendem as alunas em *Das tripas coração*.

Os três filmes analisados nesta monografia possuem como principal característica em comum o protagonismo de personagens mulheres em crise com o seu papel social. Essas personagens mulheres conseguem em proporções diferentes questionar o seu lugar enquanto mulher em uma sociedade machista. Essas personagens são mulheres em crise, quase enlouquecidas, se apropriam da linguagem de uma forma verborrágica para pensar o seu papel no mundo. Não há como negar a força dessas personagens, mesmo quando elas não são bem sucedidas com em *Mar de rosas*, ou quando são projeções do imaginário masculino como em *Das tripas coração*.

Esse protagonismo é muito relevante para os estudos feministas do cinema, pois no cinema clássico o corpo feminino também se colocou como objeto erótico para o espectador masculino, enquanto que nos filmes de mulheres o olhar deve ser deserotizado. Entretanto essa ação acaba por descorporificar o espectador, e o prazer da identificação imaginária é negado, “enquanto ao espectador masculino era dado um herói da tela que devolvia a imagem de seu ego mais perfeito da fase do espelho, a espectadora feminina só tinha figuras impotentes e vitimizadas que reforçavam um já estabelecido senso de inutilidade.” (KAPLAN, 1995, p. 150). Às personagens femininas é comumente guardado o lugar de personagem coadjuvante, segundo Kaplan “É importante que as mulheres sejam excluídas dos papéis centrais nos principais e altamente respeitados gêneros hollywoodianos: a mulher e as questões femininas só são centrais no melodrama familiar.” (KAPLAN, 1995, p. 46).

Talvez não seja possível (talvez sim) falar de uma sensibilidade cinematográfica especificamente feminina, um modo de ver e sentir as coisas que, independente de experiências históricas e culturais, fosse comum a todas as mulheres e capaz de gerar uma expressão cinematográfica diferenciada daquela feita pelos homens. Talvez seja possível (talvez não) falar de um cinema feminino assim como costumamos falar de um cinema latino-americano, diferente do cinema feito em outros continentes pela particular experiência histórica e cultural da América Latina, expressão supranacional que resulta da montagem de invenções cinematográficas nascidas do incomum de cada país e do desejo comum a todos eles: construir uma identidade em movimento, definir-se como um gesto, busca, construção do que somos|e|queremos|ser e de um modo próprio de expressar nossa diferença. Um cinema feminino, então, porque por meio de histórias e modos de contar diferentes entre si, discutindo questões femininas ou não, conscientemente ou não, os filmes dirigidos por mulheres estariam empenhados numa constante reinvenção do papel da mulher na sociedade – mais exatamente, numa reinvenção do papel da mulher e do homem na sociedade. (AVELLAR, 2002, s.p.)

Sem dúvida a obra dessa cineasta tem uma parcela de inquietação com o mundo, há um estranhamento de seus personagens em relação aos seus papéis sociais, e o escape que utilizam é o de um quase desvario, acompanhado pela narrativa delirante de seus filmes. Também cabe ressaltar que as experiências de feminino abordadas nos filmes da

Ana Carolina refletem muito a própria vivência da cineasta enquanto mulher, branca, de classe média e brasileira. Os anseios e preocupações de suas personagens são bastante representativos dessa parcela da sociedade, e não podemos achar que há a pretensão de considerar essa representação como única e universal. Ela mesma em entrevistas diz que não se considera feminista, o seu caminho pelo cinema se deu muito mais por necessidade de expressão como ela mesma afirma “E o cinema foi uma salvação para mim! A arte, na verdade, me deu subsídios dramáticos para que eu pudesse me recriar e sair de situações sufocantes! Foi a salvação contra a loucura, a incompreensão e a própria ignorância de mim mesma! Foi o processo de autoconhecimento total!”. E como podemos perceber através deste trabalho monográfico, essas marcas tão pessoais não inviabilizam uma leitura de sua obra atravessada por questionamentos das relações de poder entre os gêneros, e tão pouco, revelam um não posicionamento político da cineasta, na verdade, elas nos fazem pensar sobre o complexo entrelaçamento entre o pessoal e o político.

## 5 – Bibliografia

ADELMAN, Miriam et AL. Mulheres, homens, olhares e cenas. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

AVELLAR, José Carlos. A língua provisória. Março 2002. [http://www.escrevercinema.com/A\\_lingua\\_provisoria.htm](http://www.escrevercinema.com/A_lingua_provisoria.htm) (accessed on 22-05-2012)

BOWLBY, Rachel. Doida ainda, depois desses anos todos IN BRENNAN, Teresa (org.). Para além do fato: uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher/ tradução Alice Xavier. - Rio de Janeiro; Record. Rosa dos Tempos, 1997.

BRENNAN, Teresa (org.). Para além do fato: uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher/ tradução Alice Xavier. - Rio de Janeiro; Record. Rosa dos Tempos, 1997.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Tradução dos artigos: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. P. 151- 172.

CHIES, Paula Viviane. Identidade de gênero e identidade profissional no campo de trabalho. Revista Estudos Feministas vol.18 no.2 Florianópolis Mai/Ago. 2010

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os estudos Culturais. Cartografias – Website de Estudos Culturais. Disponível na internet: [http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/estudos\\_culturais\\_08\\_06.php](http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/estudos_culturais_08_06.php). Acesso em 13/02/2013.

ESTEVES, Flávia Cópio. “Sob” sentidos do político: história, gênero e poder no cinema de Ana Carolina. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, Janeiro/ Fevereiro/ Março de 2009 Vol. 6 Ano VI nº 1. Disponível em: [www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)

FERREIRA, Nadiá P.. A teoria do amor na psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009.

HOOKS, Bell. Eros, erotismo e o processo pedagógico. IN. LOURO, Guacira Lopes (Org.). O corpo educado: Pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte : Autêntica, 2000.

KAPLAN, E. Ann. A mulher e o cinema: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. IN. LOURO, Guacira Lopes (Org.). O corpo educado: Pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte : Autêntica, 2000.

MACHADO, Lia Zanotta. Gênero, um novo paradigma?. Cadernos Pagu (11) 1998: pp.107-125.

MALUF, Sônia Weidner; COSTA, Claudia de Lima. Feminismo fora do centro: entrevista com Ella Shohat. Estudos feministas, vol. 9, número 1, Florianópolis, 2001.

MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecília Antakly de; PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey Estudos Feministas, Florianópolis, 13(2): 256, maio-agosto/2005.

MOCARZEL, Evaldo. Ana Carolina Teixeira Soares - Cineasta Brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

NEVES, Ana Sofia Antunes das. As mulheres e os discursos genderizados sobre o amor: a caminho do “amor confluyente” ou o retorno ao mito do “amor romântico”?, Estudos Feministas, Florianópolis, 15(3): 609-627, setembro-dezembro/2007.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. IN. MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel. O corpo feminino em debate. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In. RAMOS, Fernão (org.). História do cinema brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987.

SCHMIDT, Rita Terezinha; NAVARRO, Márcia Hoppe. A questão de gênero: ideologia e exclusão. In Anais do 2º Congresso Internacional sobre Saúde Mental no Trabalho. Coord. Luiz Eduardo Guimarães Bojart; Euvânia de Almeida Rezende e Laís de Oliveira Penido. Goiânia: Cir Gráfica e Editora, 2007.

SCOTT, Joan Wallach. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995.

SOIHET, Raquel. Encontros e desencontros no Centro da Mulher Brasileira (CMB) anos 1970-1980. Revista Gênero. Niterói, v. 7, n. 2, p. 235-253, 1. 2007.

SOIHET, Raquel, COSTA, Suely Gomes. Interdisciplinaridade: história das mulheres e estudos de gênero. In Gragoatá, numero 25, p. 29-49, 2º sem 2008.

WOLF, Naomi. O mito da beleza: Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

XAVIER, Ismail. O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2001.

PAIVA, Samuel. Gênese do gênero road movie. Significação: Revista de cultura audiovisual, USP, nº36, 2011.

## 6 – Anexos

### Anexo 1

Ficha técnica: Mar de rosas

Direção: Ana Carolina

Roteiro: Alice, Ana Carolina e Isabel Câmara

Produtores: Mário Volcoff e R.F.Farias Prod.Cin.

Elenco: Norma Bengell (Felicidade)

Otávio Augusto (Orlando Barde)

Myriam Muniz (Dona Niobi)

Ary Fontoura (Dr. Dirceu)

Cristina Pereira (Betinha)

Hugo Carvana (Sérgio)

Música Original: Paulo Herculano

Direção de Fotografia: Lauro Scorel

Edição: Vera Freire

Direção de arte: Heloisa Buarque de Holloanda

Figurinista: Maria Alice

Maquiagem: Jaque Monteiro

Assistente de direção: Paulo Sergio Adario

Técnico de som: Paulo Roberto Moreira

Efeitos de som: Geraldo José

Efeitos especiais: Wilmar Menezes



## Anexo 2

Ficha técnica: Das tripas coração

Direção: Ana Carolina

Roteiro: Ana Carolina

Elenco:

Antônio Fagundes (Guido)

Dina Sfat (Renata)

Xuxa Lopes (Miriam)

Ney Latorraca (Padre)

Myriam Muniz (Muniz)

Christiane Torloni (Professora)

Álvaro Freire Nair Bello (Nair)

Célia Helena

Othon Bastos

Eduardo Tornaghi

Cristina Pereira (Amindra)

Maria do Carmo Sodré (Itapemirim)

Isa Kopelman (Florzinha)

Stela Freitas (Penha)

Assistente de direção: Carlos del Pino e Jayme Matarazzo

Produção: Jacques Eluf, Anibal Massaini Neto, Francisco Ramalho Jr

Música: Paulo Herculano

Som: Pedro Siaretta e Carlos dos Santos

Efeitos Sonoros: Geraldo Ribeiro

Fotografia: Antônio Luiz Mendes Soares

Assistente de câmera: Felipe Daviña

Cenografia: Cristina Buarque de Holanda

Figurinos: Cristina Bernardes

Edição: Sérgio Toledo Segall e Roberto Gervitz

Assistente de Montagem: Gerson Rodrigues, Vera Freire e Máximo Barro

Maquiagem: Sônia Rubene

### Anexo 3

Ficha técnica: Sonho de Valsa

Direção: Ana Carolina

Roteiro: Ana Carolina

Elenco:

Arduíno Colassanti ( Pai de Teresa)

Daniel Dantas

Xuxa Lopes (Teresa)

Ney Matogrosso (Irmão de Teresa)

Paulo Reis

Produção: Carlos Alberto Diniz

Música original: Milton Nascimento

Direção de Fotografia: Rodolfo Sánchez

Edição: Ademir Francisco

Direção de arte: Carlos Liuzzi

Figurino: Cristina Bernardes

Maquiagem: Mário Fernandes

Assistente de direção: Amilcar Monteiro Claro, Alberto Grieco

