UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURA E IDENTIDADES BRASILEIRAS

LUÍSA REAMI VIEIRA GIRARDI

CINEMA SOB MULHERES

Experiência feminina no cinema brasileiro durante a ditadura
militar

São Paulo

2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURA E IDENTIDADES BRASILEIRAS

LUÍSA REAMI VIEIRA GIRARDI

CINEMA SOB MULHERES

Experiência feminina no cinema brasileiro durante a ditadura
militar

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estudos Brasileiros

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Paula Cavalcanti Simioni
Coorientador: Prof^o. Dr^o. Eduardo Victorio Morettin

Versão Corrigida

São Paulo

2018

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Serviço de Biblioteca e Documentação do

Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

© reprodução total

G517

Girardi, Luísa Reami Vieira

Cinema sob mulheres. Experiência feminina no cinema brasileiro durante a ditadura militar / Luísa Reami Vieira Girardi ; Ana Paula Cavalcanti Simioni, orientadora ; Eduardo Victorio Morettin. coorientador -- São Paulo, 2018.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil : a realidade da criação, a criação da realidade.

Título em inglês: Cinema under women : the feminine experience in Brazilian cinema during military dictatorship.

Descritores: 1. Sociologia 2. Governos militares 3. Feminismo 4. Relações de gênero 5. Pornochanchada 6. Ficção (gênero) I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Simioni, Ana Paula Cavalcanti, orient. III. Morettin, Eduardo Victorio, coorient. IV. Título.

IEB/SBD59/2018
791.430981

CDD 22.ed.

GIRARDI, Luísa Reami Vieira.

Cinema sob mulheres. Experiência feminina no cinema brasileiro durante a ditadura militar.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Filosofia. Área de concentração: Estudos Brasileiros.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

**Para minha mãe Elaine e meu pai José Armando,
por todo apoio, confiança e inspiração.**

RESUMO: A presente pesquisa destina-se a compreender o lugar da autoria e da experiência feminina na linguagem cinematográfica dentro de um recorte temporal conturbado da história brasileira: a ditadura militar (1964-1989). O ponto de partida para tal objetivo é a análise de dois filmes brasileiros realizados por duas diretoras: *Os Homens que Eu Tive* (1973) de Teresa Trautman e *Mar de Rosas* (1977) de Ana Carolina. Levando-se em consideração a recepção das obras, a análise dos discursos, as mudanças sociais e culturais que ocorriam no período – concomitantemente à intensificação do autoritarismo político e econômico -, o gênero emana como uma categoria de análise para se pensar nas intersecções, contradições e rupturas experienciadas por mulheres que desestabilizam as hierarquias de gênero a partir da criação artística. Apesar de trabalharem dentro de gêneros fílmicos distintos – Teresa Trautman com a “comédia erótica séria” e Ana Carolina com a narrativa ficcional -, ambos os filmes permitem uma reflexão não convencional sobre as relações de poder ao incentivar leituras que trazem para o centro do debate estratégias de resistência cultural.

Palavras-chave: Sociologia; Governos Militares; Feminismo; Relações de gênero; Pornochanchada; Ficção (gênero).

ABSTRACT: The present research aims to understand the place of female authorship and experience in cinematographic language within a troubled temporal cut of Brazilian history: the military dictatorship (1964-1989). The starting point for this goal is the analysis of two Brazilian films made by two women directors: *Os Homens que Eu Tive* (1973) by Teresa Trautman and *Mar de Rosas* (1977) by Ana Carolina. Taking into account the reception of the movies, the analysis of the discourses, the social and cultural changes that have been occurring during the period - concomitantly with the intensification of political and economic authoritarianism, the genre emanates as a category of analysis to think about the intersections, contradictions and ruptures experienced by women that destabilize the hierarchies of gender with their artistic creation. Although they work within distinct film genres - Teresa Trautman with erotic comedy and Ana Carolina with the fictional narrative - both films allow an unconventional reflection on power relations by encouraging understandings that center around cultural resistance strategies.

Keywords: Sociology; Military Governments; Feminism; Gender relations; Erotic Comedy; Fiction (genre).

Sumário

Introdução	1
Metodologia: A questão do olhar – o feminismo olha para o cinema	16
Capítulo 1 - Teresa Trautman, a cineasta amordaçada	26
1.1 Ser mulher e fazer cinema no Brasil	30
1.2 A trajetória de Teresa Trautman	41
1.3 Análise de <i>Os Homens que Eu Tive</i> :	45
1.4 Censura e interdição – as polêmicas de <i>Os Homens que Eu Tive</i>	62
1.4.1 A “comédia erótica séria”	72
1.5 As musas inspiradoras de <i>Os Homens que Eu Tive</i> e o papel da crítica	80
Capítulo 2 – O cinema autoral de Ana Carolina e as estratégias de negociação	98
2.1 Trajetória da cineasta e sua relação com o campo cinematográfico brasileiro	99
2.2 Mar de Rosas – recepção, descrição e análise	107
2.2.1 Os primeiros elementos da narrativa	110
2.2.2 A incapacidade de comunicação – a assimetria de gênero no discurso	112
2.2.3 A naturalização da violência e a perseguição	114
2.2.4 A construção do personagem masculino	121
2.2.5 A relação familiar como reflexo do autoritarismo político	126
2.2.6 A sala de estar de Nióbi e Dirceu	128
2.2.7 Os elementos absurdos e surrealistas	131
2.2.8 A insatisfação com o casamento	135
2.2.9 As personagens femininas e as rupturas com as performances de feminilidade	137
2.2.10 A cena de sexo	147
2.2.11 A fuga final	153
2.3 A recepção da crítica	154
2.4 A reflexão sobre o poder – O pessoal é político	160
2.5 O discurso psicanalítico e a negação do feminismo	164
Conclusão	177
Considerações finais	192
Referências Bibliográficas	194
Fontes – Revistas	199
Fontes - Jornais	200
ANEXOS	206

Introdução

A presente pesquisa destina-se a analisar dois filmes realizados por duas diretoras de cinema¹ brasileiras, Teresa Trautman e Ana Carolina. Os filmes são *Os Homens que Eu Tive* (1973), de Teresa Trautman, e *Mar de Rosas* (1977) de Ana Carolina. A escolha das obras dessas diretoras deriva do interesse em pensar o lugar da autoria feminina na prática de uma linguagem importante, como é o cinema, em tempos muito conturbados: a ditadura militar (1964-1989). Tendo em comum a situação de gênero e de inserção no universo cultural, as duas mobilizaram as linguagens do cinema de modos distintos para se expressarem, e com isso produziram gêneros fílmicos tanto diferentes como particulares. Grosso modo, pode-se classificar o cinema de Trautman como pornochanchada², voltado mais para o grande público e com elementos da cultura popular, enquanto o de Ana Carolina fazia parte do cinema de autor e se inseria num circuito relativamente mais alternativo. Enquanto Teresa optou pela comédia erótica, Ana Carolina optou pela narrativa ficcional³.

O filme de Teresa Trautman, *Os Homens que Eu Tive* (1973), narra a história de Pity, mulher de classe média e casada que tem com seu marido um relacionamento aberto, acordado entre os dois. O filme foca em suas relações afetivas e sexuais, tratando de um assunto muito polêmico com leveza e naturalidade. Não critica em momento algum o regime político do período mas, devido ao comportamento não convencional de Pity, foi totalmente interditado pela censura durante sete anos. Segundo Ana Maria Veiga (2014), os filmes produzidos nos anos 70 se faziam valer de enredos que exploravam personagens masculinos em cenas eróticas com mais de uma mulher ou que se relacionavam com várias parceiras: “No cinema aprovado por um regime militar masculinizado, demonstrações de virilidade tinham o seu valor.” (VEIGA, 2013, p.56). Não é o caso de *Os Homens que Eu Tive*. De fato, já nos minutos iniciais, o filme choca devido à naturalidade e a liberdade da personagem principal, Pity, em relação a sua

¹ Adoto uma perspectiva que encara o cinema como um aparato que possui diversas dimensões (econômica, técnica, psicológica, ideológica). É um espaço que suprime certos discursos e seleciona quais serão exibidos, já que permite apenas locutores e falas determinados e não controla a capacidade do espectador em criar significados. (KAPLAN, 1995).

² Classificação que será problematizada a seguir.

³ Consideramos que Ana Carolina é uma cineasta modernista. As características do cinema moderno são opostas às do cinema clássico: narrativa descontínua, compreensão não imediata da relação entre imagem e conteúdo do filme, a subjetividade é o mais importante, a temporalidade é usada como um jogo (CHRISTOFOLETTI, 2011). Teresa Trautman, por tematizar a sensualidade e contar com forte apelo de público em seus filmes, faz parte da cultura popular e não é considerada uma cineasta de vanguarda. *Os Homens que Eu Tive*, analisado no presente trabalho, foi veiculado comercialmente enquanto pornochanchada, porém esta denominação será problematizada no capítulo dedicado à Trautman.

sexualidade, representando uma mulher livre de tabus, que vivencia seu próprio desejo sem culpas em relações não-monogâmicas e não-heteronormativas.

Ana Carolina Teixeira Soares, para Ismail Xavier (1985), é uma cineasta que negocia entre os imperativos da expressão pessoal e os códigos de comunicação vigentes, entre um questionamento complexo e uma forma de comunicação mais direta com o público. Apesar de não fazer parte oficial do elenco do Cinema Novo, revigorou a pesquisa da linguagem e a busca de originalidade estilística discutindo a formação histórica e os problemas contemporâneos do país:

Eu devolvi pra ele o que ele, homem, joga na minha cara desde a adolescência: abaixa a saia, abotoa o botão, cuidado os modos! O que é isso? Pra que tanto abaixa a saia e abotoa o botão? Tinha sempre algum tarado em potencial vagando na atmosfera, que vinha não era de mim, era do poder masculino.
(ANA CAROLINA Apud VEIGA, 2013, p. 131)

O segundo filme analisado na presente dissertação é *Mar de Rosas* (1977), que narra a história de Felicidade e sua filha Betinha, que após o suposto assassinato de Sérgio, marido de Felicidade e pai de Betinha, devido a uma série de discussões e diante do sofrimento inextinguível de Felicidade, passam a ser perseguidas pelo capanga Otávio. O filme é em parte um *road movie* com elementos surrealistas que fala sobre a decadência e os dilemas da vida de uma família burguesa e que coloca como protagonistas figuras femininas e suas perspectivas. Já na cena inicial, a espectadora feminina pode se identificar imediatamente com o ponto de vista adotado pela câmera, numa cena muito aproximada de Betinha fazendo xixi. Além disso, o filme trata a ditadura militar de maneira sutil e metafórica, utilizando-se da ironia e de elementos *non-sense*. Há inovação formal e estilística no filme, sendo considerado um filme de vanguarda. As questões sobre a capacidade de falar da mulher e sobre a moralidade sexual das personagens centrais são problematizadas ao longo do filme, mesmo que a cineasta sempre tenha recusado o rótulo de feminista. O título é irônico, e o alvo é o clima tempestuoso das relações entre homem e mulher, adulto e adolescente, sexualidade e afeto, na vida da classe média: “Na cineasta, um tom perverso, derivações exasperantes que provocam o espectador, tal como sua personagem travessa desmascara os protocolos sadomasoquistas de domínio e autocomiseração dos adultos.” (XAVIER, *Ibidem*, p. 37).

É importante explicitar que a dissertação optou conscientemente por abordar filmes que circularam no circuito comercial. Isso porque, sabe-se que no campo das experimentações estéticas, várias artistas visuais se lançaram em campos então novos,

como a vídeo arte, com obras bastante críticas, como *EAT-ME* de Lygia Pape, de 1976, os curtas de Rita Moreira e Norma Bahia Pontes realizados na década de 1970 em Nova York⁴, entre tantas outras. No entanto, tais obras eram feitas para um público mais restrito. Aqui procuramos analisar obras comerciais, presentes no circuito considerado menos erudito, já que o intuito do trabalho se dá em revelar se os filmes surtiram efeitos num público que não estava habituado a produtos culturais questionadores dos papéis naturalizados de gênero e do lugar da mulher brasileira no período estudado, mesmo que isto implique em obras cujo teor feminista é muitas vezes ambíguo e contraditório.

Para um entendimento mais amplo dos dispositivos discursivos e das estratégias mobilizadas pelas cineastas para negociar seu lugar, sua feminilidade e sexualidade na sociedade de consumo, foi feita uma pesquisa de caráter relacional que considere o contexto político e institucional da época na medida em que questões relacionadas ao contexto emergem nas obras, bem como as dinâmicas de recepção das obras por parte do público e da imprensa quando elas foram lançadas.

O cinema dos anos 1960, produzido por diretores do Cinema Novo como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, é o movimento cinematográfico considerado como expressão máxima do modernismo no cinema brasileiro, em sintonia com as vanguardas mundiais do período. É a versão brasileira do “cinema de autor”, que visava acabar com a crença na técnica burocrática de produção, valorizando elementos como o engajamento ideológico, a realidade brasileira e a busca de uma linguagem que se adaptasse às condições precárias e que fosse capaz de expressar uma visão crítica e desalienadora da experiência social (XAVIER, 1985). A perspectiva autoral elabora formas de expressão mais pessoais, o que dificulta o processo de comunicação com o espectador por ser mais politizado e ambíguo. Com o lema de “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, foi responsável por afirmar culturalmente o cinema brasileiro e tematizar o homem brasileiro do meio rural. Apesar de ter fixado raízes estilísticas que influenciaram fortemente a produção subsequente, foi um movimento de participação exclusiva de homens.

De acordo com Ismail Xavier (1985), não é possível fazer uma boa caracterização do cinema brasileiro do período militar sem olhar para as transformações socioeconômicas conservadoras que estavam acontecendo no país: expansão industrial aliada ao arrocho salarial, crescimento urbano, favelização, concentração de pessoas empregadas no terceiro setor, adaptação do capitalismo à ordem internacional vigente.

⁴ Como *She Has a Beard* (1975), *Lesbian Mother* (1972) e *The Apartment* (1975), entre outros.

O ano de 1964 encerra, com o golpe militar, o momento de ápice da produção cultural do cinema moderno brasileiro e marca o fim das esperanças de grandes transformações da estrutura social por parte dos cineastas. De qualquer forma, como mostram Galvão e Bernardet (1983), o cinema que começou a ser produzido nos anos 1970 e 1980 não podia deixar de lado as questões polemizadas pelos cinemanovistas e os problemas que eles haviam enfrentado:

A emoção, rejeitada pelo Cinema Novo como alienadora na medida em que embota o raciocínio, seria recuperada pelo “novo cinema novo” brasileiro como forma direta e imediata de relacionamento com um público que permanecia impermeável ao raciocínio. [...] Onde explorar a emoção não é apenas empregar um recurso fácil para atingir o público, é também mergulhar na cultura brasileira. (GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 251).

De acordo com Renato Ortiz (1999), o panorama sociocultural brasileiro da década de 1970 é o da consolidação de um mercado de bens culturais. Expandem-se os níveis de produção, distribuição e consumo da cultura, consolidando os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e de produção de uma cultura popular de massa. O cinema nacional se estrutura como indústria somente nos anos 70. Com isso, podemos observar a existência de um duplo significado no advento do Estado militar: o político, mais evidente, que foi a institucionalização da repressão, da censura, das prisões, perseguições e exílios; mas, além disso, as profundas transformações consolidadas no nível econômico – o governo militar aprofunda as medidas econômicas iniciadas pelo governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), onde o capitalismo brasileiro passa a se inserir cada vez mais no processo de internacionalização do capital, consolidando no país um “capitalismo tardio”. O golpe não é apenas uma manifestação da força militar, é a imposição autoritária de uma via de desenvolvimento do capitalismo no Brasil. Ao mesmo tempo em que se observa o crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se a produção cultural e o mercado de bens simbólicos, mesmo que submetidas a um controle estrito das manifestações opostas ao pensamento autoritário. Os empresários da cultura e os comandantes militares tinham os mesmos interesses globais, por isso o ato repressor incide sobre a especificidade de cada produto cultural e não sobre a cultura como um todo.

A cultura popular de massa é produto da sociedade moderna, mas a lógica da indústria cultural é também um processo de hegemonia. Com isso entendemos que a análise da problemática cultural deve levar em conta o

movimento mais amplo da sociedade, e, ao mesmo tempo, perceber a cultura como um espaço de luta e de distinção social. (ORTIZ, 1999, p. 147)

O Estado militar passa a funcionar tanto como repressor quanto como incentivador das atividades culturais: a cultura pode ser maléfica quando nas mãos de dissidentes, mas benéfica quando circunscrita ao poder autoritário (ORTIZ, 1999). Os meios de comunicação em massa são importantes para difundir ideias, comunicar-se diretamente com as massas e criar “estados emocionais coletivos”. Gesta-se uma nova política de cultura nacional com a criação de novas instituições: Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional do Cinema (INC), Embrafilme, Funarte, etc.

Com relação a esses meios, um manual militar [Manual Básico da Escola Superior de Guerra] se pronuncia de maneira inequívoca: “bem utilizados pelas elites constituir-se-ão em fator muito importante para o aprimoramento dos componentes da Expressão Política; utilizados tendenciosamente podem gerar e incrementar inconformismo”. (ORTIZ, 1999, p. 116)

Não é só a indústria cinematográfica que se expande, mas o próprio ato de ir ao cinema: o número de espectadores é de 203 milhões em 1971 e em 1976 atinge o pico de 250 milhões. O número de salas de cinema também apresenta grande aumento: passam de menos de 1000 em 1967 para quase 3500 em 1975, mesmo que a concentração de salas tenha se dado no eixo Rio-São Paulo (ORTIZ, 1999).

Para que possamos compreender a fundo os significados das obras aqui pesquisadas, é necessário aliar a análise formal e estética dos filmes ao contexto cultural e político da época:

Se a análise formal auxilia na caracterização de estruturas alegóricas e na identificação de suas origens narrativas e iconográficas, é necessário ir além e indagar sobre o significado que aqueles paradigmas narrativos e o conjunto de imagens tradicionais adquirem quando incorporados por um filme: ou seja, temos que entender a posição do filme no seu próprio tempo, os aspectos em que ele pode ser tomado como uma alegoria vinculada à conjuntura política específica na qual surgiu. (XAVIER, 2005, p. 369).

Xavier (1985) afirma que, durante a década de 70, observamos um sentimento de crise em relação às “totalidades históricas”, onde o discurso teleológico da certeza revolucionária, a separação entre as raízes rurais autênticas e a cultura urbana importada e o discurso didático da arte política diagnóstica são colocados em xeque com o surgimento, já no final dos anos 60, em outras áreas da produção cultural como na música e no teatro, do movimento Tropicália e do teatro da crueldade do Teatro Oficina.

Estes movimentos artísticos chegam para romper e para mostrar novos caminhos a partir de uma terapia de choque que sabota o nacionalismo ufanista, propagado pelo Estado, ao realçar as misturas incômodas, no intuito de abalar os preceitos estéticos e morais da classe média consumidora de cultura, utilizando-se da ironia para enfrentar a sensação de impotência do artista frente ao contexto repressor.

A mulher, o negro, o índio, a comunidade religiosa, o burguês nacionalista sabotado. Na multiplicidade de problemas, a preocupação comum era de afirmar valores, iluminar experiências históricas, dentro de um impulso de revisão do passado muito próprio aos anos 70 e 80. Resgate, memória, emergência de outras vozes ou reafirmação dos mesmos mitos são dados de um inventário que envolve a política oficial da preservação e o movimento das oposições no sentido de documentar e veicular a informação interdita. (XAVIER, 1985, p.30)

Com a passagem definitiva do filme branco e preto para o colorido no final da década de 60, aumenta-se o custo da produção, e o cinema brasileiro é forçado a se reorientar cada vez mais num sentido de valorizar a repercussão do filme frente ao público. Entramos então numa nova fase do Cinema Brasileiro, onde a luta estética, política e cultural será atravessada pela busca de um grande mercado consumidor. Essa situação não deixa de ser muito complexa já que, num primeiro momento, o governo militar agiu basicamente no sentido de isolar o movimento cultural de seu locutor – o povo. Num segundo momento, nos anos entre 1969-1974, quando o governo militar já se encontrava consolidado no poder, o Estado lança uma nova postura no campo cinematográfico, que visava centralizar a produção e dar uma carapaça industrializada para os filmes nacionais, com a criação da Embrafilme⁵.

Passamos, então, de uma perspectiva cultural, nos anos 1960, que supunha uma revolução de esquerda iminente, para um cinema que, ao recuperar a história e a tradição, coloca na balança o peso das conjunturas. Sem deixar de lado as questões políticas, é um novo cinema que coloca como central a subjetividade performática do autor (e isso não aconteceu apenas nos filmes dirigidos por mulheres, aconteceu no cinema de autor de maneira geral; mas as mulheres não puderam deixar de refletir sobre o que representa, além de outros conflitos, ser mulher e fazer parte deles). De fato, a cultura brasileira dos anos 70 caminha num sentido de perda da inocência em relação à sociedade de consumo, mobilizando o mercado para radicalizar seu “poder dissolvente do lado patriarcal, coisa de família, da tradição nacional” (XAVIER, 2001, p.32) e

⁵ Nos atentaremos sobre a Embrafilme adiante.

introduzindo no dinamismo moderno uma leitura petulante da tradição, o que não significou grandes rupturas com as estruturas canonizadas, mas evidenciou nas obras a negociação das cineastas com o que já estava estabelecido. “[Nos anos 70] a tônica dominante é de errância por um espaço que se afigura como um inferno, inserção numa história que é violência e corrosão, sofrimento que não se redime” (*Idem*, p.34).

De acordo com Talita Trizoli (2011), durante as décadas de 60 e 70, havia um desejo por parte dos artistas de estetização da vida, de quebra de autonomia, de reação ao tachismo, formalismo e expressionismo abstrato que estava presente nos “altos círculos artísticos” do período. Ou seja, delimitava-se uma cultura artística alternativa de resistência ao autoritarismo da ditadura, que também questionava o projeto moderno brasileiro, buscando inserir a arte na vida cotidiana dos grandes centros urbanos. A antropofagia se unia ao desejo de desenvolver uma arte de vanguarda nacional com figuras populares, mitos urbanos e o olhar subjetivo na seleção dos temas, elucidando uma vertente pictórica e figurativa nas artes que se propunha a formar uma identidade e expressão nacional vinculadas às questões políticas e sociais da época. A produção artística passava então a se aproximar da realidade social e cotidiana, com maior carga expressiva e crítica.

O quadro político que se delimitava no país à época aqui estudada era preocupante: de um lado, mecanismos institucionalizados violentos e repressivos que visavam à manutenção da ordem aliados à expansão dos meios de comunicação de massa, o que exigia a ampliação da produção e do mercado; de outro, um quadro econômico de associação do Estado com o grande capital, que buscava resgatar o nacionalismo apenas de maneira simbólica no plano da cultura, para evidenciar um suposto todo harmonioso de uma nação onde inexistiam conflitos (RAMOS, 1983; GALVÃO, BERNARDET, 1983). O instrumento para homogeneizar todos esses discursos era a censura. Como as diretoras negociaram com esse aparato repressivo? Esse conturbado contexto teve algum tipo de influência na obra final? Essas questões serão exploradas ao longo da dissertação.

De acordo com Renato Ortiz (1999), o mercado de bens culturais pode expressar valores e ideologias contrárias à vontade política dos que detém o poder. Por isso a existência da censura, que possui duplo aspecto: um repressivo e outro disciplinador, que serve para afirmar e incentivar determinado tipo de orientação que os bens culturais devem seguir.

Durante o período 1964-1980, a censura não se define exclusivamente pelo veto a todo e qualquer produto cultural; ela age como repressão seletiva que impossibilita a emergência de um determinado pensamento ou obra artística. São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato censor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção. O movimento cultural pós-64 se caracteriza por duas vertentes que não são excludentes: por um lado se define pela repressão ideológica e política; por outro é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada. (ORTIZ, 1999, p. 114-115)

Tomando como base o raciocínio da Ideologia da Segunda Nacional, que de acordo com Ortiz (1999) constitui a base do pensamento militar em relação à sociedade, é uma ideologia que concebe o Estado como uma entidade política detentora do monopólio da coerção, a competência de impor, até mesmo pelo uso da força, as normas de conduta que devem ser obedecidas por todos. O Estado militar se percebe como “centro nevrálgico” de todas as atividades sociais politicamente relevantes; como a sociedade é formada por partes diferenciadas, o Estado se coloca no papel centralizador de integrar essa diversidade social. “Procura-se garantir a integridade da nação na base de um discurso repressivo que elimina as disfunções, isto é, as práticas dissidentes, organizando-as em torno de objetivos pressupostos como comuns e desejados por todos.” (ORTIZ, 1999, p. 115). A indústria cultural passa a agir como uma instituição disciplinadora que enrijece a cultura.

De acordo com Tunico Amâncio (2000), a partir de meados dos anos 1960 é instaurada uma perspectiva industrial no meio cinematográfico, com a centralização político-administrativa instalada pelo regime militar. Até os anos 1960, o Estado tinha um papel meramente de legislador no meio cinematográfico e respondia pouco às demandas do campo, criando alguns meios de proteção ao filme nacional, cujo principal era a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais nas salas de cinema. Em 1966, cria-se o Instituto Nacional de Cinema (INC)⁶ pelo decreto-lei nº 43, que atendeu às reivindicações do campo cinematográfico desde os anos 1950, consolidando uma autarquia que concentrava no Estado o potencial de desenvolvimento industrial do cinema. Era um órgão legislador, de fomento e incentivo, fiscalizador e que promovia as relações com o mercado externo e com as atividades culturais. A Embrafilme é criada

⁶ De 1957 a 1966, a média de longas-metragens produzidos no país era de 32 filmes por ano; entre 1966 a 1969, quando começa a atuação do INC, essa média passa para 50 filmes por ano (Ortiz, 1999).

em 1969 como órgão complementar ao INC, que vai paulatinamente perdendo suas atribuições. Em 1974, o INC é dissolvido e a política cinematográfica nacional fica totalmente a cargo da Embrafilme: “É sob a égide do Ato Institucional nº 5 (de 13/12/1968), marco do período mais repressivo do regime militar no Brasil, que é criada a mais sólida agência de desenvolvimento da atividade cinematográfica.” (AMÂNCIO, 2000, p. 23).

A Embrafilme⁷ foi uma empresa de economia mista voltada para a difusão do filme brasileiro cultural, artístico e científico no exterior e na apresentação em mostras e festivais. A entidade foi resultado do acúmulo de verba para o cinema brasileiro devido à lei que obrigava o depósito de 40% do imposto da remessa de lucros das empresas estrangeiras.

Com o surgimento da EMBRAFILME, a política do Estado se torna mais agressiva, aumentando as medidas de proteção do mercado, e dando um maior incentivo à produção. Em 1975 são produzidos 89 filmes, e em 1980, 103 películas. Não devemos, porém, nos entusiasmar muito com a qualidade desta indústria brasileira. A maior parte dos filmes são pornográficos ou pornochanchadas. (ORTIZ, 1999, p. 124)

Como as mulheres negociavam suas posições sociais dentro deste novo cenário cultural, econômico e político que se delineava desde os anos 1960? Qual foi o papel e a relação do movimento feminista para essas cineastas?

Segundo Ismail Xavier (2001), no século XX o cinema possui um papel de destaque na estrutura cultural da sociedade, produzindo significados e reforçando valores. De fato, o cinema faz parte da sociedade, caminhando com e dentro dela.

Com efeito, a partir dos anos 1960, houve uma proliferação de representações⁸ explícitas das sexualidades femininas nas telas dos cinemas, devido aos movimentos que produziram mudanças culturais radicais e afrontaram os códigos moralistas que

⁷ A Embrafilme foi fundamental para o desenvolvimento do meio cinematográfico brasileiro do período e manteve relações tanto com Ana Carolina quanto com Trautman. Além disso, contém dados importantes sobre a quase ausência de mulheres no circuito oficial do cinema brasileiro da época. A Embrafilme representa um paradoxo devido à proximidade com o regime militar, ao mesmo tempo em que abrigava em sua base as personalidades centrais (diretores e produtores que não eram necessariamente apoiadores do regime) para o desenvolvimento do cinema brasileiro em grande escala. Isto quer dizer que o regime militar era responsável simultaneamente por financiar e por censurar as obras produzidas, e a Embrafilme era o epicentro dessas disputas.

⁸ A noção de representação é importante pois revela a natureza construída da imagem (KAPLAN, 1995). De acordo com Christofletti, “As representações são categorias que tanto definem o que é o real para um determinado grupo/indivíduo, quanto mantém uma relação de mão dupla com esse social/real, pois as representações tanto se originam de esquemas intelectuais incorporados quanto servem de delimitadores e chaves de compreensão da realidade social. As representações estariam fundamentadas no espaço de tensão entre o ‘eu-indivíduo’ e o ‘nós-sociedade’ [...] em que o social não seria completamente definidor e constrangedor dos atos e vivências individuais, como o indivíduo não seria por completo independente do viver em sociedade.” (CHRISTOFOLETTI, 2011, p. 22).

pregavam o recato e a domesticidade como virtudes femininas, a saber: os movimentos de liberação feminina incentivaram as mulheres a tomar posse da sua sexualidade, homo ou hétero. Nesse período houve uma exibição intensa de imagens sobre a sexualidade feminina como ameaça ao patriarcado e a emergência de uma postura crítica e mais objetiva acerca das causas sociais e históricas da ausência, marginalização e silenciamento das mulheres – na política, na ciência, na cultura (KAPLAN, 1995). Isso se vê em obras, por exemplo, no campo das artes plásticas, como *Vagina Painting* (1965) de Shigeo Kubota e *The Dinner Party* (1974-1979) de Judy Chicago.

De fato, a proeminência atingida pelo sexo e a proliferação das imagens sexuais desencadeadas pela chamada “Revolução Sexual”⁹ dos anos 60, tensionaram a linha entre o público e o privado. Se, como apregoa o feminismo, “o pessoal é político”, a intensificação do sexo nas artes de maneira geral - e, para os fins aqui específicos -, também no cinema, evidencia o desejo de certas mulheres em debater publicamente práticas consideradas íntimas, num processo de renegociação constante de certos padrões morais.

É preciso ter em conta que aqui estamos abordando criadoras mulheres. No Brasil, o movimento feminista passa a se fortalecer a partir dos anos 1970 - a Lei do Divórcio é de 1977 -, por isso é importante mapear quais discursos públicos e políticos estavam sendo construídos no período por diferentes atores - e atrizes - sociais em relação à questão da emancipação feminina.

No caso brasileiro propriamente, o feminismo impactou de modo menos central a produção cultural. Como analisam Heloisa Buarque de Holanda, Cynthia Sarti, Joana Maria Pedro, Danielle Tega e Talita Trizolli, a recepção do feminismo no Brasil foi acanhada, quando comparado a Los Angeles, Nova York, Paris ou mesmo a Cidade do México e Buenos Aires, tendo em vista o contexto repressivo da ditadura militar brasileira que agia no sentido de desarticular qualquer tipo de movimento social; ao mesmo tempo, o feminismo no Brasil enfrentou dificuldades de ser aceito dentro da própria esquerda, que hierarquizava a importância das lutas: o foco era na revolução

⁹ A Revolução sexual dos anos 1960 só pode ser compreendida num contexto mais amplo de contracultura que se espalhava pelos mais variados âmbitos da vida social, questionando o capitalismo, o patriarcado, o racismo, etc. Não que ela tenha mudado radicalmente a estrutura das relações amorosas, como por exemplo a instituição do amor livre ou a substituição da guerra pelo amor, mas é fato que o sexo atingiu uma proeminência e imagens sexuais se proliferaram para serem aplaudidas ou condenadas. A revolução se manifestou por uma revolução na mídia, ao mesmo tempo em que houve a ampliação de uma disciplina sexual (WILLIAMS, 2008).

econômica e política, não na vida privada cotidiana. Muitos militantes antitadura consideravam o feminismo como um “desvio pequeno-burguês”.

O feminismo brasileiro tem como marco oficial de (re)surgimento (Sarti, 2001; Pedro, 2006) o ano de 1975, quando a ONU instituiu este como o Ano Internacional da Mulher, o que abriu espaço para que o tema fosse debatido em público e tomasse uma conotação mais ampla. Sarti (2001) afirma que uma confluência de fatores contribuiu para a eclosão do feminismo brasileiro, como o impacto do feminismo internacional e mudanças sociais que desde os anos 60 no Brasil vinham questionando a tradicional hierarquia de gênero - como o surgimento da pílula anticoncepcional, a “Revolução Sexual” desencadeada pelo movimento *hippie*, o crescente acesso ao mercado de trabalho e ao ensino superior por mulheres de classe média alta e a defesa da autonomia sexual, afetiva e reprodutiva feminina -, mas indica que o ponto principal de origem do “feminismo militante no Brasil” é consequência da resistência das mulheres à ditadura que, após a derrota armada da esquerda, buscaram elaborá-la política e pessoalmente.

A presença das mulheres na luta armada, no Brasil dos anos 60 e 70, implicava não apenas se insurgir contra a ordem política vigente, mas representou uma profunda transgressão ao que era designado à época como próprio às mulheres. Sem uma proposta feminista deliberada, as militantes negavam o lugar tradicionalmente atribuído à mulher ao assumirem um comportamento sexual que punha em questão a virgindade e a instituição do casamento, “comportando-se como homens”, pegando em armas e tendo êxito neste comportamento. (SARTI, 2001, p. 33)

A igualdade entre homens e mulheres na resistência armada¹⁰ era puramente retórica, o que evidenciava as contradições do projeto de emancipação política e econômica da esquerda da época, representando um momento de desencanto para essas mulheres militantes, que foi posteriormente elaborado no exílio quando muitas delas vão para a Europa e Estados Unidos e entram em contato com o feminismo e com a psicanálise. As militantes contra a ditadura passaram a articular a luta contra as “condições objetivas de opressão social” com a reflexão sobre as desigualdades existentes nas relações interpessoais, o que significou inserir a questão da subjetividade na base teórica marxista com a qual essas militantes tinham contato.

¹⁰ Até mesmo em relação às violências praticadas pelo Estado militar contra qualquer dissidente adquiria conotação específica quando dirigida às mulheres militantes: sofriam violência sexual e o vínculo entre mãe e filhos era manipulado para agravar o sofrimento e a tortura dessas mulheres.

O feminismo foi se expandindo dentro deste quadro geral de mobilizações diferenciadas. Conviveu com a diversidade, sem negar sua particularidade. Inicialmente, ser feminista tinha uma conotação pejorativa. Vivia-se sob fogo cruzado. Para a direita era um movimento imoral, portanto perigoso. Para a esquerda, reformismo burguês e para muitos homens e mulheres, independentemente de sua ideologia, feminismo tinha uma conotação anti-feminina. A imagem feminismo *versus* feminino repercutiu inclusive internamente ao movimento, dividindo seus grupos com denominações excludentes. A autodenominação feminista implicava, já nos anos 70, a convicção de que os problemas específicos da mulher (não se falava em gênero na época) não seriam resolvidos apenas pela mudança na estrutura social, mas exigiam tratamento próprio. (SARTI, 2001, p. 39)

O feminismo brasileiro não delegou ao segundo plano o contexto histórico e político em que surgiu, com a desorganização dos movimentos políticos tradicionais, reprimidos duramente pela ditadura. Diversos grupos – femininos e feministas – passaram a se aproximar das camadas populares, formando uma aliança peculiar com diversas organizações de bairro para reivindicar melhores condições de infraestrutura básica (água, luz, asfalto, esgoto etc.).

De acordo com Pedro (2006), a preocupação da esquerda da época era de que o país não tinha uma tradição democrática, o que explicava o apoio popular ao governo militar, principalmente durante o “milagre econômico” que gerou um ufanismo nacionalista no governo Médici. As camadas médias “esclarecidas” deveriam se aproximar das classes populares para conscientizá-las e desaliená-las, o que levou ao surgimento de partidos políticos ainda na clandestinidade. O feminismo e seu contato com as classes populares foi pensado inicialmente, também, como uma forma de conscientizá-las.

Lutar no Brasil pela “liberação das mulheres”, no campo da esquerda e em plena ditadura militar, não permitia que o feminismo brasileiro fosse semelhante ao projeto que se desenvolvia na Europa e nos Estados Unidos, de onde vinham os livros, as ideias, as propostas. Certamente foi esse cenário o principal responsável pela data “fundadora” de 1975. [...] A luta contra a ditadura e a busca por “conscientização” das camadas populares tornaram o movimento feminista e de mulheres uma maneira menos arriscada de realizar esse projeto. (PEDRO, 2006, p. 269)

De acordo com Talita Trizoli (2012), os estereótipos pejorativos vinculados ao feminismo e às feministas afastavam o público leigo de um contato mais profundo com essas teorias e sua disseminação no espaço cotidiano.

A imagem da feminista como destruidora de lares, não-mulher, criatura violenta, frustrada sexual e emocionalmente, pairava no ar como um fantasma, uma lenda urbana, alimentada pela imprensa misógina e por comentadores deslocados e desinteressados das principais questões que elas levantavam. Essa construção social da feminista como pária é um dos vários pontos de temor que fez com que algumas artistas mulheres brasileiras, apesar de seu claro interesse nas questões femininas e feministas, renegassem qualquer ligação com o movimento, por receio de serem reduzidas a “artistas-panfletárias”. E tal receio das artistas mulheres acompanha também o fato de que o programa político feminista que aportara por aqui ter sido pulverizado e distorcido em certos momentos ora pela conturbação política em que estávamos inseridos, ora pelas interpretações superficiais e mesmo reducionistas das poucas publicações que chegavam ao país. (TRIZOLI, 2012, p. 413)

De qualquer forma, adotando ou não o rótulo de feministas, fato é que durante a década de 1970 eram muito poucas as mulheres que participaram do circuito comercial hegemônico do meio cinematográfico brasileiro. Para evidenciar este ponto, é interessante olhar para os dados empíricos sobre as mulheres cineastas que obtinham financiamento da Embrafilme: dos 261 filmes produzidos, coproduzidos e financiados pela Embrafilme de 1970 a 1981, somente cinco foram dirigidos por mulheres¹¹: *Vinicius de Moraes, um rapaz de família* (1979), de Susana de Moraes, foi o único filme dirigido por uma mulher financiado exclusivamente pela Embrafilme (valor de 5.422,30 cruzeiros¹²); do total de filmes coproduzidos pela estatal, somente *Mar de Rosas* (1977 – valor de 33.294,81 cruzeiros¹³) e *Das Tripas Coração* (1980 – valor de 454.869,58 cruzeiros¹⁴), ambos de Ana Carolina, *Gaijin* (1978 – valor de 200.000,00 cruzeiros¹⁵) de Tizuka Yamasaki e *As pequenas taras* (1979 – valor de 90.214,80 cruzeiros¹⁶) de Maria do Rosário receberam financiamento, o que representa apenas 1,92% do total de filmes financiados pela empresa no período. Em relação aos filmes distribuídos pela Embrafilme de 1974 a 1981, temos os seguintes dados: dos 223 filmes cujas informações estão completas no levantamento de Amâncio (2000), *Encarnação* (1975) de Rose Lancreta, *Nordeste, Cordel, Repente, Canção* (1975) de Tania Quaresma, *Cristais de Sangue* (1976) de Luna Alkaley, *Marcados para Viver* (1976) de Maria do Rosário, *Os Saltimbancos* (1978) de Teresa Trautman, e *Trindade curto caminho longo* (1978) de

¹¹ É evidente, todavia, o grande “arco temático” apoiado com a verba do estado: de filmes históricos a pornochanchadas.

¹² Corrigido, esse valor corresponderia a quase R\$ 1.200,00 atualmente.

¹³ Corrigido, esse valor corresponderia a quase R\$ 7.500,00 atualmente.

¹⁴ Corrigido, esse valor corresponderia a mais de 100 mil reais atualmente.

¹⁵ Corrigido, esse valor corresponderia a quase 45 mil reais atualmente.

¹⁶ Corrigido, esse valor corresponderia a quase 20 mil reais atualmente.

Tania Quaresma e Luiz Keller foram distribuídos pela estatal, totalizando seis filmes, ou seja, 2,69%¹⁷ do total.

Como fica evidente, no período aqui tratado, com o feminismo ainda muito incipiente no país, o meio cinematográfico era um ambiente composto majoritariamente por homens: de acordo com o censo do IBGE de 1970, no item que perguntava sobre a ocupação das pessoas economicamente ativas por sexo e setor de atividade, do total de 2141 pessoas que se declararam como “operadores cinematográficos”,¹⁸ só 14 eram mulheres. No campo das artes e em particular no campo do cinema, mesmo que ainda timidamente, as mulheres do meio estavam apenas começando a deixar os escritórios das produtoras e os bastidores dos *sets* de filmagem para assinar roteiros e direções de filmes (OLIVEIRA, 2015).

Nos anos 1970, nove mulheres cineastas fizeram dez filmes de longa metragem¹⁹ no Brasil: *Os Homens que Eu Tive* (1973), de Teresa Trautman; *O Segredo da Rosa* (1973) de Vanja Orico; *Mestiça* (1973) de Lenita Perroy; *Encarnação* (1974) de Rose Lacreta, *Feminino Plural* (1976) de Vera de Figueiredo; *Marcados para Viver* (1976) de Maria do Rosário; *Cristais de Sangue* (1976) de Luna Alkaly; *Mar de Rosas* (1977) de Ana Carolina; *A Mulher que põe a Pomba no Ar* (1977) de Rosangela Maldonado; e *Samba da Criação do Mundo* (1978) de Vera de Figueiredo (MUNERARO & OLIVEIRA, 1982). Hollanda (1990) fez um levantamento sobre as raras diretoras do cinema brasileiro, são elas: nos anos 30, Cléo de Verbena e Carmen Santos; nos anos 40, Gilda de Abreu; nos anos 50, Maria Basaglia e Carla Civelli (italianas que dirigiram no Brasil); nos anos 60, Zélia Costa; nos anos 70, observamos uma multiplicação de cineastas brasileiras: Suzana Amaral, Tânia Savietto, Teresa Trautman, Ana Carolina, Vania Orico, Lenita Perroy, Vera Figueiredo, Maria do Rosário, Mariza Leão, Ana Maria Magalhães, Lygia Pape, Aline Bandeira e Marília de Andrade.

Por isso, há o esforço presente na pesquisa de trazer para o centro do debate acadêmico essas figuras praticamente ausentes e pouco pesquisadas pela crítica cinematográfica.

Consideramos importante esmiuçar, também, o papel público que as atrizes tiveram pois, ao longo da pesquisa, temos nos dado conta que embora em geral os

¹⁷ Uma questão relevante que aqui se apresenta para pesquisas futuras é desvendar como se deu a atuação da Embrafilme de maneira detalhada especificamente em relação a filmes produzidos por mulheres.

¹⁸ Não existe detalhamento no Censo do IBGE de 1970 sobre o que representa na prática a categoria profissional “operador cinematográfico”, porém foi a única profissão relacionada ao meio que encontrei no Censo.

¹⁹ A situação é outra quando se trata dos curtas-metragens, onde havia maior presença de mulheres realizadoras desde os anos 1960.

estudos se foquem no papel das diretoras, as atrizes foram também centrais para a projeção que tais filmes adquiriram e para sua recepção. Por exemplo, o apelo sexual é um apelo comercial também por parte das mulheres diretoras? Pretendemos nos aprofundar na interpretação da relação entre as diretoras, as atrizes e as personagens femininas nas duas obras selecionadas. É uma questão relevante no capítulo sobre Teresa Trautman, já que a protagonista do filme analisado foi inspirada em Leila Diniz e interpretada por Darlene Glória, considerada símbolo sexual no período. Este não é um ponto levantado por outras pesquisas que se atentaram aos filmes aqui tratados sendo, portanto, uma contribuição levantada pela presente dissertação.

A pesquisa aqui levada a cabo se interessa também em investigar como se deu a recepção dos filmes na sociedade brasileira no período em que foram lançados. Para tanto busca-se reconstruir o impacto que tiveram junto a duas fontes: a literatura especializada - fortuna crítica dos filmes - e a posição da imprensa. O material analisado está constituído pelos periódicos: *Jornal da Tarde*, *Jornal do Brasil*, *O Estado de São Paulo*, *Folha de São Paulo*, *Última Hora*, *Correio do Povo*, *Correio Braziliense*, *O Fluminense*, *Jornal Movimento*, *O Pasquim*, *Folha da Tarde*, *Diário da Tarde*, *Shopping News*, *O Popular*; pelas revistas: *Cinema*, *Cinemin*, *Filme Cultura*, *Visão*, *Manchete*, *Fatos e Fotos*, *Amiga*, *Veja* e *Isto É*; e as críticas proferidas por diversos autores, como Jean-Claude Bernardet, Ely Azeredo, Sérgio Augusto, Moura Reis, Jairo Ferreira, entre outros, que foram consultadas no acervo da Cinemateca Brasileira, em São Paulo (SP). Por meio da leitura e análise desse material, pretendemos compreender a percepção social em vigor acerca dos papéis de gênero, aqui compreendidos tanto pela recepção das diretoras, quanto das personagens femininas por elas criadas e pelo modo com que tais papéis se associaram a atrizes determinadas, isso dentro da lógica de uma sociedade de consumo; além disso, o material possibilita a investigação sobre quais tipos de discursos foram construídos sobre as cineastas e seus filmes, bem como se esses discursos eram hegemônicos ou transgressores.

Metodologia: A questão do olhar – o feminismo olha para o cinema

Os filmes feitos pelas cineastas aqui pesquisadas esforçam-se por descobrir como dar subjetividade, voz, um lugar de onde as mulheres podem falar, e tentar definir o que é feminino num sistema que tudo fez para definir para a mulher o que é feminilidade. São filmes onde o gênero é responsável por evidenciar os jogos de poder existentes nas relações humanas. Mas qual é a importância de se estudar a fundo a produção artística dessas mulheres? De certo modo, a presente pesquisa se nutre, em termos teórico-metodológicos, da teoria fílmica e os estudos de gênero, os quais podem nos indicar alguns caminhos para responder a tal pergunta. A tentativa levada a cabo na pesquisa se dá no sentido de constituir identidades que sejam plenas, contextualizadas, problematizadas em suas ambiguidades e contradições.

Além disso, consideramos importante investigar a fundo como as cineastas se posicionaram frente à escolha da linguagem e do público consumidor e, conseqüentemente, como essas escolhas estéticas e linguísticas foram cruciais para a determinação de um lugar ao sol (ou não) no cânone do cinema brasileiro, para que possamos, do mesmo modo, compreender mais a fundo a relação conflituosa e dicotômica existente entre o que é considerado cultura popular e o que é considerado cultura erudita no campo cinematográfico brasileiro.

Os principais métodos de análise utilizados aqui são a decupagem pormenorizada dos filmes selecionados, bem como a análise dos discursos baseados livremente na perspectiva foucaultiana, veiculados pelos jornais e revistas da época em que os filmes foram lançados. Por decupagem entende-se a descrição pormenorizada dos planos, cortes e cenas de um filme, indicando posições de câmera, dos atores, dos objetos em cenas, movimentações de câmera, lentes usadas, partes do cenário enquadradas na cena, diálogos, sons e outros elementos para que se explicita a estrutura do filme através da montagem das cenas realizada pelas cineastas e analisadas pela crítica.

A pesquisa pretende utilizar também instrumentos da teoria fílmica e das teorias feministas para a realização do trabalho de investigação.

Algumas noções são operatórias nesse trabalho. Primeiramente, a noção de alegoria, tal como explicitada por Xavier (2005), é emblemática porque ressalta que um artefato cultural necessita de sistemas de referência específicos para ser lido, se opondo

assim as visões que naturalizam a compreensão de um indivíduo frente a obra de arte. Narrativas alegóricas típicas são aquelas nas quais o passado é recapitulado para se disfarçar certas dimensões a respeito do presente, ou quando a recuperação de memórias de vidas privadas serve para pensar sobre um coletivo. Nesta ideia, está implícita a noção de que o choque cultural causado frente à acumulação de experiências históricas diversas é responsável por uma multiplicidade de leituras e interpretações que podem ser feitas de maneiras variadas por indivíduos com diferentes experiências de vida e, logo, a partir de sistemas referenciais heterogêneos.

Xavier (2005) argumenta que, para analisar alegorias, a crítica precisa lidar com a estrutura dos textos e com a recepção da obra nos contextos culturais e sociais específicos em que ela foi exibida. Isso significa que fogem do controle do produtor/elaborador da obra os significados que ela pode assumir depois que foi lançada aos espectadores. “Encontramos aqui a ideia de que as linguagens mobilizadas na vida social são sistemas não transparentes, implicando convenções e processos contextualizados que efetuam a mediação entre palavras (ou imagens) e a experiência vivida.” (*Idem*, p.345-6). Por isso é interessante pensarmos na análise e na recepção de textos e filmes que encorajem uma leitura alegórica. De fato, quanto mais enigmático, incompleto ou fragmentado, mais suscetível à interpretação alegórica um filme pode ser. O tempo se cristaliza em ruínas feitas de testemunhas fragmentárias e sem vida das experiências passadas. As alegorias possuem o mesmo papel, pois cristalizam na cultura a ação do tempo, enfatizando o que permanece incompleto. Elas interagem com fraturas históricas e com a violência, especialmente se observada da perspectiva dos derrotados. A alegoria é um processo mergulhado na história que traz à tona a tensão entre o impulso de totalizar e seu fracasso inevitável (*Idem*). *Mar de Rosas* é um filme que em alguns aspectos incentiva a leitura alegórica.

Quando a teoria feminista começou a dissertar sobre o cinema, evidenciou-se uma questão polêmica que não pode ficar de fora das análises fílmicas: a questão do olhar masculino, considerado - devido a seu poder controlador sobre a definição do discurso e dos desejos femininos - capaz de reprimir a mulher e impedir que ela crie para si um olhar de sujeito (KAPLAN, 1995; LAURETIS, 1984).

O cinema para Teresa de Lauretis (1984) é um imaginário significativo, uma prática de linguagem, um contínuo movimento de representações construídas a partir de certas características de um tipo-ideal de mulher sempre mantida no cativeiro. No discurso cinematográfico tradicional, as mulheres são ausentes enquanto sujeitos teóricos

e cativas enquanto sujeitos históricos. Enquanto seres sociais, as mulheres são construídas por efeitos de linguagem e de representação²⁰. No cinema e nas outras esferas da vida social, significados são definidos por códigos e formações sociais, mas cada indivíduo retrabalha essas posições numa construção subjetiva e pessoal. O cinema é uma tecnologia social, um aparato semiótico onde o indivíduo é enfatizado como sujeito; é um aparato de representação social, uma prática significativa onde o sujeito é entrelaçado, construído, mas não exaurido. Isso significa que tanto homens quanto mulheres são construídos no discurso cinematográfico.

Filmes, bem como a teoria fílmica, são construídos na história, inscritos em discursos e práticas específicas. Estes discursos tradicionalmente atribuem à mulher uma posição de não-sujeito, supondo-se que o espectador é sempre masculino. Isso significa que esse cinema tradicional se aproveita do ato de olhar, fomentando um prazer erótico mas que toma a mulher enquanto objeto de contemplação. A erotização da mulher na tela se dá através do modo pelo qual o cinema se estrutura em torno de três olhares explicitamente masculinos: 1) o olhar da câmera na situação que se filma (evento pré-fílmico) que, apesar de ser tecnicamente neutro, é essencialmente voyeurístico e masculino, espelhando a condição do diretor do filme, geralmente homem; 2) a visão do homem-personagem dentro da narrativa, estruturado para fazer da mulher o objeto do seu olhar; 3) o olhar do espectador masculino, que imita ou está na mesma posição que os outros dois olhares (MULVEY, 1991; KAPLAN, *op. cit.*). O que acontece na obra final quando invertemos a situação e inserimos diferentes olhares femininos? O que ocorre com a câmera e os microfones nesse caso? Veriam e ouviriam eles como um outro corpo, distinto, se tornando experiências materiais diversas das tradicionais? Esses pontos serão investigados e avaliados durante as análises fílmicas.

De acordo com Linda Williams (2008), existe um paradoxo básico no cinema: ao mesmo tempo em que nos perdemos e nos esquecemos para sermos substituídos pelo universo das imagens em sequência, examinamos as imagens e as sentimos em nossos próprios corpos. Isso fica mais evidente quando pensamos na representação fílmica do sexo, que pode causar diversas sensações no espectador, desde excitações até o desgosto. Em suas palavras:

²⁰ A linguagem e as metáforas são sempre embasadas em práticas da vida real, afinal é a partir de códigos linguísticos que valores sociais e sistemas simbólicos são mapeados na subjetividade, tornando possível a representação e a autorrepresentação (LAURETIS, 1984).

Como uma “interface porosa entre o organismo e o mundo”, meu corpo ante a tela não é simplesmente excitado e depois entorpecido, ou entorpecido e depois excitado; ao invés disso, ao longo do tempo e com mais exhibições, ele se habitua às qualidades e tipos diversos de experiências sexuais, incluindo aquelas que eu nunca possa ter, mas com as quais eu possa brincar e sentir. (WILLIAMS, 2008, p.41)

Laura Mulvey (1991) buscou entender como operam os mecanismos de fascinação na subjetividade existentes no cinema e quais são as formações sociais que a moldaram. Ela investigou o modo pelo qual o cinema reflete, revela e interpreta o que é socialmente estabelecido. Em sua visão, a forma com que a mulher é construída no cinema reflete a desigualdade social real que ela experiencia em sua existência. O cinema é um sistema de representação complexo que evidencia as formas pelas quais o inconsciente, formado pela ordem dominante, estrutura as formas de ver e o prazer no olhar:

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado. (MULVEY, 1991, p.438)

A magia do estilo clássico de Hollywood é em grande parte devedora da manipulação habilidosa e satisfatória do prazer visual. “Incontestado, o cinema dominante codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante.” (*Ibidem*, p. 440). Este prazer erótico despertado pelo cinema está diretamente interligado com o lugar ocupado pela imagem da mulher nesses filmes.

O cinema dominante, então, não é um mundo hermeticamente fechado que se desenvolve indiferente à presença da plateia, mas “joga” com ela e suas fantasias voyeurísticas, num movimento de separação entre o espectador e as imagens exibidas diante dele, em que tanto a escuridão da sala de cinema (que isola os espectadores entre si), quanto o brilho da tela, promovem a ilusão de que o espectador está espiando aquele mundo privado pelo buraco de uma fechadura. Curiosidade e necessidade de olhar se misturam com a fascinação pela semelhança e a identificação com os personagens: o prazer escopofílico surge do prazer em usar outra pessoa como objeto de estímulo sexual através do olhar; o prazer narcisista da constituição de um ego surge da identificação com a imagem vista - o cinema, assim, ao mesmo tempo suspende e reforça o ego.

O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, que é estilizada de acordo com essa fantasia. As mulheres no cinema desempenham um papel tradicionalmente exibicionista: são olhadas e sua aparência é codificada para emitir um impacto erótico e visual. “A mulher mostrada como objeto sexual é o *leitmotiv* do espetáculo erótico.” (MULVEY, *op. cit.*, p. 444). Tanto que, nos filmes convencionais, o que importa é o que a heroína provoca no herói (amor, medo, preocupação). A personagem feminina em si não tem importância e nem profundidade psicológica.

Na medida em que o espectador (masculino) se identifica com o protagonista homem, ele projeta seu olhar para “o seu substituto na tela, de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, coincida com o poder ativo do olhar erótico, os dois criando uma sensação satisfatória de onipotência.” (*Ibidem*, p. 446). Isto se intensifica ainda mais pois o cinema busca reproduzir as condições naturais da percepção humana, no intuito de confundir os limites do espaço e do tempo na tela com os experienciados na vida real.

Kaplan (1991) defende que é interessante analisar filmes que permitam uma “leitura à contrapelo”²¹ já que são filmes que demonstram a estrutura teórica de dominação do olhar masculino. Nesse sentido é importante atentar para as tentativas de mulheres cineastas de usar o aparato cinematográfico para evitar tal dominação, percebendo de que forma as estruturas estéticas e as linguagens por elas mobilizadas podem desestabilizar a política de dominação do olhar. Além disso, esses filmes podem ter impactado a vida das pessoas que os assistiram, possibilitando uma reorganização real na política do olhar e nas relações de poder. De acordo com Mulvey (1994, p.440), “A alternativa é a emoção que surge em deixar o passado para trás sem rejeitá-lo, transcendendo formas já desgastadas ou opressivas, ou a ousadia de romper com as expectativas normais de prazer de forma a conceber uma nova linguagem do desejo.”.

Isso não significa que temos uma visão unilateral da mídia, como um poder externo e imposto à sociedade sem diálogo nenhum com ela. Os meios de comunicação

²¹ Este conceito é baseado na Tese VII de Walter Benjamin presente em Sobre os conceitos de história, escritas em 1938:

“Ora, os dominantes de turno são os herdeiros de todos os que, algum dia, venceram. A identificação afetiva com o vencedor ocorre, portanto, sempre, em proveito dos vencedores de turno. [...] Todo aquele que, até hoje, obteve a vitória, marcha junto no cortejo de triunfo que conduz os dominantes de hoje à marcharem por cima dos que, hoje, jazem por terra. A presa, como sempre de costume, é conduzida no cortejo triunfante. Chamam-na bens culturais. [...] Sua existência não se deve somente ao esforço dos grandes gênios, seus criadores, mas, também, à corveia sem nome de seus contemporâneos. Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialista histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão. Ele considera como sua tarefa escovar a história a contrapelo.” (BENJAMIN Apud LÖWY, 2005, p. 70).

de massa fazem parte da cultura moderna de maneira ampla, já que coexistem na sociedade com certa base tecnológica e enormes conglomerados populacionais, burocratizados e geridos por instituições impessoais como o mercado e o Estado, coexistindo dialeticamente numa sociedade marcada por diferenças de classe, gênero, raça, geração, orientação sexual, etnias, geográficas e muitas outras. Por isso é importante descobrir qual o sentido que os meios de comunicação, assim como suas formas e temas, têm para as pessoas que os recebem, ou para aqueles cuja produção é orientada (MIRA, 2003).

Como então podemos reelaborar essas suposições metodológicas e historicamente consolidadas?

De acordo com Mariano (2008), podemos utilizar o gênero de maneira relacional enquanto categoria de análise elaborada pelos estudos feministas, cuja função é elucidar as diferentes posições ocupadas por homens e mulheres nos espaços sociais, dando ênfase à maneira como as diferenças socialmente construídas são transpostas em critérios desiguais e hierarquizados de distribuição de poder. Ou seja, trata-se de utilizar o gênero como ferramenta analítica para se entender como se constroem as relações de subordinação e como ferramenta conceitual para se pensar o sistema de relações sociais, simbólicas e psíquicas, de exploração e de reprodução, nas quais homens e mulheres se encontram diferentemente posicionados. Deixa-se de lado a suposta objetividade e neutralidade da ciência, entendida como o conhecimento produzido por um sujeito desinteressado, para afirmar uma subjetividade essencial nos estudos que se baseiam no cotidiano e na experiência; o conhecimento passa a ser produzido numa relação sujeito/sujeito, onde o investigador se faz valer de sua experiência ao mesmo tempo em que o investigado também participa da produção do conhecimento.

Costa (1994) defende que o gênero deve ser tomado numa perspectiva relacional, usando como ponto de partida o sistema social de relacionamentos dentro dos quais os interlocutores se situam, o que significa desenvolver uma concepção de dinâmicas de masculinidades e feminilidades como estruturas de relações sociais cujos significados são dados por constituições simbólicas e histórico-sociais específicos. É uma perspectiva que evita explicações universalizantes, para dar visibilidade: “(a) a relação dos indivíduos com os meios de produção e reprodução; (b) suas experiências particulares de gênero em conjunturas sociais e períodos históricos específicos; e (c) as representações ideológicas de gênero no discurso público” (COSTA, *op. cit.*, p. 159). Isso significa que nos atentaremos ao contexto social, às configurações particulares de gênero suscitados

pelos filmes e às ideologias que estão em embate nos discursos sobre as obras, processos esses moldados também por escolhas individuais e por pressões externas compreensíveis apenas em relação às interações sociais.

Joan Scott (1994) evidencia que abordar o gênero na história significa atentar não apenas para o conteúdo, mas também para a textualidade da obra, ou seja, para a maneira com que os argumentos são apresentados e estudados. Uma abordagem reflexiva e autocrítica é aquela que deixa transparecer o estatuto particularizante de qualquer conhecimento histórico e o papel ativo do historiador enquanto um produtor de saber. Desta forma, “a história feminista deixa então de ser apenas uma tentativa de corrigir ou suplementar um registro incompleto do passado, e se torna um modo de compreender criticamente como a história opera enquanto lugar da produção do saber do gênero.” (SCOTT, 1994, p.25).

Nossa tarefa é ressaltar novos aspectos e olhares que surgem com a participação gradualmente mais ativa das mulheres no cinema sem deixar de lado o potencial transformador que essa pesquisa tem, seja para as categorias canonizadas de pensamento ou para uma realidade concreta. É possível fazer isso ao comparar homens e mulheres e suas relações ao longo do tempo, sublinhar mais as variações do que as oposições, estudar mais o processo de transformação do que o estado das coisas, e rejeitar análises causais reducionistas, assim como pensar na desconstrução como método para contestar os paradigmas da história (TILLY, *op. cit.*).

A inventividade dos estudos feministas está em assumir que o olhar da investigadora é situado e nucleado, um olhar que não é e nem pode ser neutro, pois está em contraponto com a discursividade dominante. “A noção clássica de sujeito estava marcada por particularidades que se pretendiam universais e, na medida em que pretendiam universalizar as especificidades do homem branco, heterossexual e detentor de propriedades, tornava-se uma categoria ‘normativa e opressora’.” (MARIANO, 2008, p. 365-6).

Ao nos basearmos nestas perspectivas teóricas, a busca é por desvendar na dissertação porque ocorre o processo de apagamento das mulheres artistas no que é canonicamente considerado como um objeto de grande valor artístico enquanto algumas raras conseguem ultrapassar a barreira – quando acontece, quais as razões? Ao procurar a particularidade do processo artístico de cada artista, a concepção estética tradicional da obra de arte é abalada, pois passamos a questionar profundamente a aura quase mítica

que alguns artistas assumem para a crítica tradicional de arte, opondo a noção de obra fechada em sua forma final à crença de que a obra está em permanente revisão, sempre inacabada, é um devir.

Parafraseando Griselda Pollock (1988), existe uma assimetria histórica, econômica, social e subjetiva entre ser um homem e ser uma mulher no Brasil na década de 70. Perceber a especificidade da mulher é analisar historicamente uma configuração particular da diferença:

A produtora é ela mesma moldada dentro de uma estrutura social orquestrada que é vivida em ambos os níveis psíquicos e sociais. O espaço do olhar no ponto da produção irá em alguma extensão determinar a posição da visão do espectador na hora do consumo. Este ponto de vista não é nem abstrato nem exclusivamente pessoal, mas ideologicamente e historicamente construído. É o trabalho do historiador da arte recriá-lo – já que não pode assegurar seu reconhecimento fora de seu momento histórico. (POLLOCK, 1988, p. 252)²²

A feminilidade, segundo Pollock, não pode ser compreendida como uma condição inerente às mulheres, mas como um forte ideológico de regulação da sexualidade feminina numa domesticidade familiar e heterossexual organizada pela lei. Isso significa que há um abismo entre o que é oficialmente dito ou representado sobre a sexualidade feminina e o que é realmente praticado e experienciado pelas mulheres. A construção social, sexual e psíquica da feminilidade é constantemente reduzida, regulada, renegociada, ou seja, não pode ser considerada como uma categoria estável e universalizante, já que a feminilidade é vivida como posição nas discussões e nas práticas sociais. Entendemos que a particularidade da “feminilidade” no Brasil dos anos 70 é a mulher de classe média, mãe, dona de casa, submissa ao marido, delicada e dedicada exclusivamente aos afazeres domésticos. Os filmes aqui analisados, todavia, representam protagonistas femininas que necessariamente rompem com esse tipo-ideal de mulher.

Por isso a dimensão da receptividade das obras é importante, pois a presença da espectadora feminina assume um papel de destaque, já que textos produzidos por mulheres podem gerar novos posicionamentos dentro da política sexual do olhar. A ideia é realçar a produção artística de mulheres que buscam rearticular o espaço tradicional

²² Tradução minha. Original: “The producer is herself shaped within a spatially orchestrated social structure which is lived at both psychic and social levels. The space of the look at the point of production will to some extent determine the viewing position of the spectator at the point of consumption. This point of view is neither abstract nor exclusively personal, but ideologically and historically constructed. It is the art historian's job to re-create it – since it cannot ensure its recognition outside its historical moment.”

para que ele pare de ser o espaço do olhar para ser o local onde os relacionamentos acontecem. Para Lauretis (1984), estratégias de leitura e escrita são formas de resistência cultural, já que não apenas podem revirar os discursos dominantes, ao cortar enunciados e afirmativas e demonstrar a natureza construída do discurso, mas também afirmar a existência histórica de contradições irreduzíveis para mulheres, o que desafia a teoria em seus próprios termos. Cada filme, a seu modo, apresenta possibilidades de resistência cultural a partir de perspectivas subjetivas, o que ficará evidente em cada capítulo.

Assim, é importante estudar a representação da sexualidade feminina a partir de obras produzidas por mulheres no campo artístico para que novas interpretações e novos olhares sejam possíveis. Mas para que possamos inserir a mulher no discurso histórico, dominado pelo homem e pela ausência da mulher, precisamos encontrar respostas para certas perguntas: o olhar é necessariamente masculino? Como podemos estruturar as coisas para que a mulher tome posse do olhar? O que significa ser uma espectadora feminina? Precisamos analisar como é que certas coisas nos excitam e por que no patriarcado a sexualidade foi construída para extrair prazer das formas de domínio-submissão. Será que essa é a única forma de sentir prazer, não sendo possível construir relações afetivas que não sejam assimétricas e hierarquizadas? Um contra cinema deve necessariamente negar a questão do prazer e da sexualidade?

Tal deve ser, provisoriamente, a tarefa também do discurso crítico: opor simplificações totalizantes de declarações finalizadas (cinema é pornográfico, cinema é voyeurista, cinema é o imaginário, a máquina dos sonhos na caverna de Platão, e assim por diante); para procurar contradições, heterogeneidade, rupturas no tecido tão esticado – se não poderoso – dos espaços da representação do espaço narrativo sem costura construído pelo cinema dominante e pelos discursos dominantes [...]; finalmente deslocar esses discursos que obliteram as reivindicações de outras instancias sociais e apagam a agência da prática na história. (LAURETIS, 1984, p. 30)²³

Por isso o objetivo presente é investigar filmes que dão voz e um *status* de sujeito à mulher para conseguir responder a algumas dessas questões e problematizar os esquemas que estruturam as disciplinas, os dispositivos históricos e estéticos que marginalizam e excluem certas produções. Algumas informações são fundamentais para nortear a pesquisa: o gênero do autor é significativo para a compreensão da obra (saber

²³ Tradução minha. Original: “Such must be, provisionally, the task of the critical discourse as well: to oppose the simply totalizing closure of final statement (cinema is pornographic, cinema is voyeurist, cinema is the imaginary, the dream-machine in the Plato's cave, and so on); to seek out contradictions, heterogeneity, ruptures in the fabric of representation so thingly stretched – if powerful – spaces on the seamless narrative space constructed by dominant cinema and by dominant discourses [...]; finally to displace those discourses that obliterate the claims of other social instances and erase the agency of practice in history.”

qual seu sexo, qual sua orientação sexual, são informações relevantes)? Como as diferenças de gênero e a relação entre os sexos estão apresentadas ou simbolizadas nas imagens? A imagem está de acordo ou não com as normas de gênero do contexto social e político em que foram produzidas? As expectativas sociais e normativas sobre a feminilidade e a masculinidade estão representadas ou subvertidas? A materialidade da própria obra apresenta de que maneira as relações de gênero do contexto em que foi produzida? A técnica empregada é considerada mais masculina ou feminina? A recepção da obra é diversa conforme o gênero ou o sexo do autor? A recepção impactou a sociedade da época?

Gênero é uma forma de representação, e isso possui implicações concretas e materiais, sociais e subjetivas para a vida dos indivíduos. A representação de gênero é uma construção da qual a arte ocidental e a alta cultura participam ativamente. Como alguém formula um entendimento de uma estrutura que insiste na ausência das mulheres mesmo quando estamos presentes? O que existe num filme que faz com que uma mulher se identifique com ele? Como essas contradições podem ser usadas enquanto crítica?

O objetivo principal da pesquisa é compreender, a partir da análise dos filmes, como essas cineastas negociaram um lugar no meio cinematográfico e como seus filmes suscitam questões que estavam em debate na sociedade civil da época. Buscaremos compreender as diferentes estratégias de negociação mobilizadas pelas autoras para que fosse possível a criação artística e a expressão de subjetividades Outras.

Capítulo 1 - Teresa Trautman, a cineasta amordaçada

Em 1973, Teresa Trautman, cineasta brasileira que na época tinha apenas 21 anos, finalizou *Os Homens que Eu Tive*, primeira “porno-chanchada” dirigida por uma mulher. O filme narra a vida de uma mulher “liberada” – Pity -, casada com Dode, mas que em comum acordo com seu marido, se relaciona sexual e afetivamente com outras pessoas. O filme foi censurado na sexta semana de exibição e permaneceu interdito por sete anos, prejudicando a carreira de cineasta de Teresa Trautman. Com efeito, neste capítulo busco apreender as diferentes questões suscitadas pelo filme, quais foram as reverberações que gerou na crítica fílmica do período – em seu lançamento (1973) e quando foi liberado (1980) – e nos pareceres de censura, a razão da interdição total do filme, bem como ponderar a abordagem da literatura especializada. Meu argumento é que o filme contém a potencialidade de crítica da sociedade civil da época sem necessariamente se debruçar sobre questões políticas clássicas, ou seja, a oposição à ditadura civil-militar institucionalizada no período. Trata-se de uma narrativa que desloca a questão da subversão política para uma abordagem subjetiva, questionando de maneira indireta o comportamento e a moral da sociedade do período, mas não nos termos convencionais da esquerda da época que se opunha ao militarismo e autoritarismo político. Defendemos que a imagem – bem como sua produção e reprodução – passa a ser central no período, o que é fundamental para o surgimento de uma nova cultura, com a emergência e o protagonismo de novos sujeitos históricos e novas abordagens para a transformação de conservadorismos antes não questionados.

Para realizar os objetivos aqui propostos, faremos uma breve contextualização do meio cinematográfico do período, bem como o que significava ser mulher neste conturbado contexto político e social e qual a relação da cineasta com o movimento feminista, sempre dialogando com a crítica jornalística; depois, partiremos para a investigação do percurso biográfico de Teresa Trautman, e então para a análise do filme, da fortuna crítica e da censura. Faremos também um balanço sobre como a porno-chanchada surgiu dentro de um contexto de extrema repressão cultural, a ditadura militar. Por fim, nos atentaremos à importância de Leila Diniz e Darlene Glória enquanto musas e atrizes para a protagonista de Trautman e para o peso que o filme teve para a crítica e para os censores da época.

Os Homens que Eu Tive e a trajetória de vida da diretora foram explorados por poucos autores na literatura acadêmica, como Ana Maria Veiga (2013), Alberto da Silva (2010) e Alcilene Cavalcante Oliveira (2015). De acordo com Veiga (2013),

Trautman marcou posição no diálogo sobre a situação hierárquica inferior das mulheres nas sociedades brasileira e latino-americana. Com sua trajetória podemos refletir sobre a “lei” que esteve em vigor durante os anos da ditadura no Brasil: a lei moral do mais forte, do governo militar e seus valores conservadores e arbitrários, principalmente no que dizia respeito às relações de gênero e ao lugar das mulheres. A imagem da “verdadeira brasileira” era aquela da mulher de camada média, religiosa, dona de casa, mãe zelosa, esposa compreensiva e disponível para seu marido; a mulher patriota, responsável pela economia, pelo consumo e pela criação dos filhos da Nação. Assim como no tratamento aos militantes combativos de esquerda, as mulheres que estivessem fora desse padrão e o desafiassem também estavam fora do sistema e poderiam ser livremente consumidas. (VEIGA, 2013, p. 259-260)

Já de acordo com Cavalcante Oliveira (2015),

Observamos que a diretora, ao optar pela abordagem subjetiva, voltando-se para o universo do privado, das relações afetivas, das inquietações psicoemocionais dos personagens, onde aparecem o cotidiano e o tema da equidade, confronta o modelo de feminilidade, por conseguinte de gênero, reiterado tanto pela ditadura civil-militar como, em certa medida, pelas esquerdas que de tal modelo não se distanciavam, pois, eram presas às visões convencionais e machistas [...]. Todavia, é possível salientar ainda que, ao reduzir a escala, o filme problematiza as relações afetivas e de gênero no âmbito mesmo de círculos sociais que, de algum modo, recepcionavam valores da contracultura, opondo-se, dessa maneira, à ordem que o regime procurava estabelecer. É nesse espaço, de constituição de novas práticas de relações afetivas, que Trautman articula o ideário feminista de autonomia e equidade, encarnado pela protagonista. (OLIVEIRA, 2015, p. 441)

Os anos de 1960, como se sabe, foram marcados por grandes turbulências que transformariam de forma definitiva as ordens sociais e simbólicas dos anos seguintes, como o golpe militar no Brasil, a orientação comunista assumida pelo governo que fez a revolução em Cuba dentro do contexto mundial de Guerra Fria, o surgimento da pílula anticoncepcional, a entrada de mulheres de classe média no mercado de trabalho e no ensino superior, por exemplo, evidenciando crises estruturais que culminaram em transformações sociais, culturais e políticas, e na emergência de novos sujeitos historicamente oprimidos, como as mulheres, os negros e os

homossexuais. Esse processo de transformação foi trabalhado de diferentes maneiras por diferentes artistas, e apareceu também no cinema, assim como em outros campos socioculturais, por exemplo, o *rock'n roll*, o *folk* e o *blues*, nos Estados Unidos e, no Brasil, a Tropicália e o Teatro Oficina.

No Brasil, porém, essa efervescência encontrava sérios obstáculos devido aos instrumentos de repressão e censura empregados pelo regime militar (1964-1989), que afetaram fortemente a produção artística do período. No contexto aqui estudado, com a outorga dos atos institucionais e com o endurecimento da censura, observamos a existência de um aparato ideológico violento e institucionalizado de repressão para homogeneizar os discursos e suprimir o que era considerado divergente do ideal propagado pelos militares, aliado à expansão dos meios de comunicação de massa, o que exigia a ampliação da produção e do mercado consumidor - no quadro econômico, o Estado passou a colaborar cada vez mais com o grande capital internacional, ao resgatar o nacionalismo apenas de maneira simbólica no plano da cultura, para evidenciar um suposto todo harmonioso de uma nação onde inexistiam conflitos (RAMOS ORTIZ, 1983; GALVÃO, BERNARDET, 1983; ORTIZ, 1999).

Em tal período, independentemente do grupo militar que exercesse diretamente o poder político, procurava-se impor certa visão de sociedade, reforçando a velha lógica denominada patriarcal, na qual os papéis sociais atribuídos aos homens e às mulheres mantinham conotações diferentes e desiguais. Se a expectativa era de que os homens fossem dominadores, heterossexuais e provedores de família, ocupando o espaço público e havendo certa permissividade quanto a seus comportamentos em relação às mulheres, para elas, de outro modo, reiteravam-se o lugar tradicional de esposa, mãe e dona-de-casa – guardiã da família e dos bons costumes. (OLIVEIRA, 2015, p. 345)

O Estado e seus aparatos, como a censura e a perseguição política, controlados pelos militares, agiam no sentido de exercer um controle social a partir da defesa da “moral e bons costumes”, reprimindo os movimentos sociais e qualquer tipo de comportamento – individual ou coletivo – considerado pelo regime militar como divergente. Em entrevista a Ana Maria Veiga (2013), Teresa Trautman se refere ao que sofreu no período: “‘Cineastas amordaçadas’, talvez seja esse o título que deveria se dar a toda essa geração, essa leva de mulheres.” (TRAUTMAN Apud VEIGA, 2013, p. 260).

Por outro lado, nos anos 1970 o país experimentava um período de acentuado crescimento econômico. De acordo com Renato Ortiz (1999), o Estado militar, ao

mesmo tempo em que reprimia e censurava, realizou profundas transformações no tecido econômico do país, inserindo o Brasil num “capitalismo tardio” com a submissão ao capital internacional. Expandem-se os parques industriais e o mercado de bens materiais; o sonho da classe média se materializava em promessas de crescimento econômico e avanço tecnológico voltados para o consumo. Ao mesmo tempo, é o próprio Estado quem incentiva o crescimento dos meios de comunicação de massa e o mercado de bens simbólicos, fazendo-se valer da censura como forma de controle das vozes dissidentes. A indústria cultural, então, passa a agir como uma instituição disciplinadora que simultaneamente produz e enrijece a cultura e reprime o que diverge do ideal defendido pelos comandantes militares. Como explicitado na Introdução, é durante o período militar que o meio cinematográfico brasileiro toma contornos industriais, principalmente com a criação da Embrafilme. O financiamento da produção cinematográfica é dado pelo Estado:

Evidentemente os empresários têm prejuízos com as peças, livros, programas, filmes censurados, mas eles têm consciência que é o Estado repressor que fundamenta suas atividades. A censura ‘excessiva’ é certamente um incômodo para o crescimento da indústria cultural, mas este é o preço a ser pago pelo fato de ser o pólo militar o incentivador do próprio desenvolvimento brasileiro. (ORTIZ, 1999, p. 121)

A própria Teresa Trautman, em um artigo intitulado “O poder vem da tela” para a Revista Cinemin, defende sua posição e sua perspectiva diante daquele contexto, afirmando-se como “independente” do Estado, o que lhe permitia um ponto de vista mais crítico:

Sou uma cineasta que existe, independente da Embrafilme. [...] Era uma grande produtora, que não produzia nada que pudesse colocar o Estado em situação delicada, porque ela era o Estado, e, como era grande e forte, dominava o que era produzido. E o Cinema brasileiro passou a cuidar cada vez mais da forma, já que não podia cuidar do conteúdo. [...] Isso indiretamente ocasionou o fechamento desses milhares de cinemas e, com isso, a retirada quase total do Cinema europeu e de outras cinematografias, o que, por sua vez, acabou afastando ainda mais o público, porque Cinema americano é muito bom, mas o melhor é a pluralidade. [...] Adoraria poder falar de Cinema só de Cinema, da linguagem cinematográfica, da sua narrativa. Aliás, neste sentido, como durante a ditadura abandonamos o conteúdo e cultivamos a forma; hoje, nossa narrativa, nossa linguagem está equiparada à melhor do mundo, e estamos em condições de competir no mercado internacional. Podemos então, quem sabe, dominando a forma,

retomar nosso conteúdo, e que, no Cinema, “o poder venha da tela de novo”.
Sonho com uma tela que ajude a sonhar o País de nossos sonhos...
(TRAUTMAN, 1989, p. 18)

O artigo de Trautman evidencia certo ressentimento em relação à Embrafilme e às difíceis condições de produção cinematográfica que enfrentou. Para ela, a ditadura, ao centralizar em suas mãos o aspecto industrial e o financiamento da produção cinematográfica, acabou por institucionalizar – com a censura – normas e padrões formais a serem seguidos - o que, de acordo com a cineasta, deixou a preocupação com o conteúdo tematizado em segundo plano, afetando fortemente a produção fílmica brasileira. Aqueles que ousassem ser divergentes pagariam um alto preço por isso, e foi o que aconteceu com ela.

1.1 Ser mulher e fazer cinema no Brasil

Neste conturbado contexto, as mulheres brasileiras passam paulatinamente a se aventurar pelo universo da cinematografia, ambiente que era duplamente opressor, por ser um território masculino, na medida em que a maioria dos diretores eram homens. Era também um ambiente masculinizado.

Ainda é incipiente na literatura das teorias de gênero uma definição concreta e consensual sobre a masculinidade. Mônica Raisa Schpun (2004) aponta para o caráter polissêmico do termo masculinidade, abandonando qualquer pretensão universalista e demonstrando que é uma construção social, sendo vivenciada e percebida de maneiras diferentes de acordo com o contexto histórico, social e cultural. Todavia, a autora nos dá pistas dessa definição ao tratar de um caso emblemático para ilustrar as fronteiras e as características generalizantes que correspondem aos papéis socialmente aceitos correspondentes aos universos masculino e feminino.

Ao pesquisar a história de Carlota Pereira de Queiróz (1892-1982), a primeira mulher deputada federal do Brasil (de 1933 a 1937) e uma das primeiras mulheres a cursar e exercer a medicina no país, evidencia-se a problemática das percepções sociais sobre os papéis femininos e masculinos. Mesmo que estas concepções digam respeito aos anos 1930, podemos ilustrar como o imaginário social categoriza os estereótipos do masculino e do feminino tradicionalmente no Brasil a partir deste estudo de caso, para que seja possível transpor para o presente trabalho uma definição mais precisa – mesmo que inicial - de masculinidade.

Conhecer os mecanismos da norma para mover-se em seus interstícios é não somente parte integrante dos modos de inscrição dos atores no mundo social e na história mas também representa, para o pesquisador, uma forma de ultrapassar as falsas dicotomias entre normas e práticas sociais, entre indivíduos e grupos. (SCHPUN, 2004, p. 205)

Carlota foi uma mulher que rompeu a fronteira dos papéis designados à época somente aos homens e fugiu dos aspectos confinados ao espectro da feminilidade: ela não era considerada bonita; foi a primeira mulher a entrar para a política brasileira; ao cursar medicina, âmbito naquele período exclusivo ao universo masculino, lidava com a nudez, com o corpo humano e com a ciência. “Carlota explica que atravessar fronteiras, entrando num campo profissional quase totalmente proibido às mulheres, se não implica feiura, requer apagamento.” (SCHPUN, 2004, p. 208-209). O universo masculino pressupõe neutralidade, o aspecto severo, sóbrio, impõe respeito e respeitabilidade e, para haver seriedade profissional, é necessário o apagamento dos atrativos físicos de uma mulher:

Neutralizar-se é então (também) masculinizar-se. [...] Carlota não é uma mulher como as outras [...] Ela permanece pura, realmente neutra em seu amor pela ciência, sem qualquer concessão fútil, mundana, feminina enfim. Quanto às percepções sociais do masculino e do feminino, vê-se bem através desse exemplo como coincidem, identificando-se umas às outras, as categorias de neutro e masculino e os qualificativos de seriedade e respeitabilidade. (SCHPUN, 2004, p. 209-210)

Traços femininos percebidos socialmente como “naturais” são a doçura, brandura, delicadeza e a beleza física, o cuidado, o carinho, a simpatia, o pacifismo, a dedicação aos trabalhos domésticos e à maternidade. Enquanto aos homens são “naturalmente” designados os âmbitos da vida pública, como a política, a cultura, o lazer, a vida profissional, a virilidade, a guerra, a liderança, o poder enfim, bem como o direito de ir e vir livremente, ou seja, a autonomia de deslocamento pelos espaços da cidade e o reconhecimento enquanto personalidade pública.

Essa demarcação de territórios específicos correspondente aos gêneros feminino ou masculino demonstra a dificuldade que qualquer mulher enfrenta quando busca se inserir em um universo que tradicionalmente não comporta sem conflitos sua presença, como o meio cinematográfico brasileiro dos anos 1970. Além da maioria dos diretores serem homens e o cinema ser considerado uma tarefa masculinizante, havia essa terceira

dimensão: a de ser uma prática sujeita à repressão política e moral imposta pela ditadura.

Historicamente, elas venceram. [...] Gilda foi a primeira mulher a aventurar-se com êxito na espinhosa e supostamente pouco feminina tarefa de dirigir cinema. [...] Sobrevieram mais duas décadas de absolutismo masculino, com as mulheres restritas à cozinha da produção cinematográfica. Isto é: montando ou dando assistência aos varões então absorvidos por uma ideia na cabeça e uma câmara na mão. E as poucas que conseguiram romper a barreira dos preconceitos acabam desaparecendo, misteriosamente, nos labirínticos corredores que ainda ligam o curta ao longa-metragem no Brasil. (AUGUSTO, 1973)

No trecho destacado acima, o crítico de cinema Sergio Augusto (1973) para a revista *Veja* demonstra que, durante o movimento do Cinema Novo, as mulheres estiveram praticamente ausentes; quando participando do movimento, ocupavam posições secundárias, nas palavras do jornalista, “restritas à cozinha da produção cinematográfica”, o que pode explicar o esquecimento a que boa parte dessas mulheres foi condenada. No período aqui pesquisado, defendemos que a centralidade da imagem é fundamental para a possibilidade do surgimento de uma nova cultura, com a emergência de novos sujeitos históricos. Portanto, a participação de mulheres no mundo cinematográfico, mesmo que temida no começo, porém crescendo gradualmente, é importante para a conquista do espaço público pelas mulheres – historicamente relegadas ao ambiente doméstico – e para a reconfiguração da representação de personagens femininos dentro das telas, que tradicionalmente são representadas de maneira secundária, como coadjuvantes, frequentemente hipersexualizadas e centrais apenas em função do protagonista masculino nas narrativas fílmicas convencionais. Consideramos então de suma importância quando diretoras mulheres constroem filmes que representam protagonistas femininas capazes de romper com padrões dominantes e repressivos. O cinema feito por mulheres tem a potencialidade de inverter o olhar cinematográfico, ao olhar para o cinema sob outras perspectivas, que potencialmente podem questionar os limites da representação fílmica (LAURETIS, 1984).

Nesse sentido, Trautman é um caso chave para compreender a situação de quem buscava a liberdade dentro do que era considerado divergente, ao fazer um filme sobre “a trajetória de uma mulher em busca de afirmação e liberdade, filmada por outra mulher, a cineasta Teresa Trautman.”(PEREIRA, 1980, p. 19).

O jornalista Ely Azeredo, no artigo “Um processo kafkaniano: ‘Os homens que eu tive’.” de 17/11/1979 para o Jornal do Brasil afirma:

Tive oportunidade de falar bem de *Os Homens que eu Tive*, na estreia, dizendo que “Tereza Trautman poderá reivindicar um lugar na história do cinema brasileiro, no mínimo como a primeira realizadora a filmar entre nós com um ponto-de-vista nitidamente feminino”. Seu processo kafkaniano, porém, adiciona outra insígnia pioneira: a primeira cineasta a provocar uma reação sintomática do autoritarismo que permeia a sociedade brasileira e que, em sua figuração machista, pode com a mesma naturalidade esmagar uma vocação criadora e consagrar homens que matam mulheres que se atrevem a hostilizar os brios da virilidade. (AZEREDO, 1979).

O cinema feito sob mulheres em todo o mundo durante os anos 1970 se articulava em torno de reivindicações específicas, como o desejo autoral de subjetividade e de dar voz a personagens femininas²⁴. Na década de 1970, o movimento feminista começa a ressurgir no Brasil de maneira ainda muito incipiente. É importante frisar que aqui no país o movimento não contava com simpatia nem dos setores conservadores e nem da própria esquerda, que via o feminismo como uma ameaça pequeno-burguesa a luta mais geral contra a ditadura.

No Brasil, a única coisa que se tem como expressão política maior, na década de 60, depois do golpe, sobretudo, é a ideia da necessidade de se montar uma frente unida do povo contra a ditadura. E esse povo, naquele momento, não tem sexo, não tem raça, não tem idade. Você só tem, realmente, a questão da luta de classe, e essa bandeira geral de luta contra a ditadura vai ser o credo durante toda a década de 60. Eu acho que a década de 60, sob certos aspectos, foi uma década extremamente conservadora. [...] É uma década em que, apesar dos grandes sonhos e projetos de transformação social via luta de classes, no fundo, a questão básica das relações de poder entre homens e mulheres, entre brancos e pretos, a questão da sexualidade, tudo isso está soterrado inteiramente. A própria ideia da crítica interna ao pensamento crítico não é aceita. (DINIZ E PITANGUY, 1994, p. 475)

Ao mesmo tempo, é na década de 1960 que surge a pílula anticoncepcional. Pela primeira vez na história ocidental, as mulheres, mesmo que num primeiro momento somente aquelas pertencentes às camadas médias e altas, puderam vivenciar sua

24 Não considero que ser mulher seja ponto definitivo para as representações realizadas por uma cineasta, fugindo aqui de qualquer essencialismo vinculado ao conceito de feminino. De acordo com Butler (2014), a teoria feminista tradicionalmente atribui uma identidade definida, uma essência comum a todas as mulheres, gerando uma produção discursiva de certos sujeitos políticos que exclui outros. A representação serve como termo operacional num processo político que visa dar estabilidade e visibilidade às mulheres enquanto sujeitos políticos; por outro lado, é a função normativa de uma linguagem que detém a legitimação do que é tido como verdadeiro sobre a categoria mulheres.

sexualidade de uma maneira nova, independente da reprodução, o que servia de estopim para quebrar com as normas e papéis de gênero tradicionalmente estabelecidos. A questão da sexualidade foi um dos pilares organizadores que deu coesão ao movimento feminista incipiente, sendo fundamental para a constituição coletiva da identidade política do feminismo de segunda onda²⁵, onde se discursava sobre a liberação da mulher heterossexual (algo muito presente nas críticas ao filme, as chamadas “mulheres liberadas”), dona de seu próprio corpo e seus desejos, preocupada com seus direitos reprodutivos e com sua saúde sexual.

De acordo com Danielle Tega (2011), a modernização nacional desenvolvimentista do período JK (1956-1961) abriu portas para a transformação do tecido social brasileiro ao expandir o sistema educacional e o mercado de trabalho, possibilitando o surgimento de novas oportunidades para as mulheres, principalmente as de classe média, trazendo a tona um novo modelo de socialização que paulatinamente deixa de ser pautado no casamento e na maternidade de maneira exclusiva, para se focar na profissionalização e no acesso ao ensino superior. No Brasil, o feminismo que ressurgiu a partir da década de 1970 tinha a especificidade de articular a reflexão sobre as hierarquias nas relações interpessoais e privadas com a luta objetiva contra a opressão social gerada pela ditadura militar (TEGA, 2011; SARTI, 2001, 2004). De acordo com Cynthia Sarti, “novas experiências cotidianas entraram em conflito com o padrão tradicional de valores nas relações familiares, sobretudo por seu caráter autoritário e patriarcal.” (SARTI, 2004, p. 39).

Identificar-se com o feminismo no início da década de 1970, todavia, não era uma situação livre de conflitos. Aceitar o rótulo de ser feminista implicava certo peso, já que, além do estigma associado às feministas - mulheres masculinizadas que odiavam os homens -, havia implicações políticas e estéticas dessa adesão no campo cinematográfico e da criação artística de modo geral.

Teresa Trautman participou de discussões em grupos feministas (VEIGA, 2013). Tais grupos emergiram nas grandes capitais do Brasil entre a década de 1970 e 1980, em torno da leitura de autoras como Simone de Beauvoir e Betty Friedan, por meio dos quais se reivindicava a autonomia sexual das mulheres. De acordo com Joana Maria

²⁵ O feminismo de segunda onda começa a surgir de maneira coesa no Brasil a partir de 1975, com o marco dado pela ONU como 1975 sendo o Ano Internacional da Mulher (SARTI, 2001, 2004; TEGA, 2011; PEDRO, 2006). Nas agendas do feminismo de segunda onda, estavam em pauta as mobilizações contra a demarcação rígida de papéis de gênero, responsáveis por sobrecarregar as mulheres com a dupla jornada de trabalho, ou seja, a exclusividade do trabalho doméstico e do cuidado com os filhos; reivindicava-se a defesa dos direitos reprodutivos para as mulheres; também buscavam o direito ao corpo e à sexualidade; contra a violência sexual e de gênero, questão que não deveria mais ser privada e sim publicizada. As feministas de segunda onda enfatizavam o caráter político de questões ligadas ao cotidiano e ao subjetivo (OLIVEIRA, 2015).

Pedro (2006), duas vertentes influenciaram a formação do feminismo no Brasil: a francesa e a estadunidense. A vertente estadunidense tinha uma prática de “grupos de reflexão” voltada para a transformação pessoal e cultural, não se tratando de esquerda ou de direita, mas focando na leitura e discussão de textos feministas, enquanto a vertente francesa se vinculava a uma prática política mais geral de esquerda. O movimento feminista estava ganhando espaço nas ruas e na mídia em geral no mundo todo, enquanto no Brasil ainda era uma novidade. Essa postura não era aceita sem conflitos pelos membros do Partido Comunista Brasileiro:

Para esta perspectiva — que chamaríamos [...] de “Marxista ortodoxa” — os grupos de reflexão, as lutas pelo controle e autonomia do corpo, pela sexualidade, as manifestações pela liberação da mulher eram consideradas “ideias específicas” e, portanto, divisionistas da luta geral, que consideravam prioritária: pela democratização, pela anistia, pelo socialismo. Para as pessoas envolvidas com o PCB ou outros partidos de esquerda, o que os grupos de reflexão faziam era, no mínimo, inútil. Eles se consideravam “grupos mais atuantes”. (PEDRO, 2006, p. 264)

O feminismo brasileiro dialogou fortemente com o contexto histórico e político em que surgiu, trazendo consigo uma nova concepção da política, “o pessoal é político”. Passaram a discutir publicamente temas que até então eram enclausurados na esfera privada, como corpo, desejo, saúde e sexualidade (TEGA, 2011).

Mesmo que ainda muito incipiente como movimento consolidado, percebemos que pontos como a não submissão da mulher, a importância da autonomia sexual feminina e a busca pela igualdade de gênero estão presentes nos filmes de Teresa Trautman. Em 1972, formou com outras mulheres do meio fílmico no Rio de Janeiro o Coletivo das Mulheres de Cinema (VEIGA, 2013): “Quando eu escrevi Os homens que eu tive, eu falei: Ah é? Essa coisa de ‘as mulheres que eu tenho’... Eu falei: Não! As mulheres também! Então, ‘os homens que eu tive’.” (TRAUTMAN Apud VEIGA, 2013, p. 244). Contudo, em outro depoimento, sua adesão ao movimento feminista, pelo menos discursiva, não pode ser considerada livre de contradições:

Sobre o feminismo, acho que a palavra já está assumindo um tom pejorativo devido a certas imaturidades com que algumas mulheres tratam a questão, mas apesar disso eu ainda me identifico com o movimento. Quando eu fiz esse filme não havia organizações de mulheres, éramos a grande maioria silenciosa. [...] Sobre o sexo, em suma, o que eu quero dizer é que ele tanto pode deixar alguém bem – libertá-lo – como escravizá-lo. Tudo depende se

you have freedom or not to make your choices. (TRAUTMAN Apud VINÍCIO, 1980, p. 33)

Mesmo que a identificação com o feminismo não seja total, *Os Homens que Eu Tive* é aqui considerado um filme que permite uma leitura à contrapelo justamente por resgatar a possibilidade de um comportamento feminino sensual, legítimo, não reprimido, que não se confirma às expectativas de gênero e ao papel reservado à mulher na performance de sua sexualidade. Segundo Diniz e Pitanguy:

Estou me referindo aos parâmetros daquela época, uma sexualidade não castrada, seja porque você é de esquerda - então você carrega no ombro o peso e a responsabilidade de ser séria o tempo todo, porque você está transformando o mundo, e a transformação é uma atividade seríssima e infundável, não dá para brincar em serviço -, ou porque você é alienada, ou você até tem um padrão de comportamento sexual fora dos parâmetros, mas você tem vergonha dele, você finge, você esconde, você se finge do que não é, você acha que se tem muitos namorados vai ser desvalorizada, então, faz de conta que não tem. (DINIZ e PITANGUY, 1994, p. 486).

Aderir ao movimento feminista, ou ao menos assumir práticas reais e discursivas que fossem de encontro aos papéis normalizadores e esperados das mulheres de classe média não é aqui encarado de maneira idealizada, ou seja, livre de contradições.

É impossível pensar separadamente a noção de gênero das interseções políticas e culturais em que essa noção é produzida e mantida. O gênero não se constitui sempre de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, estabelecendo também interseções com a raça, classe, etnia, sexualidade etc., nas identidades discursivamente constituídas. Ou seja, é impossível separá-lo dos interesses políticos e culturais em que é produzido e mantido (BUTLER, 2014). Existem práticas reguladoras que geram identidades coerentes a partir de uma matriz de normas de gênero coesas, como a heterossexualização do desejo, que requer e institui oposições discriminadas e assimétricas entre “feminino” e “masculino”, sempre performativas no interior do discurso. Quem não corresponde a essa matriz de coerência, sofre processo de ininteligibilidade cultural. “Não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados.” (BUTLER, 2014, p. 48). Por isso, devido ao contexto sociocultural em que estava inserida, Trautman assume um comportamento em alguns

aspectos controverso em relação ao movimento feminista²⁶. Os paradoxos surgem no filme quando olhamos para a protagonista de Trautman, Pity, que por mais livre sexualmente que seja, sente ciúmes e não sabe como lidar com ele (este aspecto será retomado a seguir). O comportamento não convencional de Pity, no entanto, mesmo com toda naturalidade com que é retratado no filme, não foi bem recebido pela crítica de maneira geral. Ao analisar o que foi publicado sobre *Os Homens que Eu Tive* em momentos históricos diferentes, seja em 1973 em seu lançamento, em 1980 em sua liberação ou nos anos 1990 quando foi exibido na televisão aberta, os críticos sempre classificam o feminismo presente no filme de maneira pejorativa: “Classificar *Os homens que eu tive* de feminista me parece apressado e – a julgar pelas distorções sectárias sempre presentes nos movimentos feministas – uma atitude talvez injusta.” (AZEREDO, 1973). A definição de um homem sobre o feminismo é que se trata de um movimento injusto, sectário.

Seu discurso feminista não tem – se é que tinha há sete anos – o impacto desejado e não foge de um certo **envolvimento ingênuo** semelhante à liberação infantil do primeiro palavrão gritado em sala de aula. A clara intenção da diretora foi marcar uma posição, a partir do ponto de vista feminino, em relação às contradições das normas estabelecidas quanto ao relacionamento sexual e conjugal. Sua proposital inovação consistiria na iniciativa da liberdade total pertencer à mulher na história de Pyty (sic) (Darlene Glória) que, sem constrangimentos, dramas ou tragédias, parte para um quádruplo relacionamento sexual. (MOURA, 1980, p. 21- grifos meus)

Em sinopse do filme que seria exibido na TV Bandeirantes já na década de 1990, observamos um conteúdo altamente depreciativo de seu teor feminista:

Casal vive relação aberta, que inclui o direito a aventuras extraconjugais de ambas as partes. Como a **iniciativa da liberação sexual parte da mulher** [...] a censura do regime militar implicou e o filme ficou preso durante sete anos, só sendo lançado em 1981. **Quando isso ocorreu, não empolgou ninguém. Nem poderia: seu feminismo não é para valer. Tem algo de levemente ingênuo.**²⁷ (SEM AUTOR, p. D7, 1996 - grifos meus)

Aqui, o feminismo não é “para valer”, por ser considerado “ingênuo”, já que a censura implicou com o filme devido à “iniciativa de liberação sexual parte da mulher”, o que fez com que o filme ficasse esquecido no tempo. É uma sinopse depreciativa e

²⁶ Este ponto será observado de maneira mais evidente no capítulo seguinte, em relação à cineasta Ana Carolina.

anacrônica, que descontextualiza o filme e as discussões do feminismo de segunda onda, marcado pelo direito ao prazer, autonomia do desejo da mulher, pela luta contra o patriarcado e pela defesa do slogan “o pessoal é político”. O feminismo presente no filme, ao ser considerado ingênuo, tem a importância diminuída e a legitimidade questionada pela associação à certa infantilização da cineasta e da protagonista. Além disso, não há explicações por parte desses jornalistas e críticos sobre o que seria um feminismo real, militante e maduro.

Outro ponto que ilustra a dificuldade que as mulheres do período experimentavam na adesão total a uma identidade feminista é que as diretoras não queriam ser associadas a um nicho de mercado, a saber: temia-se a crença de que os filmes de mulheres seriam feitos exclusivamente para mulheres. Ou seja, elas temiam que sua condição feminina fosse essencializada e, também, que isso as colocasse num lugar segregado dentro do campo cinematográfico²⁸.

Essa essencialização fica evidente quando, mais uma vez, nos debruçamos sobre a fortuna crítica do filme *Os Homens que Eu Tive*, que, muitas vezes, é caracterizado com adjetivos que fazem uso de estereótipos de feminilidade, tais como a domesticidade, a natureza, a delicadeza, a maternidade, o reino das emoções:

Obra fechada (“um mural que se fecha”), mas que leva suas confidências à plateia como uma **irresistível ternura** pelas personas, um **amor pela vida** que banha a fotografia plena de luz (“não deixa nada escondido”), feita por Alberto Salvá. Um filme inteiramente diferente de seu *trailer*, justamente por chegar ao sensual por um caminho desobstruído dos falsos pudores e do pseudoerotismo de tantas produções. (AZEREDO, 1973 - grifos meus)

Em uma nota publicada no ano de 1980 na Folha da Tarde, o redator fala do lado materno de Teresa Trautman e da sua “sensibilidade feminina”:

“Os Homens que Eu Tive”, uma visão dos desejos e sentimentos de uma mulher que “começa a se abrir para relações afetivas paralelas”. Ela não explicou ainda o que entende pela expressão “relações afetivas paralelas”, mas é possível induzir que estamos às voltas com o velho tema da poligamia, visto pela ótica da **sensibilidade feminina**. Tereza é uma paulista de 29 anos,

²⁸ Este ponto me foi sugerido em uma palestra ministrada por Adélia Sampaio, diretora negra que realizou o primeiro filme com temática lésbica do Brasil, *Amor Maldito* (1984). A cineasta relatou que ela e Tizuka Yamasaki não gostavam de ser identificadas como diretoras que filmam a partir de um “olhar feminino”. Portanto, essa questão é mais pertinente em relação ao filme de Ana Carolina, já que por mais que *Os Homens que Eu Tive* seja um filme com ponto de vista feminino, quem o comercializa (Cinedistri) dirige seu consumo a um determinado público, o masculino, possivelmente por se tratar de uma pornochanchada, como fica evidente no cartaz do filme [ANEXO 1].

com olhos bem grandes e verdes, que **espera por seu segundo filho**. (SEM AUTOR, 1980, p. 25 - grifos meus)

Ao atrelar a “sensibilidade feminina” como um elemento “inato” à diretora, cuja feminilidade está reafirmada ainda pela evocação de um elemento biográfico como a maternidade, e que se distingue de jeitos mais “masculinos” de se encarar o tema da poligamia, percebe-se o quanto a crítica afasta-se por vezes de leituras formais da obra.

Em outros casos tem-se um claro moralismo revestido de crítica cinematográfica, tal como no texto de Rubem Biáfora²⁹, publicado n’*O Estado de São Paulo* quando o filme foi liberado, em 1980:

Liberação feminina por influência do pseudo vanguardismo de certos cursos universitários, das pregações stalinistas de nossas escolas e clubes “de cinema”, e também da convivência, do universo “boca do lixo” de sete ou oito anos atrás. [...] O papel foi escrito para Leila Diniz, mas com a morte desta confiada à interpretação de Darlene Glória, que, com seu tipo mais pesado e passional, deixou ainda mais problemática a personagem. E essa personagem “ideal” é uma mulher casada que se comporta como homem, que faz o marido aceitar o amante dela em casa, já que este “ficará sempre em segundo plano”. Mas que não satisfeita com isso, leva a **sua liberação a uma “franqueza” impossível mesmo para o homem** da sociedade vigente. (BIÁFORA, 1980, p. 39 - grifos meus)

De acordo com o crítico, o comportamento da mulher casada é o de um homem; logo depois, relata que a “franqueza” do que vive é impossível “para o homem da sociedade vigente”. As traições podem ocorrer, desde que partam do homem e sejam sempre escondidas. O problema surge quando os relacionamentos extraconjugais são por parte da esposa e por ela escancarados. O comportamento considerado natural para um homem é condenado quando realizado por uma mulher, mesmo que fictícia.

Parece que os críticos apresentam dificuldades em usar adjetivos neutros para caracterizar um filme feito por uma mulher: “o nacional em questão não é pornô; é apenas levemente sensual, feito por **mão feminina**, o ‘touch’ de Tereza Trautman.” (FERREIRA, 1980, p. 19 – grifos meus).

²⁹ Rubem Biáfora é considerado um crítico de cinema reacionário. De maneira geral, existem os críticos reacionários e os progressistas. Aqui não cabe uma discussão aprofundada sobre este aspecto, mas de acordo com o levantamento da fortuna crítica de *Os Homens que Eu Tive*, pude observar que foram os críticos reacionários (e de circulação mais ampla, já que publicavam em jornais) aqueles que majoritariamente buscaram analisar e criticar o conteúdo e o tema do filme. Os críticos progressistas focaram suas análises na questão da censura e interdição que o filme sofreu por tantos anos, como Jairo Ferreira e Sergio Santeiro.

A crítica de Sérgio Santeiro³⁰ evidencia, com honestidade do próprio crítico, muitos pontos que são levantados quando a crítica - cujo ponto de vista é majoritariamente masculino, por ser realizada geralmente por homens -, olha para *Os Homens que Eu Tive*:

Não conseguiria falar de *Os Homens que Eu Tive* sem incorrer numa espécie de discriminação sexual, patente, apesar de bem-intencionada, ao considerá-lo um filme feito por uma mulher. [...] A grande maioria de cineastas em toda parte, bem como da população artística, é constituída por homens, muitas vezes impregnando o nosso consumo de cinema, e de arte, com um ponto de vista decididamente masculino no escolher e tratar assuntos, formas, espetáculo e política. (SANTEIRO, 1980, p. 68)

O próprio crítico afirma praticar uma “discriminação sexual” ao olhar para um filme feito por uma mulher que, de acordo com ele, evidencia uma forma “feminina” de praticar cinema, distinta da forma que “a maioria dos cineastas manifesta”, porque a grande maioria dos cineastas e da população artística é composta por homens, o que impregna e institui como neutro o ponto de vista “decididamente” masculino na forma com que o público em geral consome o cinema e a arte, bem como as representações femininas que existem no universo artístico. Não só os realizadores, mas o próprio olhar do crítico é masculino:

Objetivamente, pela escassez de um cinema, para efeito de análise, digamos, feminino, sem que isto levante obstáculos mas sim esclareça certas circunstâncias, o fato é que **identificamo-nos, ou melhor, assumimos menor identificação com as formas deste cinema**. (SANTEIRO, 1980, p. 68 – grifos meus).

De acordo com Santeiro, os homens que assistem aos filmes feitos por mulheres não se identificam com o “olhar feminino”, que no filme de Trautman é dado pelo foco da narrativa na presença da protagonista e pela maneira com a qual ela encara seus relacionamentos afetivos e sexuais. Para o crítico, o olhar feminino é explicitado pela crença de que exista uma forma convencional a todas as mulheres de dizer as coisas. Mas afinal, o que seria um “modo feminino de fazer cinema”? É preciso ficar nítido que a própria pergunta traz consigo uma armadilha, que é a de supor homologias entre todas

³⁰ As críticas de Biáfora, Ferreira e Santeiro são feitas já em 1980, num contexto distinto de 1973 quando o filme foi realizado. Em 1973, vivenciava-se um momento histórico de forte censura aos meios de comunicação, enquanto em 1980, mal ou bem, o contexto era pós Lei da Anistia. É bom lembrar, dentre outros aspectos, que a Globo exibia, desde 1979, *Malu Mulher*, e que, na mesma emissora, desde abril de 1980, era exibido pela manhã *TV Mulher*, com um quadro chamado ‘Comportamento Sexual’, comandado por Marta Suplicy. Estes pontos serão tratados a seguir.

as diretoras de cinema, todas as produtoras de cultura, o que traz, mesmo que com novas roupagens, as armadilhas da essencialização do feminino. Santeiro postula o seguinte:

O dia em que for exibido, tenho como certo que não terá perdido um milímetro de seu interesse e importância pois, curiosamente, talvez nisto esteja uma das **distinções da forma cinematográfica feminina**, o seu todo não é absolutamente datado, nada tem de circunstancial, permanecendo atualíssimo como se tivesse sido feito ontem. Os filmes feitos por homens e para isso temos um vasto repertório, ao contrário das mulheres cujos filmes contamos nos dedos, justamente por isso partilham mais formas um tanto convencionais de dizer as coisas, quando não são convencionais as próprias coisas que dizem. [...] Em outro nível, talvez o da forma propriamente dita, acredito em maiores **proximidades que criem esta espécie de estilo feminino** que iniludivelmente acontece com os filmes, por assim dizer, de mulheres. [...] nos [filmes] de mulher a impressão que me fica é de que não se impõem à aceitação de ninguém por meio de subterfúgios dramáticos notórios ou esforços de sedução de massa das plateias, mas investem decididamente na expressão e no tratamento de seus recursos como a de uma voz que expõe outras possibilidades do mesmo viver a vida. Uma mudança de ótica, ou uma mudança de olhos, que refletem nos nossos não a dominação mas a convivência. [...] **A impressão que causa o filme de Teresa aos meus olhos, inicialmente, é que na tela há menos simulação e empostação de vida que no cinema em geral, em que a representação assume muitas vezes proporções fantásticas, tão mais fantásticas quanto mentirosas.** Lidar diretamente com os acontecimentos, **opor menos resistência à realidade individual, coisas que todos fazemos mas que dissimulamos no relato nobre e intransigente dos filmes de macho. O filme [de Teresa] se passa com uma grande placidez doméstica.** (SANTEIRO, 1980, p. 68-69 – grifos meus)

Segundo Santeiro, portanto, as mulheres (todas elas *em essência*, aparentemente) não são tão inovadoras em relação à forma mas, devido à mudança de olhar, se utilizam de formas esteticamente convencionais para dizer coisas não convencionais, que seria a exposição de “outras possibilidades do mesmo viver a vida”, o que substitui a lógica de “dominação” pela da “convivência”. O filme de Trautman, para o crítico, é mais honesto com a realidade individual e menos simulado e dramático que os “filmes de macho”, já que com sua transparência, *Os Homens que Eu Tive* evidencia “uma grande placidez doméstica”.

1.2 A trajetória de Teresa Trautman

Após essa discussão contextual de início tomada como base, passaremos agora a investigar o percurso biográfico da cineasta aqui pesquisada. Teresa Trautman nasceu em 11 de fevereiro de 1951 no interior de São Paulo, numa família de imigrantes alemães. Aprendeu primeiro a falar alemão e depois o português. Em sua casa, durante sua infância, homens e mulheres trabalhavam, tanto no âmbito doméstico - não havia empregados – quanto profissionalmente. Dos seis aos dez anos, Teresa teve febre reumática e não podia se locomover; foi então que teve o primeiro encontro com o cinema: “Foi com Disney. *Branca de Neve e os Sete Anões*. Achei magia pura. Daí comecei a visualizar tudo por uma ótica cinematográfica. Como fiquei doente, quase sem poder me locomover, botava a imaginação para funcionar, a mil. Eu lia muito e dramatizava textos.” (TRAUTMAN, 1989, p. 14).

Ao mudar para São Paulo em sua adolescência, passou a frequentar o grupo Reunião de Produtores Independentes³¹, o que a fez abandonar com dezesseis anos a ideia de cursar medicina e ser psicanalista, fazendo um curso de interpretação e direção com Eugênio Kusnet³² (SILVA, 2012)³³. Antes de fazer cinema, Trautman foi secretária do departamento de promoções da Companhia Antártica, o que possibilitou que tivesse contato com personalidades políticas influentes do período: “Esse convívio com o poder [Carvalho Pinto³⁴, Assis Chateaubriand³⁵, etc.] foi importante na minha formação como pessoa. Vi a maneira como se lidava com ele. Eu trabalhava, estudava e fazia política estudantil.” (TRAUTMAN, 1989, p. 14).

Estudou no Colégio de Aplicação da USP nos anos 1960. Quando ela tinha dezessete anos, o colégio foi invadido e fechado pelos militares, no ano de 1968. Em entrevista realizada por Alex Viany em 1978, Trautman conta um pouco sobre o que significou em sua vida ter presenciado o golpe militar ainda na adolescência:

Alex: Eu sou feminista e quero jogar a Teresa Trautman no negócio, porque, realmente, eu acho que mulher é um bicho muito forte.

³¹ Faziam parte do grupo João Batista de Andrade, Luís Sérgio Person, João Silvério Trevisan e Carlos Reichenbach, cineastas brasileiros da década de 1960. Trevisan e Reichenbach foram expoentes do movimento cinematográfico que ficou conhecido como Cinema Marginal nos anos 1960.

³² Eugênio Kusnet foi ator, diretor e professor de teatro, russo radicado no Brasil. Alistou-se no exército russo para lutar na Primeira Guerra Mundial e depois participou da Revolução Russa de 1917. Após a vitória bolchevique, trabalhou por sete anos com teatro nos países bálticos, sofrendo forte influência da escola de Stanislavski. Devido a perspectivas profissionais desfavoráveis, migrou para o Brasil em 1926, tornando-se um pequeno empresário. Sua estreia no teatro brasileiro foi em 1951, atuando e trabalhando nos bastidores da peça *Paio Velho* de Abílio Pereira de Almeida. Foi professor de atores nas décadas de 60 e 70, teve participação ativa no Teatro Oficina e no Teatro de Arena, lecionou teatro na Escola Dramática da USP e na Fundação das Artes de São Caetano do Sul.

³³ É interessante notar que as faculdades de cinema no Brasil surgiram na década de 1960, coincidindo com o golpe militar, como os cursos de Cinema na USP e na UNB.

³⁴ Governador do estado de São Paulo de 1959 a 1963.

³⁵ Jornalista, empresário, mecenas e político brasileiro, é considerado um dos homens públicos mais influentes do Brasil entre as décadas de 1940 a 1960.

Teresa: Que é isso, Alex! Assim você é que está sendo machista. Vou voltar atrás, pegar o meu 1968 e trazer pra cá, pra gente ficar num papo de todo mundo. Eu tinha dezessete anos, estava no secundário em São Paulo, Colégio de Aplicação da USP, já no caminho do cinema, descobrindo os filmes. [...] Dezessete anos. Eu não tinha base alguma para me segurar e enfrentar. De repente, fechou tudo. Os amigos – pra que lado foram? Como é que estavam? Você não encontra mais ninguém na rua, “segue adiante”, “não liga mais pra fulano” – sabe? Uma loucura! Eu em 1970 eu fiz meu primeiro filme, que é uma alegoria. Eu entrei no longa-metragem direto, de cabeça. Tinha equipamento na mão para fazer um filme para o Festival de Cinema Amador do Jornal do Brasil, mas decidi partir pra cabeça. Não tem segunda chance daqui dois ou três anos. Não estava a fim de esperar e entrei ali onde tinha um chão. Saiu um filme guiado pelo instinto. “Não se pode falar disso” – eu comecei a falar proibida de falar – “Isso não dá”, “isso não pode”, “isso é proibido”. Era a época das drogas e o filme mostrava isso, a saída individual, a alegoria. [...] Com dezessete anos eu era radical e exigente. (VIANY, 1999, p. 239-240)

Como cineasta, Trautman começou cedo a se aventurar: em 1971, com apenas 20 anos, dirigiu o episódio “Curtição” para o longa *Fantastikon, os deuses do sexo*; produziu em parceria com Alberto Salvá³⁶, seu marido na época, *Revolvers não cospem flores* (1972); dirigiu, foi roteirista e montou *Os Homens que Eu Tive* (1973), filme que servirá de objeto de análise neste capítulo; foi atriz e roteirista em *Os maníacos eróticos* (1975) e assistente de direção em *Ana, a libertina* (1975); dirigiu o episódio “Dois é bom, quatro é melhor” para o longa *As deliciosas traições do amor* (1975); dirigiu o curta *O caso Ruschi* (1977); assinou o roteiro de *Saltimbancos Trapalhões* (1981); dirigiu o filme *Sonhos de menina moça* (1987), seu último longa. A própria cineasta conta como começou:

Eu sou uma das poucas cineastas com menos de 30 anos, uma das poucas pessoas que conseguiu furar esta barreira. Comecei a fazer meu primeiro filme em 1970 com uma câmera emprestada do Primo Carbonari³⁷ e algumas latas de negativo vencido. É o episódio *Curtição* do filme *Fantastikon, os Deuses do Sexo*. [...] Na época fez boa bilheteria. Eu tenho 40% do filme e não recebi quase nada. Aí tive de vir para o Rio, com 20 anos de idade. Escrevi *Os Homens que Eu Tive* para a Leila Diniz, mas ela morreu. Depois

³⁶ A importância da relação com Alberto Salvá, pelo menos para a crítica, será abordada adiante. Não possuo atualmente informações suficientes para saber de fato qual foi a relevância de sua relação com o diretor para sua carreira de cineasta, mas acredito que ele pode ter sido um facilitador.

³⁷ Primo Carbonari (1920-2006) foi um jornalista e documentarista ítalo-brasileiro, responsável durante 45 anos pelo *Cinejornal* veiculado nos cinemas, antes do início dos filmes. Porém, aqui, acredito que seja usado como um termo do meio cinematográfico de depreciação, pois neste meio o termo designa filmes mal feitos, por encomenda, de adesão ao regime, para divulgar empresas, obras do governo ou campanhas políticas (os filmes “de cavação”).

de testar mais 20 atrizes, decidi pela Darlene Glória³⁸... Filmei em 17 dias em 17 latas de negativo. A crítica, metade caiu dura e a outra metade aplaudiu. Aí vai, o filme foi interditado e até hoje... isso foi em 1973. [...] Também fiz parte da Associação Brasileira de Cineastas (ABRACI) de junho de 78 a junho de 79. Fui colocada lá dentro, não porque eu queria mas porque representava uma minoria e não devia parecer que essa minoria estava ausente. [...] O importante é a gente nunca esquecer que cinema é arte e cultura, indústria e comércio. E nós cineastas caímos nas ciladas. É a regra do sistema: investe na cultura quando está fechado. Na medida em que há abertura, deixa a intelectualidade ao Deus-dará. (TRAUTMAN, 1980, p. 5-6)

A barreira a que Trautman se refere diz respeito à dificuldade econômica em ser uma cineasta independente, sem financiamento, e querer gravar um filme no Brasil dos anos 1970. A cineasta se demonstra consciente de pertencer a uma minoria dentro do universo cinematográfico, que não queria deixar transparecer a exclusão desses setores minoritários. Por ser um trabalho artístico financeiramente custoso, que necessita de grande amparo comercial e um amplo grupo de profissionais, bem como de um sucesso comercial de público para que haja o retorno dos altos investimentos feitos para realizar um filme, o cinema acaba demandando que os cineastas joguem as regras do jogo para poder realizar seus filmes.

Na época em que começou sua carreira de cineasta, era casada com Alberto Salvá: “É certo que o fato do diretor ser uma mulher (Tereza Trautman, 22 anos, esposa do cineasta Alberto Salvá) ajuda esta situação...” (SEM AUTOR, 1973). É interessante notar que o substantivo “diretor” é aqui usado no masculino. A referência ao marido de Trautman na época, Alberto Salvá, é uma constante na crítica sobre o filme e a carreira de Trautman. Alberto Salvá foi um cineasta brasileiro nascido na Espanha e radicado no Brasil. Seu primeiro curta, *Paixão de Aleijadinho* (1965), foi premiado como o melhor documentário no festival de curtas-metragens da Bahia. Foi diretor de fotografia do episódio “Nossa Escola de Samba” do longa *Brasil Verdade* (1968), importante expoente do Cinema Novo. Foi montador de *Edu, Coração de Ouro* (1968) de Domingos de Oliveira. Em 1972, fundou a produtora Thor Filmes com Teresa Trautman³⁹.

³⁸ Sobre Darlene Glória e Leila Diniz, trataremos a seguir.

³⁹ Sua carreira pode ser considerada extensa e bastante ativa: dirigiu episódios de diversos programas da TV Globo, como documentários para o Globo Repórter, episódios das séries *Aplauso* (1979), *Carga Pesada* (1980-1981), *Obrigado Doutor* (1985) e *Você Decide* (1992). Em 1983, ganhou o concurso nacional de contos eróticos da Revista Status, conto que serviu de base para o roteiro de *A Menina do Lado* (1987), grande sucesso comercial e que foi premiado nos festivais de Gramado e de Natal. Ministrou cursos de roteiro a partir de 1990, e faleceu em 2011, devido a um câncer no fígado.

A referência a ele quando se fala de Trautman nos jornais é uma constante, como podemos observar nos trechos destacados a seguir, elaborados por Sérgio Augusto e Ely Azeredo: “Mas sua carreira promete, pelo menos, uma continuidade sonhada a Gilda de Abreu. Os tempos mudaram e seu marido, Alberto Salvá, é um produtor-diretor cauteloso como um velho político mineiro.” (AUGUSTO, 1973); Teresa Trautman é “Brasileira, filha de alemães, 22 anos. Cineasta em seu primeiro longa-metragem. Mulher do cineasta Alberto Salvá.” (AZEREDO, 1973).

Outro ponto curioso é que, nas entrevistas feitas à Trautman, sempre aparecem questões relacionadas ao seus casamentos e filhos, como por exemplo nesta entrevista à Folha da Tarde, em 11/08/1980:

Acho que o mais importante no casal é haver um equilíbrio. Não se faz uma casa com uma coluna mais forte do que a outra. Meu primeiro casamento não deu certo por este motivo e agora, no segundo, eu me sinto muito bem porque consegui realizar um lar equilibrado. Acho que o amor não se resume a variar de parceiros; quando se está na adolescência ainda é natural que mude-se o tempo todo de par, mas depois de alguma maturidade as pessoas devem fixar-se e aprofundar suas relações. É muito difícil criar um filho sozinho, seja pelo pai ou pela mãe. Eu tive esta experiência e ela foi muito amarga. Meu primeiro filho nasceu e logo após houve a separação. [...] Hoje, com o movimento feminista, os homens estão assumindo maior participação no lar. (TRAUTMAN Apud VINÍCIO, 1980, p. 33)

Observando esses jornais, resta a dúvida se, caso o diretor em questão fosse homem, perguntas relacionadas ao casamento, à vida afetiva e à maternidade seriam relevantes ou sequer feitas numa entrevista.

1.3 Análise de Os Homens que Eu Tive:

Um grande leito! Eu, meu marido... e meus amantes!
 Todas revelações dos “os homens que eu tive”! E que não foram poucos!
 Todos me possuíam... poucos me entendiam!
 Louros, altos, fortes, bonitos... todos ao mesmo tempo!
 Quanto mais homens tinha... mais homens queria...!
 O meu lar... o meu marido... os meus amantes... juntos!⁴⁰

De acordo com Teresa Trautman (1989), o filme *Os Homens que Eu Tive*:

40 Frases para publicidade no cartaz do filme *Os Homens que Eu Tive* em sua liberação (1980).

Pagou-se na semana de lançamento. A estreia foi no Cinema Roxy, sessão de meia-noite. E eu fui barrada pelo porteiro, não tinha convite. Quando consegui entrar, só tinha lugar na torrinha. Passou sem cortes, proibido até 18 anos. Na sexta semana, foi interditado pelo General Antônio Bandeira, não pelo filme em si, mas pela “minha vida pregressa”. Na ocasião, o motivo alegado foi que o filme atentava contra a moral da família brasileira e denegria a imagem da mulher brasileira. (TRAUTMAN, 1989, p. 15)

*Os Homens que Eu Tive*⁴¹ trata da história de Pity, protagonista inspirada em Leila Diniz e interpretada por Darlene Glória, mulher de classe média alta, cineasta, carioca, casada com Dode (interpretado por Gracindo Junior), mas que tem relações extraconjugais com o consentimento do marido: primeiro com Sílvio (Gabriel Archanjo), que vai morar com o casal; depois com Peter (Arduíno Colasanti), um companheiro de trabalho; depois com Bia (Ítala Nandi), sua amiga, e Lúcio (Roberto Bonfim), um rapaz que conheceu numa república de artistas e *hippies*⁴²; por fim, com Torres (Milton Moraes). A maioria das cenas se passa em ambientes domésticos, tirando as cenas da praia e do estúdio de Peter, que são poucas.

O filme começa e termina com a mesma cena: Pity, a protagonista, Torres, seu último companheiro e Dode, seu marido, andando abraçados e sorrindo, após uma conversa sobre a vontade de Pity de engravidar.

O filme foi classificado por muitos críticos como “inocente, ingênuo”. No entanto, acredito que tal categorização não seja apropriada ao filme, afinal, ele trata de um assunto muito polêmico, o amor livre e a sexualidade feminina de modo muito ativo, com imensa naturalidade, o que fica nítido na medida em que o enredo não apresenta grandes conflitos e reviravoltas. É importante notar que não há “punições” ou lições de moral subreptícias. Antes, o filme parece apenas narrar um “recorte da vida” da personagem. Os cortes de cena são muito rápidos⁴³, quase não se percebe que se passou de uma cena para outra, o que traz leveza e fluidez para o filme, uma sensação de continuidade entre uma cena e outra. “Em *Os homens que eu tive*, a jovem diretora levou para a tela questões caras ao feminismo, tais como a valorização da autonomia, do

⁴¹ Infelizmente, é muito difícil ter acesso ao filme. Possivelmente devido à interdição, o filme não possui cópias disponíveis, nem ao menos preservadas na Cinemateca Brasileira. A cópia que possuo encontrei num site de *downloads* pirata na internet que não pode mais ser acessado.

⁴² O movimento *hippie* foi um comportamento coletivo de contracultura das gerações jovens que surgiu nos anos de 1960 na Califórnia (EUA). Movimento de jovens de classe média que começaram a contestar os valores conservadores tradicionais da sociedade capitalista norte-americana, passando a se orientar por filosofias de espiritualidades orientais, de culto a natureza, da vida em comunidade, da busca do prazer e uso de drogas como a maconha e o LSD. Contrários à propriedade privada, à existência de fronteiras nacionais, à religião cristã, lutaram pela ampliação dos direitos civis e pelo fim das guerras existentes no período, como a Guerra Fria e os conflitos por ela desencadeados.

⁴³ Evidenciando a opção pela linguagem clássica ou pela transparência, responsável por gerar reclamações sobre a falta de experimentação formal do filme.

desejo e da sexualidade feminina, e destacou elementos próprios da contracultura como, por exemplo, o tema do ‘amor livre’.” (OLIVEIRA, 2015, p. 438).

O lugar de fala de Pity, a protagonista, é o de uma mulher casada de classe média alta, como podemos perceber pelo espaçoso apartamento que divide com Dode, cobertura de frente para a praia, e os utensílios domésticos ao tomarem café da manhã [IMAGEM 1]. As roupas de Pity são sempre sensuais. Além disso, ela nunca usa sutiã, o que pode remeter indiretamente ao episódio das queimas de sutiãs em 1968 por feministas norte-americanas⁴⁴.

A linguagem das personagens retratadas no filme transparece um estilo de vida juvenil típico das décadas de 60 e 70, recheada de gírias que, apesar de serem usadas até hoje, surgiram durante o período, tais como “legal”, “quero dormir com você”, entre outras. As roupas, o cigarro, a linguagem, são detalhes pertencentes e datados dos anos 70, mesmo que o tema do filme se mantenha ainda bastante atual. Por exemplo, “dormir com alguém” é uma expressão muito usada por Pity, e indica uma relação sexual independente de envolvimento amoroso, algo que denota a mudança, a transformação geracional a partir da linguagem (VEIGA, 2013), que foi classificada pelos pareceristas da censura como “leviana” e “vulgar”⁴⁵.

Imagem 1 - Pity e Dode tomam café da manhã

Logo no começo do filme, Pity fala de Sílvia para Dode, mas é só quando ela

⁴⁴ O episódio conhecido como *Bra-burning* contou com cerca de 400 ativistas do WLM (*Women's Liberation Movement* – Movimento de Libertação de Mulheres) na realização do concurso Miss America em 7 de setembro de 1968, em Atlantic City, EUA. As ativistas protestavam contra o concurso de beleza e a exploração comercial do corpo feminino; para tanto, colocaram no chão do espaço de realização do evento sutiãs, sapatos de salto alto, cílios postiços, sprays de laquê, espartilhos, maquiagens, revistas e outros objetos que simbolizavam o culto à beleza padronizada feminina. A queima propriamente dita não ocorreu, o nome “queima de sutiãs” foi dado pela mídia.

⁴⁵ A análise da forma como a censura tratou o filme será relatada adiante.

encontra com Sílvio na praia e eles se beijam na boca que percebemos que eles são amantes com o consentimento do marido. Aqui é o ponto que talvez tenha causado mais aflição nos censores: a naturalidade com a qual um relacionamento aberto nos moldes de amor livre é tratado nas telas:

Tudo isso é apresentado nos primeiros minutos do filme, não dando folga para o público espectador, que é pego de surpresa pela naturalidade e a liberdade daquela mulher. Não é difícil imaginar o impacto desse filme, que mostra o sexo praticado por uma mulher, livre de tabus e regras morais, sobre a censura e sobre a ideologia militar vigente, já que o projeto de governo estava voltado para a normatização da camada média brasileira, com base em normas de conduta que acabavam submetendo as mulheres. (VEIGA, 2013, p. 238)

Quando Pity não se encontra com Sílvio como combinado, o amante vai para sua casa e encontra-se com Dode, que também não sabe onde Pity está. Dode e Sílvio ficam bravos com ela, que age naturalmente no dia seguinte com os dois na praia. Logo depois, na mesma cena, ela e Dode chamam Sílvio para morar com eles [IMAGEM 2]:

- *Pity: Ei, vocês dois vão ficar a manhã inteira emburrados comigo é?*

Qual é?

- *Sílvio: Ficamos te esperando até duas da manhã de bobeira.*

- *Pity (pegando um cigarro): Ah, eu tava com Peter. To montando um filme com ele.*

- *Sílvio: E você vai ficar trabalhando todo dia até as duas?*

- *Pity: Não, é que a gente não se via há muito tempo e nós ficamos conversando. Ê (olhando para Dode), mas esse cara tá ficando tão metido na minha vida... Já contou para ele?*

- *Dode: Não.*

- *Sílvio: O que que é?*

- *Pity: Não sei se eu conto não, porque daqui a pouco é capaz de você assumir o marido e me deixar trancada em casa.*

- *Sílvio: Que é porra?*

- *Pity: Você tá a fim de morar com a gente?*

Fica evidente que emerge em cena uma nova visão e uma nova relação com a instituição do casamento, não convencional, o que incomodou muito os censores e os defensores da moral e dos bons costumes da época [IMAGEM 3].

Imagem 2 - Sílvio, Pity e Dode falam sobre morarem juntos

Imagem 3 - Dode carrega Pity no colo do quarto de Sílvio

É importante dizer que as cenas de sexo no filme são praticamente todas subentendidas. A cena mais evidentemente erótica acontece quando ela está triste e faz sexo com um desconhecido na casa de Torres (um homem chamado Vitor, que estava procurando por uma moradora da casa mas não a encontra), cena em que a protagonista feminina recebe sexo oral e tem um orgasmo quando eles fazem sexo.

Dode também tem uma relação extraconjugal, com Alessandra (que não aparece no filme). Essa relação, como as de Pity, ocorre com o consentimento da protagonista, como fica evidente no bilhete que Dode escreve para a esposa (voz *over* de Dode): “*Pity meu amor, não me espere hoje à noite, vou me encontrar com a Alessandra. Beijos, Dode*”.

Pity chama Peter para passar o dia com ela, Dode e Sílvio na casa deles. Quando Peter chega, Pity fica olhando para ele de maneira sedutora mesmo com os outros dois parceiros na varanda observando a cena. Quem mais se incomoda com a situação é Sílvio. Quando Pity passa protetor em Peter [IMAGEM 4], a câmera foca em Sílvio e Dode, que estavam lendo jornal e param de ler para observá-la. A lente, que antes era avermelhada e terrosa [IMAGEM 5], se modifica para uma lente mais fria com tons azulados [IMAGEM 6]. Sílvio, que demonstra ter mais ciúmes que o marido, afirma para Dode: “*É, parece que essa casa tá ficando pequena*”.

Imagem 4 – Pity passa protetor solar em Peter

*Imagem 5 - Dode e Sílvia olham Pity e Peter
(tons avermelhados)*

*Imagem 6 - Dode e Sílvia olham Pity e Peter
(tons azulados)*

Quando Peter e Pity estão dizendo que se amam, a câmera foca em Peter e só ouvimos a *voz over* de Pity, a câmera assume então o ponto de vista da própria protagonista [IMAGEM 7]. A *voz over* é um recurso bastante usado no filme para evidenciar os pensamentos de Pity e para indicar que a história é narrada a partir de seu ponto de vista. “Em *Os Homens que eu Tive*, a narração em off é utilizada basicamente para ajudar o/a espectador/a a compreender melhor a psique da personagem e tornar menos dúbias suas atitudes, e por fim indultá-la.” (MUNERATO & OLIVEIRA, 1982, p. 32)

Imagem 7 – Peter olha para a câmera enquanto Pity se declara para ele

O primeiro conflito com Dode ocorre quando Pity fala para o marido que está apaixonada por Peter. Pity conversa com Sílvia e conta para ele a situação: Sílvia chega e ela está muito triste, fumando no sofá.

Pity: Sei lá, sei lá o que está acontecendo. Fui eu quem comecei tudo isso e agora não entendo mais nada. É que eu estou apaixonada por Peter.

Sílvia: QUE?

Pity: É, é isso mesmo.

Sílvia: Cê tá ficando louca.

Pity: Eu não sei não, Sílvia, eu só sei se que se você e Dode não se chateassem, eu agora tava muito feliz.

Sílvia: Ah é, então tem mais essa, gostaria que ficássemos todos sorridentes porque assim seria tudo mais fácil, né?

Pity (olhares muito expressivos): Não, é que pode ser só mais uma dessas paixões que atacam de repente.

Sílvia: E Dode?

Pity: Ele chegou, eu contei pra ele e ele saiu.

Sílvia: Pois é... Agora fica os dois machos morando juntos.

Pity: Faz piada não, Sílvia, tô muito preocupada com os dois.

[...]

Sílvia: Pity, você não tem ideia da dimensão disso que ce tá fazendo não?

Pity: Eu não sei onde vai parar tudo isso, mas agora eu quero estar

com Peter.

De acordo com Oliveira (2015), há conflito nesta cena devido ao desejo de Pity de não estar nem com Sílvio nem com Dode. O controle masculino que poderia haver naquela relação aberta está ameaçado. Além disso, o desejo sexual de Pity é ridicularizado por Sílvio, que a considera “louca”. A cena mais conflituosa do filme ocorre no dia seguinte, quando Pity volta para casa após ter passado a noite com Peter. Dode fica muito bravo com ela, é agressivo, a expulsa do quarto, não quer conversar. Depois dessa briga, a protagonista vai embora de casa, para passar um tempo com a sua amiga Bia [IMAGEM 8]. Essa já havia sido casada, no entanto, por considerar a ligação entre duas pessoas algo muito difícil, prefere ter somente amigos.

Dode e Peter se encontram no trânsito. O segundo quer conversar com o marido, que se esquivava, mas cede após a insistência do outro. Peter então diz: *“Mas você vai ter que me dizer onde está Pity nem que eu tenha que arrancar isso de você na porrada!”* Ao que o marido responde: *“Atacando de super macho é? Virou defensor da mulher dos outros agora é?”*. Na cena fica claro que ambos pensavam que o outro estava com Pity, mas nenhum dos dois sabia, afinal, onde ela estava já há uma semana [IMAGEM 9]. O marido então acredita saber o paradeiro da companheira, e pede para o amante lhe telefonar no dia seguinte. Dode vai para a casa de Bia, onde as amigas estavam se divertindo na frente do espelho, se maquiando de maneira sensual e carinhosa. Pity abre a porta e vê Dode, recebendo-o com um grande sorriso. Com um corte rápido de cena, estamos novamente na mesa do café da manhã da casa de Dode, Sílvio e Pity. Os três estão sentados à mesa e o telefone toca: é Peter. Enquanto Pity fala com ele ao telefone, Sílvio pergunta a Dode se eles vão desquitar, ao que Dode responde que não.

Imagem 8 - Bia consola Pity depois da briga com o marido

Imagem 9 - Dode e Peter discutem no carro

Mesmo com a briga entre Pity e Dode, a protagonista vai para a casa de sua amiga buscar acolhimento e se distanciar da situação até que tudo se acalme.

Num filme moralmente convencional, seja pornochanchada ou não, é difícil encontrar uma história onde o marido é passível de se sensibilizar com o sofrimento e desespero do amante de sua esposa; aqui, percebemos justamente o contrário: Dode vai atrás de Pity a pedido de Peter, que quer muito saber onde a protagonista está. Pity, por sua vez, não está sofrendo, mesmo longe de seus relacionamentos amorosos há certo tempo. Ela está cuidando de si, ao lado de sua grande amiga, sem sofrer com a confusão causada pelo ciúme do marido devido a sua paixão por Peter. É por causa de Dode que Pity e Peter voltam a se aproximar.

Na cena seguinte vemos um carro na pista, depois árvores, e eis que aparecem Pity e Peter correndo pelados no meio da mata, de um modo inocente, juvenil⁴⁶. Nesse momento a cena parece evocar uma fala anterior da protagonista para o amante Sílvio, em que dizia se sentir com 13, 14 anos novamente. Percebemos então que ela está morando com Peter e Dode vai visitá-los. Enquanto o novo casal troca carícias, a campainha toca e Dode chega, com um sorriso, afirmando não querer atrapalhar os “pombinhos”. Percebe-se então que os conflitos estão ausentes no antigo casal.

Pelo tipo de comportamento, de aceitação das relações da esposa, bem como pela crítica ao “machismo” do anterior amante ciumento, percebe-se que o personagem Dode é bastante contrastante com o padrão de marido do período e com o estereótipo de personagens masculinos construídos no universo fílmico. Além disso, incentiva os projetos cinematográficos de Pity e conversam sobre a vida amorosa de Dode.

Pity: Mas você está com a aparência ótima, como é que vão as transas?

Dode: Tudo legal, eu estou quase me apaixonando por Alessandra.

Nesse momento de conversa a três, a campainha toca. Ingressa no filme Melanie, sobrinha de Pity, filha de sua irmã, que não entra na casa do casal. A nova personagem esclarece que seu pai não quer que a mãe tenha contato com Pity, vista como alguém “namoradeira” e que muda constantemente de casa.

⁴⁶ A crítica usa também esses termos para caracterizar o filme, mas geralmente eles aparecem com conotação negativa.

Esse personagem do pai de Melanie não aparece no filme, apenas sabemos de sua existência por ser citado por Melanie e Tânia (irmã da protagonista). Apesar de trair a esposa, é conservador para com os hábitos da protagonista. Tânia é o contraponto à Pity, sua irmã, interpretada pela própria Teresa Trautman⁴⁷ [IMAGEM 10]. Ela é uma mulher casada, mãe de três filhos, proibida pelo marido de conversar com sua irmã e acatando a opressora imposição. Interessante notar neste caso dois elementos: o cunhado é retratado como um homem que considera o comportamento da protagonista como impróprio, no entanto é um marido infiel, que expulsa a esposa e os filhos de casa quando ela descobre sua traição e reclama de seu comportamento, desamparando emocional e financeiramente toda a família quando seu comportamento infiel não é aceito sem contestação por Tânia. Outro aspecto é o fato dessa personagem ser interpretada pela própria cineasta.

Imagem 10 - Teresa Trautman interpreta Tânia, a irmã de Pity

Passamos então a uma nova cena. Após um curto tempo, Pity se cansa de Peter. Ela está na praia com Sílvio e tem um diálogo muito significativo sobre o que a protagonista sente quando está casada [IMAGEM 11]. Na cena, Pity não está com seu sorriso habitual e sim com cara de preocupada:

Pity: Sabe Sílvio, eu não sei o que tá acontecendo comigo. Eu não sou mais feliz. Eu me sinto velha e cansada.

Sílvio: Você ainda ama Peter?

⁴⁷ Usar o próprio corpo do cineasta no filme é recurso empregado por diversos cineastas, por exemplo por Françoise Truffaut, Jean-Luc Godard, Hitchcock, Quentin Tarantino entre outros.

Pity: Eu amo muito sim... No fundo no fundo todos os homens são iguais, todos os casamentos são iguais, e eu não tenho mais saco pra aguentar probleminhas de início de casamento. Não tenho mesmo.

Com um corte brusco de cena, vemos Pity no carro de Peter terminando o relacionamento com ele, alegando que jamais se separaria porque conheceu alguém, e sim porque está cansada de se sentir morta [IMAGEM 12].

Imagem 11 - Pity e Sílvia conversam sobre o relacionamento com Peter na praia

Imagem 12 - Pity termina com Peter

Percebe-se pelos diálogos que há uma dura crítica à instituição do casamento deflagrada pela protagonista, tratado então como algo rotineiro, e que no limite traz frustração e a sensação de morte para as mulheres. Pode-se imaginar o que significava um discurso como este em plenos anos 70, época onde não havia espaço público para problematizar o lugar considerado natural para uma mulher de classe média ocupar. Com as discussões feministas ainda muito incipientes e com a dureza do conservadorismo político e moral do período, as mulheres estavam destinadas a cumprir um papel dentro da instituição heterossexual do matrimônio, se dedicando aos serviços domésticos e à maternidade quase que exclusivamente, para não serem consideradas desviantes.

No momento desta nova separação, Pity mais uma vez busca acolhimento na casa de Bia. Não é comum a representação fílmica da amizade e parceria entre mulheres, ainda mais se tratando do gênero da pornochanchada. Quando o filme se centra sobre a amizade entre mulheres, o final quase sempre é trágico, seguindo a linha de *Thelma e Louise* (1991) de Ridley Scott: “Diferentemente, em objetos culturais realizados por homens, em que há protagonistas emancipadas, o destino delas, ao final, costuma ser trágico: ‘morrem ou enlouquecem’.” (OLIVEIRA, 2015, p. 446). Aqui, a perspectiva é

outra: a protagonista vai buscar acolhimento e compreensão em sua amiga e conselheira. Nas cenas em que estão juntas, elas brincam, se divertem, são carinhosas uma com a outra, de uma maneira leve, sem sofrimento e cobranças. A suposta carência afetiva da personagem principal parece ser suprida quando elas estão juntas; é uma reconexão com a própria personalidade, reflexão sobre si mesma ao olhar para a outra, sua amiga. Além disso, a relação entre duas mulheres é retratada sem competição, com companheirismo e cumplicidade. Personagens masculinas não são motivos para instaurar um comportamento competitivo entre as duas, ou serem inimigas. Observamos o apoio mútuo entre elas, algo que pode conter um germe profundo de ressignificação das relações com que estamos acostumadas⁴⁸.

De acordo com Marilda Aparecida Ionta (2006), desde a tradição filosófica existe uma crença no imaginário social do ocidente de que as mulheres são incapazes de contraírem relações de amizade, entre elas ou com o sexo oposto. Em Platão, Aristóteles, Cícero, Montaigne e Kant, a amizade é uma prática, tema e assunto masculino; as mulheres são incapazes do sentimento amistoso por só pensarem em amor:

É impressionante como esses regimes de verdade naturalizaram-se em nosso imaginário, produzindo muitas outras crenças que reafirmar estereótipos vinculados às noções de masculinidade e feminilidade. De um lado, tornou-se comum idealizar a capacidade dos homens para a lealdade e a dedicação, e de outro a de desvalorizar a amizade entre as mulheres. Isso é visível na reincidência da ideia de que as mulheres, quando jovens, rivalizam entre si para atrair a atenção masculina; e quando são casadas, dedicam-se às suas famílias, sendo absorvidas na cotidianidade da vida doméstica. (IONTA, 2006, p.1).

A amizade é tradicionalmente um campo interditado às mulheres, que supostamente não conseguem estabelecer laços sólidos e verdadeiros entre si. Há a difusão da crença de que as mulheres são emocionais e expressivas demais para experimentarem a amizade. Por isso, de acordo com Ionta, “reconhecer a capacidade das mulheres para a amizade seria uma das maneiras de minar as bases do edifício falocêntrico de nossa cultura e suas propostas de gestão das populações, de controle sobre os corpos e sobre a vida dos indivíduos.” (IONTA, 2006, p. 3). Excluir o feminino da amizade é uma das muitas estratégias para manter a dominação masculina e a

⁴⁸ Um slogan recente do feminismo postula que: “a única coisa que precisas para começar uma revolução feminista é uma amiga”. De acordo com Mulvey (1973), a relação de amizade entre duas mulheres é, dentre outros, um dos novos discursos e representações sobre a figura da mulher construídos nos espaços vazios do discurso falocêntrico. Outros espaços vazios são: a mulher que não é mãe e é sexualmente madura e ativa, a maternidade fora da significação do falo, a homossexualidade feminina e a representação da vagina em si, elementos que em maior ou menor grau estão presentes no filme.

diferenciação de gênero no espaço, como o universo público pertencente aos homens e o espaço doméstico ao universo feminino. Reconhecer que as mulheres podem experimentar a amizade é reconhecê-las como iguais.

No momento de troca entre Pity e Bia, a protagonista desenvolve uma reflexão:

“Primeiro a gente ama a pessoa, depois quer se apossar do presente dela, depois quer se apossar do futuro dela, e fica angustiado por não poder se apossar do passado.”

As duas riem quando terminam de ler, com *voz over*, enquanto a imagem que vemos na tela é de Peter revendo fotos que tirou de Pity em sua cobertura. Percebe-se nessa cena que a diretora cria uma narrativa em que são os homens que sofrem por amor no filme, e não as mulheres, o que contrasta muito com uma longa tradição romântica ocidental em que as personagens femininas são representadas de maneira convencional, onde o amor do homem é a prioridade, ou se não o único objetivo da vida das personagens femininas que, quando não conquistado, pode levar até a morte da mulher. É muito raro nos depararmos com um filme onde os homens sofram por amor; se isso acontecer, não é porque foram rejeitados por suas musas, como é o caso aqui, e sim porque a trama narrativa envolve alguma impossibilidade de que o herói possa estar com a mocinha. A mulher objeto de desejo é tradicionalmente representada como a eterna vítima, como portadora e não produtora de significado na narrativa, fantasia projetada pelo olhar masculino, ou seja, o que importa é o que a personagem feminina provoca ou representa para o herói, como se ela não existisse sem ele ou para além dele na narrativa (MULVEY, 1973). Não é o caso observado aqui, onde toda a narrativa se centra nas escolhas da protagonista feminina.

Na cena seguinte, a amiga Bia declara que quer “mudar de ares”. Chama Pity para morar com ela na casa de Torres. Trata-se de uma grande casa, afastada da cidade, que se configura como uma república ou moradia *hippie*. Os moradores da casa vão todos fazer uma viagem pela América do Sul de Kombi, mas Pity ainda não sabe se vai ou não. De qualquer forma, depois de um pouco de insistência por parte de Bia, as duas se mudam para a casa de Torres, onde vemos muitos *takes* da casa, dos vários cômodos, ambientes externos, os moradores-músicos espalhados com suas roupas estilo *hippie*.

Nesse ponto o filme traduz bem o espírito de época, no qual o movimento *hippie* representa a liberação sexual, mas também uma abertura cultural, ao propor o cruzamento das fronteiras nacionais, numa época em que o discurso autoritário se

apropriava e difundia com veemência o conceito de Estado-Nação.

Logo vemos uma cena onde se está subentendido que Bia e Pity “dormiram juntas”, para usar as gírias do filme. Ambas estão deitadas numa cama, nuas, cobertas apenas com um lençol, abraçadas, fumando o que aparenta ser maconha e conversando [IMAGEM 13]. A conversa é sobre Lúcio, com quem Pity está se relacionando sexualmente na casa. Bia parece estar interessada nele, o que não é problema algum para Pity, que até encoraja a amiga a investir em Lúcio, evidenciando que estarem atraídas pelo mesmo homem não é motivo de disputa, conflito ou competitividade entre as amigas. Assim, a protagonista decide não ir viajar, enquanto Bia e Lúcio vão com os outros moradores da casa “mochilar” pela América do Sul. Eles arrecadam dinheiro para a viagem vendendo todos os móveis da casa de Torres.

Imagem 13 - Bia e Pity nuas na cama

Com um corte rápido de cena, vemos dois homens conversando, Torres e Lúcio. Este último pede então para que o outro cuide da protagonista, que retruca afirmando que Pity não precisa que ninguém cuide dela.

São, inclusive, poucas as cenas onde Pity não aparece. Na maior parte do filme, a história se desenvolve em torno de suas decisões, relações, pensamentos. Não sabemos o que acontece com Sílvio, por exemplo, já que depois da conversa de ambos na praia sobre Peter ele não aparece mais no filme.

Pity sente saudade de Peter, quer dormir com ele. Liga para sua casa, mas como é uma mulher que atende, logo desliga e fica chateada. Ela sente ciúmes e não sabe muito bem como lidar com isso. Pity então vai atrás de Torres e pergunta se ele quer dormir com ela. Ele diz que quer, mas acha estranho ela ter desejo assim, de repente. Ela

conta que telefonou para Peter, mas foi uma mulher que atendeu. Torres fala que ela deixou o lugar vazio, Pity fica irritada com ele, o chama de chato e sai de seu ateliê. Num corte rápido de cena, ela está em seu quarto, e aparece em sua porta um homem (Vitor) que está procurando uma amiga que mora também na casa. Eles começam a conversar, a fazer carinho, e se beijam. Começa a tocar a música *It's a long way* de Caetano Veloso, do álbum *Transa*. Vitor faz sexo oral em Pity [IMAGEM 14]. Esta é a cena mais explícita de sexo no filme, que culmina num orgasmo da protagonista. As cenas de orgasmos femininos são extremamente raras nas pornochanchadas, até mesmo nos filmes pornográficos da atualidade. No caso da cena em questão, a protagonista sentiu desejo, e mesmo sem conseguir saciá-lo com a primeira (Peter) ou a segunda (Torres) opção, um suposto acaso fez com que ela conhecesse alguém que possibilitou o que ela buscava no momento. Seu desejo é representado de maneira genuína, desinibida, sem grandes questionamentos ou problematizações: ela estava com “tesão” e queria ter uma relação sexual, simplesmente. Saciou seu desejo, permitiu-se ter prazer, sem culpa. Quando terminam, Vitor pergunta a ela qual seu nome. Apesar de o sexo ser entre estranhos, é uma cena muito sensual e carinhosa. Talvez seja uma das lições mais importantes do filme: o sexo ocasional, sem amor, não precisa significar sexo com desrespeito, sem carinho.

Imagem 14 - Pity recebe sexo oral

Mais um corte rápido de cena: Pity agora está na cama de Peter.

Pity: Sabe, Peter, eu tenho andado muito angustiada. Eu nem consigo mais ficar sozinha, preciso sempre de gente perto de mim. Gente que me olhe, que me acha maravilhosa. Ontem, depois que eu liguei pra cá, eu dormi com um cara que apareceu lá em casa. [Peter faz uma

cara estranha e pega um cigarro] Você se chateou?

Peter: Me chateei. Mas não tenho nada a dizer. Claro que você vai dormir com outros caras. Caras que eu nem conheço. Mas isso já não tem a mínima importância.

Todos os moradores vão viajar, só ficam na casa Pity e Torres. Ouvimos a música de Caetano Veloso *Mora na filosofia* enquanto Pity está do lado de dentro de seu quarto, fumando e escrevendo; Torres coloca o ouvido na porta tentando escutar o que Pity está fazendo lá dentro.

Melanie aparece novamente na nova casa de Pity, pede à tia para levá-la para a escola. Ela conta que a mãe está muito triste, mas não fala o porquê para a criança, apenas chora muito. Torres entra no quarto de Pity, eles tomam um chá juntos, ele fala que quer pintar a casa e comprar móveis. Torres quer cuidar da casa para agradar Pity, ele se preocupa com o ambiente doméstico em que ambos vivem, uma atitude não convencional de acordo com o esperado da normalidade de papéis masculinos.

Pity fala que quer dormir com ele; Torres pergunta se ela está propondo um casamento à maneira dela, o que ela nega. Não dá para saber se eles transam ou não. Corte rápido de cena, ele arruma o quarto, eles estão se dando bem, são carinhosos um com o outro.

Enquanto Torres estende roupas no varal [IMAGEM 15], Pity fala que está com vontade de ter um filho, mas ainda está escolhendo o pai [IMAGEM 16].

Imagem 15 - Torres estende as roupas no varal

Imagem 16 - Pity e Torres conversam sobre a vontade de Pity em ser mãe

Novamente, percebemos que é Torres quem cuida da casa e se dedica aos afazeres

domésticos, enquanto Pity escreve, trabalhando em um roteiro, e quando afirma que pensa em ser mãe, que tem essa vontade – é uma mulher que segue seus desejos sem culpa -, fala com muita naturalidade sobre um assunto tabu, ser mãe solteira; é uma desconstrução da maternidade da maneira tradicional, não importa quem vai ser o pai, a autonomia reprodutiva é reservada à mulher que, mesmo sexualmente ativa e não-monogâmica, não abre mão da vontade de gerar um filho, quebrando a dicotomia entre ser mãe ou ser puta. “A protagonista desnaturaliza a reprodução, tratando-a como uma escolha, uma decisão própria, sem, contudo, deixar de apontar que não se trata de um exercício fácil.” (OLIVEIRA, 2015, p. 445). A questão da maternidade é ainda um ponto polêmico nos debates feministas atuais, e a inspiração a esse comportamento será analisado adiante quando nos atentaremos à importância de Leila Diniz na construção da protagonista do filme.

Num novo corte de cena o telefone toca enquanto Torres e Pity trocam carícias. Quem liga é Tânia, irmã de Pity, para contar que descobriu que o marido tinha uma amante. Ela própria assume então que, após uma grande discussão, ele a mandou embora de casa. Ela vai com Melanie e os outros dois filhos para a casa de Pity e Torres. Pity aconselha a irmã a ir viajar, deixar os filhos com ela e ficar sozinha um tempo para se recuperar da separação [IMAGEM 17].

Tânia: Depois... depois de 12 anos de casada, não sei mais o que fazer sem ele... já me acostumei Pity... o que que eu faço?

Pity: Esquece isso. Porque você não tira umas férias e não deixa as crianças aqui comigo, hã?

Tânia: Não posso Pity, preciso trabalhar, não quero mais o dinheiro dele.

Pity: Mas agora você precisa se cuidar. Você tira uns 20 dias, eu te empresto dinheiro, você vai até Salvador, não pensa em nada, volta legal e aí você começa a trabalhar. Enquanto isso eu cuido dos três.

Imagem 17- Pity consola a irmã Tânia

É novamente a relação entre mulheres, irmãs, de amizade e cumplicidade, que vai servir de acolhimento e apoio para o sofrimento causado pelo ex-marido de Tânia que, apesar da traição, se sente num primeiro momento desamparada por estar acostumada com essa relação. Esta cena, talvez, possa ser interpretada como uma alegoria (ou ensinamento) para que as mulheres não se habituem a situações de opressão no casamento e à infelicidade conjugal. Como era comum para a segunda onda do feminismo, observamos a defesa da ideia de que as mulheres devem amparar e auxiliar umas as outras, tratarem-se como irmãs, para só assim superarem a opressão de gênero instituída em diversos âmbitos da vida social, mas principalmente, nas relações heterossexuais monogâmicas tradicionais.

Pity está brincando com as crianças, quando Dode chega com Torres. Voltamos para a cena inicial do filme: Pity conta a Dode que vai ter um filho. Dode pergunta de quem é o filho, ela diz que é dela. Ela pede o desquite, se não o filho terá o nome de Dode. Ele então pergunta se Torres é o pai, Pity não responde, dá de ombros e ri. Dode pergunta a Pity e Torres se eles se incomodam se a criança levar o nome dele, e eles dizem que não. Eles saem andando de braços dados, sorrindo, e a Kombi chega. Fim do filme.

1.4 Censura e interdição – as polêmicas de *Os Homens que Eu Tive*

Analisaremos agora o tratamento oficial dado pela censura ao filme bem como a recepção da crítica à interdição do filme. De acordo com Trautman, “Eu tive problema de censura em todos os filmes, sabe? Eu não consegui fazer nenhum filme como eu queria. Em todos fiz concessões, e, mesmo assim, não adiantou.” (VIANY, 1999, p. 242).

É ponto em comum quando observamos a crítica à respeito de *Os Homens que Eu Tive* a existência de um consenso em relação à dureza com que o regime militar e a censura imposta por ele trataram o filme. Num primeiro momento, o filme foi liberado para maiores de dezoito anos com apenas dois cortes, no *trailer*, do palavrão “porrada”, e no filme, do palavrão “filho da puta”, como consta no parecer de censura número 3612/13 de junho de 1973⁴⁹ [ANEXO B].

De acordo com este parecer, a linguagem do filme é “vulgar, e alguns palavrões de baixo calão”. As personagens são “vulgares e levianas”, e a mensagem “negativa”. A conclusão dos pareceristas é que “trata-se de uma película com conteúdo amoral, baseado no adultério. Opinamos pela liberação para maiores de dezoito anos, com os cortes acima mencionados.”. O filme, então, estreou em junho de 1973 no Cinema Roxy, na capital do Rio de Janeiro, com todos os 1800 lugares ocupados. Na sexta semana, porém, veio do alto escalão militar, mais especificamente do General Antônio Bandeira, então diretor-geral do Departamento da Polícia Federal, a ordem para interdição total do filme, recolhendo todas as cópias e sendo impossibilitado de estrear e ser exibido em São Paulo.

A cineasta conta que, de acordo com a versão que teve do órgão oficial, antes da estreia em São Paulo, depois de um mês e meio de sucesso no Rio de Janeiro, e de duas semanas em cartaz em Belo Horizonte, o filme teria sido denunciado por uma mulher (não identificada) desta última cidade, por ser um atentado contra a imagem da mulher brasileira e contra a família.⁵⁰ De acordo com a diretora, não havia motivo justificável para a interdição, pois a película não trazia nenhuma cena explícita. Mesmo assim, foi tomada como subversiva. (VEIGA, 2013, p. 242)

O filme foi inicialmente liberado para circulação antes de ser completamente interditado. Não é pouco um filme ficar seis semanas em cartaz na época, o que demonstra relativo sucesso de público. Esta pode ser uma das razões pelas quais a censura tratou o filme com tanta rigidez: incomodou que um filme tão polêmico estivesse sendo amplamente recebido pelo público consumidor. Não foi somente *Os Homens que Eu Tive* o único filme a ser censurado da cineasta, apesar de que apenas ele sofreu interdição total. Em 1975, Teresa Trautman fez um segmento do filme intitulado *As deliciosas traições do amor*, que foi totalmente mutilado pela censura, sofrendo

⁴⁹ Os pareceres aqui consultados estão disponíveis no site www.memoriacinebr.com.br.

⁵⁰ Eram comuns cartas enviadas aos órgãos censores reclamando de filmes os mais variados. Seria interessante, no futuro, realizar uma pesquisa sobre essa questão no Arquivo Nacional em Brasília.

diversos cortes. Em 1976, iniciou a produção de um filme sobre Dom Helder Câmara⁵¹, em contrato com a TV francesa *Antena 2*, mas foi cancelado sob a ameaça de ser negado o visto no Brasil do diretor da empresa que contratou Trautman. Enquanto durou a ditadura, Trautman não conseguiu realizar seus filmes, o que a frustrou muito. Seu nome entrou para o índice restritivo da censura e todo projeto que apresentava ou participava era vetado, independentemente do conteúdo.

Em 1978, a cineasta pediu apoio à Embrafilme para rodar *Os Saltimbancos*, que foi negado por Roberto Farias, diretor geral da estatal na época. Ela acabou assinando o roteiro de *Saltimbancos Trapalhões* em 1981.

Passado o entusiasmo inicial, encontrou seu entrave nas palavras do diretor geral do órgão na época, Roberto Farias, que ela reproduz: “Teresa, você já fez um filme interditado. Chico Buarque, um sujeito interditado... Eu não posso financiar, botar dinheiro da Embrafilme num filme que vai ser interditado, que vai ter problemas com a censura”. (VEIGA, 2013, p. 242-243)

Em 1973, com a interdição total de *Os Homens que Eu Tive*, Trautman e os produtores iniciaram um longo processo para tentar liberá-lo, que envolveu contatos com o Ministério da Justiça e com a Divisão de Censura de Diversões Públicas, todos, porém, sem sucesso. Moacyr Filho, diretor-geral do Departamento da Polícia Federal, encaminhou um documento para o então Ministro da Justiça Armando Falcão afirmando que o filme,

com conteúdo amoral, baseado no adultério consentido e comentado – linguagem vulgar, com palavras de baixo calão, prega a desagregação da família. Embora testemunha da variação dos conceitos morais dos nossos dias, não poderíamos opinar pela liberação.⁵² [ANEXO C]

De acordo com Edmar Pereira para o *Jornal da Tarde* em 11/08/1980,

Na ficha técnica, a diretora-roteirista aparece também como montadora e a assinatura de Caetano Veloso transforma em destaque instantâneo a trilha sonora, interpretada por um provavelmente extinto grupo O Bando. Curiosa informação de Tereza Trautman, que ajuda muito a quem se interessa em entender melhor o que se passa em corações e mentes repressores: foi sugerido a ela, por canais censórios, que omitisse o detalhe de que sua personagem feminina é uma mulher casada. Assim, na busca de sua liberdade

⁵¹ Dom Helder Câmara foi um bispo católico, arcebispo emérito de Olinda e Recife. Foi também um grande defensor dos direitos humanos durante a ditadura militar brasileira.

⁵² Ofício número 362/74 de 05/07/1975.

e afirmação, escolhendo seus parceiros e não apenas sendo escolhida, ela poderia ser vista como prostituta. E a moral estaria salva (!). (PEREIRA, 1980, p. 19)

Para os órgãos censores, o comportamento de Pity poderia ser aceito por uma prostituta, mas não por uma mulher casada.

Em maio de 1975, a produtora Herbert Richers S.A. solicita a possibilidade de que o título do filme seja alterado de *Os Homens que Eu Tive* para *Os Homens e Eu*, para que pudesse ser liberado, o que também foi sugerido pelos censores à cineasta. De acordo com Inimá Simões (1999), o título original sugeria posse, o controle da mulher sobre a situação, e a troca do título serviria para amenizar, denotar uma ação entre iguais, homem e mulher no mesmo patamar. Entretanto, mesmo com a alteração do título, o filme não foi liberado.

Segundo o parecer de censura número 4682/75 de maio de 1975 [ANEXO D],

O filme é totalmente **amoral**, contrariando os princípios que norteiam os critérios censórios vigentes. Propõe constantemente a **destruição da instituição do casamento. Estimula a prática do sexo livre e desmoraliza a figura da mulher casada** [...] A obra permanece com temática negativa. Continua a **violenta agressão à moralidade de nossa sociedade**. [...] Diante do exposto, recomendo a **NÃO LIBERAÇÃO** para todo o território nacional da presente obra cinematográfica. (grifos meus)

Outro parecerista, de acordo com o parecer de censura número 4681/75 [ANEXO E], afirma que o filme é sobre

Uma **mulher leviana que mantém relações sexuais com vários homens**, com o consentimento do marido, levando-os, inclusive, para morar em sua residência; fazendo dessa **agressão aos nossos princípios de moral e bons costumes uma coisa simplesmente normal**. Além de seu conteúdo **amoral**, abordando o adultério consentido e outros fatos, que nos levariam a sua não liberação, a presente película nada mais é do que o filme “OS HOMENS QUE EU TIVE” agora com novo título. (grifos meus)

Já no parecer de censura número 4680/75 [ANEXO F], que também decidiu pela não liberação do filme, consta que

Mulher casada troca a segurança do lar e do marido por vida libertina, prostituída até o dia em que resolve engravidar-se do último homem que

tivera, quando reencontra com am⁵³, digo, com **marido, que sempre lhe dera cobertura para todos os atos de prostituição e pouca vergonha. Filme amoral, pornográfico** em sua mensagem, **debochado, cínico, obsceno**, que tenta com **enredo mal feito justificar a vida irregular de mulher prostituída**. É um **libelo contra a instituição do casamento**, considerando como tal, todas as **investidas desregradas da insaciável mulher**. É **uma afronta à moral e aos bons costumes**, em que pese os interessados terem subtraído os poucos palavrões existentes. [...] **A bem da moral, bons costumes, à instituição do casamento, à sociedade, das pessoas normais e de bem**, somos pela NÃO LIBERAÇÃO. (grifos meus)

Fica evidente que o filme foi sendo tratado cada vez mais rigidamente, impregnado de forte carga moral.

De acordo com Inimá Ferreira Simões (1999), o “ciclo da pornochanchada” que existiu basicamente durante a década de 1970, numa primeira fase, até 1974-75, os filmes do gênero sofriam cortes indiscriminados da censura; todavia, eram poupados os que se utilizavam das formas sancionadas do gênero, aqueles que fruía de personagens estereotipados em seus enredos, como a “bicha sôfrega”, o homem com várias parceiras, a viúva que sentia falta de relações sexuais, o corno, a mulher “gostosa”, personagens que estão consolidados no imaginário popular e que, por não representarem uma ameaça a estrutura social, não incomodavam muito a censura, que reprimia os possíveis excessos.

Diz Teresa: “O cinema erótico sério é um gênero relativamente novo na arte cinematográfica brasileira, e é compreensível que tenha entrado em choque com os valores censórios estabelecidos, mas em vista dos prenúncios de maturidade do nosso cinema se faz urgente uma reformulação dos referidos valores”. Um pouco ingênua a tese, pois um filme que apresenta a mulher contemporânea, absolutamente emancipada sexualmente [...] expressa um desejo de liberação, mas é inevitavelmente recebido como uma provocação, quase um desaforo, e não tem a menor chance de circular no circuito comercial numa conjuntura em que um dos temas mais delicados é justamente a dissolução da família, ponto nevrálgico na luta contra o comunismo internacional. [...] A ousadia comportamental da personagem do filme de Teresa Trautman enfrenta um rigor maior que as cenas vulgares vividas pelas estrelinhas das pornochanchadas, em que a câmera age como um adolescente voyeurista à procura de calcinhas, decotes, ângulos privilegiados da anatomia feminina, dentro de certos limites geralmente acatados. Um deles, do início da década [...] impedia a exibição de dois seios

⁵³ Reproduzo exatamente como consta no parecer. Acredito que aqui o parecerista queria escrever “amante”, mas na verdade se tratava do marido.

ao mesmo tempo, gerando uma curiosa perversão visual. (SIMÕES, 1999, p.183-184)

Observamos o intuito de Trautman em se diferenciar dos filmes mais convencionais de pornochanchada, alegando que seu gênero filmico era o “cinema erótico sério”⁵⁴. De fato, como aponta Simões, os personagens de Trautman não correspondem aos estereótipos existentes nas pornochanchadas: uma mulher casada com autonomia e independência sexual; um marido que aceita os relacionamentos extraconjugais da esposa; um amante que sofre quando a protagonista não o quer mais; um companheiro que aceita gerar mas não ser o pai exclusivo do filho de sua companheira. Por menos explícitas que fossem as cenas, Pity e seu comportamento ousado causaram grande incômodo no moralismo defendido pela censura que, como vimos anteriormente, pregava de forma rígida a defesa de um modelo único de família, da moral e dos bons costumes, família composta por um marido e uma esposa, onde as traições caberiam somente ao homem e desde que acontecessem em segredo; moral sexual de dois pesos e duas medidas, que correspondia à representação de papéis de gênero preestabelecidos considerados normais e, portanto, aceitos pelos órgãos censórios, como por exemplo, o corpo feminino sendo exibido exclusivamente para o consumo e satisfação do desejo voyeurista do espectador masculino. Na crítica de Sergio Santeiro ao filme para a Revista Filme Cultura de 1980, a instituição da censura só pode ser considerada irracional:

As instâncias superiores que pesam sobre a vida cultural do país, evidentemente não só fortemente masculinos, como exageradamente machistas. Qualquer dúvida pode ser rapidamente esclarecida, de imediato, já com o tratamento que impuseram ao filme de Teresa Trautman. [...] Nenhuma violência, nenhuma exibição de corpos, enfim, nada que apareça. Pelo contrário, algo que me surpreende e me obriga a uma releitura, é justamente o extraordinário clima de paz e carinho em que o filme transcorre apesar de todas e muitas vezes abalar convenções sociais que a vida há muito ultrapassou mas que a moral pública, ou o animal que atende por este nome, insiste em desnecessariamente camuflar. O público, este permanente cego e surdo, não chegou a saber de muito do que ocorria, inclusive porque a fantástica imprensa da época, e de sempre, estava ocupada em ampliar para o campo da cultura a censura que efetivamente sofreu no campo político. A verdade é que retirado de cartaz permaneceu, e até hoje, sem prosseguir a sua carreira que se bem que talvez, mercê do preconceito, não atingisse os cumes de seus parceiros homens, certamente teria marcado uma corajosa

⁵⁴ Este ponto será retomado adiante.

intervenção pessoal além de um brilhante sucesso comercial. (SANTEIRO, 1980, p. 68)

O crítico destaca que a censura ao filme fora desmedida, já que a violência e a exibição de corpos são bastante tímidas; o problema teria sido a extrapolação das convenções sociais que o filme inflige de maneira pacífica ao espectador. A imprensa teve seu grau de responsabilidade na ausência de conhecimento da questão por parte do público pois ampliou para o campo cultural a censura que também sofria do poder político. O filme, se liberado antes, para o crítico, mesmo que não atingisse o grau de importância daqueles feitos por cineastas homens, teria demonstrado coragem pela intervenção pessoal além de possivelmente um destaque comercial.

Nos recortes de jornal de 1979 e 1980, quando o filme foi liberado, talvez pela questão da censura, o filme foi mais comentado do que em 1973, quando estreou e sofreu a interdição total. Neste ponto, os críticos são unânimes e defensores de Trautman: a censura foi excessivamente dura com *Os Homens que Eu Tive*.

Entre os filmes recém-liberados pela censura, nenhum caracterizou um processo obscurantista e pisoteador dos argumentos da razão quanto **Os Homens Que Eu Tive**, realização de Teresa Trautman [...]. Preconceitos, arbítrio personalista, hipocrisia machista, barretadas das autoridades ante decisões tomadas por seus antecessores no poder, ignorância da evolução cultural do país fazem do virtual **sequestro de criação artística** talvez o caso mais kafkaniano da década de 70 na área das atividades cinematográficas. (AZEREDO, 1979, grifos do autor)

É ponto consensual que a censura agiu com tanta dureza devido ao machismo por parte dos censores. Outro ponto que aparece constantemente na crítica, mesmo quando aliado à crítica aos censores, diz respeito à relevância que a descrição da aparência da cineasta toma quando é entrevistada. Trazendo atenção para características físicas da cineasta e por estar grávida, Rose Esquenazi no Jornal do Brasil publica a seguinte reportagem, que dá atenção aos motivos pelos quais o filme foi censurado e conta com comentários de Trautman:

Com os **olhos bem grandes e verdes**, Tereza Trautman – paulista, 29 anos, **grávida** de seu segundo filho – conta as desventuras que teve com a Censura durante anos seguidos: “Quase terminaram com minha carreira de cineasta”. [...] O filme, segundo Tereza, foi proibido por três motivos: pelo título (o

então Ministro Petrônio Portella⁵⁵ propôs a liberação com o novo nome de Os Homens e Eu, mas ela recusou), pela personagem feminina e por ter a direção assinada por uma mulher. [...] “Não entendo a desimportância que a sociedade dá à descoberta do sexo por parte da mulher. Gostaria de ver um rapaz sensível fazer um filme sobre os sonhos de um menino moço”. (ESQUENAZI, 1980, p. 6 - grifos meus)

Em reportagem publicada na Folha da Tarde, há o descrédito à palavra de Teresa: “É difícil acreditar que um filme tenha sido censurado pela razão de ser dirigido por uma mulher, mas estas são as palavras da própria Tereza e, de qualquer forma, o filme deve estreiar no mês de agosto em São Paulo e no mês seguinte no Rio de Janeiro” (SEM AUTOR, 1980, p. 36). Edmar Pereira toca em um ponto importante para justificar o incômodo causado na censura:

A Censura scandalizou-se especialmente com o título. Nunca se teriam preocupado caso o filme se chamasse As Mulheres que Violei ou Eu Dou o que elas Gostam, isto é, se o erotismo sugerido fosse do ponto de vista masculino. Mas, como se sabe, para a maioria dos habitantes da Terra, incluindo aí as próprias vítimas da discriminação que foram condicionadas a introjetarem os preconceitos, mulher não tem direito a prazer ou a escolha. Contar esse prazer e essa escolha, então, só depois de passar por cima de certos cadáveres. (PEREIRA, 1980, p. 19)

O ponto problemático é que o sujeito do erotismo é feminino; é a mulher dona de sua sexualidade e que reivindica seu direito de escolha no âmbito sexual. Jairo Ferreira, mesmo sem apreciar o filme e sem considerá-lo polêmico, também chama a atenção para o incômodo causado pelo título:

Se a Censura proibiu “Os Homens que Eu Tive” durante sete anos, foi única e exclusivamente porque o título incomodou. [...] Planos médios da discussão: em 73 não havia divórcio e o movimento feminista engatinhava (no Brasil, claro). Tereza Trautman, então com 20 anos, viveu um trauma de 7 anos. [...] Uns caem na gargalhada, outros se compenetraram. Como crítico de cinema que assiste tudo, digo: “Os Homens que Eu Tive” bate todos os recordes de liberação tardia. Está totalmente defasado. Nunca vi discussão mais bizantina do que essa de Tereza Trautman/Censura. Acho que o filme, inclusive, é inócuo (prefiro dizer ‘inocente’), não abala estrutura alguma. Não me ouriça nada enquanto cinema e toda simpatia que tenho pelo filme é por ela, Tereza Trautman, cineasta-mulher vítima de um absurdo total (sempre

⁵⁵ Em realidade, Petrônio Portella foi Ministro da Justiça de 1979 a 1980, quando o filme já estava para ser liberado. O ministro que rejeitou a liberação do filme, mesmo com o nome modificado – iniciativa que partiu da produtora e não de Petrônio Portella, como afirmado na reportagem em questão – foi Armando Falcão, Ministro da Justiça de 1974 a 1979.

achei que o absurdo não é o que a Censura executa; é a existência da Censura). Fica, portanto, o significante de Tereza Trautman, não o significado. O importante é como ela batalhou nos “anos negros” e não porque ela batalhou (tudo tão óbvio na área da mente livre, liberação – evitemos clichês). (FERREIRA, 1980, p. 19)

Para o crítico, o filme assume um caráter ingênuo, e em 1980, quando foi liberado, já estava defasado em relação à discussão feminista, que supostamente já havia avançado nos sete anos de ostracismo ao qual o filme foi submetido. O filme em si não tem grandes apelos para o crítico, nem a mensagem que ele passa (o “significado”) – o que realmente se destaca é a batalha de Trautman contra a censura, batalha que ilustra de maneira geral como o âmbito cultural se debatia para sobreviver frente ao autoritarismo imposto pela censura. Com efeito, o filme parece ser uma maneira de ilustrar o que os jornalistas e críticos pensam sobre a dureza da censura, que foi por tantos anos imposta no país. Como mostra Moura Reis para o Jornal da Tarde:

Vítima da insensatez da mente doentia de censores arbitrários [...] Certamente bem intencionado depoimento sobre a situação da mulher em sociedades patriarcais como a nossa, o filme sofre hoje, mais que outros, vítimas, como ele, de exagero injustificado da censura, a ação de sete anos de prateleira. [...] Apesar da ausência de consistência e do leve ar ingênuo agravado pelos sete anos de proibição, **Os Homens que eu Tive é um filme simpático, simples e direto. Sua inclusão na lista dos proibidos daquele período torna-se hoje mais uma prova eloquente do delírio a que chegou a ação da censura no Brasil.** Nada há no filme que justifique a violência com que foi tratado, pois nem sequer pode ser incluído numa relação de produções eróticas, o que, aliás, implicitamente, não pretendeu. (REIS, 1980, p. 21 - grifos meus)

Para os críticos, o filme em si é “simples”, “inocente”, sem grande pretensão de despertar o erotismo no telespectador, e não há justificativas em cena para a dureza com que foi tratado. Os críticos apontam que o título do filme causa grande incômodo na censura por denotar o controle e autonomia da mulher na escolha de seus parceiros sexuais, algo inaceitável para uma mulher casada de classe média alta dos anos 1970 no Brasil. A protagonista, construída por uma cineasta mulher, jovem, nova também no meio cinematográfico, foram fatores que tiveram peso na maneira com que o filme foi tratado. O ponto de vista feminino do erotismo e da descoberta sexual de uma mulher, expostos tão abertamente, de maneira honesta, sem culpa e até mesmo “inocente”, serviu de exemplo para que a crítica e setores da mídia atacassem o processo “obscurantista e pisoteador dos argumentos da razão”, “exagero injustificável”, o

“absurdo total” que era a existência da censura aos meios de comunicação e à vida artística. No geral, a questão da censura é o que mais se destaca no filme para os críticos como Jairo Ferreira que, por estar mais preocupado com a dimensão formal das obras, diminui a importância do filme em si e de seu tema perante o que ele sofreu com os órgãos de censura do período militar.

Trautman reafirma o porquê de *Os Homens que Eu Tive* ter recebido o tratamento que sofreu da censura:

É lógico que a censura agiu porque o personagem feminino está fora dos parâmetros ditos normais, até me sugeriram que cortasse do filme que ela é mulher casada, quer dizer, tirando toda conotação social, se fosse uma mulher da vida, podia. É uma sensação estranha, um filme que escrevi quando tinha 20 anos, ter que esperar quase uma década para poder ser visto pelo grande público, me parece que contribuiu a interdição o fato dele ser feito por uma mulher e colocar uma nova postura assim, tão abertamente.⁵⁶

Novamente, os padrões normais de performance da feminilidade são postos em questão pelo filme, o que não foi tolerado pela censura. O comportamento de Pity poderia ser aceito se a protagonista fosse prostituta, mas nunca numa mulher casada. Outra questão incômoda foi o fato de o filme ter sido feito por uma mulher – o que indica, bem ou mal, uma mudança nas representações femininas dentro das telas. Infelizmente, como relatado por Simões (1999), a censura imposta a qualquer objeto artístico e cultural significa também sua censura econômica, histórica e social, para além da moral e política enfrentada por tudo aquilo que é interdito por órgãos oficiais da ditadura:

A produção de um filme é tarefa complexa. Requer arte, técnica, mobiliza consideráveis recursos financeiros e contingente profissional. Da ideia inicial de um cineasta até a cópia final em laboratório há um longo e difícil caminho a percorrer. Quando um filme brasileiro é interditado, ele morre, desaparece, porque em geral não tem mercado fora do país para amortizar pelo menos parcialmente o investimento feito. Significa perda total. Mesmo que se argumente que após um período ele venha a ser liberado, como aconteceu com inúmeras produções – *Os homens que eu tive*, *Iracema* e *Contos eróticos*, por exemplo –, o prejuízo já está consolidado. É que o filme é uma espécie de organismo vivo, está ligado a um contexto, a uma realidade cultural, social e artística que muda com o tempo. (SIMÕES, 1999, p. 219)

A censura imposta ao filme gerou tanto perdas em termos financeiros para a

⁵⁶ Cartaz de divulgação de *Os Homens que Eu Tive* quando liberado em 1980.

cineasta e sua carreira, quanto em termos culturais e simbólicos para a sociedade em geral, que poderia ter se beneficiado da discussão sobre amor livre e emancipação feminina no início da retomada feminista no país.

O filme foi exibido em alguns festivais após sua liberação. Em 1984 foi convidado para a abertura e foi destaque de um festival de filmes proibidos em Toronto⁵⁷. Na ocasião, Trautman foi à imprensa reclamar da censura do festival a outros filmes, como *Saló* (1975) de Pasolini. Por sua postura, foi ameaçada por funcionários do Consulado brasileiro em Nova Iorque por estar gerando polêmica fora do Brasil (VEIGA, 2013).

O filme passa então muitos anos sem circular e tornará a ser exibido apenas no I Festival CineMulher, realizado em 2005, na Biblioteca Central dos Barris, em Salvador. Na sinopse do filme no folheto do evento, há a seguinte descrição: “Conta a história de uma mulher que não hesita em abrir mão de sua classe social em troca de liberdade pessoal. O filme ficou interditado 10 anos pela Censura. É um libelo da emancipação feminina”⁵⁸.

1.4.1 A “comédia erótica séria”

É importante notar que havia um esforço discursivo por parte de Trautman para diferenciar seu filme de uma pornochanchada convencional. Um dos gêneros fílmicos mais peculiares do cinema brasileiro é a pornochanchada, gênero que surgiu em plena ditadura militar, mesmo com o recrudescimento da censura à indústria cultural no período. O surgimento deste particular gênero cinematográfico ocorreu após a decadência, ou melhor, a impossibilidade de sobrevivência e renovação do Cinema Novo e do Cinema Marginal. Essa falência se deu principalmente devido à repressão da ditadura e à ruína das perspectivas comerciais desses tipos de filmes, que de maneira geral possuíam pouco diálogo com o público consumidor de cinema no Brasil⁵⁹, apesar do grande vanguardismo das formas e dos conteúdos. Com a impraticabilidade do Cinema Novo e do Cinema Marginal, houve o surgimento das comédias eróticas, algo

⁵⁷ O Toronto International Film Festival (TIFF) é um festival de cinema fundado em 1976 e que ocorre até os dias de hoje, todo mês de Setembro na cidade de Toronto, Canadá. Na edição de 1984, que ocorreu de 6 a 15 de setembro, foram exibidos 225 filmes, e o tema do festival foi trazer para o centro da discussão e da exibição filmes que foram proibidos ao redor do mundo.

⁵⁸ Sinopse do filme presente no Catálogo do I Festival CineMulher, 2005.

⁵⁹ Esta situação ocorreu com boa parte dos filmes, mas não com todos. *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, foi um grande sucesso de público. Havia um movimento dos cinemanovistas em direção a um público mais amplo, já que todo filme busca ter um público o mais amplo possível. Daí o uso da cor nesse filme e em *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), de Glauber Rocha. Esta busca por contato com o público, todavia, foi bastante dificultada pela repressão e censura.

que num primeiro momento parece estranho de se pensar quando olhamos para o contexto de extrema repressão sócio cultural e política que existia no país.

Em artigo-entrevista realizado por Alex Viany (1999) com Arnaldo Jabor, Teresa Trautman e Walter Lima Jr. em 1978, Viany indaga os entrevistados sobre o que ocorreu com o cinema brasileiro pós-1968. De acordo com Jabor,

[O cinema depois de 1968] artisticamente tornou-se mais humilde, porque passou a achar-se menos capaz de resolver os problemas culturais e políticos do mundo. Do ponto de vista artístico, perdeu o seu caráter messiânico. Politicamente, se viu inscrito num contexto mais complexo, nada fácil, onde ele não era tão importante assim. As importâncias estavam hierarquizadas, politicamente havia coisas mais contundentes, leis e situações de classes de domínio histórico e político mais violentas do que as que a cultura poderia resolver. O cinema ficou mais democrático nesse sentido. Tentou buscar de alguma forma o espectador, premido talvez por razões econômicas de sobrevivência mesmo. Porque o cinema brasileiro se viu obrigado a participar do processo brasileiro, senão acabava. Não seria exibido. Não seria mais visto, não teria mais existência social concreta. Na década de 1970, o cinema brasileiro sofreu o baque depressivo que toda a cultura brasileira sofreu; que a cultura de esquerda e as ideologias de esquerda, no mundo inteiro, sofreram. [... Na década de 1970,] o cinema brasileiro buscou de alguma forma uma posição menos messiânica, tornou-se mais depressivo num determinado momento e, portanto mais humilde, e se voltou mais para o espectador, para uma atitude mais fraternal com o público. Menos paternalista, ele parou de desprezar o espectador, de paternizá-lo. Tentou de alguma forma encontrar um caminho de contato, um caminho mais fraternal de contato. (VIANY, 1999, p. 231)

Enquanto cineasta que participou do movimento, Jabor dá pistas preciosas sobre essa mudança ao qual o cinema brasileiro foi submetido – diante de todas as dificuldades despertadas pelo contexto político, o âmbito cultural não podia mais prever uma saída única, uma solução messiânica dada pela arte. Se continuasse distante do público, deixaria de existir. Foi justamente essa a solução para sua continuidade: encontrar pontos de contato com o consumidor de cinema, de uma maneira que detém menos a verdade e passa a ser mais fraternal. De acordo com Walter Lima Jr., “O que aconteceu nesses últimos dez anos foi a procura da individualidade, sei lá!, de cada um, não é não?” (VIANY, 1999, p. 233). Procura da individualidade que é, em si, ponto de aproximação entre artista, obra e público. Para Walter Lima Jr., nos anos 1960 os cineastas da pequena burguesia e classe média foram fazer cinema no Brasil, e

confundiram fazer cinema com tomada de poder, o que está presente nos filmes do período.

Nos anos posteriores, de 1969 em diante, acredito que tenha acontecido um reencontro das pessoas com elas mesmas. De repente, descobrimos que estávamos sozinhos, tínhamos de ficar adultos, tínhamos de aprender a fazer o nosso cinema, fazer um longo percurso pra começar a dizer tudo aquilo que estávamos querendo dizer, ou fazer um outro discurso, abrir outra perspectiva. (VIANY, 1999, p. 235)

O interessante é que essa mudança de perspectiva, por coincidência ou não, vai de encontro aos temas debatido pelo feminismo de segunda onda, que era ainda muito incipiente no Brasil de 1973, ou seja, havia um movimento mais geral dentro do cinema que deixou de olhar para as grandes transformações históricas para compreender as questões individuais, autorais e peculiares de cada um – sem deixar de lado o caráter político que essas novas formas de contestação agregam em si. Para Teresa Trautman,

Temos de discutir é o nosso direito de continuar fazendo filmes, nesse ponto é que quero chegar. Depois de 1970, entramos numa época obscura. O máximo que conseguimos foi treinar o ato de filmar. O artesão, o lúdico, sabe? Mais do que isso não podíamos, porque a censura batia dura em cima, e trazia com ela a autocensura. Estava todo mundo isolado. Nada de reuniões. Ninguém falava. Ninguém discutia. Quase nem víamos os filmes. Foi então, é importante analisar, que surgiram as pornochanchadas que deram o chão econômico que, bom ou ruim, proporcionou, a todo mundo, voltar a fazer filmes. [...] A análise que estamos fazendo desses últimos anos, a pornochanchada como um sustentáculo econômico que conseguiu manter a nossa safra de filmes, de oitenta a cem filmes por ano, não é? São filmes que... você nem pode citá-los como filmes, mas eles conseguiram manter a produção em dia e nós, os cineastas progressistas, pegamos, fomos adaptando e... (VIANY, 1999, p. 241)

O questionamento que emergia na época era como olhar para as grandes estruturas hierárquicas e tentar revolucionar algo de tamanha amplitude, considerando os obstáculos impostos pela censura aliados à falta de estrutura de financiamento e a um contexto político-social de extremo autoritarismo e repressão, se nem mesmo as questões domésticas eram então compreendidas – ou, sequer, debatidas. De acordo com Trautman,

Voltamos das galáxias, para onde tínhamos partido no final da década de 1960, voltamos pra nossa sala de visitas. [...] É engraçado como essas

propostas recentes de nosso cinema vêm depois de muita reflexão. São todos filmes feitos da nossa realidade cotidiana...

Alex: Eu acho muito positivo. Muito positivo, não é não? É sim, é isso aí. (VIANY, 1999, p. 254-255)

Apesar de todo o sucesso com o público, os filmes da pornochanchada, que não eram “comédia erótica séria”⁶⁰, eram extremamente criticados por quem se considerava “entendido” de cinema. Segundo Ferreira, “As verdadeiras comédias eróticas ou dramas eróticos passam despercebidos do grande público, valorizados somente por alguns críticos. [...] A pornochanchada, sem dúvida, é uma vulgarização da comédia erótica.” (FERREIRA, 1978, p. 7)⁶¹. De acordo com Alberto da Silva (2010), o sucesso de público das pornochanchadas influenciou alguns diretores do cinema autoral, como Ana Carolina e Arnaldo Jabor. É o próprio Jabor quem ajuda a elucidar essa questão. De acordo com ele,

Em que medida a pornochanchada foi uma defesa instintiva, escrota, sórdida talvez nas suas aparências, mas enfim uma defesa contra as exigências de industrialismo, contra a repressão e a colonização política, que correspondem à fase do entreguismo da economia brasileira dos anos 1970. A fase “delfinista”, a fase do milagre, resultou na pornochanchada como defesa instintiva do próprio processo industrial brasileiro. Quer dizer, o cinema brasileiro se defende de uma forma mais que condenável, segundo os critérios pequeno burgueses. Qualquer carta de leitor esculhamba a pornochanchada, e foi ela quem segurou a barra. Olha que coisa estranha. Olha como a realidade nunca é tão simples de perceber. (VIANY, 1999, p. 240-241)

O autor aqui defende que a única saída naquele momento para que o cinema brasileiro não deixasse de existir era inserir o elemento da sexualidade, muitas vezes condenada, para que houvesse retorno comercial, já que as pornochanchadas atraíam espectadores para o cinema e também investidores, até mesmo estrangeiros, conferindo o desejado aspecto industrial à produção cinematográfica do período.

Assim, pode soar paradoxal que justamente numa época de intenso controle moral a pornochanchada tenha se desenvolvido. Ou seja, como esses filmes

⁶⁰ O termo, por mais contraditório que pareça, é aqui usado para categorizar filmes de tom sensualizante, feitos por cineastas intelectuais que se preocupavam com algo a mais que apenas a exibição de corpos femininos enquanto mercadoria, mas que precisavam do apelo ao público para financiar seus filmes; a partir de temas envolvendo a sexualidade, o sexo, o desejo e o prazer, produziam reflexões sobre os relacionamentos afetivos, podem ser considerados: *Toda Nudez Será Castigada* (1973), *Eu Te Amo* (1981), *Os Homens que Eu Tive*, etc. Este termo foi cunhado pelos próprios cineastas, como Arnaldo Jabor e Teresa Trautman, que se esforçavam em se diferenciar discursivamente dos diretores de pornochanchadas convencionais.

⁶¹ É importante ressaltar que o autor em momento algum cita *Os Homens que Eu Tive* em seu artigo.

hipersexualizantes conseguiram barrar a censura e ser exibidos num contexto de defesa ferrenha da “moral e dos bons costumes” pelos dirigentes militares, se “O aficionado do gênero erótico não estava muito preocupado com o desenvolvimento da trama: o que ele mais desejava era encontrar na tela as projeções de suas fantasias e preconceitos.” (SIMÕES, 1999, p. 185)? De acordo com Veiga (2013), a pornochanchada era quem dava o tom da cinematografia brasileira nos anos 1970:

O prefixo “pornô” não tem a correspondência explícita dos dias de hoje, mas os corpos das mulheres eram fartamente exibidos, seguindo a fragmentação orientada pela censura – um seio de cada vez (Giordano, 2010). As atrizes desses filmes eram automaticamente classificadas como prostitutas, pois estavam ali como duplo objeto de satisfação masculina: para os homens com quem se relacionavam nas películas e para o público espectador, nas salas de cinema. A pornochanchada criou de certo modo um estigma sobre o cinema brasileiro, identificado pela nudez e pelo erotismo. [...] Entre as películas dos anos 1970 não era de se estranhar enredos que explorassem personagens masculinos em cenas eróticas com mais de uma mulher ou a rotatividade de parceiras sexuais para um mesmo homem. No cinema aprovado por um regime militar masculinizado, um bom “garanhão” tinha seu valor. Já uma mulher liberada... (VEIGA, 2013, p. 234-235)

A autora suscita um interessante debate para o caso de Trautman na medida em que defende a ideia de que a “farta exibição de corpos” passou a ser um paradigma formal do cinema brasileiro, ou seja, a nudez feminina para o consumo do público masculino virou regra para que o filme fosse comercialmente viável. De maneira geral, os personagens masculinos representados nesses filmes eram aqueles que possuíam várias mulheres, muitas vezes sem o consentimento destas, ou que reafirmavam a valorização de uma figura masculina que possuía várias parceiras. Um exemplo de filme de pornochanchada que segue esta linha é *A Superfêmea*, de Aníbal Massaini Neto, do mesmo ano de *Os Homens que Eu Tive*, 1973, mas que, diferente deste, não sofreu qualquer tipo de censura. Esse filme narra a invenção da pílula anticoncepcional masculina, criada pela indústria farmacêutica e defendida por “feministas” (retratadas no filme como mulheres que acreditam em sua superioridade em relação aos homens). Espalha-se o boato de que a pílula masculina causa impotência nos homens; por isso, a indústria farmacêutica contrata um publicitário para fazer uma grande campanha comercial. O publicitário começa a buscar uma musa para o marketing do produto, que tem de ter certas características: ser indiferente, uma mulher que todos desejam mas nenhum pode possuir, porque ela deve ser virgem. Boa parte do filme são cenas em que

atrizes escaladas para audições ao papel são estupradas. Até que, espiando o prédio ao lado, o publicitário avista Vera Fischer, uma adolescente que tem todas as características necessárias para vender o produto. Ela serve para tal fim até se apaixonar pelo e transar com o publicitário, depois de inúmeras investidas da parte dele. Após perder sua virgindade, sofre vários estupros, some por um tempo, e a cena final é a atriz tendo cem filhos de homens desconhecidos, com a trilha sonora de “Pra frente Brasil”. É necessário um senso de humor sórdido e sádico para achar o filme engraçado.

Se de um lado há uma censura que bloqueia filmes como os de Trautman pela linguagem e sexo aludidos, de outro lado tem-se a Embrafilme, empresa pública, financiando filmes eróticos que reproduziam e reforçavam os papéis de gênero normativos existentes na estrutura social, ou seja, homens como predadores sexuais e mulheres como objetos do consumo e desejo masculino. Ainda que de teor altamente sexual, a mensagem passada pelas pornochanchadas era em geral bastante conservadora. Segundo Ferreira (1978):

A partir de 1972, as pornochanchadas começaram a ficar mais ousadas eroticamente na mesma medida em que se alienavam socialmente. Esse erotismo primário, mostrando apenas nádegas e seios, nem sequer chegou a ter problemas com a Censura. [...] Em quase todos esses filmes fica patente um moralismo absoluto. Esse, aliás, é o segredo da pornochanchada em relação à Censura: os personagens que praticam adultério são sempre punidos ao fim da história. Os homossexuais, esses então nem se fala: aparecem em todas as pornochanchadas, nunca como indivíduos dignos, mas como ratos da noite, bobos da corte. As mulheres são objetos e os homens também. (FERREIRA, 1978, p. 6-7)

De acordo com Inimá Ferreira Simões (1984), a fórmula consagrada para a pornochanchada era fornecer ângulos privilegiados do corpo feminino para o desfrute do espectador. “A mulher nua, ou melhor o corpo da mulher nua é o polo máximo de atração, ponto básico na decupagem, ainda que isto implique em inevitável prejuízo dramático.” (SIMÕES, 1984, p. 58), que funciona no intuito de mobilizar a emoção do espectador. A pornochanchada convencional está voltada preferencialmente para um tipo específico de consumidor, o homem adulto de baixa renda, o que torna inevitável que a câmera assuma as prerrogativas de um “olhar clínico” masculino tomado de maneira generalizada.

Tradicionalmente, a mulher mostrada no cinema se articula em dois níveis: como objeto erótico para os personagens na tela e para o espectador na sala escura, havendo perfeita interação entre essas duas séries de olhares. [...]

Quando a personagem feminina está “de acordo” com a sua manipulação enquanto espetáculo (uma mulher sobe a escada enquanto a câmera persegue suas calcinhas. Ela para e sorri para o espectador) está se privando de emoções próprias, torna-se exibicionista, sancionando portando a visão voyeurista do espectador. [...] a câmera é sempre bisbilhoteira, invade a intimidade das personagens femininas seja no quarto, no banheiro, ou quaisquer locais onde pode ser surpreendida em poses, gestos e atitudes reveladoras, sem que ela saiba, sem que perceba o exame. E o que está fazendo? Pintando as unhas, olhando-se no espelho empenhada na produção de uma imagem sedutora, para agradar o homem. Ou então criticando o mau gosto das outras mulheres, trocando informações sobre rapazes, e conforme o caso se masturbando para denotar a falta “dele”. (SIMÕES, 1984, p. 59-60-61)

Ainda de acordo com Simões (1984), existem dois tipos de filmes convencionais de pornochanchada: os que introduzem imagens excitantes sem romper a diegese clássica, sem quebrar a narrativa (produto bem acabado que tenta encobrir “grosserias habituais das pornochanchadas”); e os filmes que não escondem a total dissociação entre roteiro e tratamento cinematográfico, para tornar mais evidente possível a intenção de excitar sexualmente. Nesses filmes as mulheres encenam poses sensuais e não apresentam ameaças aos homens, já que:

Sua função precípua é justamente atendê-lo e conferir-lhe o aval da virilidade. [...] A mulher que opta por defender sua margem de liberdade para agir conforme seus interesses sexuais não está compatível com a ordem simbólica – na qual o homem exprime suas fantasias e obsessões – salvo se regulamentada enquanto ser desviante. (SIMÕES, 1984, p. 68)

Pity faz justamente esse papel: defender sua liberdade de escolha dos próprios interesses e desejos sexuais, por isso rompe com a ordem simbólica do universo fetichista e subjugador da sexualidade feminina que é a ordem dominante, além de provocar uma ruptura em relação à típica representação das personagens femininas existentes neste gênero fílmico, pois acima de tudo não foi caracterizada como desviante no filme, nem de maneira caricata. Nas pornochanchadas convencionais, as personagens femininas típicas são a virgem, a desquitada e/ou viúva (mulheres maduras e experientes que não podem ficar sem sexo), a “mulher móbil” (estão nas cenas para serem observadas e são quase manequins, não possuindo falas ou grandes interpretações dramáticas), a prostituta, a milionária insaciável.

As viúvas e desquitadas estão num mesmo patamar de excitação pois representam a mulher experiente que está provisoriamente ao relento e não

podem ficar sem... as virgens garantem excitação de primeira grandeza pois para elas falta conhecer o... as feministas ascendem pelo lado negativo da fórmula (elas são assim porque ninguém se interessa em suprir a falta de...) e daí por diante, mantendo o invariável fio condutor: está faltando algo, e o que falta é o falo ou pênis. [...] A ameaça só aparece nos anos 70, proveniente da mulher que surge no cenário social e que postula independência, liberdade de escolha do parceiro, o não submeter-se ao jugo masculino. Mulheres independentes e emancipadas só cabem nestes filmes sob a forma de caricatura ou quando devidamente “depuradas”. (SIMÕES, 1984, p. 72-74)

Nas pornochanchadas tradicionais, não se exige das atrizes mais que sua presença física, dispensando seu possível talento dramático, e existe uma divisão rígida dos traços de temperamentos considerados imutáveis e construídos dicotomicamente, no qual o espectro masculino é o neutro e o feminino se configura em oposição ao que é considerado pertencente ao masculino: a agressão é masculina, a passividade é feminina. “As características que se apreciam na mulher são as do homem castrado: timidez, languidez, delicadeza, redondeza de formas, etc.” (SIMÕES, 1984, p. 71). Não é o que observamos em relação à protagonista de Trautman.

No caso de *Os Homens que Eu Tive* tem-se uma trilha sonora diferente da encontrada em outras pornochanchadas, em que as músicas eram uma das menores preocupações dos diretores; enquanto no filme de Trautman escutamos músicas do álbum *Transa* (1972) de Caetano Veloso, que havia acabado de voltar do exílio (*You don't know me; It's a long way; Mora na filosofia*⁶²); além disso, conta com uma trilha sonora autoral que mistura *rock* anos 60, *bossa nova* e *jazz*, tocada pelo grupo *O Bando*.

Outro ponto que indica o esforço do Trautman em classificá-lo como uma “comédia erótica séria” é observado dentro do próprio filme, quando Pity vai trabalhar com Peter. Eles estão fazendo um documentário sobre os índios xavantes, onde observamos o uso do recurso metalinguístico. O documentário que Pity e Peter querem gravar é com os irmãos Villas-Boas, antropólogos e sertanistas que foram pioneiros nas expedições ao Xingu. Ao ter o financiamento do documentário negado pela produtora – que teria sido fornecido se o casal optasse por filmar um filme de “sacanagem” –, fica evidente que se está, de maneira metalinguística, falando sobre a dificuldade em se fazer cinema alternativo com financiamento no Brasil do período. Esse elemento jamais seria empregue nas pornochanchadas convencionais posto que, com afirmado acima, o foco de tal gênero se dá sempre no plano de questões relacionadas à sexualidade e à exibição

⁶² *Mora na Filosofia* ficou popularmente famosa na voz de Caetano Veloso; todavia, a composição é de Monsueto Menezes e Arnaldo Passos.

de corpos femininos nus na tela, com um tom humorístico e quase nunca crítico ou reflexivo, ainda mais sobre as condições de produção cinematográfica do período.

O diálogo travado entre as personagens está reproduzido a seguir:

Produtor: Porque eu vou financiar pra essa mulher se ela nunca veio aqui? Porque não faz você [o filme]?

Peter: Ah, eu não sou diretor, eu sou fotógrafo e montador.

Produtor: Ah, não tem essa hoje em dia não. Em vez de fazermos esse curta, leia isso [entrega um papel a Peter]. Poderíamos aproveitar esses contatos e fazer uma série de filmes de sacanagem, que essa firma japonesa está querendo. É que tem que ser passado no meio de índios, em ambiente tropical e coisas assim.

Inserir o elemento erótico se configurou como uma saída para as dificuldades enfrentadas pelos cineastas do período; convencionalmente, as pornochanchadas eram filmes que reforçavam a estrutura social e sexual existente, bem como o imaginário popular. Aqueles que buscavam se inserir nesse paradigma formal adicionando elementos autorais e críticos, porém, sofriam com a mão de ferro da censura militar, como foi o caso de *Os Homens que Eu Tive*.

1.5 As musas inspiradoras de *Os Homens que Eu Tive* e o papel da crítica

“Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada.” (FOUCAULT, 1998, p. 12).

Os Homens que Eu Tive repensa os papéis de gênero numa sociedade tradicionalmente marcada pela submissão das mulheres à instituição do casamento, da heterossexualidade e da maternidade.

Um ponto que é frequentemente observado na crítica de jornais e revistas ao filme é a referência constante - e polêmica - das atrizes que serviram de inspiração para a composição da personagem Pity, a saber: Darlene Glória e Leila Diniz.

Darlene Glória é a atriz que interpretou Pity. Na época, era considerada um símbolo sexual e, de acordo com Silva (2010), tinha sua imagem pública associada a uma representação de figura feminina ligada a certa liberdade sexual. O papel pelo qual obteve mais destaque foi no filme *Toda Nudez Será Castigada* (1973) de Arnaldo Jabor,

interpretando a prostituta Geni, que marcou muito sua carreira e pelo qual ganhou o Kikito de melhor atriz no Festival de Gramado e o Coruja de Ouro (prêmio do Instituto Nacional de Cinema – INC). Fez também *São Paulo Sociedade Anônima* (1965) de Luis Sérgio Person, um pequeno papel em *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha, *Eu Transo, Ela Transa* (1972) de Pedro Camargo, *Um Homem Célebre* (1974) de Miguel Faria Jr., entre outros. Passou por um período de depressão no final dos anos 1970, abandonou até 1987 a carreira de atriz, quando participou da novela *Carmen* da TV Manchete.

Leila Diniz foi uma das atrizes de maior destaque nos anos 1960, tanto pelos papéis que representou no cinema quanto pela vida pessoal que levava, e a inspiração principal para a construção da protagonista de *Os Homens que Eu Tive*, Pity. Pouco antes de se iniciarem as gravações do filme, Leila quebrou o pé, o que deu a ela e a Teresa tempo para trabalharem juntas no roteiro do filme. Leila, ao se recuperar, embarcou para a Austrália, onde foi a um festival de cinema, do qual não retornaria. Na viagem de volta ao Brasil para iniciar as gravações do filme, Leila morreu em um acidente de avião no dia 14 de junho de 1972 em Nova Déli. A atriz brasileira convivia com a elite intelectual carioca e ao mesmo tempo fazia cinema popular, foi um ícone da emancipação feminina pautada na autonomia de sua sexualidade e da alegria com que vivenciava sua vida, independente de qualquer polêmica em que se envolvesse: Leila Diniz foi a primeira mulher a andar de biquíni grávida pelas praias cariocas, algo que atualmente é comum, mas foi muito impactante na época [IMAGEM 18].

Imagem 18- Leila Diniz grávida de biquíni na praia

O que se observa quando nos deparamos com a crítica ao filme é uma profunda síntese entre a protagonista, Pity, personagem fictícia, as atrizes que inspiraram sua

criação e a diretora-roteirista: “Interpretado por Darlene Glória, a protagonista do filme, agora liberado, é uma colecionadora de homens [...]. Como contraponto, ela tem uma irmã reprimida pelo marido machista” (J.A.F, 1980, p. 84). Na revista *Veja*, Sérgio Augusto escreve: “Suas declarações deixam a desconfiança de que parte da personalidade de sua heroína, Pity (Darlene Glória), foi inspirada em si mesma” (AUGUSTO, 1973). Essa confusão entre personagem-atriz-diretora pode ser um dos motivos pelo qual a censura foi tão dura com Trautman e seu filme.

A personagem tinha sido elaborada especialmente para Leila Diniz, morta dezoito dias antes do início das filmagens. E a alteração forçada dos planos acabou prejudicando o filme além da conta: Darlene Glória, **tão espontânea em cena quanto mal vestida**, só dá conta de Pity até a metade. **Existe uma certa integração atriz-personagem** enquanto os “ménages” (começam “à trois” e terminam “à six”) vão se multiplicando e a câmara transita, cansativamente, de uma cama para outra. Mas, quando Darlene começa a filosofar, ameaçando conceber um script de sisudo estofo antropológico, parece impossível evitar a impressão de que esta versão corriqueira de “As Duas Faces da Felicidade” (“Le Bonheur”) de Agnès Varda⁶³ está prestes a perder-se em fantasiosas incursões pela ficção científica. Ou caiu de vez no cinismo. (AUGUSTO, 1973 – grifos meus)

Não houve ménages em momento algum do filme. E porque a dureza em relação à atuação de Darlene, esses são mesmo pontos em que se pode analisar o desempenho de uma atriz – falta de espontaneidade, mal vestida, incapaz para filosofar? Ao contrário do filme de Varda, onde a infidelidade do marido, não consensual, é punida com um final trágico, o filme de Trautman não pune a liberdade de relacionamento da protagonista, que em momento algum é exercida de maneira escondida, o que choca a crítica que recai negativamente sobre o filme.

De acordo com outro artigo, Darlene Glória sofria nas mãos dos homens em outro filme da época de muito sucesso, *Toda Nudez Será Castigada* (1973) de Arnaldo Jabor. Neste, ela interpreta a prostituta Geni, mas “a vingança veio rápida, pois em <Os homens que eu tive> estes é que sofrem sob a ação de seus caprichos.”. O texto então frisa que essa inversão se deve ao fato da diretora ser mulher:

⁶³ *As Duas Faces da Felicidade* (1965) da cineasta belga radicada na França Agnès Varda é ponto comum trazido pela crítica como contraponto ao filme de Trautman. *As Duas Faces...* narra a história de um jovem carpinteiro casado que começa uma relação extraconjugal, cuja infelicidade traz resultados trágicos, evidenciando que para a crítica conservadora a infidelidade deva ser punida, não pode ter um final feliz como no filme de Trautman – mesmo que o ponto no filme não seja a infidelidade, afinal era acordado entre o casal a possibilidade de relações fora do casamento.

É certo que o fato do **diretor ser uma mulher** [...] ajuda esta situação, mas Darlene vai mesmo à forra, pois além dos homens, tem oportunidade de transar com Ítala Nandi e Annick Malvil numa estória profundamente humana e sincera, de autoria da própria diretora. (AUGUSTO, 1973 – grifos meus)

Ely Azeredo, para o Jornal do Brasil, inicia sua crítica falando das mulheres do filme: Leila Diniz, Darlene Glória, Pity e Teresa Trautman. De acordo com o crítico:

Leila Diniz: Principalmente intérprete e musa do descontraído – ora grave, ora superficial – cinema brasileiro do ciclo gerado por *Todas as mulheres do mundo*, de Domingos Oliveira. [...] Darlene Glória: Principalmente intérprete de filmes amargos [...] Papéis de mulheres livres. Pity: Personagem dominante de *Os homens que eu tive*. Assistente de montagem de filmes. Mulher de classe média, que inicialmente procura conciliar o casamento com um amante consentido pelo marido. Sua grande “carência emocional” (definição de Tereza Trautman) a leva a relações com outros homens. A alegre procura da liberdade de amor conciliada com a compreensão dos homens não caminha sem arranhões emocionais e frustrações. [...] **A presença de Darlene em Pity é mais poderosa que a comovedora “sombra” de Leila pelas esquinas afetivas do filme que resultou mais sofrido.** [...] além de atriz excepcional, Darlene é um risco que pode enriquecer e dar a qualquer filme uma dimensão inesperada. (AZEREDO, 1973 - grifos meus)

O trecho coloca Pity, personagem fictícia, ao lado de mulheres reais - as atrizes que inspiraram a protagonista e Teresa Trautman -, contribuindo para a síntese entre personagem fictícias e reais. A crítica olha para Darlene e Leila da mesma maneira que analisa Pity: seus lugares de fala e maneiras de se relacionar são trabalhados da mesma forma, construção, representação e indivíduos reais são um só. É evidente que o crítico não dissocia Pity de suas musas inspiradoras, como se Pity só fosse possível com a existência de Darlene e Leila: a protagonista é uma soma da personalidade das atrizes e do comportamento da cineasta.

Quando o filme foi liberado, em 1980, a *Folha da Tarde* publicou a seguinte descrição: “Um filme que trata das escolhas de uma mulher que encara o problema da liberdade como uma questão de variedade e multiplicidade de experiências sexuais. [...] Segundo se afirma este é o ultimo trabalho cinematográfico de Darlene Glória” (SEM AUTOR, 1980). Não foi o último, mas sua carreira sofreu uma longa pausa, até 1987. A foto do artigo é de Darlene encarnando Pity, e a legenda da foto é a seguinte: “Darlene,

bem casada e mãe de quatro filhos é a ‘libertária’ de ‘Os Homens que Eu Tive’.” (SEM AUTOR, 1980).

O *Jornal da Tarde* nos explica que “Depois deste filme, Glória abandonou sua carreira de atriz. [...] contando a história de Pity [...], uma mulher bem casada com Dode [...], que, **em busca de si mesma**, larga sua posição de carioca zona Sul-classe A para tentar o relacionamento com outros homens.” (SEM AUTOR, 1980, p. 17 – grifo meu). Há, neste trecho, uma possível analogia entre ter atuado enquanto Pity e depois ter abandonado a carreira de atriz.

Mesmo para o jornalista que não assistiu ao filme, a vida de Darlene Glória é aparentemente muito relevante para a compreensão do filme:

Conta a história de Pippy (sic), mulher bem casada, morando numa cobertura da Vieira Souto, que se apaixona por homens de diferentes níveis sociais e é interpretada por **Darlene Glória. Morando hoje em Brasília, Darlene prega em cultos da Igreja Pentecostal, não dá entrevista e renega seu passado artístico.** Tereza, porém, vai acelerar sua carreira. (SEM AUTOR, 1980, p. 77 – grifos meus)

Este trecho acima refere-se, em realidade, à sinopse do filme – a referência aos caminhos pessoais por parte de Darlene são de fato descabidas. Um dos artigos mais moralistas é o de Caco Barcellos, que além de confundir o papel da protagonista fictícia Pity com a atriz de carne e osso Darlene Glória, a julga tanto no passado por ser mulher “liberadíssima” quando no presente (anos 80) pela conversão a uma vida religiosa, já que em sua juventude foi protagonistas de diversos filmes com apelo sensual:

A fita de Tereza Trautman chegou finalmente aos cinemas de São Paulo, na semana passada, para **tristeza e vergonha de Darlene Glória, ex-mulher liberada – ou liberadíssima – que a diretora não conseguia deixar vestida durante as filmagens.** Hoje, Darlene é uma casta senhora de quatro filhos, casada com um pastor protestante e devota de uma seita religiosa em Brasília. É, provavelmente, a única ainda a castigar sua própria nudez. *Os Homens Que Eu Tive*, aliás, marcou a última vez em que a atriz se mostrou em toda sua exuberância. Já não era muita, inclusive. Darlene tinha 31 anos ao final das filmagens, em 1973. [...] Era de certa forma difícil imaginar-se que as coisas pudessem mudar tanto. Foi o mesmo tempo em que Darlene renegou seu nome artístico e só se deixou chamar pelo verdadeiro, Helena Maria de Almeida Brandão Viana. **Passou a vestir-se sobriamente – e escondendo tudo. E apagou seu passado de pecadora.** [... Pity] é uma mulher da burguesia carioca, madura, preocupada em libertar-se dos padrões masculinos

que vigoravam em seu ambiente familiar. Muito distante de Darlene. Na verdade, **Pity é uma personagem real**, baseada na atriz Leila Diniz. “Mulher pioneira” [...] Um desastre duplo para Tereza, que teve de reescrever três vezes o roteiro do filme para usar Darlene. (BARCELLOS, 1980, p. 55 - grifos meus)

Para Barcellos, uma mulher de 31 anos é considerada velha, já distante de sua “exuberância”. Além disso, é condenada pelo crítico tanto por ter sido liberada no passado quanto por ser conservadora religiosa no presente. Tratada com dureza, uma mulher liberada, da vida, não merece ter sua subjetividade levada a sério, nem suas escolhas – afinal, “pecadora” no passado, não tem espaço para ser regenerada no presente, mesmo que tenha mudado seu jeito de se vestir, mesmo que tenha buscado apagar sua carreira. Em entrevista à revista *Isto É* em 1998, Darlene conta que teve problemas com drogas, sexo e depressão, sendo internada num hospital psiquiátrico. Ela conta que chegou ao fundo do poço

Nos dias que antecederam minha conversão. Cheguei de volta do festival de Berlim, em 1973, no auge da fama. Eu me sentia vitoriosa, reconhecida como atriz e não só como a mulher que se despia na tela. Voltei com todos os troféus, mas queria morrer. Era capa de revistas e eu com uma taquicardia que me consumia. Amargava dias difíceis, andava encurvada como se carregasse um peso de 500 quilos nas costas. (GLÓRIA, 1998)

Darlene se deparou com muitas dificuldades em sua vida pessoal e profissional. Nesta entrevista, conta que foi dopada em seu primeiro trabalho (um concurso de beleza), sofreu dois estupros seguidos e assim perdeu sua virgindade. Conta também que foi garota de programa: “porque minha profissão não me dava dinheiro suficiente para viver? Artista e prostituta naquela época eram a mesma coisa. Não havia reconhecimento” (GLÓRIA, 1998). Mas as dificuldades e o sofrimento de Darlene Glória não são relevantes para o crítico, que afirma que ela não queria libertar-se dos “padrões masculinos” de seu ambiente familiar. Barcellos afirma que “Pity é uma personagem real”, o que não é verdade, ela é fictícia, não existe em carne e osso, mesmo que inspirada em mulheres reais e suas experiências. Por mais que, após a morte de Leila, Teresa Trautman tenha tido que retrabalhar o roteiro, a cineasta afirma que Darlene se revelou uma artista de qualidades incríveis, em momento algum a considera um “desastre”.

Para Edmar Pereira, a postura religiosa de Darlene Glória também é relevante, apesar de não ser tão duro quanto a crítica anterior com a então ex-atriz:

O filme narra a busca de liberdade e afirmação de uma mulher, que nesse itinerário (sic) passa por diversos parceiros sexuais e afetivos. Deveria ter sido interpretada por Leila Diniz (muito mais do que atriz ou símbolo sexual, um divisor do despertar do corpo e consciência feminina do País.) [...] Tereza conseguiu realizar o projeto, entregando o papel, a Darlene Glória, então uma **excepcional presença cinematográfica e hoje afastada do cinema e dedicando-se à religião**. (PEREIRA, 1980, p. 19 - grifos meus)

Observamos que o julgamento moral por parte da crítica sobre as atitudes e comportamentos da personagem recai pesadamente sobre a atriz Darlene Glória, mesmo que na época da liberação do filme, em 1980, ela fosse mulher devota, casada e mãe de quatro filhos, ausente da carreira de filmes sensuais. Darlene encontrou na religião e na família tradicional uma vida onde não sentia necessidade de abusar de drogas e de vivenciar relacionamentos abusivos. Mas uma mulher da vida, liberada, que não tem medo de esconder seu corpo, não tem direito a ocupar um lugar respeitável na sociedade, nem de se regenerar...

A censura servia como garantia para que certas “imoralidades” não fossem veiculadas. Nesse sentido reprimiam-se comportamentos considerados impróprios para certos papéis sociais, como por exemplo, a vida sexual ativa de uma mulher de classe média alta, que é mãe; a homossexualidade; múltiplos parceiros para uma mulher casada ou solteira. É preciso ter em vista que, no momento em que o filme foi rodado, durante a década de 1970, a visão predominante tanto nas novelas televisivas, quanto no cinema, era a de heroínas “boazinhas”, coadjuvantes que não fugiam do padrão de normalidade e de feminilidade defendido pelas mãos de ferro dos dirigentes militares. Todavia, é a partir desta década que construções sobre a imagem da mulher começam a se transformar. A televisão e o cinema passam a promover tipos femininos mais “livres” sexualmente, tanto reforçando a associação entre amor e “completude sexual”, quanto, ao mesmo tempo, reafirmando a heterossexualidade como normal e saudável. Um exemplo de personagem feminino inovador é Malu do seriado *Malu Mulher*, protagonista da série televisiva analisada por Heloísa Buarque de Almeida (2012), uma socióloga de classe média divorciada que se envolvia em situações que narravam sobre a vida conjugal, a autonomia feminina e a sexualidade. “‘Defender-se’, ‘saber se virar sozinha’, ‘lutar’, ‘impor-se’ são insígnias da luta feminista explicitadas ao longo do seriado, sobretudo quando se trata de aconselhar as mais jovens sobre os direitos da mulher. O feminino deve ser forte.” (ALMEIDA, 2012, p. 126).

Buarque de Almeida (2012) pode nos ajudar a compreender porque a todo momento confundem-se personagens fictícias e reais em relação às mulheres envolvidas

em *Os Homens que Eu Tive*. O seriado foi exibido de maio de 1979 a dezembro de 1980, e fazia referência a certas pautas do movimento feminista (de classe média) do período, como as formas de desigualdade que afetam especialmente às mulheres; o questionamento do casamento tradicional e da dupla moral sexual; a defesa da autonomia e independência da mulher, valorizando o trabalho como realização pessoal (pauta típica da classe média); a politização da violência doméstica e legalização do aborto; a defesa de grupos vítimas de preconceito (homossexuais, negros e deficientes); a denúncia das desigualdades sociais, muitas vezes por intermédio das empregadas domésticas; o questionamento mesmo que indireto do regime militar; o relacionamento a dois, a vida em família, a relação entre pais e filhos, o foco na sexualidade, no prazer e na experiência sexual vistos como um encontro consigo próprio. É um feminismo cujo foco se dá na vida privada, por isso as pautas eram pertinentes para mulheres de classe média.

Considero que *Malu Mulher* faz parte de um movimento de transformação das construções simbólicas sobre a mulher na TV brasileira, uma vez que se desprende das “heroínas” melodramáticas mais tradicionais para criar uma imagem de mulher mais “moderna” e menos submissa. (ALMEIDA, 2012, p. 127)

Desde os anos 70, há uma evidente queda de audiência nas classes populares depois das 22h na Rede Globo, que passou a exibir novelas – e depois séries nacionais – mais elaboradas, voltadas a um público das camadas mais altas, de conteúdo mais reflexivo, crítico e ousado. As séries deste período tinham o objetivo de retratar o país para atingir um público de maior capital cultural e para agregar qualidade e prestígio à teledramaturgia da emissora. Ao adicionar a palavra “mulher” ao título dessas séries, seriados e minisséries, a Rede Globo evidencia seu interesse em atingir o público mais fiel, considerado o maior consumidor, já que o público feminino atrai anunciantes. De fato, a Rede Globo possuía a pretensão de construir um retrato social do Brasil, para se dissociar do apoio prestado ao governo militar, o que era uma tarefa duplamente difícil: discutir temas sociais e conseguir a aprovação da censura do regime (ALMEIDA, 2012).

Assim, pode-se dizer que os meios de comunicação propagam modelos femininos diversos, tanto tradicionais quanto de vanguarda (em menor medida), mesmo que na maioria das vezes não estejam livres de contradições. Heroínas melodramáticas mais comportadas são aos poucos substituídas por mulheres independentes,

profissionais, com vida sexual ativa, embora valha notar que sempre dentro de um padrão heterossexual normativo. Imagens com conteúdo sexual aumentam consideravelmente a partir dos anos 1980, como por exemplo com os primeiros filmes brasileiros de sexo explícito⁶⁴.

Na série *Malu Mulher*, a protagonista Regina Duarte podia falar abertamente sobre temas polêmicos, tais como divórcio, casamento, trabalho feminino, entre outros, no horário nobre da Rede Globo porque havia o que Almeida chama de uma “negociação de sentidos”: o discurso presente no seriado é claramente feminista, mas expresso por uma atriz cuja imagem era associada a um modelo de comportamento tradicional, típico de uma heroína melodramática.

A personagem Malu é constituída, assim, a partir da *persona* pública da atriz Regina Duarte. A simpatia inicial provocada por determinada personagem, ou produto cultural vincula-se a um sistema de estrelato, que constrói tipos públicos, *personas*, para esses atores. Regina Duarte, ou melhor Malu, pode falar abertamente sobre um tema polêmico como legalização do aborto, na medida em que a personagem é personificada como “boa moça”. Neste caso, a imagem pública da atriz mistura-se à imagem das personagens que interpretou, mas, mais do que isso, há uma aproximação entre a vida da atriz, suas experiências, e as personagens que interpreta. (ALMEIDA, 2012, p. 128)

Pode-se dizer que a mesma estrutura de interpretação calcada na “*persona* pública” da atriz funciona no caso de Darlene Glória, porém com sinal invertido. Diferindo de Regina Duarte, Darlene era uma atriz de pornochanchada não vinculada à prestigiosa Rede Globo, que havia interpretado prostitutas e mulheres liberadas, tais como Geni e Pity. Além disso, sua vida “real” não foi um conto de fadas, pois sofreu estupro, foi garota de programa, abusou de drogas, teve relacionamentos abusivos e problemas psicológicos. Finalmente, esse complexo de elementos que interligam vida e obra fez com que o julgamento moral da crítica e da censura caísse tão pesadamente sobre ela. De acordo com Sérgio Santeiro (1980),

A vida que dá ao personagem a interpretação da grande atriz e mulher que é Darlene Glória, a quem talvez no seu momento atual de recolhimento

⁶⁴ *Oh! Rebuceteio* (1984), dirigido por Cláudio Cunha, foi um dos primeiros filmes brasileiros com cenas de sexo explícito feitas sem simulação, uma mudança na maneira de se filmar em relação às pornochanchadas, onde as cenas sexuais não aconteciam de fato. O filme usa de recursos metalinguísticos para mostrar o ensaio de uma peça de teatro, onde o diretor incentiva os atores a se libertarem sexualmente para dar maior vivacidade e melhor interpretação à peça que será exibida em breve. Um filme muito interessante.

espiritual o filme pudesse chocar [...]. Realmente deve ser algo estranho rever-nos, alguém que já deixamos de ser, tão vivamente agindo e sendo com uma identidade que parece-me maior do que a normalmente vivida por uma atriz, digamos, clássica. Talvez que em pleno mister da representação, resguarde-se o ator do personagem. No cinema, em particular, sabemos que a mescla é mais intensa, e sobretudo o resultado pode levar-nos a confundir, principalmente para a preguiça do espectador, este *voyeur* atônito na sala escura; mas a entrega que interpretamos no desempenho de Darlene, e que nos faz o personagem notável [...] somente é denunciadora de uma **enorme integridade humana, intensamente dedicada a reviver sentimentos que ali estão, sob a aparência de sua pessoa, mas que pertence ao espírito de todos nós, na medida em que os reconhecemos, exemplares de toda a humanidade.** (SANTEIRO, 1980, p. 69 - grifos meus)

O julgamento moral às ações de Pity acabou recaindo sobre a atriz Darlene, isso por que: “As atrizes seriam menos ou mais respeitáveis de acordo com as personagens que aceitavam interpretar no cinema ou na televisão. Julgamento semelhante poderia ser aplicado a uma diretora que ousasse rodar um filme como *Os homens que eu tive*.” (VEIGA, 2013, p. 255).

Em conversa entre Eli Diniz (irmã de Leila Diniz) e Jacqueline Pitanguy, em 9 de maio de 1993 para o dossiê sobre Leila Diniz da Revista Estudos Feministas de 1994, Eli relata que sua irmã foi muito criticada à época por seu comportamento, mas depois de sua morte, ficou gravado no imaginário social seu lado de mulher inovadora. Mas é importante lembrar que a atriz não estava comprometida com movimentos políticos ou programas pré-estabelecidos, seu “ativismo” era puramente individual, traço esse que está bem estampado na personagem Pity, que não militava politicamente de maneira tradicional nem se esforçava para ser quem era, com sua leveza e ousadia.

Quer dizer, todas as grandes mudanças que ela trouxe para nós mulheres, no sentido de fazer avançar esse processo que estava em curso, naturalmente, era um processo todo de transformação - não se pode, de repente, achar que a Leila caiu de um astro, quer dizer, a Leila foi produto, também, de todas essas circunstâncias, de todas essas transformações - mas o bom é a maneira como ela fez esse processo avançar. Acho que ela fez esse processo avançar tanto, porque não era nem consciente de que ela o estava fazendo avançar. Ela era o que era, simplesmente, aquele riso solto, o corpo dela, o poder dizer “gosto de fazer amor, sim”, e “de tomar sol”, e mais tarde passear aquela barriga desmistificando séculos e séculos de uma relação extremamente puritana de cobrir, de tornar a gravidez invisível e assexuada. Quer prova

maior de que você teve sexo, do que estar grávida? (DINIZ e PITANGUY, 1994, p. 477-478).

Leila Diniz foi entrevistada pelo jornal alternativo O PASQUIM⁶⁵ em novembro de 1969. Sua entrevista foi tão polêmica que sua carreira sofreu um período de ostracismo, no qual ela abriu uma boutique de roupas no Rio de Janeiro para se manter financeiramente. Destaco alguns trechos da entrevista que causaram grande choque e repercussão na sociedade brasileira conservadora da época:

SÉRGIO - E você casou de novo, depois, com alguém?

JAGUAR- Quantos casos você já teve, depois da separação?

LEILA - Casos mil; casadinha nenhuma. Na minha caminha, dorme algumas noites, mais nada. Nada de estabilidade.

[...]

JAGUAR - Você acredita em amor, que um homem e uma mulher devem se amar para ir pra cama, esse papo?

LEILA - Não. Inclusive, isso é um problema pra mim.

JAGUAR - Mas você já sentiu amor por um homem, pelo Domingos, ao menos.

LEILA - Não só pelo Domingos. O Domingos é o único conhecido e publicável. Eu espero amar ainda muitos homens na minha vida. Vou amar sempre.

JAGUAR - Mas amar e ir pra cama não é a mesma coisa.

LEILA - Não. Eu acho bacana ir pra cama. Eu gosto muito, desde que dê aquela coisa de olho e pele, que já falei. Agora, sobre o amor, eu não acredito nesse amor possessivo e acho chato. Você pode amar muito uma pessoa e ir pra cama com outra. Isso já aconteceu comigo.

SÉRGIO - Você é contra a fidelidade?

LEILA - Não. Quando o negócio está bacana, geralmente eu sou fiel. Quando eu estou com uma pessoa, eu fico muito ocupada com ela. E eu sou muito de me ocupar. Agora, a ideia do amor é geralmente tão possessiva que me irrita muito. Detesto aquele negócio do saber hora, o que fez, etc.

JAGUAR- E você já está imunizada contra isso?

⁶⁵ De acordo com Bernardo Kucinski (2001), O PASQUIM foi um jornal alternativo publicado entre em 1969 e 1991 e fundado pelos cartunistas Jaguar e Ziraldo e pelos jornalistas Tarso de Castro e Sérgio Cabral. Originou-se a partir da influência dos movimentos de contracultura norte-americanos; rejeitando a primazia do discurso ideológico e voltados à crítica dos costumes e à ruptura cultural, investiam principalmente contra o autoritarismo na esfera dos costumes e o moralismo hipócrita da classe média. “O PASQUIM mudou hábitos e valores, empolgando jovens e adolescentes nos anos de 1970, em especial nas cidades interioranas que haviam florescido durante o milagre econômico, encapsuladas numa moral provinciana.” (KUCINSKI, 2001, p. 6). O PASQUIM revolucionou a linguagem do jornalismo brasileiro, ao instituir uma oralidade que ia além da transferência da linguagem coloquial para a escrita do jornal ao introduzir o palavrão na linguagem jornalística; inaugurou a técnica do deboche, eficaz na crítica contra o milagre econômico. De qualquer forma, e paradoxalmente, O PASQUIM era machista, e fazia do feminismo e da homossexualidade objetos de escárnio e de provocação: “no Brasil o feminismo ainda era tratado com desdém e mesmo chacota, inclusive por O PASQUIM, que fazia o gênero do jornal machista como parte de sua postura geral ‘anticlasse média moralista’, especialmente através dos artigos de Ivan Lessa, Ziraldo e Paulo Francis. Frequentemente, associavam feminismo à frustração sexual.” (KUCINSKI, 2001, p. 70)

LEILA - Qual nada! Quebro a cara toda hora. Mas eu só me arrependo das coisas que eu não fiz. Das coisas que fiz, não me arrependo nada. Só me arrependo do que deixei de fazer por preconceito, problema e neurose. Já ameí gente, já corneei essa gente e elas já entenderam e não teve problema nenhum. Somos todos uma grande família. (O PASQUIM, 1969).

Esta entrevista com Leila Diniz causou grande rebuliço na opinião pública quando foi lançada na edição de número 22 d'O PASQUIM. “Apesar de superficial, ou até por isso, a entrevista de Leila funcionou como uma bofetada a hipocrisia e duplicidade de valores das elites.” (KUCINSKI, 2001, p. 109). Em novembro de 1969, devido à entrevista de Leila, O GLOBO publicou um editorial de primeira página acusando O PASQUIM de ser uma “esquerda pornográfica” e nociva, devido à falta de controle social, como se a entrevista de Leila visasse destruir a família (KUCINSKI, 2001).

Uma mulher pública afirmar tão livre e abertamente sua sexualidade da maneira espontânea com que Leila se posicionava, mesmo sem travar contato com o incipiente movimento feminista do período, causava grande choque na sociedade, principalmente por afirmar que possuía vários parceiros, não buscava estabilidade afetiva e sexual e nem acreditava que sexo precisa acontecer só quando há amor. Era inaceitável, inesperado e impensável uma mulher defender questões tão polêmicas publicamente de uma maneira tão livre e direta, sem culpa. Não é de surpreender que este posicionamento enfrentasse represálias e que sua carreira caísse num período de ostracismo que, felizmente, não foi total.

É perceptível o quanto a defesa do amor livre, da emancipação sexual feminina e a crítica ao casamento convencional tecidas por Leila nessa entrevista ecoam na construção da personagem elaborada por Trautman. Talvez isso explique, ao menos em parte, a recepção reticente ao filme. Tal como para Leila Diniz, o sexo adquiria nesse momento uma autonomia em relação à reprodução, ao casamento e mesmo à heterossexualidade, constituindo-se como fim hedonístico, ou seja, uma busca simples pelo prazer individual. Esse comportamento foi visto como uma ameaça à coesão social na medida em que as mulheres precisavam se manter no ambiente doméstico e submissas aos maridos para que a família monogâmica heterossexual cristã defendida como pilar moral de sustentabilidade do ideal propagado pelo regime militar brasileiro pudesse continuar inabalável. Alberto da Silva (2012) nos ajuda a elucidar essas questões:

O roteiro do filme *Os homens que eu tive* colocou em evidência a maneira segundo a qual Leila Diniz via sua sexualidade, a liberdade e o amor livre: vários temas presentes na escandalosa entrevista dada pela atriz em *O pasquim* em 1969, um escândalo que lhe rendeu um interrogatório na Polícia Federal, além do ostracismo no meio artístico, impedindo-a de trabalhar durante um bom período. (SILVA, 2012, p. 17)

É evidente que a personagem fictícia, as atrizes reais e a imagem pública que construíram misturam-se e confundem-se a todo momento: Pity talvez não existisse sem Leila, mas também tem traços da personalidade de Darlene. Ambas tinham suas “*personas* públicas” associadas ao corpo e à sexualidade feminina, onde a norma era negar o desejo sexual da mulher, que deveria ser submetido aos caprichos de seus maridos, o que as configurou então como *personas* desviantes. Uma mulher com múltiplos parceiros, que foge dos papéis heterossexuais, era um incômodo e uma afronta à imagem da mulher que o conservadorismo propagado pelo regime militar, pela elite econômica e por setores majoritários da Igreja Católica defendiam com unhas e dentes.

O discurso de Teresa Trautman, no cartaz de divulgação do filme na época de sua liberação em 1980, também ajuda a compreender os pontos acima levantados:

Pity, o meu personagem, começa o filme muito bem casada, morando num apartamento de cobertura na Vieira Souto, quer dizer classe A-A, e que **em busca de si própria não titubeia em abrir mão do status**, quando a maior parte dos personagens femininos estão sempre em busca de uma ascensão social. **Pity vem apresentar uma nova mulher emergente que encontra a felicidade na sua participação pessoal.** Eu acredito que na liberação da mulher o sexo pode ser usado como uma motivação, um estopim. É lógico que a mulher só será dona de si se for independente financeiramente, mas esse é um fator social, virá como uma necessidade depois da mulher despertar deste longo sono letárgico e descobrir seu lado lúdico.

No filme, Pity, a protagonista, tem 27 anos, a idade de Leila ao morrer. Eu tenho 22, e Darlene um pouco mais. **Ela é muito mais sofrida do que minha personagem era no roteiro.** Não tem aquela consciência. Cada coisa nela tem outra medida, outra conotação. No início foi um pouco difícil juntar a estória que eu escrevi e a personalidade, a vivência de Darlene. Mas filmando, foi a maior surpresa, porque **Darlene é uma matéria-prima de potencialidades incríveis, é densa de emoções. Ela se despoja completamente de si para dar corpo ao personagem, é atenta e sabe valorizar os mínimos detalhes.** Foi estimulante ter entregue Pity para Darlene corporificar. (grifos meus)

De acordo com Teresa, a questão de classe está trabalhada no filme na medida em que Pity não pensa duas vezes em abrir mão de seu status financeiro e classe social para encontrar a si própria, o que a diferencia de boa parte das representações de personagens femininas retratadas tradicionalmente em busca de ascensão social. A cineasta não despreza a importância para uma mulher conquistar sua autonomia financeira, mas esta autonomia não é a única fundamental para que uma mulher se liberte, é preciso também que ela se empodere de sua sexualidade e de seu “lado lúdico”. Até mesmo em sua fala, é evidente a aproximação entre as mulheres reais e a fictícia, bem como a dificuldade inicial em trabalhar com Darlene, quando o papel havia sido criado baseando-se em Leila: apesar de ambas vivenciarem suas sexualidades de maneira autônoma, Leila a vivia com alegria, enquanto Darlene experienciava grande sofrimento, o que acabou ironicamente fazendo com que a atriz mudasse o rumo de sua vida, mesmo que suas potencialidades enquanto atriz fossem densas.

Neste ponto podemos evocar Foucault (1996), que afirma a existência de procedimentos de exclusão e interdição ao discurso, ou seja, não se pode dizer tudo por todo mundo. As regiões do discurso onde a “grade é mais cerrada” são as da sexualidade e da política. “Como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes.” (FOUCAULT, 1996, p. 10). Essas interdições do discurso revelam sua ligação com o desejo e o poder. O discurso não traduz simplesmente as lutas e os sistemas de dominação, pois é o próprio poder que queremos nos apoderar, é aquilo porque e pelo que se luta. Essas exclusões são arbitrárias ou organizadas a partir de contingentes históricos, estão em perpétua transformação, são sustentadas por um sistema de instituições que as impõem e reconduzem, e se exercem com pressão e com violência.

Em 1996 e 1998, *Os Homens que Eu Tive* foi exibido na TV Bandeirantes e alguns jornais publicaram uma breve sinopse do filme. Destaco o seguinte trecho que assume, mesmo nos anos 1990, o uso de adjetivos que essencializam a questão feminina: “Vale pela participação de Darlene Glória, uma atriz que, em seus melhores momentos, representa como uma **força incontrollável da natureza.**” (SEM AUTOR, 1998, p. 9 – grifos meus). Darlene Glória e sua atuação são definidas como uma “força incontrollável da natureza”, essencializando a condição feminina, reafirmando a tradicional concepção de que o homem pertence ao âmbito da razão e da cultura, em oposição às mulheres, que são vítimas de suas emoções, de sua natureza incontrollável.

“**Aventuras** conjugais e pós-conjugais de uma mulher que, a horas tantas, percebe estar mais apaixonada por um amante (Colasanti) do que pelo marido (Gracindo). Fica com o amante, mas o trocará, depois, pela companhia de uma amiga e um pintor.” (SEM AUTOR, 1998, p. 7 – grifo meu); Os relacionamentos de Pity não são levados a sério, pois são aventuras. “Mulher casada com homem rico tem, ao mesmo tempo, vários amantes e amores.” (SEM AUTOR, 1998, p. 5C). O foco das sinopses é a protagonista ter vários parceiros, o que dá um teor de superficialidade ao filme, podendo não atrair a curiosidade do espectador.

Fica evidente que, além da essencialização que prega ser a *natureza* feminina um determinante para as representações artísticas realizadas por mulheres, tanto os organismos oficiais representados pelos censores como a mídia *mainstream* compartilhavam de um julgamento conservador do filme, que se focava no seu tema e enredo narrativo.

A própria percepção de Teresa Trautman sobre o filme é elucidativa de alguns aspectos norteadores dessa dissertação. Em sua entrevista dada à *Folha da Tarde* em 11/08/1980, a cineasta afirma que:

O filme “não é autobiográfico, mas sustenta teses que correspondem ao meu pensamento. Afinal eu escrevi, dirigi e produzi o filme. Assim é lógico que ele corresponda às minhas ideias. Eu tive mesmo uma surpresa quando revi a fita, seis anos após o seu primeiro lançamento e foi como se eu me reencontrasse com algo que criei. **Acredito ser um filme ousado de ideias, mas as cenas não são fortes, principalmente se comparadas com cinema de pornografia que está aí.** [...] Não acho que a questão da liberdade e emancipação da mulher se resuma a uma variedade de experiências pois, existem mulheres que conhecem muitos homens e continuam insatisfeitas, mas acontece que nesse filme eu me preocupei em abordar exclusivamente este assunto. Vejo a felicidade sexual como uma dádiva divina e algo muito importante para um bom relacionamento entre o casal”. (TRAUTMAN Apud VINÍCIO, 1980, p. 33)

A referência à ousadia das “ideias” do filme em oposição ao cinema erótico realizado no período é importante na medida em que existe uma tentativa da própria cineasta em se diferenciar da pornochanchada convencional (como discutido anteriormente), ou seja, não é porque ela trata de sexo e de sensualidade que seu filme é *mainstream*, ela se identifica com a intelectualidade, com os cineastas de vanguarda. O tema de seu filme é construído sem precisar abusar de cenas fortes e explícitas. Existe a identificação entre o filme e a personagem que o próprio contexto da cineasta criou,

evidenciando a aproximação com um cinema autoral. Embora não pornográfico, o filme é, segundo a autora, direto e claro. Como ela afirma, trata-se de passar uma mensagem de maneira quase didática, num contexto em que isso era necessário.

Eu quero que se veja tudo o que está em cena. Não quero nada escuro, não quero nenhum móvel pesado, nenhum canto mal iluminado. É um filme assim às claras. Por isso, eu precisava de uma fotografia bem clara, com tudo superexposto. Então, ficou uma cor brilhante. A cor da pele das pessoas é lindíssima. E você vê tudo o que está em cena, absolutamente tudo. É o **tom despudorado do filme, que já começa no título. Todas as coisas colocadas no filme são colocadas abertamente, não deixo nada escondido.** Afinal numa época de repressão, e as mulheres buscando o seu espaço, é **necessário ter uma colocação clara e definida, não há espaço para metáforas ou meias intenções.** Já bastam os mal entendidos. O filme tem muitas cenas de sexo, ele fala da mulher bem casada que deseja experimentar outros homens. **É um filme pautado na sexualidade, que eu acho o princípio da liberdade, porque o sexo é uma dádiva de Deus, é um presente da natureza, é um prazer que está sempre ali à nossa disposição, e às mulheres nunca foi permitida esta colocação. Por isso fiz questão de tudo às claras, sem aqueles espaços escuros de onde podem sair fantasmas.** A imagem é de desvendamento, de coragem, sem medo de dar o salto. Taí a colocação do título na primeira pessoa *Os Homens que Eu Tive*, é quase um incentivo. **Chega da mulher ser explorada comercialmente, se despojar inteira, só para vender o filme, sem a sua temática ser levada em conta.**⁶⁶
(grifos meus)

Os trechos grifados deixam claro que a diretora intencionava com o filme fomentar um debate, uma consciência sobre a autonomia sexual feminina, tirando as mulheres da condição passiva de musas, objetos de desejo, e tornando-as, por meio da personagem Pity, seres que buscam ativamente seu prazer, sem deixar que essa importante mensagem ficasse subentendida e abrisse margem para interpretações muito variantes, já que Trautman considera o sexo como uma dádiva divina, algo transcendental que deve ser explorado e descoberto também pelas mulheres, que devem empoderar-se de sua sexualidade, buscar sua independência, tornarem-se sujeitos históricos e donas da possibilidade de transformarem suas realidades.

Por fim, para a Folha de São Paulo, em 18/08/1980, Teresa afirma:

Na época, 73, os homens gostavam do filme; as mulheres se sentiam um pouco expostas. Hoje os homens se sentem ameaçados e as mulheres se

⁶⁶ Cartaz de divulgação de *Os Homens que Eu Tive* em 1980, quando foi finalmente liberado.

sentem muito felizes. O filme é muito leve porque brinca... as mulheres descobrem que o filme é cômico, não ficam pensando. Elas agora se identificam porque as suas fantasias encontram projeção ali naquela personagem. Já não sentem culpa da fantasia. (FERREIRA, 1980, p. 19)

Havia um esforço por parte de Teresa para que as mulheres espectadoras se identificassem com o que estava retratado no filme, sem que o corpo feminino fosse puramente objeto de consumo e de fetichização apenas do olhar masculino, mas que pudesse causar desejo nas mulheres, que elas se permitissem fantasiar com diferentes parceiros e que o filme as incentivasse a buscar sua satisfação sexual e afetiva.

Quando finalmente liberado, o filme não obteve o potencial sucesso comercial. Foi considerado pela crítica mais ingênuo do que chocante, já que em 1980 o movimento feminista já estava mais avançado no Brasil quando comparado com 1973. De acordo com Sarti (2001), nos anos de 1980, o movimento de mulheres no Brasil é uma força política e social consolidada: houve um aumento e especialização técnica e profissional das mulheres militantes, com ONGs influenciando políticas públicas, maior institucionalização, partidização, pesquisa acadêmica e mercado editorial voltados para questões importantes para o feminismo.

Mesmo sem cenas de sexo explícito, o filme aqui analisado, feito por uma jovem cineasta, abalava um dos pilares nos quais se apoiava o regime militar: a defesa da família heterossexual e monogâmica (pelo menos de parte da esposa), da moral e dos bons costumes. Pity quebra com o que é esperado do lugar da mulher normal de classe média do período, dedicada apenas ao cuidado com os filhos e com o ambiente doméstico, espaço privado onde deveria estar confinada. Analisando a obra e o discurso de Trautman, parece que nem mesmo a diretora podia esperar a amplitude das polêmicas e da censura que seu filme viria a gerar; ao retratar sua protagonista com leveza e espontaneidade, seu comportamento choca aqueles que estão habituados com homens consumindo mulheres dentro e fora das telas e com relacionamentos abusivos e infelizes. Viver a sexualidade livremente enquanto mulher até hoje é algo condenado pela sociedade brasileira: ou se é mulher para casar, ou se é mulher para fazer sexo. O comportamento sexual livre de uma mulher tem o potencial de se configurar como uma ameaça ao estabelecido papel masculino dominante e seus privilégios. Por mais inocente que o filme possa parecer, ele toca numa questão fundamental para a manutenção de desigualdades sociais existentes entre homens e mulheres no Brasil: ao se reivindicar outro comportamento sexual para as mulheres, questionamentos para além do âmbito sexual podem surgir, como a tomada do espaço público, da política e da

cultura por mulheres, a desigualdade salarial entre os gêneros e o preenchimento de cargos de chefia por mulheres, a divisão do trabalho doméstico e materno entre o casal, o questionamento da monogamia e da heterossexualidade compulsória e assim por diante. Ao retratar uma protagonista como Pity, *Os Homens que Eu Tive* abre portas para que espectadores, homens e mulheres comuns, passem a repensar a estrutura das relações afetivas que vivem, permitindo que o objeto artístico em questão produza desdobramentos para além da sala de cinema ou do sofá da sala. Mulheres questionadoras e autônomas eram encaradas como ameaças por um regime militar composto apenas por dirigentes homens, preocupados em manter-se no topo da hierarquia política, social e moral. Trautman tocou em um ponto nevrálgico, talvez até mesmo num primeiro momento sem se dar conta. A resposta à sua rebeldia foi grave e dura: o esquecimento histórico, a ausência de um lugar consagrado no universo cinematográfico, a pouca atenção da crítica e da literatura acadêmica e a impossibilidade de acessar e assistir seu filme. Por todos esses pontos, *Os Homens que Eu Tive* é um filme altamente questionador e que contém a possibilidade de vislumbrar uma nova realidade para todos, ao abalar discursiva e imagetivamente as estruturas hierárquicas convencionais representativas de uma sociedade ainda muito desigual em relação aos papéis de gênero.

Capítulo 2 – O cinema autoral de Ana Carolina e as estratégias de negociação

Ana Carolina Teixeira Soares é uma cineasta brasileira que ocupou um lugar até então restrito para as mulheres cineastas do período ao conquistar destaque e reconhecimento profissional dentro do campo cinematográfico brasileiro. A cineasta utilizou-se de estratégias discursivas e formais distintas daquelas mobilizadas por Teresa Trautman para negociar seu espaço no meio, o que ocasionou impactos diversos em sua carreira⁶⁷.

No presente capítulo, o objetivo é entender a trajetória e quais foram as estratégias mobilizadas por Ana Carolina para desvendar os motivos por ter atingido esse espaço até então incomum de proeminência para uma mulher no meio fílmico. De acordo com a historiadora Ana Maria Veiga (2010), “Ana Carolina acabou sendo a cineasta mais conhecida naquele momento por suas realizações, já que soube à sua maneira contornar os obstáculos da censura, por meio de alegorias, metáforas e ironias – matérias-primas de sua estética e linguagem cinematográfica.” (VEIGA, 2010, p. 262). O ponto de partida para essa compreensão será o primeiro filme de ficção da cineasta, *Mar de Rosas* (1977), selecionado por trazer para o centro do debate uma discussão sobre as relações afetivas e familiares da classe média, ao mesmo tempo em que elabora uma crítica metafórica ao poder ditatorial do período e reconfigura a representação das personagens femininas em cena. Nossa tarefa aqui é compreender porque e como as opressões políticas e de gênero se imbricam e qual a razão por terem gerado posições tão distintas quando comparamos Ana Carolina e Teresa Trautman.

Com efeito, será feita a análise do filme para, a partir de elementos em cena, verificarmos a sintonia com os debates levantados pelo feminismo de segunda onda no período, que perpassa pela maneira com a qual a cineasta representa as relações familiares e a construção de personagens femininos e masculinos em cena, bem como compreender os elementos que possibilitaram que Ana Carolina não só não enfrentasse problemas com a censura, como também atingisse esse até então raro reconhecimento para uma mulher cineasta. Além dessa análise interna da obra, considera-se essencial a recepção que a mesma teve no período. Portanto, propõe-se a análise dos discursos emanados pela fortuna crítica sobre o filme, além daqueles emitidos pela própria cineasta

⁶⁷ Ao contrário de Teresa Trautman, por exemplo, Ana Carolina e seu trabalho foram e continuam sendo alvo de pesquisas no meio acadêmico (VEIGA, 2013). Além disso, Ana Carolina não teve grandes problemas com a censura, como veremos ao longo do capítulo.

em entrevistas. As questões que direcionam o capítulo são as seguintes: quais foram as (não) relações entre a cineasta e o movimento feminista; como se deu sua inserção no cinema moderno brasileiro; como a cineasta se colocava enquanto mulher que dirige filmes; de que maneira emergem em seu discurso e no discurso elaborado pela crítica afirmações que contribuíram para seu reconhecimento e sua diferenciação em relação a outras mulheres cineastas; que tipo de linguagens foi por ela mobilizadas e de que modo essas podem ser tomadas como indicativas de um posicionamento crítico ou político sobre as relações entre linguagem, arte e poder.

2.1 Trajetória da cineasta e sua relação com o campo cinematográfico brasileiro

Ana Carolina Teixeira Soares nasceu em 27 de setembro de 1943 em São Paulo. Paulistana, classe média padrão e educada no rígido colégio alemão Porto Seguro (“colégio nazista”, segundo ela)⁶⁸, tentou até mesmo vestibular em arquitetura antes de se formar como fisioterapeuta e especializar-se em paralisia cerebral pela Faculdade de Medicina da USP na década de 1960, década durante a qual fundou o grupo musical *Musikantiga* com Paulo Herculano – responsável pela trilha sonora de *Mar de Rosas*. Trabalhou em consultórios e hospitais com crianças autistas⁶⁹ e foi repórter do suplemento feminino da Folha de São Paulo em 1966. No mesmo ano, fez Ciências Sociais na PUC, curso que não concluiu, ao mesmo tempo em que cursava cinema na Escola Superior de Cinema de São Luiz, onde o corpo docente era composto por Flávio Mota, Décio Pignatari e Jean-Claude Bernardet (ESTEVEZ, 2007). Ela foi da primeira turma do curso, o qual frequentou apenas por um ano, e onde numa turma de 30 alunos apenas quatro eram mulheres.

Com efeito, de acordo com Evaldo Mocarzel (2010), foi durante a Escola Superior de Cinema que conheceu Rodolfo Nanni⁷⁰, numa livraria próximo ao Colégio São Luís, responsável por apresentá-la a Walter Hugo Khoury⁷¹, com quem trabalhou

⁶⁸ “Eu estudei num colégio nazista. Eu estudei num colégio alemão durante 16 anos. Nazi. Nazi legal, entendeu? Tenho fascinação por hinos militares – e qualquer manifestação era reprimida, imediatamente. Eu fiquei com essa coisa, adoro fazer má criação (sic).” (ANA CAROLINA Apud BENTES, 1999, p. 35).

⁶⁹ Esse ponto biográfico aparece em *Mar de Rosas* quando emerge em inúmeras ocasiões a impossibilidade das personagens centrais em se comunicar e serem entendidas, ponto com o qual a cineasta se identificava quando trabalhava com as crianças especiais, como veremos adiante.

⁷⁰ Cineasta, roteirista e produtor brasileiro. Foi também crítico de cinema na *Folha de São Paulo* em 1968.

⁷¹ Na época, o escritório de Khoury se localizava na Boca do Lixo (MOCARZEL, 2010). Sobre a importância de seu contato inicial com a parte prática do cinema a partir de Khoury, Ana Carolina afirma: “Você tem de acreditar no cinema. E eu vivi isso pela primeira vez no filme do Khoury. Aprendi com ele o jargão cinematográfico, o comportamento, o charme e também o rigor de perseguir o filme plano a plano. Porque você tem o filme dentro de você, e vai cuspidando plano a plano o tempo todo de dentro do cérebro. A sensação que tenho é que você vai

como continuísta em *As Amoras* (1968), sua primeira experiência prática com cinema, que a fez abandonar o curso para se profissionalizar. Ana Carolina fez a trilha sonora do segundo filme de Rogerio Sganzerla, *A Mulher de Todos* (1969) – o diretor era seu vizinho à época; conheceu Paulo Rufino, que filmava o curta documental *Lavra-dor* (1968), se tornando assistente de direção e produtora do curta, que foi selecionado para o I Festival de Curta e Longa-Metragem de Belo Horizonte. Nessa época, ela era uma jovem ainda desconhecida no meio cinematográfico; ao comparecer ao Festival, Ana Carolina conheceu Gustavo Dahl, Miguel Faria e Joaquim Pedro de Andrade, expandindo sua rede de contatos com pessoas já renomadas no meio cinematográfico nacional à época.

Ana Carolina tinha amizades e contatos que a aproximaram de pessoas importantes do cinema. Ela tinha uma grande amiga no Rio de Janeiro, Lucila Avelar, que trabalhou na Cinemateca do Museu de Arte Moderna. A Cinemateca era frequentada pelos cineastas e outras figuras do meio fílmico que trabalhavam dentro da estética do Cinema Novo: Leon Hirszman, Glauber Rocha, Cacá Diegues, Lauro Escorel, Arnaldo Jabor, Zelito Vianna, entre outros, expandindo seu contato com essas figuras importantes do meio cinematográfico brasileiro (MOCARZEL, 2010). Nesse sentido, levantamos a hipótese de que tais experiências e conexões contribuíram para a recepção favorável da crítica e para a difusão de seus filmes no circuito nacional – principalmente, dentre aqueles considerados especialistas em cinema, o que favoreceu a vida profissional da cineasta.

De acordo com a historiadora Flávia Cópio Esteves (2007), encarar Ana Carolina como uma cineasta que busca pela expressão autoral é fundamental para pensar seu cinema, não apenas em relação ao seu próprio discurso, mas principalmente porque seus filmes permitem perceber a maneira como ela interpreta seu próprio tempo, analisa a sociedade em que vive a partir de uma ótica específica e assume um posicionamento em torno dos sentidos do político, num movimento que compreende a autora como sujeito e testemunho da sua época (ESTEVES, 2007, p. 24). Em inúmeras ocasiões, com efeito, Ana Carolina reitera essa preocupação com o entendimento dos aspectos sociais e políticos daquilo que ela chama de “realidade brasileira” e o papel que o fazer cinema assume para ela:

descomendo o filme que está lá dentro da sua cabeça. Muito cedo aprendi que cinema significa o máximo de emoção em cada plano e o máximo de narrativa em cada corte.” (ANA CAROLINA Apud MOCARZEL, p. 33, 2010)

O cinema surge para mim como um caminho capaz de oferecer soluções sociais e culturais coerentes com o momento. Tinha certeza que o caminho do documentário seria – através da pesquisa e da inovação de sua linguagem – uma eficiente abertura para que tomássemos a dianteira cultural e política que a circunstância apresentava [...]. E foi exatamente a partir dessa audácia e dessa pretensão de interferir na cultura do meu país que me profissionalizei muito cedo. [...] Estava preocupada com as pessoas. Queria falar delas.⁷²

O cinema aparece como um imperativo para a expressão artística da cineasta, numa época em que a juventude buscava interferir, transformar e romper com aspectos políticos e sociais enraizados na sociedade brasileira dentro do campo cultural. Foi assim que iniciou a carreira que possui até hoje mas, à época, dedicava-se ao cinema documental, por acreditar ser este, então, o melhor caminho para assumir certa postura política e interferir na cultura brasileira; tentou até ser militante pelos meios mais tradicionais ao entrar em grupos políticos, mas essa experiência não deu certo. De acordo com ela,

De fato, minha entrada no cinema se deu através do social. Quer dizer, da realidade brasileira. Fundamentalmente, da esperança da minha geração poder interferir econômica, social e culturalmente no processo brasileiro. Hoje, já se passaram 20 anos, vejo com clareza que aquilo era uma “coisa de juventude”. Eu não tinha vocação para a militância. Era uma coisa construída entre o mundo e eu, para que me fosse possível existir. (SEM AUTOR, 1987)

Mesmo considerado algo típico da juventude, essa “preocupação com o social” é uma constante em seus filmes. Paradoxalmente, no entanto, Ana Carolina demonstra em suas entrevistas uma profunda aversão ao tipo mais convencional de militância. A esse respeito, é interessante notar a trajetória de participação política de Ana Carolina, e o motivo por ter optado pela atuação no campo cinematográfico:

Quase entrei na AP, a Ação Popular⁷³. Lutei. Rodopiei pelo partido comunista e detestei. Odiei as pessoas. Eu sempre saí muito mal disposta com as pessoas. [...] Os homens do partido comunista eram uma coisa horrorosa. Os companheiros [...] tinham uma discriminação com a mulher que, enfim. Eles eram homens, melhores do que nós. **Eles eram homens capazes. Nós éramos apenas mulheres.** Nas reuniões eles saíram, eles foram para outro lugar. Cineasta inclusive! Mandava eu sair pra fazer reunião. Quase entrei na Ação Popular. Não entrei. Eu participei de uma militância barra pesada da VPR, Vanguarda Popular Revolucionária. Logo sai porque em 1970 e 71 fui

⁷² Esta afirmação encontra-se no Cartaz de divulgação de *Mar de Rosas*.

⁷³ Ação Popular foi uma organização de esquerda extraparlamentar criada em junho de 1962 pela união de militantes estudantis da esquerda católica em Belo Horizonte.

presa duas vezes. Então falei, vou parar com esse negócio. Depois assisti a formação do PT. Mas aí, eu fiz filmes muito políticos mas eu não participei de nenhum partido político. **A minha militância foi no cinema. Nem foi no feminismo, nem nos partidos de esquerda. Foi no cinema. Foi a expressão cultural.** (ANA CAROLINA Apud MARSH, 2013 - Grifos meus)

O texto é contundente quando evidencia que a perspectiva de militância considerada mais convencional para Ana Carolina está atrelada a inserção em algum partido ou organização política, ou seja, um coletivo de pessoas sujeitas as mesmas regras para se atingir o objetivo comum. Ana Carolina tentou se inserir nesse meio, mas foi a partir da expressão cultural, no caso, o cinema, onde a cineasta encontrou sua maneira particular de inserir suas reivindicações e críticas políticas. Isto é, foi a partir dessa conjunção entre expressão e militância que o filme documental tornou-se uma opção primordial e óbvia para Ana Carolina. Após sua experiência inicial como continuísta no filme de Khoury, Ana Carolina ganhou o concurso da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo e pode contar com o financiamento para realizar seu primeiro curta, *Indústria* (1969). O curta analisa a indústria cultural brasileira e constituiu, segundo Fernão Ramos (1990), um exemplo na produção documental da época, por abandonar uma ilusão de verdade ao assumir uma postura crítica diante da atividade de filmar e da interferência do cineasta no processo, que pode manipular a própria narrativa cinematográfica, questionamentos até então pouco frequentes no cinema documental do período (RAMOS, 1990, p. 365).

Entre os anos 1960 e 1970, Ana Carolina realizou diversos filmes. Os primeiros foram os curtas metragem *A Feira* (1967), *Lavra-dor* (1967), *Indústria* (1969 – ganhou o prêmio da Comissão Estadual de Cultura de SP), *Monteiro Lobato* (1969 - codireção de Geraldo Sarno), *Guerra do Paraguai* (1970⁷⁴), *A Fiandeira* (1970), *Pantanal* (1971⁷⁵), *Três Desenhos* (1972⁷⁶). Nessa época, trabalhava como fotógrafa das estreias dos espetáculos de sua amiga Ruth Escobar, para manter-se financeiramente enquanto filmava os curtas; depois disso, realizou os médias *O Sonho Acabou* (1973⁷⁷); *A Fundação de Brasília* (tape sobre Juscelino Kubitscheck feito junto com Cacá Diegues, que não foi exibido porque as fitas foram roubadas do estúdio), *Nelson Pereira dos Santos saúda o povo e pede passagem* (1978) e *Anatomia do expectador* (1979).

⁷⁴ Este curta se perdeu pois cerca de 40% dos negativos foram destruídos no laboratório.

⁷⁵ Curta sobre a caça às onças no Pantanal que foi exibido em uma mostra de filmes em Veneza. De acordo com a diretora, o curta foi assistido pelo cineasta e etnólogo francês Jean Rouch, que gostou muito do filme e mandou uma carta para Ana Carolina pedindo sua autorização para exibi-lo no Museu do Homem em Paris (MOCARZEL, 2010).

⁷⁶ Curta de animação que ganhou o prêmio do Centro do Educação e Arte de São Paulo.

⁷⁷ Documentário sobre o show de 1973 de Gilberto Gil e Caetano Veloso no Anhembi quando voltaram do exílio em Londres, feito para a Blimp Filmes.

Sobre seus curtas, Ana Carolina afirma:

Tenho seis curta-metragens entre os meus filmes e eles não querem dizer nada, porque só foram vistos por alguns iniciados, nunca pelo público. Eu sempre quis fazer documentário, mas confesso que minha tentativa de fazer cinema cultural foi falida, porque no Brasil, é um cinema visto só pelos amigos, e que importância isso tem? (ANA CAROLINA Apud MOREIRA, 1978, p. 8)

Essa frase da cineasta evidencia a importância para Ana Carolina de que seus filmes participassem do circuito comercial; para ela, se o filme ficasse restrito a poucas pessoas, ele não atingiria seu objetivo final que era alcançar o público, ser visto – algo que ela não conseguiu realizar com os curtas.

No que tange aos longa metragens o primeiro foi *Getúlio Vargas* (1974), filme que surgiu a partir do material de arquivo existente na Cinemateca Brasileira. Ana Carolina trabalhou como chefe do Departamento de Documentação na Cinemateca Brasileira em 1972, e era responsável por jogar fora latas de filme de nitrato que podiam explodir; por isso, tinha acesso ao material que posteriormente usou para montar o documentário sobre Vargas. Ela começou a trabalhar com o material em maio e o filme tinha previsão para estrear em agosto, data da morte de Vargas. O documentário ganhou menção honrosa no Festival de Moscou e contou com música de Jards Macalé. De acordo com a Enciclopédia do Cinema Brasileiro (2000), o documentário “revela sensibilidade no agrupamento de imagens oficiais, procurando captar a aura de figura paterna exercida pelo político sobre a nação.” (RAMOS, 2000, p. 93), já evidenciando o interesse de Ana Carolina pelas relações familiares.

Vargas foi o único filme que assinei com meu nome completo⁷⁸. Depois, só Ana Carolina. Após essa declaração de amor ao pai que fiz em *Vargas*, sentia que precisava me conhecer melhor. Começo então a fazer uma investigação sobre a minha arqueologia familiar. Não é por acaso que o meu próximo filme foi *Mar de Rosas*! (ANA CAROLINA Apud MOCARZEL, 2010, p. 57).

Filmar documentários atendia ao ímpeto sociológico da cineasta, que ela perseguiu por um tempo durante o curso de Ciências Sociais na PUC-SP. Em entrevista à brasilianista Leslie Marsh (2013), Ana Carolina afirma:

Com os documentários, eu ainda estava preocupada em ser uma intelectual que analisa as questões. Eu estava falível de grandes erros na condição de

⁷⁸ Ana Carolina Teixeira Soares.

socióloga, que eu não sou. Mas quando eu parti pra ficção, abandonei completamente o salto alto e falei, “vou descrever a minha preocupação, o que eu estou sentindo na discussão da minha inserção à identidade brasileira, do meu mal-estar de ser ou não ser brasileira”. (ANA CAROLINA Apud MARSH, 2013)

Ou seja, em sua perspectiva, partir para a ficção lhe conferia mais liberdade expressiva, e, com isso, menores chances de “errar”, pois deixaria de analisar as questões políticas ou de tentar impor uma “tese” social ao passar a filmar reflexões particulares sobre assuntos pessoais. Este ponto terá implicações bastante importantes em seus filmes e para o lugar de destaque que conquistou enquanto cineasta. Ainda assim, essa preferência pelo documentário teve um efeito quando filmou *Mar de Rosas*.

A maneira de trabalhar com a câmera que eu tenho, vem do documentário. Então, pra fazer “Mar de Rosas” que é uma ficção, e que por isso tem todo um trabalho de equipe, de atores, de maquinistas, isso tudo pra mim foi meio novidade. A câmera nesse filme é como se ela tivesse não narrando uma história, mas narrando uma verdade, quer dizer, num clima documental. É como se a câmera estivesse escondida registrando um dia esquisito numa família. (SEM AUTOR, 1977)

Contando com esse *background*, Ana Carolina passou do documentário para os filmes de ficção. Seu primeiro longa de ficção foi *Mar de Rosas* (1977), filme que será foco de análise do presente capítulo e o primeiro a compor sua trilogia, que conta com *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987).

Em suas entrevistas, Ana Carolina parece encarar seus filmes como uma “sessão de terapia”, como a maneira que encontrou para exorcizar seus demônios de maneira psicanalítica (no sentido comum do termo) – este ponto será retomado adiante, pois tem implicações importantes em sua trajetória profissional. Em seus filmes, ela afirma sempre se autorrepresentar por algum personagem em cena, bem como a relação com sua mãe e seu pai. De acordo com a cineasta,

Com cerca de 17 anos, tive uma depressão medonha, não saía de casa, não falava com ninguém e passava os dias na janela do meu quarto, ou atrás do sofá. Fiz muita terapia e acho que também é por isso tudo que o meu set de filmagem se transformou num set psicanalítico. (ANA CAROLINA Apud MOCARZEL, 2010, p. 64)

Para a cineasta, filmar é o despertar da consciência para os dramas cotidianos. Foi a arte que deu subsídios dramáticos para que ela saísse de situações que a

sufocavam: a loucura, a incompreensão e a ignorância de si mesma. O cinema, para ela, foi o processo de profundo autoconhecimento (MOCARZEL, 2010). A materialização em forma fílmica de seus questionamentos internos e da busca pelo encontro consigo mesma se relaciona com a dissecação daquilo que a cineasta sentia, seus medos, traumas, desejos reprimidos, patologias familiares de maneira detalhada, para que fosse possível transformar esse sentimento de incompreensão, de falta de comunicação, de deslocamento, em filme.

Essas reflexões pessoais foram a base que serviu de inspiração para a sua trilogia, composta por *Mar de Rosas* (1977), *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987). Nas palavras de Flávia Esteves, “trilogia de forte caráter autoral que funde expressivas personagens femininas e discussões sobre faces cotidianas do poder” (ESTEVES, 2007, p. 4). Como o capítulo se propõe a analisar *Mar de Rosas*, faremos a seguir um breve resumo dos outros dois filmes da trilogia.

Das Tripas Coração é o segundo filme da trilogia, e conta a história do interventor estadual Guido (Antônio Fagundes) que vai até um colégio religioso para moças comunicar o possível fechamento da instituição. Todavia, o interventor chega cinco minutos mais cedo para a reunião. Enquanto espera, acaba caindo no sono, e sonha diversas fantasias com as meninas e as professoras do colégio. “Nesses cinco minutos de sonho se passa toda a história sob a ótica de um homem, brasileiro, que ainda vê a mulher como uma histérica, um ser dependente e nada capaz.” (BERG, 1982, p. 145). Ana Carolina aborda no filme questões relativas a sexo e culpa, e como a religião se imbrica nesses termos. Aborda, portanto, temas como repressão e desejo, mais especificamente, a visão masculina do desejo feminino – por isso, o filme é construído como um delírio, porque, para a cineasta as mulheres são algo diferente daquilo que os homens pensam sobre elas.

As mulheres de *Das Tripas Coração* querem soltar a franga a cada minuto! Elas querem a liberdade! E fiz aquelas mulheres completamente histéricas: como eles nos veem e não como somos! Na verdade, a histeria é uma característica masculina. Isso hoje a psicanálise já confirma. Queria explodir o clichê que os homens fazem de nós! Mulher grita? Grita! Mulher dá risada demais? Dá! Quer dar pra todo mundo o tempo todo? Essa é a visão masculina do desejo feminino. Repito: a visão masculina é histérica! (ANA CAROLINA Apud MOCARZEL, 2010, p. 96)

A realizadora inverte o conceito de histeria, atribuído geralmente às mulheres, e o insere com o uma característica masculina, isto é, as “mulheres histéricas” são uma

construção presente no imaginário masculino e dominante que funciona para deslegitimar o próprio discurso das mulheres. Representá-las de maneira histórica no filme significa ironizar essa construção e devolvê-la com sentido invertido para aqueles responsáveis por criá-la.

O filme ficou por cerca de dez meses⁷⁹ preso na divisão da censura correndo o risco de ser interditado ou liberado com cortes. De acordo com a cineasta, “Os cortes foram de valor unicamente moral, uma vez que meu filme não tem sexo explícito, não toca em drogas nem fala de política.” (RODRIGUES, 1982). O filme, mesmo envolvido em polêmica, foi liberado pela censura, porém com a atenuação sonora da palavra *lamber* e a exigência de se exibir um texto redigido pelos próprios censores antes do filme: “Este filme apresenta uma interpretação delirante, que não corresponde à realidade. Não se trata, pois, de uma tese que se imponha a título de proposta. Neste sentido, o filme não agride crenças e visões do mundo, cujos símbolos exhibe.” (FASSONI, 1982, p. 35). É interessante notar a diferença com que as duas cineastas aqui pesquisadas foram tratadas pela censura – mesmo que com a diferença de quase dez anos entre uma produção e outra.

Esse atraso na exibição, no entanto, não foi o suficiente para impedir que o filme atingisse projeção internacional. *Das Tripas Coração* abriu a noite de gala no Festival de Cinema de Toronto de 1982 (no mesmo festival, o filme que fechou foi *Mar de Rosas*), ganhou o Kikito de melhor diretora no XI Festival do Cinema Brasileiro de Gramado de 1983 (AQUINO, 1983) e o prêmio de melhor roteiro no XXIII Festival Internacional de Cinema em Cartagena, Colômbia⁸⁰.

O último filme da trilogia, *Sonho de Valsa*, conta a história de Teresa (interpretada por Xuxa Lopes), uma mulher madura, já na casa dos 30 anos, que faz uma dolorosa viagem para dentro de si mesma na procura do grande amor, onde, na busca de sua própria identidade, mergulha nas imagens que faz dos homens, até mesmo de seu pai e seu irmão, para compreender suas fantasias e seus delírios.

O filme encerrou sua trilogia. Nas palavras da cineasta: “Com *Sonho de Valsa* paro com este assunto, encerro uma trilogia, me livro de mim e viro mais uma página.” (SEM AUTOR, 1986, p. 52-53). A trilogia levanta questionamentos sobre a figura feminina em três estágios diferentes da vida – infância, adolescência e maturidade – ao mesmo tempo em que retrabalha representações do feminino enraizadas no fazer fílmico

⁷⁹ Entre o final de 1981 até setembro de 1982, quando finalmente estreou.

⁸⁰ De acordo com o jornal O Dia, s/d e sem autor.

a partir de uma perspectiva autoral – e que reivindica para si essa característica. Os filmes são responsáveis por levantar dúvidas mais do que imprimir uma verdade – com efeito, são repletos de contradições. Para compreendermos mais a fundo de que maneira rupturas são criadas pela cineasta, voltaremos à atenção para o primeiro longa de ficção de Ana Carolina, *Mar de Rosas*.

2.2 Mar de Rosas – recepção, descrição e análise

Em fevereiro de 1978, *Mar de Rosas* foi lançado no circuito comercial do Rio de Janeiro, ficando quatro semanas em cartaz, sendo muito bem recebido pelo público e pela crítica especializada, que o considerou um dos melhores filmes do moderno cinema brasileiro, como veremos a seguir. *Mar de Rosas* atingiu seus objetivos comerciais. De fato, de acordo com o jornal *O Liberal* de Belém – PA, e arrecadou 1,8 milhões de cruzeiros⁸¹. Segundo dados levantados por Veiga (2013), *Mar de Rosas* teve mais 400 mil espectadores durante as quatro semanas que esteve nos cinemas. De acordo com Tunico Amâncio (2000), a Embrafilme foi uma das coprodutoras de *Mar de Rosas*, e o valor investido no filme foi de 33.294,81 cruzeiros⁸². O valor está abaixo da média em comparação com outros filmes coproduzidos pela estatal, como por exemplo *A Idade da Terra* (1980) de Glauber Rocha (1.767.123,91 cruzeiros⁸³); *Inquietações de uma mulher casada* (1979) de Alberto Salvá (na época, marido de Trautman, então censurada – 433.600,14⁸⁴); *Eles não usam Black-tie* (1981) de Leon Hirszman (772.038,70⁸⁵); *O homem que virou suco* (1981) de João Batista de Andrade (1.765.544,55⁸⁶) e *Cabra marcado para morrer* (1984) de Eduardo Coutinho (1.683.347,00⁸⁷). Todavia, *Das tripas coração* recebeu financiamento de coprodução de 454.869,58 cruzeiros⁸⁸ por parte da Embra, valor muito maior que aquele destinado à *Mar de Rosas* por parte da estatal – ainda assim, inferior ao valor recebido por quase todos os diretores anteriormente citados.

O filme obteve inúmeras críticas, em sua maioria positivas, e, posteriormente foi objeto de diversas análises acadêmicas, como a de Marcella Grecco (2015), que procurou estabelecer relações entre o cinema e a história partindo das representações do

⁸¹ Corrigido, esse valor corresponderia a 400 mil reais atualmente.

⁸² Corrigido, esse valor corresponderia a quase R\$ 7.500,00 atualmente.

⁸³ Corrigido, esse valor corresponderia a mais de 390 mil reais atualmente.

⁸⁴ Corrigido, esse valor corresponderia a mais de 95 mil reais atualmente.

⁸⁵ Corrigido, esse valor corresponderia a mais de 170 mil reais atualmente.

⁸⁶ Corrigido, esse valor corresponderia a quase 390 mil reais atualmente.

⁸⁷ Corrigido, esse valor corresponderia a mais de 370 mil reais atualmente.

⁸⁸ Corrigido, esse valor corresponderia a mais de 100 mil reais atualmente.

feminino na trilogia de Ana Carolina, ao considerar os filmes como documentos históricos para tratar dos debates feministas em voga quando foram lançados; Ana Maria Veiga (2013), dentre outros filmes feitos por mulheres, defende que Ana Carolina recoloca a figura feminina no centro da narrativa num movimento de busca da identidade dentro do meio cinematográfico brasileiro, a partir de olhar e estética diferenciados; Flávia Cópio Esteves (2007), que em sua dissertação postula o esforço de articular a carreira cinematográfica de Ana Carolina – considerada por ela como cinema de intervenção e reflexão - e as manifestações culturais e políticas vivenciadas naquele período, com destaque para o cinema brasileiro; e Alberto da Silva (2012), que insere Ana Carolina num contexto de “cinema de mulheres” que busca oferecer outras maneiras de identificação e de prazer.

Antes mesmo de ser exibido no Brasil, *Mar de Rosas* foi apresentado no III Festival Internacional de Cinema de Paris. O crítico francês Pierre Kast⁸⁹ publicou a primeira crítica favorável ao filme no jornal *Quotidien*, dedicado às artes e à cultura, no dia em que o filme foi exibido no festival. Segundo o crítico, a partir da resenha do colunista da *Folha de S. Paulo*, o filme

“nada tem de literário e afunda como uma haste cheia de espinho no solo de um Brasil que se conhece tão pouco na Europa”. O crítico aconselha o espectador a assistir o filme destituído do “paternalismo com que se costuma olhar o que vem do Terceiro Mundo”, acentuando que o “Mar de Rosas” chegou a Paris “como um meteoro”. (SEM AUTOR, 1977)

Ana Carolina se surpreendeu com a exibição do filme no festival, e teria declarado:

Para mim, foi uma surpresa ver o cinema (que é grande) lotado, com pessoas sentadas no chão. Tinha jovens, críticos, velhos, mulheres, e durante a projeção as pessoas riam na hora certa. No final, foi aplaudido de pé. [...] Não sei se isso tem alguma coisa a ver com o fato de eu ser mulher brasileira, mas na verdade eu fiz um grande esforço também para divulgar o filme com certa sobriedade. (ANA CAROLINA para *O Globo*, 1978)

Mesmo com a recepção favorável do público em sua estreia no festival, Ana Carolina questiona se isso ocorreu por ela ser mulher latino-americana, e portanto um motivo a mais para o filme ser valorizado, ou se foi porque se empenhou em sua divulgação. Esse ponto voltará a aparecer constantemente no discurso de Ana Carolina e

⁸⁹ Além de crítico de cinema, Pierre Kast foi diretor, argumentista e romancista. Em 1950, ganhou o prêmio internacional de melhor documentário no Festival de Veneza com o curta *Les Charmes de l'existence* (1949).

demonstra certa insegurança da cineasta diante do sucesso, possivelmente por serem raras mulheres diretoras bem-sucedidas dentro do meio cinematográfico.

Mar de Rosas foi realizado em julho de 1977 e contou com uma equipe de produtores composta por Área Produções Cinematográficas LTDA⁹⁰, Embrafilme e Mario Volcoff Produções⁹¹. A direção e o roteiro foram assinados por Ana Carolina. A fotografia é de Lauro Escorel⁹², a música de Paulo Herculano⁹³, a montagem de Vera Freire⁹⁴, Paulo Sérgio Adário⁹⁵ foi assistente de direção, a cenografia foi de Heloisa Buarque de Hollanda⁹⁶. Tais nomes indicam tratar-se de uma equipe de notáveis. O que também ocorreu no caso do elenco, composto por Norma Bengell (que interpreta a personagem Felicidade), Hugo Carvana (Sérgio), Cristina Pereira (Betinha), Otávio Augusto (Orlando Barde), Ary Fontoura (Seu Dirceu) e Miriam Muniz (Dona Nióbi).

Ana Carolina gravou o filme todo em apenas uma semana. *Mar de Rosas* foi exibido no Rio de Janeiro em fevereiro de 1978, logo depois do Carnaval. Foi exibido em São Paulo somente em 27 de setembro, um ano depois de ter sido exibido no San Sebastian (Festival de Cinema que ocorreu de 10 a 21 de setembro de 1977, na cidade espanhola San Sebastian, na categoria de novos criadores), onze meses depois da exibição no III Festival de Paris, sete meses depois de ter sido exibido no Festival de Cinema em Berlim. Antes de ser exibido no Brasil, foi vendido para a Tunísia, Checoslováquia, e foi negociado através da Embrafilme para a exibição em três salas comerciais de Paris. Por causa de *Mar de Rosas*, Ana Carolina foi convidada a fazer parte do júri do Festival de Cinema de Berlim e a participar da Mostra Internacional do Museu de Arte Moderna de Nova York.

A estética de *Mar de Rosas* se insere numa produção de cinema autoral que se utiliza de elementos agressivos, violentos, irônicos e absurdos para proporcionar uma

⁹⁰ Produtora de Ana Carolina na época.

⁹¹ Produtora cujo único filme que produziu foi *Mar de Rosas*.

⁹² Lauro Escorel é diretor, diretor de fotografia, roteirista produtor e fotógrafo. Ganhou três prêmios no Festival de Gramado: em 1974, prêmio de Melhor Fotografia por *São Bernardo* (1971); em 1978, prêmio de Melhor Fotografia por *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (1976); em 1986, Prêmio Especial do Júri por dirigir o filme *Sonho sem Fim* (1986).

⁹³ Amigo pessoal de Ana Carolina, com quem teve uma banda antes de ser cineasta, a *Musikantiga*.

⁹⁴ Montadora desde os anos 1970, estudou cinema no IDHEC (França). Fez a montagem de inúmeros filmes, dentre eles *Sonhos de Menina Moça* (1988) de Teresa Trautman. De acordo com a Enciclopédia do Cinema Brasileiro (2000), Vera Freire é uma “das mais requisitadas e premiadas profissionais da atualidade, integra a nova geração de montadores, sendo responsáveis por narrativas mais compassadas. [...] Convidada pela diretora Ana Carolina, monta o tenso *Mar de Rosas*. O filme a destaca imediatamente, passando a montar para os principais diretores lançados nos anos 70 e 80, com especial destaque para contínuas parcerias com mulheres cineastas.” (RAMOS, 2000, p. 262-263)

⁹⁵ Sua carreira no cinema é pequena: além de ter sido assistente de direção em *Mar de Rosas*, produziu e dirigiu o documentário *O Pequeno Exército Louco* (1984) e atuou no filme *Doces Poderes* (1997).

⁹⁶ Pesquisadora, ensaísta, crítica literária e de cinema e escritora, Heloisa Buarque publica em 1978 seu primeiro livro sobre cinema (*Macunaíma: da literatura ao cinema*) e apresenta o programa sobre literatura, cinema e música *Café com Letra* na rádio MEC um ano após ter sido cenografista de *Mar de Rosas*.

sensação de desconforto no espectador que se identifica a contragosto com aquele contexto, qual seja, o da família brasileira de classe média, sua alienação e as relações de gênero representadas na tela, que se relacionam intimamente com o contexto político autoritário.

O filme narra a história de uma família de classe média típica e a tentativa frustrada de resolver, com uma viagem, os problemas matrimoniais do casal. Felicidade e Sérgio brigam em um hotel, o que culmina no suposto assassinato do marido por parte da esposa, que foge então com sua filha Betinha. A partir de então, situações estranhas começam a acontecer na fuga de mãe e filha, que passam a ser perseguidas por Orlando Barde e acabam numa cidade do interior, interagindo com outro casal frustrado – Dona Nióbi e Doutor Dirceu.

2.2.1 Os primeiros elementos da narrativa

Na primeira imagem do filme, vemos uma estrada à noite, apenas com faróis de carros e caminhões. A cena é congelada, mas a música continua enquanto passam na tela os créditos, com o nome do filme, dos atores e da equipe técnica. Depois dos nomes, a imagem dos faróis à noite recomeça. Passamos a observar a estrada de dentro do carro, o dia está amanhecendo, podemos então deduzir que este será um *road movie*. Logo no plano de abertura de *Mar de Rosas*, a imagem da estrada é congelada e os créditos superpostos, enquanto continuamos a escutar o ruído do tráfego na rodovia. Segundo a crítica Suzana Sereno, “é como se a imagem sonora, através de sua materialidade própria, se tornasse livre para ultrapassar a imagem visual ou para estabelecer com ela uma relação de afrontamento.” (SERENO, 1987, p. 59). Assim, já em seu início, o filme revela uma intenção de transgredir parâmetros realistas de representação, ao ensejar uma ruptura entre o movimento da imagem e o som.

O filme tem então início. O dia amanhece, e a cena seguinte é ilustrativa daquilo que vamos nos deparar ao longo de todo filme: Betinha, uma pré-adolescente interpretada por uma atriz adulta, está fazendo xixi na beira da estrada [IMAGEM 19] – o filme mobiliza elementos excêntricos, lança imagens não convencionais e que podem incomodar ou enojar o telespectador. Não é um filme que agrada o olhar convencional do espectador de cinema que usufrui do prazer voyeurístico na sala escura. Vemos seus calcanhares e sua sandália, um pedaço da parte de trás de seu vestido, e o líquido saindo. Nesse momento, é inevitável identificar que se trata de uma mulher em ação na cena. Afinal, sabe-se que a condição de agachamento é, na ausência de vasos etc., uma

imposição anatômica ao corpo feminino. Talvez nesse momento ela procure promover uma identificação com o público feminino, dado que diversas mulheres já passaram por essa mesma situação desconfortável, incômoda, por vezes vexatória, de ter de se agachar, cuidando para não molhar as roupas, ou o próprio corpo, para expelir necessidades à beira da estrada.

Imagem 19 – Betinha faz xixi na estrada

Essa cena que abre o filme é importante: pode ser considerada grotesca e nojenta para alguns espectadores, mas possui também a potência de condensar numa imagem uma situação de intimidade vivenciada pelo gênero feminino.

A seguir Betinha volta para o carro, puxa o banco e entra atrás. Seu pai fecha a porta e sai andando com o automóvel. A câmera fica parada do lado de fora e os espectadores acompanham o veículo distanciar-se. A música continua, mas agora a câmera está dentro do carro. São três pessoas que fazem essa viagem: dois na frente, um homem e uma mulher, e a menina atrás. Quando aparece o rosto da mulher, interpretada por Norma Bengell, Felicidade aparenta a mais profunda tristeza. O olhar distante, a testa franzida, denotam a contraposição entre o semblante feminino e seu nome, em uma tomada irônica [IMAGEM 20]. Ela olha então para o homem ao seu lado, que parece estar bravo. Betinha o observa por detrás dos ombros da mãe, e também parece estar triste. A seguir, Felicidade torna a olhá-lo e suspira. A menina, então, vai para perto do pai, encosta sua cabeça em seus ombros [IMAGEM 21]. A mãe observa essa troca de carinho entre os dois, ainda com uma expressão triste e carregada. Logo, a câmera focaliza a mãe de costas, colocando-se no lugar dos olhos da menina.

Imagem 20 – Felicidade e Betinha no carro

Imagem 21 – Betinha e Sérgio no carro

2.2.2 A incapacidade de comunicação – a assimetria de gênero no discurso

O diálogo a seguir é um resumo do que afligirá as personagens ao longo de todo o filme.

- Felicidade: *Me deixa falar só mais um pouquinho? Eu juro que não é mais o mesmo assunto* [a câmera agora foca no rosto do pai, que franze a testa com a pergunta]. *Toda vez que eu começo a falar você me interrompe. Me deixa ir até o fim, eu não quero mais ficar falando sozinha.*

- Sergio: *como falando sozinha?*

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

- Sergio: *ah, eu destruo? Olha Felicidade qualquer coisa que a gente falar agora vai dar em outra discussão.*

- Felicidade, então, ri: *a única coisa que eu não quero é discutir. Eu quero conversar com você.*

- Sergio: *Cair no mesmo assunto, Felicidade. [...] Em primeiro lugar, a minha vida não se resume num pinga. Nunca se resumiu. Em segundo eu estou numa estrada, isso aqui não é lugar nem hora pra se falar da gente. Dou o assunto por encerrado.*

- *Felicidade: Nunca é lugar nem hora quando eu quero falar, quando eu preciso, quando eu peço para falar da nossa vida, Sérgio. É por isso que eu reclamo, reclamo não, apenas me reservo o direito a uma constatação desse tipo. [Betinha começa a assobiar] A gente fez essa viagem para que? Você escuta quando eu falo? Sérgio... você prometeu me escutar dessa vez.*

- *Sérgio: prometi e não cumpri, e agora?*

- *Felicidade: ai... deus. A gente 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.*

Enquanto Sérgio fala, interrompe Felicidade a todo momento; Betinha tenta acompanhar a discussão e olha para baixo tristemente. Nesse momento, Felicidade afirma que não quer que a filha passe o que ela mesma passou com sua mãe, indicando que a infelicidade dentro do casamento é algo naturalizado pela recorrência; por isso, consegue pensar numa maneira diferente de viver, ao aceitar uma separação.

Esse primeiro diálogo evidencia a insatisfação e a tristeza de todos os personagens que compõem uma família em crise, seja pela relação entre os pais, seja pelo modo intimidado em que se encontra a filha, seja pela impessoalidade com que o marido encara o casamento ao citar a definição no dicionário e no código civil. O tema do divórcio é central na cena. Tal situação foi tardiamente legalizada no Brasil, somente em 29 de junho de 1977⁹⁷, a partir da emenda constitucional número 9 regulamentada pela lei 6515, de autoria do senador Nelson Carneiro em dezembro do mesmo ano. Dizia o texto: “Art. 3º A separação judicial põe termo aos deveres de coabitação, fidelidade recíproca e ao regime matrimonial de bens, como se o casamento fosse dissolvido. [...] Art. 7º A separação judicial importará na separação de corpos e na partilha de bens.”.

⁹⁷ Mesmo ano em que o filme foi lançado.

A emenda permitiu pela primeira vez na legislação brasileira a possibilidade de se extinguir totalmente os vínculos de um casamento, o que possibilitava às pessoas divorciadas contraírem matrimônio novamente. Até então, quem se casava permanecia com um vínculo jurídico para o resto da vida. Caso as pessoas casadas quisessem se separar, poderiam pedir o desquite, que interrompia os deveres matrimoniais e a sociedade conjugal. Os bens eram partilhados, eles não mais precisavam morar sob o mesmo teto, mas nenhum dos dois poderia recomeçar sua vida com outra pessoa sob a proteção jurídica do casamento. O divórcio constitui, portanto, um elemento de modernização no âmbito dos costumes sociais no Brasil. O filme então se inicia abordando um fato juridicamente novo no Brasil, com implicações sociais profundas.

2.2.3 A naturalização da violência e a perseguição

Na cena a seguir, há um corte de imagem, mas não de som: Felicidade e Sérgio estão num banheiro de hotel, não mais no carro, mas o diálogo é o mesmo, a briga continua. Betinha escuta a discussão do casal no quarto, pela porta do banheiro, enquanto os dois se agredem com palavras. Felicidade pede novamente para falar, e enumera certos pontos que não admite na relação, como a “mania de amor pela Betinha” e seu “papel de santa esposa, aí eu tenho que acordar feliz, ser feliz, tudo bem, sonhar feliz, sem saber da vida afetiva do meu marido. Não é Sérgio? Se você tiver coragem, diga de novo que você não mentiu! A única coisa que te pedi você jurou que ia cumprir. E não duvido nada que você leve a Betinha para ver essa gente.”, fazendo referência provavelmente a alguma traição do marido. Enquanto isso, Betinha no quarto parece ao mesmo tempo se incomodar com a situação e estar alheia a ela. Felicidade dá uma tapa de costas de mão na cara de Sérgio. Betinha coloca o ouvido na porta do banheiro, e escutamos tapas e socos – a câmera assume com frequência o ponto de vista da menina. Ela grita para eles pararem, Sérgio bate em Felicidade algumas vezes, até que Felicidade pega uma gilete que estava na pia e corta a parte de trás do pescoço de Sérgio, enquanto Betinha grita do lado de fora do banheiro para abrir a porta. Sérgio está sangrando [IMAGEM 22].

Imagem 22 –Sérgio sangrando no banheiro do hotel

Felicidade observa enquanto ele cai no chão, tranquilamente afirma que o matou - se olha no espelho com calma, uma calma até então ausente na personagem, enquanto Betinha grita para que a mãe abra a porta e pergunta se ela matou seu pai. Felicidade pega sua bolsa, segura no braço de Betinha, e arrasta a menina para fora do quarto. A família, instituição social fundamental nos discursos autoritários, finaliza-se com um assassinato cometido pela esposa que, espantosamente, não parece arrependida. A autora Laura Podalski (1999) sugere uma interpretação não convencional dos filmes de Ana Carolina, que pode ser introduzida neste ponto. De acordo com a autora, os críticos têm tido certa dificuldade em analisar o trabalho de Ana Carolina, porque ela usa da comédia como forma de crítica e de elementos estéticos dentro do filme para exacerbar reações ao ponto de ridicularizá-las – como a inserção de elementos absurdos, reações não convencionais das personagens e a relação que estabelece entre imagem e som.

Semelhante aos filmes de outras diretoras contemporâneas, o trabalho de Ana Carolina expõe a base patriarcal da formação social. Entretanto, ela é a primeira a usar a comédia exótica para criticar a ordem vigente. [...] Generosamente salpicados com elementos do absurdo, seus filmes parodiam incansavelmente a ordem patriarcal e questionam sua relação com sonhos e fantasias. (PODALSKI, 1999, p. 76).

A autora defende que há um potencial subversivo das formulações de linguagem dos que não possuem poder social. A tradicional crítica feminista do cinema, que foca na análise de imagens e do olhar e exclui o som, por defender a importância para a análise (num primeiro momento, exclusivamente) do triplo olhar fílmico - olhar da câmera; olhar do personagem masculino dentro da narrativa; olhar do espectador, assumidamente masculino (KAPLAN, 1995) - e da construção de representações

construídas a partir de certas características de um tipo-ideal de mulher sempre mantida no cativeiro (LAURETIS, 1984) não dá conta dos filmes de Ana Carolina, porque nos filmes da cineasta não apenas as imagens súbitas de violência servem para quebrar com o prazer erótico do olhar voyeurístico cinematográfico, como também a relação disruptiva que a diretora cria entre imagem e som.

Podalski (1999) afirma que a presença de vozes junto às imagens funciona como uma crítica à imaginação masculina ocidental, que é fortemente visual. “O papel da voz é fundamental para o projeto de Ana Carolina de criar um tipo diferente de prazer cinematográfico. [...] o prazer no filme de Ana Carolina é o resultado da articulação de vozes subversivas que desestabilizam o discurso autoritário.” (PODALSKI, 1999, p. 79). O som de *Mar de Rosas* ajuda a romper com os papéis estabelecidos pela ideologia dominante e masculinista em algumas ocasiões, como essa em que Felicidade tenta assassinar o marido, onde o som é contínuo mas a imagem que vemos sofreu um corte, gerando estranhamento por parte do espectador e, logo após, quando Felicidade canta tranquilamente uma música de Noel Rosa. O prazer no filme de Ana Carolina ocorre quando há identificação entre espectador e elementos subversivos que acenam uma mudança nos costumes sociais e na cultura.

Felicidade dirige o carro e não está mais com a feição triste, ao contrário, aparenta estar aliviada, cantando e sorrindo. Esse som doce na voz de Felicidade provoca uma ruptura radical em relação à cena de violência que o espectador acaba de presenciar. Assim começa a fuga de Felicidade e Betinha e a consequente perseguição na estrada por um fusca preto. Dentro do carro, mãe e filha mantêm um clima hostil entre elas: Felicidade se irrita com as perguntas de Betinha e não quer que a filha fique no banco da frente, ao seu lado; Betinha critica a maneira da mãe dirigir e seu cabelo. Ouvimos um trompete, parecido com uma buzina desafinada, depois um oboé, que nos prepara para algo estranho que está por vir. Elas presenciam um acidente, reduzem a velocidade e observam um carro caído no rio. A câmera nos mostra um carro sendo retirado do rio: vemos um corpo de uma mulher, com sangue [IMAGEM 23]. Um casal sofreu um acidente e caiu dentro do mangue. Mesmo assim, o homem no carro ao lado afirma que “não foi nada não”, ou seja, novamente um acontecimento bizarro é tratado de forma casual. Para Felicidade, o casal não teve tempo de odiar um ao outro, afinal, “morreram limpos, não teve casamento...”. Dentro do carro, mãe e filhas falam, mas não se comunicam. São conversas paralelas, desconexas, evidenciando a ausência de

escuta entre ambas. A música se intensifica e avistamos um fusca preto⁹⁸ [IMAGEM 24] aproximando-se por trás de seu carro.

Imagem 23 – O corpo da mulher que caiu no rio

Imagem 24 – Pelo retrovisor, Felicidade avista o fusca preto

É o começo da perseguição, apesar de nesse momento as personagens ainda não se darem conta disso. A conversa desconexa entre mãe e filha continua: enquanto Felicidade fala sobre o casal que morreu no acidente, Betinha pede para voltar ao hotel, no intuito de descobrir o que aconteceu com seu pai. O olhar de Felicidade é de preocupação. “Só pra gente ver, mãe.” Felicidade não responde. A câmera foca seus olhos preocupados no retrovisor observando o fusca preto ultrapassar outros carros para ficar atrás dela. Betinha tenta novamente convencer a mãe a parar de fugir, mas Felicidade observa apenas o fusca preto no retrovisor e ignora os apelos da filha. Betinha começa a rir e a desenhar pelos de barba no rosto da mãe com um lápis de olho, que vão ficar no seu rosto o filme todo – neste ponto, ao dotar a mãe de pelos faciais, característica física masculina -, para Betinha, a mãe assume o lugar do pai em termos de figura de autoridade. É neste momento que a música fica mais tensa e Betinha tenta pela primeira vez matar a mãe: espeta seu pescoço com um alfinete [IMAGEM 25], fazendo com que a mãe sangre enquanto a filha sorri como se nada tivesse acontecido. A forma como a violência é representada nesta cena, de maneira naturalizada, é recorrente ao longo do filme na maneira como os personagens infligem essa violência uns aos outros. Essa é apenas a primeira de muitas agressões que a filha vai cometer

⁹⁸ O fusca preto era uma das viaturas oficiais dos militares durante a ditadura. No capítulo “Civis que colaboraram com a ditadura” do Relatório da Comissão Nacional da Verdade (2014), foi constatado que a Volkswagen (fabricante do Fusca) cedia carros para o governo militar, espionava seus funcionários e doava quantias de dinheiro para os dirigentes militares.

contra a mãe. Felicidade responde também com agressividade: dá um tapa na cara da filha, ameaça “arrebentá-la” caso dê mais um “piu” - Betinha chora, mas não recebe nenhum consolo da mãe.

Imagem 25 – Betinha fura a mãe com um alfinete

Apesar de Felicidade manter os olhos fixos no retrovisor, preocupada com o carro preto que realmente as está seguindo, é Betinha quem primeiro expõe verbalmente este fato: “Mãe, tem um carro preto atrás de nós.” Felicidade diz “ah é?” como se ainda não tivesse percebido. Betinha diz: “ih mãe, ele tá seguindo a gente!” – em sua entonação, todavia, não há demonstração de medo; a violência e suas práticas – como a perseguição - estão naturalizadas no filme, ou seja, a representação fílmica da violência se manifesta de forma corriqueira, cotidiana e natural, ponto de contato com a realidade histórica de autoritarismo e ditadura.

A resposta de Felicidade à afirmação da filha (“Interessante”) quebra novamente com o que a imagem mostra – onde a câmera assume o ponto de vista de Felicidade. Seu tom neutro, sem medo ou preocupação nas palavras, difere de seu olhar tenso e preocupado com o carro que as persegue, e da música, que passa uma sensação de desconcerto, perseguição, confinamento – é uma música sufocante, e fica cada vez mais tensa à medida que o carro se aproxima. Com a associação entre o que a câmera filma e o que Felicidade vê, observamos parte do rosto do motorista, um homem de bigode. Felicidade finalmente assume que o carro preto está perseguindo as duas, enquanto Betinha ri e pede para ligar o rádio. Está tocando a música *Isn't She Lovely* do Stevie Wonder, sucesso à época. Mais uma vez a sonoplastia não condiz com a imagem que vemos, mostrando um recurso utilizando no filme diversas vezes, uma disjunção entre

imagem e som – já que o comportamento de Betinha e a música que toca na rádio contradizem a tensão gerada pela perseguição. Betinha dança e coloca em seu nariz o alfinete que usou para furar o pescoço da mãe, trazendo comicidade para uma cena tensa.

Por vezes a câmera assume a perspectiva do perseguidor, que ainda desconhecemos, como quando elas saem da estrada e entram num ponto de gasolina, a câmera segue o carro das duas. Isso fica ainda mais evidente porque logo após o carro preto também entra no posto. Felicidade pede para o frentista encher o tanque, e a música do Stevie Wonder continua a tocar no rádio de seu carro. As duas saem do carro. Betinha diz ao frentista que “já está por aqui” passando a mão no topo de sua cabeça, dando a entender que está farta daquela situação [IMAGEM 26].

Betinha demonstra insatisfação com a situação que ela esta vivendo a todo momento; ela não consegue fingir que nada aconteceu, passar panos quentes e ignorar, como a mãe. Ela funciona como a catarse daquela família. Betinha pega um galão ao lado da bomba de gasolina, e começa a cantarolar a musica *Isn't She Lovely*. Ela joga o conteúdo do galão aos pés da mãe, risca um fósforo, e coloca fogo na mãe – era gasolina dentro do galão [IMAGEM 27]. Tudo isso num tom de calma e normalidade, como se fosse algo comum.

Imagem 26 – Betinha está “por aqui”

Imagem 27 – Betinha joga gasolina e põe fogo em Felicidade

Neste momento, o homem que as perseguia finalmente sai do fusca e vai em direção a elas para ajudar Felicidade, que grita de dor. Betinha olha para o fogo e segura um sorriso. Ela não demonstra sentir culpa, parece encarar aquilo como se fosse uma

brincadeira. Nota-se que é a segunda agressão física direta à mãe. O homem do fusca preto abana seu paletó contra as pernas de Felicidade para apagar o fogo de sua saia, enquanto acusa a mãe de ter deixado aquilo acontecer, por ela não estar prestando atenção. Ficam algumas queimaduras na perna de Felicidade e Betinha não parece se importar. O homem não para de falar, diz que poderia ter acontecido um desastre maior: em seu tom percebemos que infantiliza Felicidade e a culpabiliza pelo aconteceu. Enquanto ele fala ininterruptamente, Felicidade olha para Betinha e a empurra, dando um beliscão, ao que a filha grita, dizendo que “foi sem querer”. O homem torna a demonstrar preocupação para com Felicidade, afirma que ela pode contar com ele tranquilamente. Finalmente se apresenta, seu nome é Orlando Barde (interpretado por Otávio Augusto). Orlando pede, de modo firme, para um frentista trazer o carro dele para mais perto; o tom de autoridade na voz e na postura corporal compõe o personagem. Felicidade puxa o cabelo de Betinha [IMAGEM 28].

Nesse momento, Barde pega uma pomada em seu carro para Felicidade e diz a ela que sempre que viaja o faz prevenido. Orlando então solta seu primeiro (de muitos) clichês: “Prevenir acidentes é dever de todos, e um homem prevenido vale por uma farmácia”. Ele passa o creme na perna de Felicidade com um pouco de grosseria. Ela demonstra sentir dor. Essa cena tem uma longa duração. Enquanto ela continua a gemer de dor, Betinha observa de braços cruzados, sem se importar, até que Felicidade pede a conta ao frentista, mas Orlando não deixa que ela pague; para ele, Felicidade não está em condições de dirigir e sugere que eles sigam viagem juntos, no mesmo carro. Nesse momento o plano fecha no rosto de Betinha, que olha os dois de cima a baixo com a cara fechada, já prevendo o que está por vir. Felicidade aceita o convite de Orlando para irem a São Paulo em seu carro. Enquanto Felicidade pega alguns papeis em seu carro, Orlando questiona Betinha sobre o porquê ela ter feito o que fez: “Que ideia foi essa?”. Betinha não responde, e pergunta “e por que você tá seguindo a gente desde lá do Rio?”. Betinha enfrenta seu perseguidor desde o princípio, e avisa sua mãe sobre a desconfiança em relação a ele [IMAGEM 29].

Imagem 28 – Felicidade puxa o cabelo de Betinha

Imagem 29 –Betinha enfrenta Orlando

2.2.4 A construção do personagem masculino

Com mãe e filha dentro do carro do perseguidor, passamos a conhecer melhor o personagem Orlando. Ele fala sem parar, repetindo diversos clichês. Além disso, se delonga bastante sobre seu trabalho: confabula sobre a agricultura, onde é preciso calcular tudo, é uma coisa quase que matemática, por exemplo, a altura da espiga, o número de grãos, o número de grãos em cada fileira da espiga – esse assunto aleatório, que surge inesperadamente, indica que o homem quer demonstrar conhecimento sobre um assunto referente à esfera pública: do trabalho, do conhecimento técnico. É como se a construção dos personagens masculinos no filme evidenciasse a falta de habilidade dos homens em falar de assuntos íntimos. Ana Carolina fabrica seus personagens masculinos baseados no estereótipo dentro do qual homens geralmente falam de amenidades, contam anedotas, pois é esse universo que eles dominam, do conhecimento público, do trabalho. Ao mesmo tempo, enquanto Orlando se vangloria de seu trabalho e não rompe com o papel tradicional imbuído ao gênero masculino, Betinha, que está deitada no banco de trás, começa a rir, uma risada debochada, colocando as pernas para cima [IMAGEM 30]. Essa “falta de postura” corresponde a uma quebra no comportamento esperado para uma moça da sua idade, que supostamente já deveria ter introjetado as normas de performance correspondentes ao seu gênero – deveria “sentar-se como uma mocinha”, “comportar-se educadamente”. Não é o que observamos na personagem.

Imagem 30 –Betinha de pernas para o ar

Como já foi notado, a personagem de Orlando é construída com base em clichês. Ainda no carro com Felicidade e Betinha, por exemplo, ele afirma: “eu acredito sinceramente que o trabalho dignifica o homem. Eu penso assim: trabalho, família, família, trabalho. O homem que não tem família pra mim é um perdido.” Esse é um indício da falta de interioridade, particularidade, subjetividade do personagem, como se fosse a figuração de um homem “médio”. Ele materializa também uma figura de autoridade, austeridade e ameaça, como um “perseguidor”. De acordo com o historiador Marcos Napolitano (2014):

O regime militar montou uma grande máquina repressiva que recaiu sobre a sociedade, baseada em um tripé: vigilância – censura – repressão. [...] A base teórica que instruí a montagem desta máquina era o conceito de guerra interna ou guerra revolucionária, aprendido dos franceses. Ela pressupunha a utilização coordenada de todos os recursos – militares, políticos e de informação – no combate a um inimigo invisível, oculto – o “subversivo” –, entre a população como se fosse um cidadão comum. Por essa lógica, todos eram suspeitos até que se provasse o contrário. As forças militares tinham que abandonar os conceitos tradicionais de guerras, baseados em mobilização e movimentação de grandes recursos humanos e materiais na defesa ou invasão de um território inimigo, para desenvolver uma ação tipicamente policial, complementada com operações de guerrilha contrainsurgente. Tratava-se, nas palavras de um general, de uma luta abstrata contra um inimigo invisível. (NAPOLITANO, 2014, p. 116-117)

É possível contabilizar Orlando como uma metáfora daquele que seria o maior perseguidor da época – o Estado de exceção. Ao lado dessa imagem de uma autoridade censora, é notável que Orlando vem acompanhado de outros valores conservadores

típicos da época, como o da defesa da família e da propriedade privada como instituições basilares. Como afirma a pesquisadora Adrianna Setemy (2018), a defesa intransigente de rigorosos valores morais por parte dos dirigentes militares contra a suposta ameaça do fantasma comunista durante a Guerra Fria, aliada às transformações nos comportamentos e padrões sociais em voga no período, encontrava reverberações também na sociedade civil, a partir da organização de membros do clero e de grupos da classe média, como as “Marchas da Família, com Deus pela Liberdade”, que ia às ruas reivindicar a defesa da moral e dos bons costumes, além da Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP),

Associação civil de âmbito nacional, composta apenas por militantes do sexo masculino e cujos objetivos eram combater a vaga do socialismo e do comunismo e ressaltar, a partir da filosofia de São Tomás de Aquino e das encíclicas, os valores positivos da ordem natural, particularmente a tradição, a família e a propriedade. [...] Em todas as suas frentes de ação, a TFP desenvolveu constantes campanhas em defesa da família monogâmica e indissolúvel, da propriedade privada e do ataque ao comunismo e ao socialismo. (SETEMY, 2018, p. 118)

Como demonstrado nos capítulos anteriores, a repressão no intuito de normalizar a sociedade brasileira – que deveria parecer harmoniosa e sem fraturas sociais – agia em duas frentes: a mais visível e agressiva, os desaparecimentos, torturas e assassinatos, estruturada e institucionalizada dentro do aparato militar; mas também a forma mais sutil, de repressão a qualquer comportamento social fora do padrão, como a homossexualidade, a mulher madura e casada que não faz o papel de “santa esposa”, as moças que não reprimem sua sexualidade, a mulher com mais de um parceiro – essa forma de coerção social, defendida ferrenhamente pelos dirigentes militares, encontrava grande suporte na própria sociedade civil da época, como demonstrado acima.

Na cena seguinte, Orlando afirma: “e o dinheiro, dinheiro também não é o mais importante, se bem que conta não é mesmo? Eu sou a favor de se respeitar as hierarquias. As leis devem ser cumpridas [enquanto ele fala, Betinha fica gritando ao fundo “é mentira!” e Felicidade tenta segurar um sorriso]. O padroeiro dos motoristas é São Cristóvão, não é?” Felicidade responde que é. Orlando: “pois o meu padroeiro é a minha família” e sorri. Dá sua carteira para que Felicidade veja fotos de sua família, e Felicidade pergunta o nome de sua esposa.

Orlando: “Clisete. É de família nordestina. [...] pois é Dona Felicidade, um paulista e uma nordestina, é a integração” e ri. Orlando continua: “a minha família é

pequena, somos só eu e uma irmã. Agora a família dela não, é bastante grande, são sete irmãos. Cleunice, Cleanto, Clivenor, Cleonilde, Clisete, Clidemar e Cleonor.” Betinha diz então bem alto: “CLITORIS, CLICOISA”. Orlando faz uma cara de nojo quando ela se refere ao órgão sexual feminino, porém ambos os adultos ignoram o que a menina disse. Betinha faz ocasionalmente referência a órgãos sexuais no filme e é sempre ignorada pelos adultos, que sentem repulsa mas não a repreendem diretamente - Betinha expõe sempre que possível sua sexualidade latente e é um irônico contraponto a Orlando: este último, mantenedor da ordem social, das hierarquias, conservador enfim em seu discurso e comportamento, enquanto Betinha é construída de maneira a romper com os padrões, mesmo que se utilizando do mesmo instrumento que o perseguidor – a violência. O diálogo a seguir é bastante elucidador do conservadorismo de Orlando:

- Orlando: Mas o que me irrita muito é essa mania desses jovens que querem ficar andando por aí ‘ah, felicidade’, pra mim a felicidade deveria ser abolida.

- Betinha: não falei, mãe?

- Orlando: eu sou um homem que por causa disso consegui uma posição na vida invejável.

- Felicidade: Boa?

- Orlando: invejável.

- Felicidade: ah, o senhor é dono?

- Orlando: não, não sou dono de nada não.

- Felicidade: ah, então o senhor é empregado, tem salário?

- Orlando: ah, a senhora quer saber de uma das minhas funções?

- Felicidade: Quero.

- Orlando: fazer com que os outros me obedeçam.

- Felicidade: o senhor comanda?

- Orlando: é.

- Felicidade: muito interessante.

- *Orlando: com medo ou sem medo me obedecem.*

Nesse momento, a construção do personagem se completa. Orlando é um agente da autoridade; aquele que comanda, aquele que faz com que os outros obedçam. Quanto mais Felicidade tenta descobrir sobre ele, mais perigoso ele aparenta ser. Ele não se importa com a felicidade dos jovens, pois para ele a felicidade deveria ser abolida. O que ele considera invejável é ser um homem a quem os outros obedecem; ou seja, seus valores, ao se concentrarem em torno do respeito à obediência, à autoridade, às hierarquias e à manutenção do poder, fazem uma evidente ligação ao tipo de governo em atuação no Brasil desde 1964.

Orlando não quer nem que Felicidade ligue o rádio do carro durante a viagem. Ele diz que detesta rádio de pilhas, e afirma: “é, de pilha, pilha de pilha, pegar em flagrante, descobrir, descortinar, pegar de surpresa, agarrar, como no dito popular, apanhei esse cavaquinho.” Quando ele fala “apanhei”, ele pega nos braços de Felicidade com grosseria, reforçando ainda mais a caracterização do personagem, imbuído de clichês e de palavras de ordem.

A resposta de Felicidade vem inesperadamente e funciona de maneira a compor o universo de loucura onde se encontra aquela mulher: Felicidade coloca a cabeça para fora da janela e começa a gritar frases em inglês: “*Oh what a beautiful country my god everything is so great so nice so beautiful oh my god.*” Betinha: “*yes mommy!*” Felicidade muda na hora a feição, para de olhar para a janela como estava antes, deslumbrada e afirma em tom muito sério: “*Perhaps today is the last day of my life*”. Betinha: “*Yes mommy, Yes.*” Felicidade olha para trás e grita: “*Shut up!*”. Orlando olha desconfiado para as duas, possivelmente por não entender inglês – o que indica que o personagem não se encontra na mesma classe social que mãe e filha - e por ter se assustado com a explosão súbita de euforia de Felicidade, que passou tão rápido quanto se iniciou. Orlando para o carro e Betinha pergunta para a mãe o que ela gosta mais, de mandar ou de obedecer. Felicidade afirma sem hesitar que gosta de mandar, mas Betinha retruca dizendo que é mentira. Nesse momento, a menina se coloca como questionadora da ordem.

Em outro momento do filme, essa associação dos personagens masculinos construídos na narrativa com uma superficialidade em relação às personagens femininas surge novamente. Logo após Felicidade expressar mais uma vez seu sofrimento em relação ao casamento, os homens mudam então o foco da conversa e partem para

assuntos que lhes são familiares: o universo do trabalho. Passam a falar sobre os negócios, o espaço público, deixando a conversa mais impessoal, demonstrando seus conhecimentos técnicos sobre os assuntos. Barde diz que pensa em abrir um escritório na cidade e indicar o nome de Dirceu como seu representante no setor de higiene. Dirceu pede para voltarem ao assunto de mercados e implementos agrícolas, e Orlando replica sobre a questão da venda da terra para se obter lucro.

Dirceu: “toda vez que eu saio para o trabalho, minha mulher me lembra do preço do alho. Caralho. [...] ódio daqui, ódio dali, *sofrio* me arrepio, com esforço sem esforço, me forço, com alho, sem alho, o trabalho está para o capital assim como o investimento está para a força, minha mulher é louca.” – os homens começam então uma longa elucubração sobre a relação entre capital, força, trabalho e investimento, mas nenhuma das afirmações faz sentido.

2.2.5 A relação familiar como reflexo do autoritarismo político

Eles não estão mais na estrada. O carro entra numa cidade, que não parece ser grande: a rua é de paralelepípedo e eles estacionam ao lado de uma igreja. Orlando pede para que elas o esperem dentro do carro e não saiam dali. Felicidade quer saber onde elas estão, mas Orlando diz que não sabe, que vai telefonar e volta num instante. Betinha sai do carro enquanto Felicidade reclama “cidade do cu da cobra”. Orlando está numa mercearia falando ao telefone e afirma que não vai dar bandeira nenhuma, que seu interlocutor pode ficar tranquilo. A desconfiança de que o homem é capanga do Sérgio, marido de Felicidade, começa então a se confirmar. Enquanto isso, Felicidade procura por todo carro pistas sobre a identidade desse homem, quando encontra uma arma embaixo do banco do motorista, e o momento de tensão que o espectador sente com a cena é intensificado pela música de suspense. É nesse momento que Felicidade tem certeza que Orlando é capanga de Sérgio. Betinha confirma as suspeitas da mãe: “eu sei de tudo, esse homem, esse bigode, esse carro, eu já vi lá na fábrica do meu pai, tira a mão de mim Felicidade!”. A mãe está segurando os braços da filha, dá um tapa na cara dela, ela grita, pede para a mãe soltá-la, as duas saem correndo pela calçada, Felicidade atrás de Betinha – a sequência de eventos é rápida, o que intensifica a tensão no espectador. Orlando sai do estabelecimento bem quando as duas passam pela porta e pega Felicidade pelos braços [IMAGEM 31]. Felicidade e Orlando entram no carro e passam a perseguir, juntos, a menina pelas ruas da pacata cidade.

Imagem 31 –Barde pega Felicidade pelo braço

Barde diz: “eu conheço bem essas situações, mas quando a gente quer, a gente não perde ninguém de vista.” Felicidade abre a porta e tenta sair com o carro em movimento, ele a segura e grita “FICA AQUI”. Ele dá risada e ela, um sorriso amarelo. Orlando: “água mole em pedra dura tanto bate até que” Felicidade: “fura”. Orlando pede para ela desistir, rindo.

Felicidade conta que Betinha sempre deu trabalho, que às vezes preferiria que ela morresse. Nesse momento da narrativa, a mãe une-se e torna-se o perseguidor. Juntos, eles finalmente a encontram: Betinha está no final da rua, com pessoas fantasiadas, parecem atores saltimbancos festejando, dançando, tocando instrumentos, como se fosse um desfile de rua. Orlando diz: “olha aí o que é que dá, essa liberdade já virou anarquia, eu se fosse a senhora não soltava essa menina assim não, eu caçava essa menina, mas parece que a senhora não tem coragem né.” Para o perseguidor, a felicidade dos jovens é pejorativamente considerada “anarquia”.

Betinha está feliz com as pessoas vestidas de palhaço e tocando instrumentos na rua. Ela está sorrindo e se divertindo, se esqueceu da fuga, e a câmera assume a perspectiva dos perseguidores-adultos que observam a cena de dentro do carro. Felicidade sai do carro enquanto Betinha dança com os palhaços-músicos e se aproxima deles com um saco nas mãos [IMAGEM 32].

Felicidade finalmente consegue pegar a menina: coloca o saco em sua cabeça [IMAGEM 33]. Felicidade gargalha enquanto a menina grita para que a mãe a largue. A relação familiar que se constrói ao longo do filme imbrica o poder patriarcal ao poder autoritário – essa cena é uma alusão às prisões arbitrárias e aos desaparecimentos que

ocorriam no regime militar, porém é Felicidade quem personifica essas arbitrariedades e as pratica contra a própria filha.

A mãe demonstra certo sadismo naquela situação por finalmente conseguir dominar a filha, e grita: “A Abstinência É O Preço Da Eterna Liberdade”. A banda continua a tocar. Felicidade mantém Betinha dentro do saco, que não para de gritar: “eu vou lutar, eu vou lutar, eu vou lutar! todos aqueles que procuram com fé não encontrarão”. A banda continua cantando e seguindo as duas, como se aquilo fosse uma cena comum e corriqueira. Felicidade rindo coloca a menina dentro do carro e se despede da banda. Essa cena é icônica e evidencia que Betinha é a única disposta a quebrar com o universo autoritário e infeliz onde se encontram os adultos. De acordo com a pesquisadora Marcella Grecco (2015),

Betinha representa uma nova geração de mulheres, a geração da segunda onda feminista, que cresceu com outra consciência a respeito das obrigações inerentes às mulheres. As investidas contra a mãe, na realidade, são investidas contra o autoritarismo. Ela não quer seguir ordens e não quer fazer parte do cotidiano apático e conservador no qual as outras personagens estão inseridas. Betinha rompe com estereótipos quanto ao comportamento feminino e não se envergonha de sua sexualidade, temática muito em pauta na época. (GRECCO, 2015, p. 41)

Imagens 32 e 33 –Felicidade se aproxima com um saco e o coloca na cabeça de sua filha

2.2.6 A sala de estar de Nióbi e Dirceu

Novamente, os três se unem e continuam dirigindo pela cidade de ruas de paralelepípedos e construções antigas, desgastadas e abandonadas. É interessante notar que, mesmo sem nenhuma ruptura formal, Felicidade já não é mais a perseguidora: ela puxa o freio de mão do carro em movimento para que ela e Betinha saiam correndo, sendo perseguidas por Orlando. Felicidade derruba sua bolsa na rua quando surge um coletivo (ônibus) que atropela a mulher na frente da filha. Tudo acontece antes que os espectadores consigam respirar devido à rapidez dos cortes de cena. Betinha pede ajuda para uma mulher que passa na rua, que acolhe Felicidade junto com Orlando e leva os três para a sua casa. Aqui começa a segunda parte do filme. Ela se passa na casa de Dona Nióbi (Miriam Muniz) e Seu Dirceu (Ary Fontoura). A partir de agora, todos os elementos que já apareceram anteriormente no filme são levados ao extremo: o falatório incansável de clichês, as agressões gratuitas, a incapacidade de comunicação entre os personagens e elementos absurdos e surrealistas. D. Nióbi explica o que aconteceu ao marido. Felicidade, Betinha e Orlando sentam no sofá da sala enquanto Dirceu diz: “Ah! Todo dia é dia posto que amanhã você adia” – mais um homem dos clichês. Betinha se senta quase deitada no sofá com as pernas abertas, olhando com uma cara sugestiva para Dirceu – novamente, num movimento de ruptura com a performance esperada de feminilidade -, enquanto Nióbi cuida dos ferimentos de Felicidade [IMAGEM 34].

Imagem 34 –Nióbi cuida dos ferimentos de Felicidade, Betinha lança olhar sedutor para Dirceu

Dirceu é dentista, mas na verdade é um poeta frustrado e obcecado com sangue. Nióbi, sua esposa, cumpre seu papel de mulher do lar e quase todos seus assuntos são relacionados à esfera doméstica. Orlando, em contrapartida, só conversa sobre sua vida

profissional. Felicidade demonstra seu sofrimento a todo momento. Betinha é quem menos fala: quando fala, é sobre sexo.

Nesta casa, todos falam e ninguém escuta. Mesmo com a enxurrada de clichês e frases feitas, a falta de entendimento mútuo é total. Os assuntos falados pelos homens e aqueles falados pelas mulheres são muito diferentes. Por exemplo, D. Nióbi descreve o acidente para seu marido, mas começa contando que estava fazendo batatinhas assadas que o marido adora e passa a receita para Felicidade, para só depois dizer que ouviu um barulho na rua e Felicidade tinha sido atropelada. Nióbi não para de falar e contar em detalhes a cena, mas Betinha não está atenta a nada daquilo, e dá um tapa na perna do Sr. Barde, que retribui o tapa. O comportamento da menina causa certo estranhamento porque sempre que surge uma brecha, ela demonstra sua sexualidade latente, que não é reprimida.

A câmera filma todos na sala enquanto o monólogo de Nióbi continua:

é morte ou casamento que se diz, Orlando?

- Orlando: fica para outro dia.

- Nióbi: é, fica pra outro dia. Mas hoje eu senti uma moleza nas pernas, a minha língua estava adormecida, tive uma coisa me sufocando, eu queria gritar, queria falar, mas não saía nada, fui ficando tonta, tonta, daí apareceu esse anjo, esse anjo, esse anjinho que está sentado aí do lado da mãezinha.

A câmera foca em Betinha, jogada no sofá, fazendo bola de chiclete e sem aparentar ter cara de anjo. Mais uma vez, aparece o recorrente tema do sufoco, da impossibilidade de se comunicar. Esse ponto se manifesta no começo do filme com a briga de Felicidade e Sérgio, mas é uma situação experimentada também pela geração anterior, da qual faz parte Dona Nióbi. Ana Carolina constrói as relações de casamento entre homens e mulheres a partir da assimetria na comunicação entre eles, que gera uma total falta de entendimento, um sufoco dos gritos de tristeza e uma consequente impossibilidade de mudança dentro da instituição tradicional do casamento. De acordo com a pesquisadora Marcella Grecco (2015),

Ao trazer de forma tão explícita nos diálogos e na própria *mise-en-scène* a insatisfação com o casamento, Ana Carolina contribuiu com a luta feminista mostrando para uma geração de mulheres que a infelicidade matrimonial é

um tema que pode ser debatido em público e que há soluções efetivas para um casamento infeliz. (GRECCO, 2015, p. 40)

Enquanto Felicidade ou Nióbi falam, os outros personagens ignoram, relativizam e infantilizam seus discursos. Nióbi afirma que tinha que agir para ajudar Felicidade. A câmera está focada na cara de Nióbi, mas ouvimos a voz de Betinha rir escandalosamente da palavra “agir”. Dirceu então solta uma das frases mais célebres do filme: *“Eu odeio essa palavra. Agir. Nióbi eu quero saber se tinha sangue, sangue Nióbi.”*⁹⁹.

2.2.7 Os elementos absurdos e surrealistas

A próxima cena comporta muitos elementos que podem ser considerados surrealistas, por não terem qualquer conexão entre si e por surgirem de maneira inesperada dentro da narrativa. De acordo com a Enciclopédia do Cinema Brasileiro (2000),

A obra de Ana Carolina também deve ser referenciada ao culto pelo absurdo e pelo mórbido e pela crueldade, elemento típicos de uma cineasta como o espanhol Luís Buñuel. Suas personagens [...] encontram-se imersas num universo caótico, em que a ordem das razões é sempre perturbada por pulsões irracionais. (RAMOS, 2000, p. 93)

Para Ana Veiga (2013), a adoção de elementos familiares ao surrealismo se insere no diálogo da cineasta com o Cinema Novo – de maneira mais geral, defendendo aqui não a inserção de Ana Carolina com essa corrente estética, porém a inegável importância por parte da cineasta em ser associada com vanguardas artísticas no impulso de expressão autoral e renovação formal. O pesquisador Alberto da Silva (2012) reitera a comparação feita em diversas ocasiões dos filmes de Ana Carolina com o cinema de Luis Buñuel devido à adoção de elementos surrealistas em seus filmes. De acordo com o autor,

Se suas personagens se constituem de arquétipos tirados de metáforas que se inscrevem em performances de gênero constantemente contestadas, a inspiração surrealista permite a cineasta questionar, destruir e desconstruir esses modelos. Por outro lado, essa linguagem ajuda a estabelecer nos seus filmes um distanciamento que tem um papel e um lugar essencial através do

⁹⁹ Neste ponto, é possível que a cineasta tenha criado uma associação entre o espaço ocupado pelo espectador que não está agindo e aquele do intelectual, que muitas vezes se abstém de práticas transformativas e subversivas de fato para manter-se apenas no mundo das ideias...

qual os personagens femininos desenvolvem uma constante reflexão sobre elas mesmas e sobre o mundo ao seu redor. (SILVA, 2010, p. 23)

De acordo com a crítica literária Flora Süssekind (1994), Ana Carolina se utiliza de recursos plásticos oriundos de um repertório surrealista que funcionam de forma a sintetizar metaforicamente em imagens–relâmpago o que acontece ao longo de todo filme.

A brasilianista Leslie Marsh (2013) defende que os filmes de Ana Carolina se adaptam a uma forma surrealista de representação para criticar as construções ideológicas repressivas da feminilidade, buscando a emancipação da psique feminina. Seus filmes criticam as instituições e crenças estabelecidas onde cidadãos supostamente bons e morais são manufaturados (pela família, educação, religião, amor romântico, honra ao pai etc.), refletindo um desejo por uma nova forma de sociabilidade e um novo modelo de sistema político, onde mulheres são membros iguais e completos, e onde as manifestações dos sentimentos também são consideradas como formas válidas de expressão artística. É uma perspectiva que está de acordo com a segunda onda do feminismo.

Para compreendermos melhor o significado que esses elementos surrealistas e *nonsense* tomam em *Mar de Rosas*, faremos um paralelo com a origem do movimento surrealista na pintura e na poesia enquanto vanguarda artística pertencente ao modernismo¹⁰⁰.

O surrealismo surgiu como movimento de vanguarda na Europa no início do século XX e se tornou a representação modernista da psique, do inconsciente e dos sonhos. De acordo com Whitney Chadwick (1985), o surrealismo foi o movimento artístico dentro do modernismo responsável por dotar o maior papel significativo para a imagem da mulher na vida criativa do homem desde o romantismo; foi também um movimento que contou com grande número de mulheres artistas participantes, que podiam explorar artisticamente suas fontes interiores e sua imaginação criativa, além do comprometimento com uma forma de expressão onde a realidade pessoal é predominante. O surrealismo buscou disponibilizar todo o campo da experiência psicosssexual humana para o artista enquanto inspiração. “Em certo sentido, todas as pinturas surrealistas são autorretratos, suas fontes internas ao invés de externas, seu

¹⁰⁰ Este paralelo num primeiro momento pode parecer distante, mas optei por realizá-lo devido à ausência de pesquisas que busquem as conexões e inter-relações entre o surrealismo e o cinema feito por mulheres, tema interessante para pesquisas futuras.

imaginário indistinguível da estrutura e do funcionamento da mente de seus criadores, e seu objetivo, o autoconhecimento” (CHADWICK, 1985, p. 66)¹⁰¹.

A imagem da “adolescente fêmea”, uma mistura volátil de consciência sexual e ingenuidade infantil, incendiou o imaginário surrealista no contexto do modernismo, figura que aparece em *Mar de Rosas* (a famigerada Betinha) de maneira bastante caricata. Ainda segundo Chadwick (1985), as mulheres do surrealismo, por mais que mobilizassem o imaginário fantástico, se mantiveram firmemente enraizadas nas experiências de seus próprios corpos e na aceitação de sua própria realidade psíquica em suas obras. Esses traços estão presentes em *Mar de Rosas*, uma vez que Ana Carolina afirmou ter partido de suas próprias experiências familiares para criar certas cenas no filme: quando criança, colocou fogo em sua casa; muitas das frases de Felicidade são retiradas de cartas que sua mãe escrevia para seu pai; quando tinha 4 ou 5 anos de idade, Ana Carolina tinha um sonho recorrente que entrava pela janela de seu quarto muita terra, e ela só tinha uma colherinha de chá para tirar, não dava tempo, ela se sentia angustiada e começava a ser soterrada, até que acordava chorando. Essa aproximação também ocorre em *Mar de Rosas* na medida em que Ana Carolina afirma que Betinha representa a si mesma em sua adolescência. A loucura de Felicidade é a sua loucura, sua histeria. Ana Carolina afirma que o filme representou um despertar de sua consciência para os dramas cotidianos. Foi a arte que deu subsídios dramáticos para que ela saísse de situações que a sufocavam: a loucura, a incompreensão e a ignorância de si mesma. Um paralelo com Frida Kahlo aqui é interessante: “Kahlo considerava-se uma realista que pintava sua própria vida” (CHADWICK, 1985, p. 88)¹⁰².

Ainda segundo Chadwick (1985), o surrealismo buscou maneiras de transcender o particular ao definir um nível de existência onde as contradições cotidianas eram resolvidas. Ana Carolina se utiliza do absurdo, do ridículo, não necessariamente para transcender, mas para escancarar, denunciar as contradições, fazendo uso do humor, algo que difere do movimento surrealista original. O surrealismo foi um movimento artístico responsável por legitimar uma forma de arte onde a realidade pessoal é primordial. No cinema, o surrealismo busca romper com as convenções culturais e estéticas num movimento de negação do axioma da impressão de verdade que o cinema tradicional se esforça por criar. Não podemos medir aqui o quanto essa foi uma escolha racional por parte da cineasta, mas a introdução de elementos surrealistas no filme

¹⁰¹ Tradução minha. Original: “In one sense, all Surrealist paintings are self-portraits, their sources internal rather than external, their imagery indistinguishable from the structure and functioning of their creators’ minds, their goal self-knowledge...”

¹⁰² Tradução minha. Original: “Kahlo called herself a realist that painted her own life.”

contribui para aumentar o caráter autoral de sua obra, bem como representa uma saída formal para a materialização dos seus sentimentos e experiências na forma fílmica.

Esses elementos absurdos estão presentes em diversas ocasiões de *Mar de Rosas*. Enquanto o casal idoso discute, Felicidade canta e bate palma “Chô, Chuá, cada macaco no seu galho, Chô Chuá eu não me canso de falar...”, Betinha ri escandalosamente e Barde se chacoalha na poltrona. Nióbi conversa com Barde, mas o chama de Osvaldo Lente. Barde se irrita, se levanta e grita com a senhora. Nióbi começa a gargalhar, Barde faz agachamentos (movimentos repetidos como se fosse sentar na cadeira, mas levanta e agacha de novo). Felicidade está tampando os ouvidos e Betinha continua rindo. Dirceu recita um poema, todos aplaudem e riem escandalosamente; todos falam ao mesmo tempo e parecem estar loucos. Até que Nióbi grita alto e todos ficam em silêncio: ela se esqueceu de oferecer um cafezinho... mas na verdade é um licorzinho que aquela situação demanda. Os personagens então começam a trocar tapas, todos se batem. A cena é longa até que Nióbi se levanta para pegar o licor. Ela distribui copinhos para Betinha, Felicidade e Barde, e Dirceu pergunta se preferem de pequi, catuaba ou umbu (porém é o mesmo licor, só há um frasco). Na vez de Betinha, ela diz que quer um licor de “pica”. Dirceu pergunta a esposa se tem licor de pica, e ela replica que o “pequi está pela hora de sua morte” – ou seja, a referência sexual da menina é mais uma vez ignorada e neutralizada pelos adultos, que inserem um comentário sem sentido lógico.

Em outra cena, Felicidade pergunta: “como é mesmo o nome daquele negócio?” e todos respondem: “aerossol”.

Betinha sai pela porta da casa. Um violão toca uma música triste. A câmera se move sozinha enquanto ela está parada observando a rua na frente da porta, é fim de tarde, algumas poucas pessoas andam na rua, assim como uma charrete. Betinha está claramente incomodada, quando surge um caminhão na rua, o motorista chama a menina e pergunta a ela se “essa terra é para cá”. Betinha diz que sim, e pede para ele colocar “naquela janela ali”, o auxiliando a manobrar o caminhão.

Betinha entra novamente na casa e diz que precisa falar com a mãe. Felicidade respira fundo, se levanta lamentando-se e vai até o consultório. Betinha tranca a mãe do lado de dentro do consultório e esconde a chave no bolso. Felicidade grita para ela abrir a porta, mas Nióbi, Dirceu e Orlando apenas observam sem fazer nada para ajudar Felicidade. Betinha vai para fora e pede para o motorista do caminhão virar tudo. Ele

despeja a terra dentro do consultório, onde Felicidade está trancada [IMAGEM 35]. Felicidade continua batendo na porta e pedindo para abrir, mas ninguém a ajuda. Quando acaba de cair toda a terra, ela se senta com os pés presos e chora [IMAGEM 36]. Mais uma tentativa de matar a mãe. Nióbi, Dirceu e Barde continuam conversando amenidades no sofá, enquanto Felicidade bate na porta gritando para abrirem.

Imagem 35 – A terra entra pela janela do consultório

Imagem 36 – Felicidade, quase soterrada, chora

2.2.8 A insatisfação com o casamento

Para Dirceu, homem que é homem não deve confiar em mulher. Neste momento, Nióbi começa a falar do seu casamento com Dirceu. Para ela, bem lá no fundo eles até que são felizes. Mas suas palavras seguintes contradizem essa afirmação:

- Nióbi: A gente não pode negar nós, os casados, que na calada da noite tem sempre um botando a corda no pescoço do outro para puxar! Graças a Deus eu sou feliz, isso eu sou, mas conselho eu também dou. [...] sabe, seu Landi, o que eu acho do casamento é o seguinte, quem está dentro, não deve e não pode sair, quem está fora, não deve entrar! [...] Casamento é o seguinte, o meu lema para o casamento feliz é assim, pago para não me aborrecer, pago para não ter problemas, pago, P A, pa G O jogo, jogo, joguinho, jogão, PAGO PAGO.

Essa discussão entre Dirceu e Nióbi sobre o casamento acaba envolvendo quase todos os participantes na briga – menos Betinha –, Barde com seus clichês e Felicidade

com sua profunda insatisfação em relação à situação em que se encontra. Barde afirma que “boca fechada não entra mosquito”, ao que Felicidade responde: “engraçado, não se manifesta nunca, e quando abre a boca, é para não deixar os outros falarem. Boca calada é coisa de quem não topa risco, eu quero gente que fale, que fale comigo, você fica aí falando de espiga, espiga, mas dessa boca ainda não saiu só uma coisa que prestasse!” Mais uma vez, a situação que incomoda verdadeiramente a Felicidade é o impedimento de se expressar, se comunicar e ser ouvida – algo que, para ela, está intrinsecamente ligado à instituição do casamento. Felicidade começa a desabafar depois que Barde afirma ironicamente que ela é “mulher de verdade”.

Ela se levanta e fica falando em frente ao espelho [IMAGEM 37], como que para si mesma, enquanto Nióbi a interrompe ocasionalmente para fazer comentários pontuais, mas a câmera só filma Felicidade.

- Felicidade: Falar é punição? Quem não fala vai para o purgatório? Ah... fica no limbo. Que punição que nada. Meu marido sempre me sacaneou. Com dinheiro, por exemplo. [Nióbi: bobagem] As minhas amigas sempre quiseram me enrabar. Feito eu sei e não nego, que ninguém gosta de mim [Nióbi: feito sabe que ela gasta muito para viver seu Landi], ninguém gosta de mim, nem Deus, pois se gostasse, se gostasse, olha aí, olha o que ele fez comigo [apontando para Betinha], foi por causa disso que eu perdi meu marido, perdi não, eu nunca perco nada, eu venço sempre, sou forte, [Nióbi: pode ser. Também pode não ser não é?] ele vai sofrer muito, ele vai pagar, ele vai ficar tão sozinho, mas tão sozinho que na hora da morte ele vai pedir de joelhos para alguém ficar com ele, alguém ficar com ele! Até eu! [Dirceu: aham. Naturalmente] Feito um cachorro, um cão danado, a vida é uma merda, a vida é morte e saída, bom mesmo é ficar aqui dentro ó [apontando para seu ventre]. Minha vó já dizia desde cedo, calma, calma menina, a gente morre na horinha em que nasceu.

Enquanto ela fala, todos vão para o consultório de dentista, a sala ao lado, menos Dirceu, que senta na poltrona do lado de fora do consultório, de atravessado, e coloca os pés em Nióbi, que está no batente da porta [IMAGEM 38]. Felicidade afirma que seria muito bom se seu marido estivesse dentro de seu útero, assim eles não se separavam mais. Apesar de toda essa demonstração de dor, ninguém dá atenção à mulher – mais uma vez, a personagem não encontra acolhimento entre os presentes, que com ela não se comunicam, e Orlando muda de assunto ao dizer que Dona Nióbi fez seu marido comprar para ela uma TV a cores.

Imagem 37 – Felicidade desabafa na frente do espelho

Imagem 38 – Dirceu com os pés em Nióbi

2.2.9 As personagens femininas e as rupturas com as performances de feminilidade

Felicidade, presa no monte de terra, inicia um desabafo sobre ser mulher e sobre casamento:

- Eu queria ser homem. Todo mundo levava a gente mais a sério. Sabe, se a gente não precisasse ficar pipocando de advogado para médico, de médico para executivo, de executivo para dona de casa, de dona de casa para freelancer, de freelancer para psicanalista, e de psicanalista para gaiato [olhando para o Orlando quando fala gaiato, que ri]. Até gaiato pode, ganhava mais dinheiro, trabalhava mais.

Esse desabafo mostra uma preocupação importante para a cineasta e para as mulheres que começavam a adentrar o mercado de trabalho na época: a divisão sexual do trabalho.

A década de 1970 no Brasil foi marcada pela entrada expressiva das mulheres no universo laboral – devido ao maior acesso das mulheres aos cursos universitários, ao “milagre econômico” e a consequente expansão do terceiro setor, onde as mulheres tinham mais oportunidades de emprego – unido ao aumento do consumo e à deterioração dos salários reais, o que implicou na necessidade do trabalho por parte das mulheres para complementar a renda familiar. De acordo com o Censo IBGE 1970, 18,5% das mulheres faziam parte do mercado de trabalho; já segundo o Censo IBGE 1980, esse número aumenta para 26,6%. A própria Ana Carolina demonstra a importância dessa questão para ela. Em suas palavras,

As mulheres sempre enfrentaram grandes problemas no campo profissional. Minha geração deu um duro danado para conquistar o seu espaço! Todas as feministas... Todos os movimentos americanos e europeus das mulheres nos anos 1960, 1970 e 1980 exigiram grande luta para que elas pudessem se estabelecer financeiramente! Porque a geração anterior de mulheres tinha se ferrado justamente na performance financeira! Tinham se agarrado ao casamento porque não tinham saída financeira. E esse foi o objetivo da minha geração! Para sair desse calvário do casamento, é preciso antes resolver a questão financeira! (ANA CAROLINA Apud MOCARZEL, 2010, p. 144).

Fica evidente que, para a cineasta, a única maneira de conquistar autonomia era a independência financeira. A única maneira de quebrar com as opressões de gênero na esfera doméstica que as mulheres vinham sofrendo há anos, principalmente a geração na qual faz parte Felicidade – a escapatória ao casamento. Mesmo assim, quando perguntada por Nióbi se Felicidade trabalha fora de casa, ela responde que não, que é contra mulher que trabalha fora de casa, reproduzindo um comportamento cuja opressão recai sobre ela mesma, evidenciando que também muitas mulheres daquela geração identificavam-se com valores machistas e os sustentavam. Alguns monólogos acontecem em cima da terra do consultório do Seu Dirceu. Nióbi cita vários legumes, até que fala “Nabo seda” e seu marido fica muito bravo, dizendo que quer que ela morra. Nióbi então demonstra sua revolta e lança uma solução para aqueles problemas: “Se as pessoas invés de voltarem os olhos para as trevas desta terra levantassem os olhos para as coisas aéreas aonde existe uma claridade, aí habita a luz do espírito, as pessoas esquecem da eternidade. Se as pessoas se elevarem, tudo se transforma, o imóvel fica fixo, o inícuo fica inócuo, e o histérico fica histórico.” Esta é uma frase também bastante célebre do filme. A cineasta se apropria de um estigma histórico dirigido às mulheres, o da histeria, e o dota de historicidade. Em grego, *histerus* significa útero. Para a psicanálise, a histeria é a recusa à conformação aos papéis

impostos de feminilidade e os sintomas histéricos, para Freud, se relacionavam com a repressão de impulsos sexuais decorrente de alguma situação traumática vivida na infância – foi a partir do estudo da histeria por Freud que surgiu a psicanálise. Em seus primeiros escritos psicanalíticos, Freud passou a buscar as causas da histeria, quando fez uma importante descoberta para sua teoria. De acordo com ele,

Descobri um determinante específico da histeria - a passividade sexual durante o período pré-sexual - em todos os casos de histeria (inclusive dois casos masculinos) que analisei. [...] Fica aberto um caminho para se compreender por que a histeria é tão mais frequente nos membros do sexo feminino, pois, já na infância, estes são mais suscetíveis de **provocar** ataques sexuais. (FREUD, 1996[1896], p. 97 – grifo meu)

A passividade sexual é associada diretamente às mulheres, *provocadoras* de ataques sexuais. Para Freud, “a importância do elemento ativo na vida sexual como causa das obsessões, e da passividade sexual na patogênese das histerias, parece até mesmo desvendar a razão da conexão mais íntima da histeria com o sexo feminino e da preferência dos homens pela neurose obsessiva.” (FREUD, 1996[1896], p. 92).

No senso comum, a histeria é associada a mulheres descontroladas, alteradas, emotivas, ansiosas. O estereótipo da mulher histérica funciona, ainda hoje, como forma de deslegitimar os sentimentos e emoções reais de mulheres consideradas “loucas”. Como forma de abafar suas vozes. Felicidade personifica essa mulher supostamente histérica a que ninguém escuta por ser considerada louca pelos outros personagens.

Felicidade começa a jogar terra em todos [IMAGEM 39]. Ela se ajoelha no chão e grita:

- Eu quero viver! Não aguento mais viver assim. Eu quero viver de algum outro jeito, olha até morrer vale, só que sem hora marcada, eu amo e vou amar sempre, procurando uma forma de me sentir livre, de amar sem ser sufocada, sem sufocar, sem precisar ficar envelhecendo por horror de viver uma coisa que não tem nada a ver comigo. Viver, pelo simples prazer de viver, sem remorso, sem culpa, sem tempo, sobretudo sem tempo, ai, queria sofrer menos, eu queria sofrer por menos amor.

Felicidade grita por sua liberdade – de ser quem é, de viver sem planejar, sem cumprir o papel que é dela esperado. Quer se libertar da imposição ao silêncio. Mesmo

assim, Nióbi a infantiliza e oferece uma maracujina. Mas Felicidade está farta. Ela quer fugir.

Imagem 39 – Felicidade em cima da terra

Mar de Rosas inaugura uma reflexão ausente do cinema brasileiro até então: uma reflexão crítica do status da mulher brasileira em relação a um estado autoritário e patriarcal. Devido à incoerência dos diálogos e a falta de coesão nas interações entre as personagens, expressa pela impossibilidade de comunicação entre si, o filme rejeita a possibilidade de um entendimento unificado da cultura e da sociedade brasileira, bem como a descrença numa saída positiva dentro dos parâmetros de normalidade. Em 1975, antes, portanto, de filmar *Mar de Rosas*, as cineastas Ana Carolina, Eunice Gutman e Rose Lacreta foram entrevistadas por Jean-Claude Bernardet sobre a situação geral da mulher no cinema brasileiro para o Jornal *Movimento*. No artigo, cujo título é “Cinema de homem para homem”, as três cineastas falam sobre as barreiras que tinham que transpor para trabalhar no meio cinematográfico. Para Eunice Gutman, mesmo quando as mulheres vencem as barreiras iniciais, elas acabam ocupando cargos subalternos nas equipes cinematográficas.

Para Eunice, o cinema latino-americano é um cinema masculino. Basta ver, lembra ela como exemplo, uma pornochanchada brasileira, o que dispensaria maiores comentários. “As mulheres são violentadas, as secretárias fazem de tudo. Esses filmes são amplamente divulgados e aceitos, são filmes de homens para homens”. Eunice não lembra de filmes brasileiros que deem importância às mulheres, com exceção de *Os homens que eu tive*, de Teresa Trautman.

De acordo com Gutman, mesmo tratando-se de uma pornochanchada, *Os Homens que Eu Tive* dá importância às mulheres, o que rompe com o cinema masculino feito de homens para homens. Para Rose Lacreta¹⁰³, as dificuldades na hora de conseguir financiamento para seus filmes eram muito grandes, por isso na época sentia que seu espaço como realizadora no cinema era a filmagem em 16 mm e o curta-metragem. De acordo com ela, “Não se acha um personagem feminino tão rico como a Déa Selva do filme *Ganga Bruta* de Humberto Mauro (1933). As mulheres dos filmes brasileiros de hoje são estereotipadas, superficiais.”

Ana Carolina, quando indagada por Bernardet sobre como a figura da mulher aparece nos filmes brasileiros, hesita num primeiro momento. Depois, pensa em *O Amuleto de Ogum* (1974), de Nelson Pereira dos Santos, onde a mulher do protagonista, desempenhada pela atriz Aneci Rocha,

é maravilhosa, é uma bandida, ela manipula os outros personagens; mas apesar disso ficou uma **personagem sem dimensão**. A personagem de Aneci manipula os outros, mas o **diretor manipula a atriz**. Nos filmes de Cacá Diegues, por exemplo [...], a mulher é um ser sem importância, pouco significativo, desprezível. **Plasticamente nenhum diretor brasileiro sabe tratar bem a mulher**. [...] psicologicamente os diretores não entendem nada de mulher. Os filmes de Ruy Guerra [...], de Joaquim Pedro de Andrade [...] e de Cacá Diegues são filmes feitos de homens para homens. Num filme como *A noite do espantalho*, o diretor Sergio Ricardo põe a atriz Rejane Medeiros em primeiro plano, mas para não fazer nada, ela está lá só para respirar, porque o que interessa mesmo é a luta dos dois homens, que se vê no segundo plano. (grifos meus)

As três cineastas tocam em pontos importantes sobre a particularidade da mulher que começava a ganhar espaço detrás das câmeras para inserir a potencialidade de mudança das imagens propagadas tradicionalmente pelo cinema sobre a figura mulher. As representações de personagens femininas no cinema – reforçadas pela impressão de realidade que o próprio cinema produz - na época correspondiam, assim, a um estereótipo que servia (e serve ainda hoje) para conformar mulheres reais a imagens projetadas da mulher ideal de acordo com o imaginário dominante (e masculinista) que, de maneira opressora, acabavam por objetificar a figura da mulher e anular sua posição de sujeito no emaranhado social ao capitalizar a exibição de corpos enquanto mercadoria cultural.

¹⁰³ Na época assistente de direção de *Os deuses e os mortos* (1970), de Ruy Guerra e de *O Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil* (1971), de Antonio Calmon, atriz de *Vai trabalhar, vagabundo!* (1973), de Hugo Carvana e de *Os condenados* (1975), de Zelito Viana.

Diante de uma participação feminina tão restrita atrás das câmeras, não espanta que, ao longo da história do cinema, a mulher tenha sido quase sempre representada como um apêndice do homem, só existindo em função dele e subjugada aos estereótipos que a cultura ocidental lhe impôs, sem contar as obrigações (igualmente “naturais”) de mãe e rainha do lar, e o incentivo a manter-se permanentemente jovem e sedutora. Daí seu caráter acessório, enquanto personagem, e sua reificação enquanto mulher e atriz. (MUNERATO & OLIVEIRA, 1982, p. 23)

Neste ponto, *Mar de Rosas* representa uma ruptura. A maneira como Ana Carolina representa as mulheres em cena, como por exemplo a cena inicial em que Betinha faz xixi¹⁰⁴, ou na cena de sexo entre Orlando e Felicidade, e principalmente nos diálogos, quando Betinha e Nióbi fazem referências a órgãos sexuais (“Clitóris”; “Licor de Pica”; “Nabo Seda”) e quando Felicidade insiste em expressar seu descontentamento mesmo quando todos a consideram louca, a construção em torno dessas personagens, suas ações e seus diálogos fogem do habitual. Norma Bengell, mesmo que tenha sido considerada *sex symbol*, não se despe de maneira sensual para a câmera – para a qual ela nem olha. Betinha, personagem interpretada por Cristina Pereira, destoa dos padrões de beleza, e é caracterizada como alguém com uma sexualidade latente, sendo ainda muito nova para expressar esse tipo de comportamento, o que gera incômodo. Nióbi, interpretada por Miriam Muniz, apesar de conformada com o tédio do casamento e a imobilidade de sua vida, grita com seu marido e manda nele o tempo todo. As relações de poder no filme são levadas ao ridículo, ao absurdo, para que de forma irônica se possa rir delas. Exacerbam-se as relações de poder para dar um efeito cômico àquele universo repleto de infelicidade e opressão.

Betinha responde com violência à indiferença com que é tratada pela mãe – a própria relação mãe e filha aqui é destituída de idealismo. O “instinto maternal” não existe neste universo: Felicidade diz que não sabe se Betinha é sua filha, em outra ocasião, diz que preferiria que a filha estivesse morta. Felicidade reproduz contra a filha toda a opressão e indiferença que sofre por parte do marido, o que demonstra a não-linearidade das relações de poder dentro do filme, ou seja, evidencia que as categorias “opressor” e “oprimido” são muitas vezes fluídas e em alguns casos os indivíduos podem representar os dois papéis.

¹⁰⁴ Sobre esse ponto, Ana Carolina afirma: “Em dois filmes meus, há mulheres fazendo xixi. É o xixi do medo. O medo infantil.” (ANA CAROLINA Apud MOCARZEL, 2010, p. 116).

Segundo a diretora, o protagonismo das personagens femininas provém de uma identidade de gênero. Diz ela:

Os personagens femininos se determinam mais no meu filme porque eu os conheço mais. Por exemplo, eu conheço mais as reações da dona Felicidade [...] do que as reações do Sérgio [...]. Então as mulheres têm mais força, mas aparentemente porque os homens estão presentes na mesma medida. As mulheres podem se desenvolver mais, aparentemente também, elas fazem mais estardalhaço; no entanto eu acho que os homens estão justamente colocados dentro do filme. **Talvez eu tenha tido uma preocupação inconsciente de posicionar bem o universo feminino.** Chega uma hora que é muito necessário a gente deixar claro e bem explicado o que a gente pensa da mulher e do homem dentro de uma sociedade, já que o cinema é um veículo cultural, social e psicológico. (ANA CAROLINA para O Globo, 1977 - grifos meus)

Ana Carolina não quer ser injusta com a maneira com que constrói seus personagens homens, mas num filme visceral como este, em que ela se coloca em cena e onde joga suas próprias frustrações com o núcleo familiar, o esperado é que sua identificação com certas personagens femininas seja demonstrada no filme. Além disso, fica evidente que ela entende o cinema e o ato de filmar como um veículo para propagar uma visão de mundo – no caso, o universo feminino que é familiar a ela. De acordo com a cineasta, “É pela loucura, e unicamente por ela, que a mulher é mais feliz do que o homem.” (CRUZ, 1982).

A personagem Betinha é construída de um modo ambivalente: suas ações, dotadas de violência, são imprevisíveis e, ao mesmo tempo, fio condutor da narrativa. Por outro lado, mesmo sendo a personagem que menos fala, quando o faz traz rupturas em relação ao universo de sofrimento e sufocamento dos adultos a sua volta – seus comentários são pontuais, racionais, cômicos e sensatos. Betinha não encara com naturalidade o assassinato do pai, nem ignora o fusca preto que as persegue. Aqui é relevante inserir um comentário sobre os bastidores do filme, sobre sua criação, para ilustrar o suposto deslocamento de Betinha. Ana Carolina afirma que o roteiro de *Mar de Rosas* surgiu em seu consultório de fisioterapia, quando trabalhava com crianças com paralisia cerebral e Síndrome de Down. Nasceu da identificação da cineasta com as crianças excepcionais, porque na primeira versão do roteiro Betinha era portadora de Down - era a filha excepcional quem proporcionava a infelicidade do casal. Todavia, na versão final do roteiro, Betinha não tinha mais Síndrome de Down. De acordo com a cineasta: “Tudo nasceu da Betinha, e não sei se ela é uma espécie de alter ego para

mim! Minha identificação com ela está relacionada com a minha percepção de que ela é o caótico, ela é o perverso”. (ANA CAROLINA Apud MOCARZEL, 2010, p. 61).

A menina procura libertar-se de situações que não consegue sair – por isso, utiliza-se da violência como forma de resistência. De acordo com o crítico Sérgio Augusto¹⁰⁵, “[... Betinha] rompe o pacto. Anjo exterminador¹⁰⁶ de uma ordem estabelecida sobre descontentamentos reprimidos, protestos sufocados, filosofices enganosas, Betinha lança, afinal, ao abismo sua mãe e a sobra do pai.” (AUGUSTO, 1978). Suas atitudes são drásticas, mas as únicas que encontra para escapar daquele universo de opressão.

Segundo José Carlos Avellar¹⁰⁷, “[... sobre Betinha:] No que a atriz expressa pelo seu corpo – um jeito sempre desengonçado de se deixar cair pelas cadeiras e bancos de automóveis, uma expressão sempre desatenta e debochada – já é possível reconhecer uma outra forma de protesto, diferente do desabafo falado.” (AVELLAR, 1978, p. 5). Betinha não firma o pacto civilizatório, não se adapta à cordialidade ou ao modo normal e correspondente para uma moça de sua idade se portar, o que em si é um comportamento subversivo por quebrar com a performance de feminilidade que é dela esperada – seus atos são, em si, uma forma de protesto. Interessante observar que num universo onde todos falam e ninguém escuta, é a personagem que menos fala que tem o maior poder de ação.

Miriam Alencar afirma que

Betinha é a explosão, a revolta, a insatisfação, o não-querer-aceitar-o-que-é-imposto, a recusa do lugar comum e do objeto a que tentam transformá-la. Negando-se a ser um fardo levado sem vontade, Betinha mostra que tem garras para destruir o previamente estabelecido, utilizando a crueldade nas

¹⁰⁵ De acordo com a pesquisadora Margarida Adamatti (2015), Sérgio Augusto é um crítico mais ligado ao polo da estética do cinema. O crítico decupa as cenas para pensar o discurso fílmico através da descrição atenta dos detalhes. O filme fala mais alto, sem frisar a supremacia do cinema de autor, mas com a análise das cenas mostrar sua diferença. Augusto define seu método de trabalho como “intuitivo”, sem preocupação *a priori*, porque o processo de escrita começa no cinema: o crítico toma notas para não se esquecer dos detalhes e presta atenção em tudo – planos, diálogos e abertura. Distante da crítica de matriz sociológica, Augusto coloca sempre a análise interna em primeiro plano, isolando os traços característicos da obra e comparando o filme com outras obras, para revelar os resultados e só depois atingir a interpretação e o julgamento. Sua excepcionalidade se encontra no toque de erudição e na memória enciclopédica. Distanciou-se das preocupações de ordem social para manter sua atenção voltada ao específico do cinema.

¹⁰⁶ Referência ao filme de Buñuel de mesmo nome.

¹⁰⁷ Segundo Adamatti (2015), José Carlos Avellar não despreza a produção considerada popular; não tinha, portanto, problemas em analisar filmes da pornochanchada. Não costuma expressar julgamentos de valor em suas críticas, pois para ele o mais importante é a discussão entusiasmada do processo narrativo e expressivo dos filmes. Para ele, o ato de escrever sobre um filme é um prolongamento do prazer de assisti-los. Escrever, com o ponto de vista brasileiro, como forma de desenvolver uma argumentação cinematográfica. A marca que caracteriza Avellar é justamente a supressão meticulosa do gênero opinativo, em prol da excelência do jornalismo e de uma consequente neutralidade. É pela informação total que ele constrói os significados. Através da descrição das cenas, o crítico traz dados concretos sobre a ideologia nos filmes.

ações como forma de mudar uma realidade que ela não construiu nem aceita.
(ALENCAR, 1978)

Felicidade, por estar numa situação de eterna perseguição e por reproduzir a opressão que sofre contra a filha, não pode escapar de seu destino trágico. A filha, porém, é a única capaz, e que luta até o final, para escapar do poder manipulador e normalizador da família burguesa. Betinha não tem esperanças de ser salva pela mãe ou pelo pai. A única que pode escapar é ela mesma, sem contar com a ajuda de ninguém. Sua única maneira de fugir é a violência – afinal, foi com agressividade que foi tratada durante sua vida. Sua imaturidade e impulsividade são o que possibilita que fuja do universo de dominação da família tradicional e de bem.

Tanto Felicidade quanto Betinha não são personagens femininas passivas. Elas se diferenciam das personagens destacadas por Laura Mulvey (1983), pois são possuidoras da ação e não congelam a narrativa. A câmera não percorre seus corpos dando ênfase nos contornos femininos e os primeiríssimos planos não são feitos com o intuito de valorizar a beleza. No filme em questão, os closes e os primeiríssimos planos valorizam o intelecto destas mulheres em detrimento da valorização de seus corpos. Por exemplo, quando em primeiríssimo plano, Felicidade nunca aparece com joias, acessórios, penteada ou maquiada. O que há ali para ser olhado é, não a figura feminina, mas um ser pensante que está tomando ou cogitando determinada atitude para dar continuidade à narrativa. Não queremos dizer aqui que mulheres bem vestidas, penteadas e maquiadas não sejam seres pensantes. Estamos afirmando apenas que Ana Carolina se utilizou desse artifício. (GRECCO, 2015, p. 42-43)

A escolha de Norma Bengell para interpretar Felicidade também é bastante elucidativa das rupturas provocadas pelas personagens femininas no filme. De acordo com a Enciclopédia do Cinema Brasileiro (2000), Norma Bengell

Atuou no filme que a consagrou definitivamente, *Os cafajestes*, dirigido por Ruy Guerra, de produção tumultuada. Nessa fita, Norma protagonizou a primeira cena de nu frontal da história do cinema brasileiro, que a tornou alvo de grande perseguição dos setores conservadores, sofrendo ataques da Igreja e das mulheres da organização Tradição, Família e Propriedade (TFP). (RAMOS, 2000, p. 55)

A atriz protagonizou a primeira cena de nu frontal do cinema brasileiro em 1962 e polemizou ao reforçar o papel de associação entre atrizes e prostitutas, de acordo com a visão dos conservadores da época. Em sua biografia, Bengell relata que após a ONU ter declarado 1975 como o Ano Internacional da Mulher, e com base nas experiências

feministas com que teve contato quando morava na França, pensou no que poderia fazer pelas mulheres. Passou, então, a dedicar-se ao projeto de contar a história de grandes mulheres brasileiras, o que demonstra um profundo interesse e contato com o debate feminista que se delineava na Europa e no Brasil. Sobre a interpretação de Felicidade, Norma Bengell afirma:

Nesse papel, tive a oportunidade de botar para fora o que vi minha mãe sofrer e ser massacrada. O mesmo massacre que eu mesma poderia ter sofrido, se tivesse aceitado um casamento como minha família queria, e tivesse sido taquígrafa ou datilógrafa. Em uma entrevista dada na época, destaquei a percepção da diretora em relação às vivências feministas e disse que o papel tinha muito da minha própria vida. (BENGELL, 2014, p. 218)

A atriz se identificava com o papel de Felicidade, se familiarizava com o sofrimento da família e, principalmente, associava a ideia de casamento àquela que é expressa pelo filme: opressor e sinônimo de infelicidade para a esposa. De acordo com Alberto da Silva (2010), Ana Carolina desestabiliza a lógica do olhar patriarcal ao escolher Bengell para interpretar Felicidade. Norma Bengell participou de vários filmes onde majoritariamente representava personagens femininos que desfrutavam de certa liberdade sexual, encarnando assim o rótulo de ‘mulher liberada’.

Ao escolher Norma Bengell para o papel de Felicidade, Ana Carolina criou justamente uma “intertextualidade” ao utilizar o corpo e a imagem de uma atriz símbolo de uma ‘liberação sexual’ dos anos anteriores. Por meio dessa atriz que encarna o declínio progressivo de Felicidade até sua morte, a cineasta procurou exprimir seu ponto de vista, segundo o qual, a liberação das mulheres não passava apenas pelo corpo, mas por uma constante reflexão e ação. (SILVA, 2010, p. 21-22)

Reflexão e ação que transcendiam o filme nas próprias ações tomadas por parte da atriz, em relação às polêmicas que se envolvia e ao contato com o movimento feminista. É interessante notar que, inversamente ao que ocorreu com Darlene Glória em *Os Homens que Eu Tive*, o comportamento da vida real de Bengell não incomodou os órgãos censores nem foi alvo de rígidos julgamentos por parte da crítica.

Como contraponto à força com que as personagens femininas são construídas por Ana Carolina em *Mar de Rosas*, é interessante pensar como essa construção ocorre em relação aos personagens masculinos. Ao contrário de Felicidade, Betinha e Nióbi que contam com personalidades peculiares e distintas entre si, os homens da narrativa – Sérgio, Orlando e Dirceu – são bastante parecidos entre si e representados de maneira

caricata. Eles se expressam por meio de clichês, simbolizam a autoridade, o poder e a manutenção da ordem, evitam assuntos pessoais e se vangloriam de suas posições de destaque no universo do trabalho ao mesmo tempo em que desprezam o sofrimento emocional das personagens femininas. Ao contrário das mulheres, possuem pouca interioridade e são representados de maneira estereotipada. De acordo com o crítico Sérgio Augusto,

Orlando é o bronco urbano, um idiota metropolitano, robotizado pela lei e a ordem, e por tantas instituições quanto foi possível a burguesia criar [...] Orlando se perde pela palavra. Seu discurso não poderia ser mais comprometedor [...] A classe média de revolver na cintura. A palavra. Em Mar de Rosas ela funciona não só como um elo de entendimento (entre os personagens entre si e entre a plateia e o filme) mas também, para os que na tela detém o seu monopólio (os homens, em geral), um signo de poder. (AUGUSTO, 1978)

É pelo poder da palavra que se separa quem está no topo e quem está na base da pirâmide social – por isso, a importância dada na dissertação à transcrição dos diálogos. É pelo humor e pelo absurdo que o filme questiona essas hierarquias. Há uma correspondência no filme entre a figura masculina e a classe média, que manifesta, na figura de Orlando, as instituições burguesas voltadas para a normalização e para a manutenção das desigualdades – de gênero, de discurso.

2.2.10 A cena de sexo

A cena de sexo entre Felicidade e Orlando no banheiro é a mais controversa do filme. Após seu desabafo sobre o monte de terra, Felicidade conversa com Orlando e os dois entram juntos no banheiro. Betinha escuta pelo lado de fora da porta [IMAGEM 40]. Felicidade diz:

Imagem 40 – Betinha do lado de fora do banheiro

“Não há mais passado, nem futuro. Tudo está aqui, presente [levanta sua roupa e fica de calcinha enquanto a música é composta por um violino, trazendo uma sensação de melancolia à cena]. Pra você. Pra você me deixar em paz, significa me abandonar. Não saber se estou bem ou se estou mal [desabotoando a blusa enquanto olha para o chão]. Você sempre fez questão que nós não fôssemos nunca nós. Simplesmente mandou que eu saísse da sua vida. Você não vai mudar [Barde ajuda a tirar a blusa e ela continua olhando para o chão] nada muda. Ninguém muda. Muito menos você [Barde vai chegando cada vez mais perto] eu to te pedindo, ao menos uma vez, que tenha um pouco de cuidado comigo [Ela tenta empurrar Barde, mas ele segura seus braços. Fica evidente que Felicidade não quer ter aquela relação sexual, mas está fazendo isso para se livrar dele e se vingar do marido. Ele começa a lamber seu pescoço enquanto ela continua falando]. Eu fui embora Sérgio, pense com calma, eu tenho uma vida arrasada, estragada, porque você quis assim. Chore se for possível, lave tua alma, que isso te fará bem [ela se abaixa no chão do banheiro e Barde abaixa também enquanto toca seu peito]. Você diz que sou impulsiva, quer dizer que você se lembrou de mim. Com tédio mas lembrou. Quanta mágoa. Passei a vida tentando falar com você, isso é minha vida [Barde se levanta e começa a tirar o cinto – IMAGEM 41]. Já me separei de tanta coisa na minha vida, continuarei a te escrever cartas e não mandar. Você não é obrigado a me amar [Felicidade começa a chorar, Barde mesmo assim inicia uma relação sexual com ela,

enquanto a câmera se aproxima]. *Eu to cansada de te pedir um carinho, e você me negar*”.

Imagem 41 – Orlando tira o cinto

Enquanto a triste cena se passa, Betinha ouve tudo do lado de fora. Felicidade chora e grita “minha vida!” e Barde a manda parar [IMAGEM 42]. Barde tenta abafar os gritos de Felicidade com a mão em sua boca [IMAGEM 43]. A cena fica cada vez mais violenta.

Imagem 42 – Orlando mantém a relação sexual com Felicidade chorando

Imagem 43 – Orlando abafa a voz de Felicidade

Felicidade continua: “eu não sou febril. Eu sou eu. Uma pessoa só. E descrente.” Ela chora enquanto ele goza, se levanta e sobe suas calças. Ela permanece no chão, chorando. Barde diz: “Vê se se arruma aí. Veste essa roupa, vai. E bota uma pasta de dente nessa boca que cê tá com um hálito horrível.” E sai rindo. Felicidade permanece

deitada no chão, até que vai até a banheira e se masturba chorando, numa cena profundamente perturbadora.

A cena de sexo entre Felicidade e Orlando representa o clímax do filme. De acordo com alguns críticos, tais como Ely Azeredo, o filme é “sensual” (AZEREDO, 1978). Para outros, como José Louzeiro, “O momento do relacionamento sexual entre Felicidade e Orlando Barde (Otávio Augusto) é algo deprimente. Simboliza o amor dos que odeiam, não têm esperança” (LOUZEIRO, 1978, p. 2). Na mesma direção, Jairo Ferreira considera Felicidade “amante do capanga do marido e a ele se entrega.” (FERREIRA, 1978, p. 4). Mas, novamente, não há amor ali. “Mesmo apresentando momentos onde a inspiração não foi tão feliz (a sequência em que Otávio Augusto possui Norma Bengell na casa do dentista), *Mar de Rosas* é uma obra inteligente e oportuna demais, para ficar longe dos melhores do ano.” (GOMES, s/d). Por sua vez, Paulo Augusto Gomes não gostou da inspiração da cena em que Barde “possui” Felicidade.

Tais reações evidenciam que a diretora construiu uma cena de sexo que se afasta de um voyeurismo agradável, o qual corresponderia às expectativas do imaginário erótico dominante. Essa visão está representada pela posição de José Haroldo Pereira, que diz: “É preciso lamentar, no entanto, certo negativismo doentio que domina a narrativa. Não se entende muito bem porque tudo no filme tem de ser necessariamente feio, ridículo e sórdido – inclusive e particularmente o sexo.” (PEREIRA, s/d).

O filme de Ana Carolina traz uma perspectiva incômoda e não usual sobre a sexualidade. É raro no cinema convencional nos depararmos com uma cena de sexo que não estimule o prazer voyeurístico do telespectador. No caso específico desta cena, discordamos de todas as interpretações postuladas pela crítica¹⁰⁸, como a de Suzana Sereno (1987): “Orlando será mais uma vítima do que um predador. Betinha ‘não gosta dele’ e Felicidade não se satisfaz com ele.” (SERENO, 1987, p. 60). Porém defendemos aqui que Felicidade não estava em busca de satisfação ao se relacionar sexualmente com Orlando, e sim de uma oportunidade para fugir. Há, além disso, a sobreposição da figura do capanga e do marido, a quem ela se dirige verbalmente durante todo o ato, e contra quem estava buscando se vingar.

A historiadora cultural Laura Podalski (1999) nos oferece uma interpretação para essa cena de sexo não convencional no filme. De acordo com ela,

¹⁰⁸ Como as citadas anteriormente e a subsequente.

Sua insistência em “romper os limites” entre o que é uma apresentação “conveniente” ou “inconveniente” provoca reações viscerais inesperadas por parte dos espectadores ouvintes, que não estão acostumados com isso. O filme também estabelece ligações fora dos padrões convencionais entre funções do corpo, com o objetivo de escarnecer do poder de excitação dos corpos femininos. [...] desta forma, reduz o erótico do espetáculo do corpo feminino, ou coloca o corpo erótico no campo do perverso. [...] Seus filmes revelam um interesse especial em relacionar a função dessas instituições ao estabelecimento e à manutenção das hierarquias de sexo. Sua trilogia explora a maneira pela qual as estruturas do desejo operam através do exercício do poder, e como o controle social age como um afrodisíaco para determinados grupos dominantes. (PODALSKI, 1999, p. 88).

O cinema convencional explora o ato de olhar e estimula um prazer erótico que coloca o corpo da mulher em cena como objeto de contemplação e de desejo do espectador, supostamente masculino. Todavia, na cena de sexo entre Felicidade e Orlando, Ana Carolina rompe o limite do erótico e ao inserir em cena elementos que quebram com o prazer erótico no ato de olhar, pois correspondem à ordem do perverso: Felicidade está de cócoras, seus seios são exibidos mas não de forma a valorizá-los diante das câmeras; a posição em que se encontra reduz a exposição do corpo feminino, que não é mais um objeto em cena: Felicidade não conforma o que é esperado pelo imaginário dominante. Ela chora durante o ato, ao mesmo tempo em que tenta se desvencilhar de Orlando, e expressa sua insatisfação com palavras tristes, destinadas a outro homem, seu marido – ponto que pode gerar bastante desconforto dentro de relações monogâmicas e heteronormativas. Essa cena desestabiliza as políticas do olhar ao problematizar a relação de dominação e submissão enquanto mecanismo absoluto de excitação sexual na sociedade patriarcal.

Mais uma vez, a sonoridade das palavras de dor de Felicidade dificulta ao espectador comum que sinta prazer e excitação com aquelas imagens. Com efeito, Laura Mulvey (1991) afirma que o prazer erótico despertado pelo cinema está interligado à imagem que a mulher ocupa nos filmes convencionais e que, por isso, o cinema brinca com as fantasias voyeurísticas da plateia. É algo tão enraizado no imaginário social que nem mesmo os críticos de cinema conseguem perceber a convencionalidade do corpo feminino enquanto objeto de satisfação dos desejos do espectador masculino – por isso, apesar do filme ter recebido muitas críticas positivas, essa cena gerou bastante incômodo. Há na cena um rompimento do prazer escopofílico – aquele que usa outra pessoa como objeto de estímulo sexual através do olhar -, o profundo sofrimento

expresso pela personagem durante o sexo rompe com a sensação física de prazer que o cinema tradicional usualmente provoca nos corpos dos espectadores quando assistimos a uma cena de sexo. A câmera na cena parece assumir o ponto de vista de Betinha, que está do lado de fora do banheiro, como se ela estivesse espiando pela fechadura.

De acordo com a interpretação de Ana Veiga (2013),

O sexo com o verdugo traz à cena a humilhação e a resignação de uma mulher incapaz de escapar ao seu destino, embora continue com a esperança da fuga. Na interpretação aqui proposta, o mal-estar gerado por essa cena está relacionado com a representação de um homem sem escrúpulos, que estava ali para cumprir ordens a qualquer preço, um torturador, autorizado a desfrutar sexualmente de sua vítima. Felicidade se deixou tomar com certa indiferença àquela fatalidade. Ela estava nas mãos do algoz. Sabemos que nos porões da ditadura, tanto no Brasil quanto em outros países latino-americanos, isso de fato acontecia, com verdugos que dispunham dos corpos de suas prisioneiras, por vezes mutilando-os, mesclando o gozo do poder com o do corpo. As imagens do homem se afastando, satisfeito e indiferente, e da mulher rota se masturbando, retomando o domínio sobre seu corpo, passaram ilesas pelo crivo da censura militar, pois foram construídas sobre códigos conhecidos, como as tramas das já mencionadas pornochanchadas. Contrapondo-se a esse tipo de cinema, em *Mar de rosas* o apelo à nudez feminina é psíquico, referindo-se explicitamente à degradação daquela mulher. (VEIGA, 2013, p. 269-270)

A questão da hierarquia e do exercício do poder também está presente na cena: Felicidade toma uma atitude desesperada para se livrar de seu perseguidor; é a maneira que encontrou para fugir. Ela se submete sexualmente a Barde para assim distraí-lo e, também, como forma de expressar seu ressentimento profundo em relação ao marido. A cena incomoda aos olhos mais atentos por estar muito próxima de um estupro: ela não demonstra ter desejos sexuais por Orlando em nenhum momento do filme, nem mesmo durante a cena de sexo – mesmo assim, o poder materializado pelo homem permite que realize essa violação sem escrúpulos, nem mesmo em relação a ser um defensor ferrenho da família e da instituição do casamento (Orlando é um homem casado), ou por não se preocupar com a ausência de prazer por parte de Felicidade. Com efeito, é neste ponto onde reside a aversão provocada pela cena, já que não há demonstração de prazer por parte da personagem feminina, além de evidenciar que o poder, a dominação, a subjugação e o controle do corpo feminino servem de afrodisíacos para certo imaginário dominante, representados por Orlando e suas atitudes.

A perspectiva da cineasta sobre cenas de sexo no cinema funciona como mais um elemento para compreender a construção específica com que a cena foi feita. De acordo com Ana Carolina,

Certamente eu acredito que o sexo nos filmes brasileiros é muito tímido, muito infantil, muito vago. Eu não gosto do sexo no cinema. Não que eu pense que o sexo é melhor nos filmes europeus ou americanos, eu apenas não gosto de sexo no cinema. Mas eu acredito que os filmes brasileiros em que há sexo são muito frustrantes de um ponto de vista sexual, eles são mal feitos. (ANA CAROLINA, 1985, p. 67)¹⁰⁹.

A diretora afirma não gostar de cenas de sexo nos filmes brasileiros, não por moralismo, mas porque são considerados frustrantes do ponto de vista erótico. Ela os considera infantis, tímidos e vagos, e se refere possivelmente a filmes do gênero da pornochanchada. Nesse ponto, Ana Carolina assume uma postura oposta àquela de Trautman. Por isso, opta por fazer um filme destoante, no qual exacerba as possibilidades de violência, de hierarquia, de dominação envolvidos, e acentua o caráter político com que o corpo feminino é apropriado nas telas para gerar incômodos e questionamentos. É uma política de desestabilização do olhar que se relaciona intimamente com o feminismo de segunda onda.

2.2.11 A fuga final

Felicidade consegue, após a cena de sexo, distrair Orlando – ela e Betinha saem, então, discretamente da casa. Mãe e filha saem correndo pelas ruas da pequena cidade, fugindo de Barde, que demora um tempo até se dar conta da fuga das duas. Elas vão até à estação de trem, Felicidade pede para usar o telefone da estação, liga para Sérgio – é ele quem atende, está vivo afinal. Suas suspeitas sobre Barde se confirmam, ele é o capanga de seu marido, aquele que está ali para trazê-las de volta para a infelicidade da vida familiar – o mantenedor da ordem, a personificação do autoritarismo. Felicidade compra duas passagens para São Paulo, mas quando entram no trem – a trilha sonora passa uma sensação de desespero – Barde está logo atrás delas e as alcança. Eles discutem sobre o assassinato do marido, mas Felicidade sabe que ele não está morto. Barde afirma que vai levar as duas de volta para a casa, e que é autoridade, por isso precisa ser obedecido.

¹⁰⁹ Tradução minha. Original: “Certainly I think sex in Brazilian films is very timid, very childish, very vague. I don’t like sex in the cinema. Not that I think sex is better in European or American films, it’s just that I don’t like sex in the cinema. But I think Brazilian films which have sex are very frustrating from an erotic point of view, they’re badly done.”

Diante dos protestos de Felicidade, Orlando diz: “olha, eu to aqui cumprindo ordens, eu sempre cumpri as ordens que me deram, as minhas ordens são para levar a senhora de volta de qualquer maneira, e essas ordens vão ser cumpridas.”

Betinha se sensibiliza com a frase: “é. Ninguém pode desobedecer às ordens. Ou pode? não”. É como se neste momento a menina despertasse para o que precisa fazer para escapar. Felicidade afirma não ter medo de nada, porque as coisas são sempre do jeito dela, ela vence sempre. Betinha se faz de desentendida e começa a cantar “*uni, duni, trê*” encostando-se aos dois, até que quando termina de cantar, empurra Barde e Felicidade para fora do trem. Eles saem rolando pela terra e Betinha fica no trem, fazendo uma banana para eles e para os espectadores [IMAGEM 44], volta a tocar a mesma música feliz daquela trupe do centro da cidade do interior e, finalmente, Betinha se livra de seus perseguidores, partindo sozinha com o trem. Fim do filme.

Imagem 44 – Betinha faz uma banana para a câmera e o público na cena final

Neste momento, percebemos que apesar do protagonismo ser de Felicidade, é Betinha a única personagem disposta a arriscar tudo pela mudança e a única capaz de romper com o universo de opressão existente numa família convencional de classe média.

2.3 A recepção da crítica

Durante o regime militar, a indústria cultural brasileira começou a se expandir. Com a inserção da experiência e do olhar de mulheres diretoras cada vez maior no meio cinematográfico, podemos observar que há um deslocamento em relação aos filmes que

eram produzidos nos anos 1960: a política passa a ser concebida em sua relação com o trabalho cotidiano e a vida particular, com a sexualidade, com a condição feminina e os direitos individuais. O pessoal passa a ser político em seus esforços de ruptura com a autoridade e observamos o surgimento de novos sujeitos históricos. Existia um duplo esforço para essas mulheres que queriam participar do circuito cinematográfico: ter acesso ao modo de comunicação audiovisual, majoritariamente composto por homens e, ao mesmo tempo, desenvolver novas formas de expressão fílmica.

Constrói-se discursivamente em cima de Ana Carolina – pelos críticos e por ela mesma – e de seu cinema como responsável por uma ruptura em relação à estética do Cinema Novo¹¹⁰. De acordo com Ely Azeredo¹¹¹,

Mar de Rosas voltará frequentemente ao debate e permanecerá como uma espécie de peça de repertório do moderno cinema brasileiro, do pós-cinemanovismo, numa linha que não renega o que havia de vitalidade no Cinema Novo. [...] Nesse ponto encontramos a mais importante ruptura entre o Cinema Novo e Mar de Rosas, que já se apresenta estimulante de ironia no título: a convivência (sem solução de continuidade interior) entre o ranger de dentes e o riso, entre a angústia e a demonstração do prazer que é própria do homem. (AZEREDO, 1978)

Além dessa ruptura parcial com a estética do Cinema Novo, em relação à inserção de elementos cômicos enquanto crítica social e do ponto de vista de novos sujeitos históricos – não mais o homem do sertão nordestino, mas a mulher burguesa – sem renegar o cinema autoral, o filme foi considerado como parte do cinema moderno e responsável por trazer uma renovação ao cinema brasileiro. Segundo Marcos Ribas de Faria¹¹²,

Em um primeiro nível de leitura, o que fascina em Mar de Rosas é o modo como foi construído e elaborado, tanto ao nível da direção quanto do roteiro: um modo cujos procedimentos estilísticos (e críticos) são informados por uma saudável dose de modernidade e inventividade [...] Um filme

¹¹⁰ Já desde o início dos anos 1970, o movimento do Cinema Novo vinha perdendo forças dentro do meio cinematográfico brasileiro.

¹¹¹ Um dos críticos à geração do Cinema Novo.

¹¹² Segundo Margarida Adamatti (2015), Marcos Ribas de Faria utiliza-se da metodologia crítica onde defende a união entre política e a *mise en scène*. O crítico assistia o filme uma ou duas vezes sem fazer anotações, e quando saía da sala de cinema já tinha todas as ideias na cabeça. Sua crítica assume um caráter sociológico para analisar a sociedade brasileira, a partir de um projeto cultural para o cinema brasileiro como acesso à estrutura da sociedade. Farias defende os filmes que se expressam enquanto discurso e possibilitam ao espectador obter um papel ativo na construção de sentido, dentro de um movimento da própria crítica dos anos 70, de defesa da autorreflexão no cinema e do dispositivo cinematográfico como produtor de sentido. A proposta de Farias engloba a participação ativa do espectador na construção de sentido (ADAMATTI, 2015).

surpreendente e admirável, *Mar de Rosas* representa o primeiro sinal da renovação que o cinema brasileiro tanto precisava. (FARIA, 1978)

Ismail Xavier (1983) também aponta para a modernidade presente no cinema feito por Ana Carolina: “Pelo confronto de definições, pela colagem de referências, se afirma no filme de Ana Carolina o traço de modernidade, o gesto provocante que acentua o impulso de transgressão como hiperconsciente.” (XAVIER, 1983, p. 71), modernidade por essa mistura de influências, sem necessariamente se filiar a alguma em específico, como defende a crítica Heloísa de Araujo Moreira: a cineasta “pretende não se enquadrar em nenhuma tendência do cinema brasileiro ou internacional.” (MOREIRA, 1978, p. 21). Esse discurso reforça sua individualidade, sua particularidade, seus filmes são expressões viscerais e únicas de seu ser, o que caracteriza o cinema autoral, perspectiva em consonância com o que era produzido e valorizado no cinema dos anos 1970. “*Mar de Rosas* foi aquele espanto. Lançado em fevereiro de 78, revelou uma cineasta forte e original. [...] Essa aproximação com grandes mestres é apenas um recurso ilustrativo, pois Ana Carolina não registra filiações convencionais.” (DE MATTOS, 1982). Para a crítica, a cineasta se aproxima dos grandes mestres por seu talento e originalidade, não por compartilhar da mesma corrente estilística. Os “mestres”, aqui, assumem o gênero masculino: “Para transcender sua ‘condição de mulher’ e ser aceita dentro do meio, ela teria que ser ‘um cineasta’, leia-se ‘um autor’, não uma mulher que fazia cinema, abrindo mão do posicionamento político em nome da ‘arte’.” (VEIGA, 2013, p. 273).

Jean-Claude Bernardet¹¹³ escreveu sobre Ana Carolina e *Mar de Rosas* em mais de uma ocasião. No Jornal *Última Hora* (28/09/78)¹¹⁴, o crítico afirma que o filme não é uma reflexão sobre o poder. Para ele, o filme jorrou violentamente da vivência de Ana Carolina sem submetê-lo à censura prévia de um aparelho conceitual, por isso é um filme que permite interpretações e relacionamentos variados por parte do público. Com efeito, Bernardet afirma que

¹¹³ De acordo com a pesquisadora Margarida Adamatti (2015), a inserção do belga de nascimento Jean-Claude Bernardet na cultura brasileira se deu através do cinema. Bernardet enquanto crítico estava interessado em problematizar a ação do intelectual - a função que o cineasta desempenha na sociedade e como esse papel se revela nos filmes. De postura militante e de defesa do cinema brasileiro, foi perseguido pela ditadura e se tornou um sujeito interditado. A atitude que assumiu enquanto crítico de intervenção se manifestava na defesa dos filmes que falassem sobre a realidade do país. O crítico estava longe da pretensão de objetividade jornalística ou da tendência da crítica de dividir os filmes para analisá-los. Seu objetivo era revelar as contradições escondidas nos filmes. O crítico não só escreve sobre cinema, como age e influencia o campo cinematográfico (ADAMATTI, 2015).

¹¹⁴ Segundo a pesquisadora Margarida Adamatti (2015), o objetivo de Jean-Claude Bernardet no *Última Hora* era analisar a ideologia da produção comercial importada para um público popular, empreitada que não foi totalmente alcançada porque o público-alvo destes filmes não tinha o hábito de ler crítica de cinema, e quem lia a crítica desse jornal não assistia a esse tipo de produção (ADAMATTI, 2015, p. 56).

Mar de Rosas me parece ter um tom extremamente novo no contexto do cinema brasileiro. Os filmes brasileiros “sérios” e “críticos” usam em geral o enredo e os personagens para dar uma visão globalizante da sociedade, de um sistema. Os personagens são confundidos com categorias sociais: o classe média, o operário, o camponês. [...] A intuição e a espontaneidade do cineasta são torcidas para se encaixar nos conceitos que ele quer transmitir. [...] Mar de Rosas pertence a um outro tipo de cinema, muito ausente no Brasil, que constrói personagens e enredo não a partir de um conhecimento sociológico, mas a partir de uma vivência crítica, para assim dizer. [...] Certamente eles não exibem um significado político explícito [...] Nem pretendem que o público assimile determinada mensagem específica que os resumiria. São filmes ambíguos, com os quais o público tem que procurar um modo de se relacionar. São filmes que falam as coisas bastante próximas de pelo menos um certo público, de sua vida emocional, de sua vida cotidiana, de seu comportamento “normal”, sem encaixar isso tudo num esquema abstrato, distanciado da vida individual. (BERNARDET, 1978)

De acordo com o crítico, o filme exige do público certa identificação, sem se basear em formulações teóricas ao ter como inspiração uma experiência crítica e particular, o que funciona como forma de provocação no espectador uma (ou várias) sensações, e institui invariavelmente uma nova relação com o público¹¹⁵.

Já no livro “Piranha num Mar de Rosas” (1982), Bernardet compara *Mar de Rosas* à *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha, o mais renomado cineasta do Brasil. De acordo com o autor, esses dois filmes se assemelham pois ambos cineastas não os fazem baseados num equacionamento prévio de uma realidade supostamente ordenada ou conhecida. Eles se jogam no escuro para perguntar o que é essa realidade e de que forma eles pessoalmente se relacionam com ela. Ambos renegam o domínio do assunto pelo saber, a visão globalizante e centralizadora da pessoa que tudo sabe e está por cima, partindo para um relacionamento experimental e provisório com a realidade que o filme aborda. São filmes de libertação, porque não oprimem nem o assunto abordado nem os espectadores, apenas lançam hipóteses sobre um determinado momento histórico.

De acordo com Ana Carolina,

O poder é o assunto que mais mexe com a minha cabeça e é muito vasto. Mas eu ainda não tenho condições dramáticas para fazer um filme amplo, que discuta o poder, a condição brasileira. Dramaticamente eu não tenho ainda

115 O objetivo aqui não é hierarquizar gêneros, estéticas ou formatos fílmicos, apenas ressaltar suas diferenças e as implicações de certas escolhas estilísticas.

essa vivência. Então eu me utilizo de um truque para fechar um pouco a coisa e tratar desse assunto num universo pequeno, de tal forma que eu possa me movimentar. (ANA CAROLINA Apud GANDRA & PAIVA, 1982, p. 1-5)

A cineasta afirma se preocupar com as mesmas questões com que se preocupavam os cinemanovistas, mas as trabalha de uma maneira distinta: a partir do microcosmos, que é o que sua vivência permite. Ela quer discutir o poder, mas se volta para as relações de poder com que é familiarizada e as opressões que sentiu na pele enquanto mulher de classe média – ela se volta para a sala de estar, como Teresa Trautman.

Ana Carolina evoca a noção de *sob* ao fazer cinema para demonstrar a relação íntima com seu fazer artístico enquanto forma de expressão e de crítica dos parâmetros preestabelecidos, tanto em cena quanto em relação às consequências que seu filme pode gerar em quem o assiste – como a busca pela identidade e a exacerbação das relações de dominação para evidenciar o desejo de ruptura.

Para o crítico Orlando L. Fassoni, o filme provoca “maior aproximação do reconhecimento da loucura de cada um. [...] como se, de propósito, tentasse aprisionar as suas criaturas num beco, acuá-las ali e dali, dissecá-las na sua personalidade, na sua psicologia, na sua ação diante de uma situação extravagante.” (FASSONI, 1978, p. 31). O filme passa ao espectador uma sensação de sufocamento: sentimos a todo momento o peso do confinamento a que estamos muitas vezes submetidas. De acordo com o crítico Roberto Moura, “essas influências são digeridas com o ímpeto de criação de uma grande artista.” (MOURA, 1982). A cineasta explora a inserção da subjetividade no cinema - mesmo não se considerando feminista, Ana Carolina dialogou com os objetivos da crítica feminista de cinema dos anos 1970, que defendia a ruptura com os padrões hollywoodianos hegemônicos, da linearidade da narrativa e a evidência do cinema como construção, não como verdade (VEIGA, 2013, p. 294). Todavia, como também observado em relação à Teresa Trautman, a crítica assumia uma associação essencializante entre ser mulher e fazer cinema “emocional” (em oposição a um cinema racionalizado):

De todos os grandes cineastas brasileiros, Ana Carolina talvez seja a única que **não procura racionalizar** as suas inspirações e intuições. Ao contrário da grande maioria dos outros realizadores, que estão sempre procurando provar uma tese, Carolina, quando está filmando ou escrevendo um roteiro, chega a fazer exercícios para **esquecer toda a sua possível lucidez** – e mergulhar por inteiro no inconsciente. Seus filmes **não são cerebrais**, não

permitem uma compreensão **cartesiana**. E por isso são tão especiais, tão **viscerais**, tão fascinantes. (VARTUCK, 1987 – Grifos meus)

Seu cinema, para a crítica, pressupõe o abandono da racionalidade, da lucidez, não são “cerebrais” e sim “viscerais” – a oposição entre razão e emoção é evidente. A crítica Pola Vartuck insere Ana Carolina no *hall* da fama dos grandes diretores para logo depois marcar sua diferença em relação a eles: de acordo com ela, a cineasta-mulher não quer provar uma tese, ela quer virar do avesso as frágeis fissuras que mantém o mundo racional teoricamente coeso – e só consegue atingir este ponto ao mergulhar no mundo das emoções para expressá-las artisticamente. Além disso, considera a cineasta uma exceção, o que na prática representa que as chances de outras mulheres serem consideradas tão capazes quanto os homens de dirigirem filmes são consideravelmente diminuídas.

A forma de comunicação com o espectador demandada pelo filme dificulta sua compreensão e interpretação. A experiência de Hélio Pellegrino é bastante elucidativa neste sentido. Diz ele:

Afinal, o que é *Mar de Rosas*? Sério demais para ser comédia, cômico demais para ser sério [...] O discurso da banalidade, ao invés de ser sugerido e criado, é em si mesmo banal, e invade a tela, a plateia, o mundo. [...] No meio do filme, pensei em ir embora. Mas estava subjugado. Fiquei – agastado, dispneico – mas fiquei. [...] Rotulei-o provisoriamente de ruim esquisito. Dizia à minha mulher, que gostara do filme: essa moça está longe de ser cretina. Ela é original, intrigante e inquietante. O filme dela, porém, é ruim, de um ruim esquisito. E, apaziguado, fui dormir. Ao fazer a barba, pela manhã, entendi tudo. O filme é esplêndido, inteligentíssimo. [...] É provável que eu, ao pensar assim, estivesse construindo a defesa do meu próprio narcisismo. [...] *Mar de Rosas* é, além do mais, ambíguo. O filme é irredutível, escorregadio, nos resiste. Ele não simplifica nossa tarefa, não se rende fácil, mantém diante de nós várias entradas que são armadilhas, várias armadilhas que são entradas. (PELLEGRINO, s/d)

A compreensão do filme pode se configurar como uma tarefa árdua, afinal, a identificação que o espectador pode sentir enquanto assiste *Mar de Rosas* vem, geralmente, de maneira negativa: a familiaridade com o sofrimento dos personagens causa estranhamento, e não prazer, porém não deixa de ser familiar. A música nos provoca medo, ansiedade, tensão; as fugas impossíveis não nos deixam esquecer da sensação de confinamento. Quando Felicidade tenta falar, expressar o que sente, ninguém a acolhe, ninguém a escuta – ela é infantilizada, considerada louca. Quando

Betinha demonstra seu desejo sexual, quando ela tenta matar a mãe, ela é da mesma forma infantilizada. A dominação corroborada pela alienação presente na família tradicional da classe média – supostamente sutil para aqueles que não a sentem diretamente na pele, ou para aqueles que estão no topo das hierarquias – está historicamente enraizada desde muito tempo e, por isso, não sabemos mais o que é viver sem ela. Acostumamo-nos com ela. Neste sentido, somos sujeitos destituídos de ação, objetos que reproduzem o discurso vazio de clichês sem nos darmos conta do quão alienados nos tornamos com essa dominação – não importando se somos mulheres ou homens. Todos deixamos de ser sujeitos por estarmos sujeitados a ela. Não conseguimos nos entender, nos comunicar, sermos empáticos uns com os outros. *Mar de Rosas* é um grito de desespero e escancara uma forma de dominação tão sutil, mas que é tão sufocante quanto à dominação política. A solução proposta (mas não imposta) é provocar uma sensação de náusea, um incômodo tão grande no espectador ao exigir dele que observe o próprio reflexo no espelho (ou, no caso, na tela). O filme incomoda porque demanda autocritica em relação ao ponto que reproduzimos esses mesmos comportamentos dentro das nossas relações familiares, dentro da ótica do microcosmos do poder, o quanto contribuimos para continuarmos na condição de objetos e nunca na de sujeitos.

O filme inaugura uma reflexão ausente do cinema brasileiro até então: uma reflexão crítica do status da mulher brasileira em relação a um estado autoritário e patriarcal, mas não a partir da linguagem convencional calcada na racionalidade, e sim porque é um filme que diz as coisas pelo seu negativo, diz sem dizer, depende da interpretação do espectador – interpretação que não exige ser única. A linguagem não é direta porque se assenta sobre a emoção. É um filme que rejeita a possibilidade de um entendimento unificado da cultura e da sociedade brasileira e critica a família heteronormativa de classe média e a ausência de uma subjetividade relacional, que é a fundação para uma sociedade democrática.

2.4 A reflexão sobre o poder – O pessoal é político

Para Ivo Branco, *Mar de Rosas* é “uma tragicomédia metafórica sobre o poder.” (BRANCO, 1978, p. 14). Já para Ana Carolina, o filme é “uma discussão sobre o poder, mas não uma análise do poder.” (ANA CAROLINA para *O Estado de S. Paulo*, 1973, p. 34). Ana Carolina, em suas entrevistas, afirma que a temática do poder é uma constante em seus filmes.

Toda medida do meu trabalho tem sempre uma postura de colaborar com a minha geração, certo? Politicamente, culturalmente e até interferir. Isso é uma pretensão, né? Isso não passa de uma ousadia. Então, sempre que eu quis interferir, no nível do meu trabalho, com o Brasil – leia-se com a cultura brasileira, com a política estudantil – nunca deu, há uma barreira estranhíssima. [...] tem um lance de poder, aí poder no nível conceitual, que a gente não consegue compreender, o que é, como funciona, porque a gente tá sempre à deriva disso. [...] “Mar de Rosas” há esse tipo de preocupação, com quem tá o poder, o que quer dizer, a habilidade de se manter o poder pra não deixar determinadas coisas entrarem, pra não deixar determinadas coisas saírem, pra não mudar. [...] Passei de uma preocupação conceitual de poder pruma conceituação de poder familiar. [...] porque eu acho que realmente uma fotografia de família é uma fotografia do Estado. (ANA CAROLINA Apud BRANCO, s/d)

Ana Carolina demonstra não ter abandonado por completo suas pretensões sociológicas ao conceber o fazer cinematográfico como instrumento de reflexão e de crítica social, mas mudou o foco: tomou como ponto de partida a unidade primordial da sociedade para desvendar, entender e poder atuar ativamente sobre esse poder condensado - o núcleo familiar.

É interessante notar que essa preocupação de Ana Carolina se materializa de maneira inversa em *Mar de Rosas*, ou seja, o ponto importante na narrativa se conforma sobre a ausência de poder das protagonistas, a impossibilidade de ser, ter e desenvolver por parte de Betinha e Felicidade. Essa impossibilidade está presente nos temas trazidos à tona pelo filme: “falência do casamento, a onipresença da morte, a inferioridade da mulher moldada e mantida sobre os princípios da autoridade e hierarquia dos homens. Inter-relacionados, resultam num tema maior: o mandonismo, ou seja: no mundo, há os que mandam e os que não podem mandar.” (AUGUSTO, 1978, p. 68). A reflexão sobre o poder se manifesta no abismo entre aqueles que podem mandar e aqueles que precisam obedecer.

De acordo com a historiadora Flávia Esteves,

O enfoque direcionado para a chamada “questão da mulher”, que adquire uma nova dimensão entre os anos 1960 e 1980 no Brasil e no mundo, alcançava possibilidades adicionais: não apenas experiências femininas estão em foco, mas relações de poder, em seu nível mais microscópico. Nesse sentido, pensar a dimensão cotidiana do político, esboçada por meio das relações de poder vivenciadas pelas personagens femininas em cada uma das produções, significava articular uma concepção do cotidiano como espaço

também do político e as representações construídas socialmente e desmontadas pelos filmes em torno do feminino. Tal percepção trazia como questão fundamental uma avaliação dos múltiplos sentidos assumidos pelo “fazer político” ao longo daquelas décadas. (ESTEVES, 2007, p. 3)

Essa nova concepção que ressignifica o que é político decorre do rompimento com a visão tradicional de política, onde as emoções e subjetividade são valorizadas e a política passa a ser entendida como o exercício difuso do poder (ESTEVES, 2007). O poder passa a ser compreendido não só em termos tradicionais da arena política, mas também em suas extremidades, em seu microcosmos, na forma como sujeitam corpos, atitudes, escolhas e comportamentos.

De acordo com Ismail Xavier (1983), os filmes de Ana Carolina rompem com a típica repressão da diferença sexual, onde a mulher intui mas é o homem quem articula sua identidade, numa “distribuição de competências onde o sujeito (masculino) toma o objeto (feminino) como enigma e se dispõe ao prazer de decifrá-lo impondo seus parâmetros de ordem ou desordem.” (XAVIER, 1983, p. 69). Em seus filmes, essa relação é subvertida: “a onipresença das relações de dominação, poder e carência expõe uma fratura por onde se insinua a atmosfera pesada da ordem adulta.” (XAVIER, 1983, p. 72). Expõe essa fratura – com ironia e forma absurda - sem, todavia, propor uma fórmula única de como remendá-la.

No verbete sobre Ana Carolina presente na Enciclopédia do Cinema Brasileiro (2000), nos deparamos com o seguinte trecho:

Quanto à temática, não pode ser reduzida ao âmbito do universo feminino, embora seja essa a ênfase dominante. A autora, em sua trilogia, parece apontar com sensibilidade os elos de atração e repulsão que se estabelecem de forma assimétrica entre os sexos. No quadro histórico de um período menos coletivista e já pouco politizado como foi o final dos anos 70 e a década de 80, Ana Carolina fazia, com esses filmes, a reflexão possível sobre as relações de poder na sociedade da época. [...] É essa característica, política, que eleva sua trilogia acima do registro episódico da guerra entre os sexos. (RAMOS, 2000, p. 93)

Seguindo os parâmetros de uma visão mais tradicional, a “guerra entre os sexos” é considerada um tema pouco politizado e limitante, por ser reduzido ao universo feminino. O cinema de Ana Carolina se sobressai para o intelectual porque, mesmo que o tom dominante seja a assimetria “entre os sexos”, seu filme não deixa de refletir sobre

as relações de poder, o que contribui para uma recepção positiva por parte daqueles que defendem um único *modus operandi* de intervenção política e cultural.

Observamos, então, o mesmo movimento no qual se insere o filme de Teresa Trautman: Ana Carolina sai da crítica social tradicional e volta-se para si mesma, num movimento que reforça o aspecto político dentro do que pode ser considerado inspirado por aspectos autobiográficos. Segundo ela, tudo começou com o mergulho proporcionado pelo filme *Getúlio Vargas*, seu primeiro longa.

Realizado esse trabalho (Getúlio), entrei no túnel que me leva do Brasil para dentro de mim mesma. Cheguei ao Mar de Rosas, cujo fio condutor havia sido aquela preocupação com o poder. Mesmo se tratando de um quadro familiar limitado, o que se discute no filme é: com quem está o poder? Portanto, a audácia de se discutir a realidade brasileira transformou-se, hoje, na audácia de se falar da gente. Falar sobre si mesmo. Falar sobre as coisas que eu conheço, do meu cotidiano. E é aí, no cotidiano de cada um, que se identifica a realidade do País. Obviamente, **Mar de Rosas não é o limite da minha realidade. Poderia ser a história de qualquer um, mesmo porque a repressão, o poder, a fuga, elementos onde Mar de Rosas repousa – são paralelos dentro dos quais minha geração se acotovela mesmo no seu dia-a-dia mais primário.** (ANA CAROLINA Apud FERREIRA, 1978 - grifos meus)

O microcosmo do núcleo familiar se insere na realidade brasileira, é uma maneira pontual de se olhar para os problemas estruturais do país e o universo simbólico no qual esse poder autoritário se mantém e se fortifica. Essa mudança de foco não torna o filme menos político – em sintonia com o feminismo de segunda onda, a politização do pessoal, do cotidiano, é também uma maneira de se questionar as relações de poder.

“Mar de Rosas” procura demonstrar esse lado sonso do Brasil que está entranhado em todos nós. Isso fica claro pelo modo como falam as personagens; elas pensam clichês, sentem lugares-comuns e vomitam provérbios. Mas viver sistematicamente na mentira fica insustentável. [...] É preciso que as plateias entendam a modernidade do exorcismo. (SEM AUTOR, 1978)

Ana Carolina quer exorcizar esses demônios primeiro, realizar essa cura a nível pessoal e familiar para alertar os perigos que viver “sistematicamente na mentira” pode ocasionar: quem sempre é tratado com violência e opressão pode enxergar apenas no fascismo uma saída (como pode ser interpretada a cena final do filme, com a atitude de

Betinha de matar a mãe e o perseguidor). Seria cômico se não fosse trágico o quanto essa afirmação faz sentido tendo em vista o atual contexto político e cultural brasileiro, cada dia mais autoritário e mais explicitamente fascista. Para José Carlos Avellar, *Mar de Rosas* evidencia um

mundo onde ao mesmo tempo tudo parece familiar e estranho, natural e absurdo. [...] Esse deslocamento da ação para uma realidade paralela àquela em que vive o espectador tem como objetivo refletir com traços mais firmes a pressão comum contra todas as pessoas que pretendem se expressar e agir através do cinema (ou de qualquer meio de expressão). (AVELLAR, 1978)

O filme se propõe a tocar o espectador a partir de mecanismos de identificação incômoda para depois levar as situações corriqueiras ao absurdo, para assim evidenciar a proximidade e a responsabilidade de cada um na manutenção das desigualdades de gênero e na intensificação do autoritarismo em maior escala.

2.5 O discurso psicanalítico e a negação do feminismo

Um ponto bastante importante e que tem implicações práticas, principalmente no que diz respeito à proeminência de Ana Carolina enquanto cineasta brasileira, é que a cineasta defende em diversos momentos que sua inspiração para os filmes se origina a partir de um ponto de vista psicanalítico muito mais do que a questão feminista, por assim dizer. De acordo com ela, sobre a origem de *Mar de Rosas*:

Eu não consigo dissociar Mar de Rosas do Getúlio Vargas. Porque o Getúlio aparentemente é um documentário sobre um ditador e não sei o que lá. Mas eu fiquei tão pirada quando comecei a ver o material do DIP, do Brasil documental, que aí **começou o Édipo**, o poder, o poderoso. Eu só fiz o Mar de Rosas porque eu vi alguma coisa no material de Getúlio que não me pertence. Quer dizer, eu não filmei nenhum plano de Getúlio, eu fui impactada por alguma coisa do Getúlio que, **obviamente, é masculina, é Édipo**, o pai que protege, que provê, que resolve, e que se mata, pai que atira contra si mesmo, que é falível. Ali eu tive um treco, uma viagem qualquer. Ali eu tive uma coisa que me remete a uma discussão descabelada da família, no sentido de saber dentro da família, porque meu pai não é infalível? No Mar de Rosas, a figura proeminente é a mãe. **A grande batalha é entre eu e a outra mulher do meu pai. Quer dizer, é nitidamente coisa edipiana. Eu mato a mãe.** Não resolve nada, porque o pai era frágil e morreu no meio do caminho. Então, o Mar de Rosas, na verdade, está travestido de primeiro filme, mas debaixo do Mar de Rosas tem o Getúlio, não tem jeito. Esse foi o

impulso do Mar de Rosas. (ANA CAROLINA Apud BENTES, 1999, p. 26 – grifos meus).

A partir de uma percepção histórica fomentada por duas realidades autoritárias: a do presente da artista e do objeto sobre o qual se dedicava - Getúlio Vargas e o Estado Novo - Ana Carolina desenvolve um discurso psicanalizante sobre as relações entre autoridade masculina e condição feminina para justificar as escolhas do filme. Como se a questão fosse a exorcização de seus demônios freudianos. Diz ela: “Não baixe o facho. De novo a coisa do Édipo. Eu tenho que dar uma anestesia no pai para gerar minha existência.” (ANA CAROLINA Apud BENTES, 1999, p. 27).

É evidente sua preocupação discursiva em colocar a questão do inconsciente em pauta. De acordo com a cineasta,

Hoje, talvez se possa dizer que é uma discussão sobre o amor, uma discussão sobre a liberdade. Eu não diria isso a um tempo atrás. Cinema para mim é um amontoado de sensações. Cada plano tem uma pequena sensação, e o amontoado transmite uma determinada situação. Filmando, eu fui atrás de uma sensação minha, caminhando sempre no **limite do consciente e do inconsciente**. Por isso demorou muito para eu perceber exatamente tudo o que eu tinha colocado. (ANA CAROLINA para *O Estado de S. Paulo*, 1978, p. 34 - grifos meus)

No meu entender, cinema é sensação. Meu filme tem uma dramaturgia diferente, situada mais no **nível do inconsciente, um inconsciente que eu assumo**, e tem ainda um tipo de humor que não é fácil de ser digerido. [...] O filme também é **histórico**, mas em Mar de Rosas isso fica ainda mais explícito: “o discurso histórico é substituído pelo discurso histórico” (ANA CAROLINA Apud FERREIRA, 1978, p. 4 - grifos meus)

A cineasta se apropria do discurso psicanalítico para justificar as escolhas feitas no filme. Para ela, fazer um cinema de sensação não significa que ela se coloque numa posição feminina e feminista de dirigir, e sim que está expurgando seus demônios do inconsciente: ela defende que é o seu inconsciente que está manifesto em *Mar de Rosas*. Suas sensações inconscientes. Este discurso também foi “comprado” pela crítica. De acordo com Pola Vartuck,

Mar de Rosas, de Ana Carolina, é um filme muito especial no contexto do cinema brasileiro. Não pelo fato de ter sido escrito e dirigido por uma mulher, mas porque ela logrou, no seu primeiro longa-metragem de ficção, realizar uma obra tão perturbadora e desconcertante. [...] Trata-se de um filme esquizofrênico, na medida em que todas as personagens – perseguidos e

perseguidores, oprimidos e opressores – são projeções, mais ou menos inconscientes, das facetas psíquicas conflitantes da própria cineasta. [...] Não me parece, contudo, que Ana Carolina saiba exatamente o que expressou no filme, embora tente dar uma explicação racional para o que criou instintivamente. (VARTUCK, 1978, p. 44)

Esta crítica defende que o filme não é especial por ter sido feito por uma mulher, e sim por projetar na tela o inconsciente da cineasta – o filme foi criado *instintivamente*, não cabendo uma explicação racional a ele, que faz parte de outro universo, o do inconsciente, da loucura da própria Ana Carolina. Defender que o filme é psicanalítico e não feminista era um discurso que agradava o senso comum e a crítica especializada em cinema, devido à conotação negativa que o estereótipo do feminismo carregava. Para o saber feminista, todavia, essa equação entre inconsciente e mulher é bastante problemática justamente por essencializar dicotomias e subjugar-las a aspectos biológicos. Joan Scott (1990), em relação à psicanálise, afirma que

me incomoda a fixação exclusiva sobre as questões relativas ao sujeito individual e a tendência a reificar como a dimensão principal do gênero, o antagonismo subjetivamente produzido entre homens e mulheres. Ademais, mesmo ficando em aberto a maneira como o “sujeito” é construído, a teoria tende a universalizar as categorias e a relação entre o masculino e o feminino. (SCOTT, 1990, p. 16)

A associação supostamente “inata” entre o feminino e o inconsciente é problemática pois dota o problema do antagonismo sexual de uma dimensão eterna, como se fosse um aspecto inevitável, o que esvazia as possibilidades de superação das hierarquias de gênero. Este não é, portanto, o discurso assumido nesta dissertação. Defendemos que *Mar de Rosas* traz importantes contribuições para o debate feminista, e não psicanalítico, da época. A psicanálise funciona, nos discursos elaborados pela crítica sobre o filme e pela própria cineasta, de maneira a despolitizar o debate sobre gênero presente nos filmes.

Carl E. Schorske (1988) pode nos auxiliar a esboçar uma compreensão sobre porque esse discurso age favoravelmente para o destaque que a cineasta atingiu em sua carreira profissional – para tanto, faremos um breve paralelo com a vida profissional de Sigmund Freud. Ao estudar a cidade de Viena, na época capital do Império Austro-Húngaro, nas últimas décadas do século XIX, um ambiente que vivia profunda efervescência e transformação – com o início da proliferação de movimentos nacionalistas pela Europa e da ascensão e subsequente crise do liberalismo político,

aliado a rupturas nos âmbitos das artes e da ciência -, o autor explicita as relações entre política e cultura ao mostrar como a luta por parte dos liberais contra a classe aristocrática, no poder na época, influenciou a arena artística, científica e cultural de Viena no período.

É neste ambiente que surge uma obra científica revolucionária, *A interpretação dos sonhos* (1899) de Sigmund Freud, pai da psicanálise. O historiador investiga as razões que levaram Freud a publicar essa obra e quais as implicações que teve em sua trajetória de vida. Por ser judeu, Freud enfrentou inúmeros obstáculos até atingir êxito profissional; para tanto, foi necessário fazer certas escolhas em detrimento de outros caminhos: decidiu que em seu lugar de cientista não havia espaço para militar politicamente por seus ideais, o que teve um reflexo em sua própria teoria, ao optar por subjugar a autoridade política perante Eros e os sonhos – mesmo que em sua obra os poderes políticos não tenham sido subvertidos nem dissolvidos, mas “pelo contrário, milagrosamente harmonizados, unidos no reconhecimento comum da validade de suas teorias.” (SCHORSKE, 1988, p. 180). Em 1896, Freud perde seu pai num momento que só reforçou outras dificuldades – profissionais, políticas e pessoais. De acordo com o historiador, a morte de seu pai desdobrou-se numa crise de fracasso profissional e culpa política vivenciada pelo pai da psicanálise.

Para exorcizar o fantasma do seu pai, Freud teria, como Hamlet, de afirmar o primado da política, removendo o que havia de podre no reino da Dinamarca (uma tarefa cívica), ou de neutralizar a política reduzindo-a a categorias psicológicas (uma tarefa intelectual). (SCHORSKE, 1988, p. 184)

Em *A interpretação dos sonhos*, Freud expõe essa luta interna e externa pela qual se debatia, ao mesmo tempo em que nos indica o caminho que tomou para sua superação: Freud elaborou uma maneira de interpretar a experiência humana que reduzia a política a uma manifestação das forças psíquicas. A psicanálise atinge então um caráter a-histórico, pois ultrapassa a história, neutralizando assim a política que é, em relação à psicanálise, inferior, já que todos os conflitos políticos são reduzidos ao Complexo de Édipo: “O sexo é mais forte do que a política, parece nos dizer o sonho, mas a ciência pode controlar o sexo.” (SCHORSKE, 1988, p. 198).

Despolitizar o seu discurso e sua teoria trouxeram tanto um acalento pessoal para Freud, que não precisava mais honrar a militância que seu pai praticara em vida, quanto para sua vida profissional, já que o discurso psicanalítico despolitizado poderia

servir a interesses da classe burguesa em ascensão, o que viria a contribuir para sua ascensão profissional.

Ao reduzir seu próprio passado e presente político a um estatuto epifenomênico em relação ao conflito originário entre pai e filho, Freud deu aos seus companheiros liberais uma teoria a-histórica do homem e da sociedade que tornaria suportável um mundo político a girar fora de órbita e sem controle. (SCHORSKE, 1988, p. 199)

É possível fazer um paralelo com a trajetória profissional de Ana Carolina e as escolhas discursivas que tomou. A cineasta defende que a questão expressa em seus filmes é primeiramente psicanalítica, mesmo que diversos aspectos presentes em *Mar de Rosas* dialoguem com o feminismo de segunda onda. Para ela, seus filmes são uma radiografia arquetípica de uma patologia familiar. De acordo com a cineasta, *Mar de Rosas* foi feito para sua mãe, como um pedido de desculpas; *Das Tripas Coração* para ela mesma, para exorcizar toda a repressão sexual que havia sofrido na adolescência e *Sonho de Valsa* filmou para seu pai: “Com o objetivo de universalizar essa experiência pessoal, procurei fugir ao máximo de um mero relato da patologia familiar. Meu tema era a família. A questão feminina veio depois nos meus filmes.” (ANA CAROLINA Apud MOCARZEL, 2010, p. 67-68).

Ana Carolina afirma que a questão feminista para ela é secundária, foi um resultado das críticas e da recepção do público, e não o *leitmotiv* de seus filmes, que era a questão familiar, os demônios do inconsciente, e como isso a afetou pessoalmente. Este não é, todavia, o discurso que defendemos aqui. Seus filmes questionam a condição feminina e levantam debates sobre os direitos das mulheres e as desigualdades sociais relacionadas ao gênero dentro de um recorte histórico e de classe. Suas personagens centrais querem ser ouvidas mas não conseguem falar, buscam escapar do confinamento a que estão submetidas, ao pressionarem os limites subjetivos da postura cultural e sexual normativa para quem pertence ao gênero feminino, questionando a partir da ironia as instituições sociais que atuam no intuito de normalizar os indivíduos. Negar o feminismo, defender a primazia da psicanálise e assumir o gênero neutro do criador artístico são estratégias de negociação empregadas por Ana Carolina para que ela adentrasse e se destacasse no meio cinematográfico, para conquistar seu lugar ao sol enquanto artista.

Essa postura de negação do feminismo não parte só de Ana Carolina, mas também dos críticos que discutiram o seu trabalho. Como demonstrado no capítulo

anterior, na maioria das vezes em que o substantivo “feminismo” aparece em alguma crítica, ele vem acompanhado de adjetivos negativos e pejorativos. No caso de Ana Carolina, a situação não é muito diferente, salvo raras exceções.

Surpreendentemente e ainda que não abjurando (mas amadurecendo?) sua formação e o que seria lícito esperar dela, Ana Carolina consegue fazer seu segundo longa-metragem. Este “Mar de Rosas”, muito em prol da mulher **mas não “feminista” na forma negativa da palavra** e no qual o absurdo e as repressões [...] da vida e do moderno ser humano estão muito bem retratados e esmiuçados. [...] O tema parece que fascina. E fascina também a maneira pela qual Ana Carolina [...] dá um mergulho na condição da mulher, da família e dos impasses de nossos dias. (BIÁFORA, 1978 - grifos meus)

Para o crítico Rubem Biáfora, o filme se coloca em prol da mulher sem ser feminista (algo considerado por ele negativo, por isso o mérito do filme). Mas o crítico não nos explica o que seria essa forma negativa de feminismo. Na crítica de Ely Azeredo, *Mar de Rosas* merece

Cinco [estrelas] pela ausência de feminismo em obra de cineasta-mulher, numa época em que se pretende implantar genitálias em filmes, livros, etc. [...] Convém duvidas do que a realizadora diz (e pensa?) que é Mar de Rosas. “Com quem está o poder?” Ora, só se o essencial dos conflitos fosse homem versus mulher, Deus ou homem, gerações... (AZEREDO, 1978 - grifos meus)

Para ele, o filme tem seu valor justamente porque ela não pretende “implantar genitálias” mesmo sendo mulher cineasta (e mesmo que o filme contenha referências à genitália feminina, como por exemplo quando Betinha fala “Clitóris” no carro com Barde e Felicidade), ou seja, sua postura de negar o feminismo a coloca em posição vantajosa para a crítica, em relação a outras mulheres que assumiam um viés mais abertamente militante em prol de melhores condições de vida e maior igualdade para as mulheres – como foi o caso de Teresa Trautman e seu filme que dialoga diretamente com as pautas reivindicadas pelo feminismo de segunda onda, sem grandes conflitos ou contradições. Além disso, Azeredo duvida da temática do poder, pois para ele isso só seria possível se o conflito essencial fosse entre homem e mulher, indicando a crença numa hierarquização das lutas que considera válida apenas a militância política de classe, contra um Estado autoritário. Para Fernando Ferreira, “além de sincero e íntegro, Mar de Rosas propõe uma discussão oportuna e muito feminina – sem feminismo.” (FERREIRA, s/d). Sem militância, sem imposição, sem demagogia, sem vitimismo. Visão bastante pessimista e existente ainda atualmente sobre o feminismo. *Mar de*

Rosas foi considerado “uma polêmica feminista” até mesmo pelo jornal Gazeta de Alagoas (04/05/1983).

Já para as críticas Rosa Egídia e Silvana Coleta Santos, “Ana Carolina, jovem cineasta brasileira, com visão feminina e feminista que mostra os conflitos da mulher em diferentes gerações e classes sociais.” (EGÍDIA & SANTOS, 1983), o feminismo não aparece de maneira negativa nem positiva, assume um caráter neutro. Já para Sérgio Augusto, “Ana Carolina introduz a sério no filme brasileiro de ficção o feminismo.” (AUGUSTO, 1978). Como um crítico mais progressista, aqui a palavra “feminismo” não assume um teor negativo; este é, para ele, um ponto positivo do filme. De acordo com Sérgio Bazi,

Os filmes da trilogia de Ana Carolina são na verdade desdobramentos de um só denso e onírico ensaio sobre **o inconsciente da mulher pós-feminismo**. Mas a cineasta tem horror de ser tachada de feminista, assim como prefere dizer que faz filmes sob (e não sobre) a mulher. Seu cinema de fato passa essa generosidade de não querer estar acima dos assuntos que escolheu. Ela prefere ficar embaixo de tudo, corroendo por dentro e colocando pra fora o desejo e a angústia da mulher de se libertar de suas amarras seculares. (BAZI, 1988 - grifos meus)

O crítico não explica, porém, o que quer dizer com *pós-feminismo*, e ressalta a preponderância da questão psicanalítica em sua trilogia. Significa dizer que o feminismo já atingiu suas reivindicações, seus objetivos, e não é mais necessário? De qualquer forma, é um argumento que vai de encontro com o que defende Ana Carolina quando trata do assunto. Nas palavras de Ana Carolina, encontramos uma possível explicação para essa recusa em ser chamada de feminista. De acordo com ela,

Faço minhas as palavras da antropóloga Margareth Mead que diz: “Apoio o Feminismo mas não sou feminista porque sou antropóloga”. O mesmo acontece comigo. Não sou feminista porque sou cineasta e por isso não tenho tempo de me dedicar a esse tipo de causa. Evidentemente eu apoio qualquer movimento revolucionário que seja a favor de uma libertação do ser humano. E vou um pouquinho mais longe: [...] o Florestan Fernandes falou uma frase que me acendeu uma luz. É a seguinte: “a gente deve procurar as forças sociais internas em vez de criticar o Estado” – no caso a gente entende Estado como nosso sexo. Então, não tem essa de se justificar, “porque eu sou mulher ou porque eu sou homem”. O negócio é ir além. (ANA CAROLINA para *O Globo*, 1977)

Nesta fala de Ana Carolina, fica evidente que ela mobiliza intelectuais renomados da antropologia e da sociologia para defender seu ponto. Ela não deslegitima o movimento feminista, mas não quer ser associada a uma militância para a qual ela afirma não ter tempo, porque é uma cineasta, algo que para ela independe de ser homem ou mulher. É sua profissão, algo que considera ser neutro. Parece que ela quer ser valorizada apenas pelo rigor e destreza do seu trabalho, e não por ser uma mulher que ganhou destaque num campo profissional majoritariamente colonizado pelos homens. Mesmo que, de fato, ela tenha quebrado barreiras – e mesmo que entender o “Estado como nosso sexo” vai absolutamente de encontro à segunda onda do feminismo, em voga na época.

Ser ou não feminista não importa em nada. Politicamente, o movimento feminista [...] traz nele um sentimento revolucionário, liberador e renovador, que tem inclusive a função de liberar o homem do fardo de ser homem em termos econômicos. Daí para a frente, o feminismo na minha opinião começa a ter conotações que discordo, como por exemplo, sua utilização como degrau. [...] Não sei o que é um filme feminista. Existem bons filmes e maus filmes. Eu gasto toda a minha energia intelectual para fazer um bom filme e não para ser um filme feminista, porque aí seu caráter é limitador. Tudo o que acaba em ista, limita, e eu sou apenas uma cineasta. Todos os meus trabalhos, desde A Feira, tiveram sempre uma preocupação com a linguagem, com a estrutura narrativa, com a audácia em se falar de. (ANA CAROLINA Apud GANDRA & PAIVA, 1982, p. 1-5)

Ana Carolina admite as dificuldades em ser mulher e fazer cinema no Brasil, mas nega o feminismo mesmo reconhecendo a importância do movimento. Ela nega o feminismo por não querer ser associada a esse “nicho” limitante, e por defender que seu lugar enquanto cineasta independe de seu gênero – o que não é verdade. Seu discurso focado sobre a primazia em ser cineasta, não mulher, não feminista, contribuiu muito para sua carreira e para a posição que atingiu no meio cinematográfico, sendo uma das únicas mulheres que recebeu destaque e reconhecimento enquanto cineasta no período, porque assume uma postura que vai de encontro à ideia que o senso comum, propagado também pela opinião pública, faz do feminismo e porque, ao assumir uma suposta neutralidade de gênero, aproxima-se do espectro masculino e, portanto, experimenta mais abertura enquanto artista.

Acabou a fantasia de que o cinema é o caminho para se tomar a dianteira cultural e política. Hoje, vejo o cinema como meu caminho de vida e por isso faço um cinema adulto, consciente e sem rótulos. Ou seja, para mim não se trata de cinema feminista ou coisa que o valha, mas sim de um cinema de

cineasta, e aí não importa se o realizador é homem ou mulher. (ANA CAROLINA para *O Estado de S. Paulo*, 1977)

Novamente, em seu discurso o cineasta é neutro, é um profissional que independe das questões de gênero para criar artisticamente, e o cinema é uma forma de expressão individual que não pode estar à mercê de subjetivismos outros. Mas o quanto isso de fato ocorre na prática? O quanto Ana Carolina e sua experiência enquanto mulher não interferem em seus filmes?

Negando que seu filme seja feminista ou tenha o propósito de favorecer a emancipação feminina, como movimento social, Ana Carolina tem consciência de que sua obra [...] transcende essa proposta, vista por alguns como destaque do filme. Ana quer trabalhar com a fantasia, sem se achar uma especialista em algum assunto para, através do cinema, impor suas verdades ao público. Ana se considera apenas uma “possibilidade viva de mulher”, sem se preocupar se os movimentos feministas influíram para que ela fizesse uma obra que fala sobre as mulheres. [...] Tanto o homem como a mulher, percebe ela, sofrem a submissão aos clichês sociais: o homem não chora, tem que trabalhar, é o chefe da família, e a mulher é submissa, fraca, adora viver em função de uma estrutura destinada a facilitar a vida do marido. (FLECK, 1983)

Além de reproduzir o discurso dominante sobre a mulher – submissa e que gosta dessa submissão, de viver em função do marido -, Ana Carolina não quer ter nenhum tipo de responsabilidade ou filiação com as reivindicações do movimento feminista; não quer também ser considerada uma mulher cineasta que odeia homens ou que afirma a superioridade da mulher em relação aos homens, demonstrando uma visão deturpada sobre o que prega o feminismo de fato.

FEMINISTA? NÃO. SIM. Gesticulando muito, tirando e colocando com frequência os óculos escuros e fazendo força para vencer o abatimento resultante da febre, Ana Carolina vacila diante da pergunta. Reconhece-se como feminista no sentido de fazer um trabalho que pode vir a contribuir para a maior participação da mulher, mas não no sentido da militância. [...] “Não sou uma autora realista, não conto por exemplo a história de Anita Garibaldi ou outra história qualquer, relatando começo – meio – e – fim. Não pesquiso a história sequencial, faço um trabalho do imaginário que tem a ver com a fantasia, o inconsciente, a literatura latino-americana como um todo. O lado feminino de minha obra aparece pelo fato de ser mulher. Mas não é algo particular, é uma abordagem globalizante da figura feminina. [...] O clima histérico e nervoso pode eventualmente espantar o espectador, mas é a

realidade. São os homens que fazem as mulheres históricas”. (ESPINDOLA, 1983)

Falando sobre o filme *Das Tripas Coração*, Ana Carolina associa um cinema feminista com algo que aparece formalmente nas câmeras, uma opção estilística que só pode ser expressa de maneira e forma única, como contar histórias de mulheres reais, utilizar-se do realismo para recuperar memórias apagadas de mulheres. Ela reconhece que seu filme contribui para a melhora da condição da mulher na sociedade, mas afirma que isso acontece de maneira *inconsciente*, por ser mulher – e não por uma decisão racional de querer problematizar o lugar desfavorecido da mulher na sociedade e reivindicar mudanças estruturais.

De acordo com a historiadora Talita Trizoli (2008), a solidificação do movimento feminista a partir da década de 1970 foi responsável por, principalmente, afetar a distribuição de papéis sociais em diversos âmbitos das estruturas normalizantes vigentes, incluindo-se a arte – como as maneiras de representar o feminino e os parâmetros da História da Arte. No Brasil, não houve na década de 1970 um movimento artístico feminista organizado e coeso segundo o parâmetro europeu e norte-americano. Isso não significa que esse debate, ainda incipiente, não perpassou a arte que estava sendo feita no período: expressões artísticas com temas sensíveis e questões relativas às mulheres aconteceram aqui de maneira individualizada e autônoma, onde muitas artistas brasileiras foram influenciadas pelas problemáticas de gênero mas que, mesmo incorporando essas questões, recusaram o título de feministas. Como afirma Luana Tvardovskas (2013):

Em realidade, as práticas feministas de diversas criadoras de países periféricos têm a característica de não se formular enquanto identitárias, ou seja, não "levantam bandeiras" no sentido mais óbvio da palavra *feminista*. Elas não se compreendem como um grupo, nem mesmo consideram como sua a tarefa de lutar contra o mercado institucional e os discursos canônicos que reincidentemente desvalorizam a produção feminina. Sua atuação está mais ao lado das poéticas feministas, na medida em que suas obras reinventam narrativas sobre o feminino e o masculino, desconstruem estereótipos misóginos e ironizam as práticas do poder. Ao mesmo tempo, a não articulação em termos políticos pode representar algum grau de apagamento das experiências ao longo do tempo e, também, gerar uma falta de transmissão sobre a importante luta das mulheres às artistas mais jovens. (TVARDOVSKAS, 2013, p. 3).

Mesmo assim, de acordo com Tvardovskas (2013), as mulheres artistas que se debruçaram sobre essas tensões são consideradas transgressoras no campo do imaginário, das práticas e do simbólico por produzirem arte que contém questões políticas específicas ao reciclar imagens da vida cotidiana e da experiência feminina, ao rir de categorias fixas e hierárquicas e por expressar artisticamente um pensamento marcado pela experiência, pelo corpo, pelo afeto e pela memória. As artes feministas funcionam de maneira a compreender os mecanismos através dos quais o poder machista, classista, é exercido e mantido, mesmo que seja para rir deles.

O que seria, então, fazer uma arte feminista? Segundo Trizoli (2008), com efeito, este ponto tem menos relação com um gênero ou formato estético único do que com a alteração dentro da expressão artística das concepções de mundo a partir das premissas de formação da identidade sexual e suas respectivas funções, bem como o questionamento dentro do universo artístico de valores sobre a sexualidade, a identidade, o feminino e o gênero, e as instituições normalizantes (como a família e o Estado) que pregavam a incapacidade feminina de dispor de seu próprio destino. Estes pontos estão evidentemente presentes em *Mar de Rosas*.

Portanto, ainda de acordo com Trizoli (2008), o movimento feminista na arte funciona de maneira a desconstruir a premissa de que mulheres são objetos de desejo, musas inspiradoras. A arte feminista não é um movimento estético, mas um modo de interagir com o mundo e suas representações. Nesta mesma linha, Luana Tvardovskas (2013) defende que “São propostas plurais que rompem determinações ou limites dos gêneros artísticos, respondendo mais diretamente às problemáticas vividas do que a terrenos definidos.” (TVARDOVSKAS, 2013, p. 4). Não é uma questão de estilo, e sim de conteúdo.

A arte feminista é pluralista, não sendo, portanto, aconselhável dizer arte feminista, mas artes feministas, em que a valorização das diferenças na subjetividade de seus artífices e espectadores é elemento primordial para sua subsistência. Mesmo com as críticas ao racismo interno, e algumas desavenças de aspecto ideológico e teórico, o discurso principal desse grupo reafirma a existência inata das diferenças do sujeito artista ou do sujeito representado, colocando em cheque o ideal de sujeito universal, ou melhor, a subjetividade artística universal, que aceitava em seus parâmetros apenas homens brancos dotados da “genialidade”. (TRIZOLI, 2008, p. 8)

A relação entre arte e feminismo ofereceu aos artistas, críticos, teóricos e ao público a possibilidade de questionar as normais sociais e morais vigentes sob o prisma

da estética para além da esfera política convencional, o que abriu caminhos para técnicas, expectativas e hábitos do universo privado, da casa, para o interno – ponto trabalhado de maneira distinta pelas duas cineastas pesquisadas na presente dissertação.

De acordo com Luana Tvardovskas (2013), o fazer artístico pode ser interpretado como uma prática de auto-constituição de si, principalmente numa época em que a tarefa do artista ganha contornos autobiográficos e o espaço de expressão se multiplica de posições éticas, estéticas, políticas e afetivas, o que contém um potencial de crítica histórica e de transformação dos modelos impostos e das normas sociais. Os artistas são constituídos por normas de gênero, de raça, classe, geração, religião. Mas eles podem confrontar tais proposições e imposições e questionar os modelos binários ao utilizar a arte como um espaço de elaboração de suas práticas individuais e coletivas.

Trazer à tona suas próprias experiências em chaves autobiográficas, expor seus corpos, desejos, confrontar a repressão ou violência sobre sua história e sexualidade, são alguns dos elementos que, dentro de uma grande variedade de propósitos, podem ser pensados como práticas feministas de si nas obras de arte destas mulheres. Imagens artísticas são, ainda, modos de tomar consciência sobre o que antes as mulheres consideravam patologizações individuais, abordando esses temas enquanto processos culturais e sociais de opressão. Suas obras discutem também os discursos dominantes como a misoginia, o racismo, o preconceito de classe e heretossexismo, que muitas vezes objetificam e marginalizam indivíduos e grupos sociais, considerando-os desviantes por meio de separações entre o normal e o anormal. (TVARDOVSKAS, 2013, p. 2)

Mesmo recusando o título de feminista, ou de artista feminista, Ana Carolina contribuiu em muito para o debate sobre a questão feminina, sobre as hierarquias de gênero, as relações de poder e como se misturam com o contexto político autoritário, ao partir de suas experiências individuais, familiares, calcadas na memória e no afeto, e levar essas categorias rígidas de manutenção do poder social ao absurdo ao ponto de ironizá-las e provocar o senso de humor no espectador. A cineasta inseriu uma nova linguagem no meio cinematográfico ao expor as assimetrias ao absurdo para que se possa rir daquela dor e ampliar a noção de reivindicação política.

Ana Carolina fez escolhas discursivas como parte de estratégias de negociação¹¹⁶ que privilegiaram sua proeminência no cenário cinematográfico brasileiro do período – negou o feminismo em prol da psicanálise; passou a filmar o particular em

¹¹⁶ Sem dúvida alguma, essas escolhas não foram elaboradas pela cineasta de maneira tão cartesiana quanto possa sugerir a pesquisa.

detrimento de impor uma tese social e diagnóstica sobre o mundo, rompendo com a estética do Cinema Novo sem deixar de fazer um cinema autoral; negou o destaque *apenas* por ser mulher num ambiente dominado pelos homens ao defender sua valorização enquanto cineasta, enquanto profissional, antes de cineasta-mulher; em relação ao modo de filmar, reduziu o espetáculo da exibição de corpos femininos ao romper com o prazer voyeurístico tradicionalmente provocado no espectador pelo cinema; propôs uma nova forma de construção e representação das personagens femininas em seus filmes; inseriu elementos de vanguarda, como o surrealismo e a ironia em seus filmes, o que agradou a crítica em diversos aspectos – assim como seus contatos no meio cinematográfico; Todos esses pontos contribuíram para o destaque que atingiu enquanto cineasta, lugar no qual até hoje poucas mulheres conseguiram chegar.

A cineasta, mesmo sendo uma das poucas mulheres diretoras do Brasil no período, mesmo com as dificuldades de financiamento e com a repressão política e civil da época, retratou de maneira perversa situações convencionais e bastante familiares para qualquer um que pertença à classe média, ainda mais de um país latino de terceiro mundo: o abismo do lugar de fala entre sujeitos que se encontram em posições diferentes da hierarquia social; a força do Estado corroborada pela família em nos manter numa situação de confinamento político; a falta de oportunidades econômicas devido ao subdesenvolvimento em relação às economias globais. Essas questões despontam em *Mar de Rosas* para causar um nó na garganta em todos aqueles que buscam cotidianamente legitimar seu lugar de fala e escapar do confinamento imposto pelas desigualdades da hierarquia social – sejam elas de gênero, classe ou raça. Ao negociar seu lugar de fala em prol de sua expressão artística, podemos encarar *Mar de Rosas* como uma estratégia de resistência cultural, pois revira os discursos dominantes e afirma a existência histórica de contradições irreduzíveis para mulheres (LAURETIS, 1984).

Conclusão

Até os anos 1980, existiam oficialmente apenas 21 longas de ficção dirigidos por mulheres desde o surgimento do cinema no Brasil, ou seja, desde o final do século XIX. Durante os anos 1960, temos apenas um filme dirigido por uma mulher, o que evidencia que o lugar de cineasta era no período aqui pesquisado um espaço colonizado majoritariamente pelos homens. De acordo com a pesquisadora Marcella Grecco,

Dentro do contexto de produção cinematográfica daquela época as mulheres eram frequentemente relegadas a tarefas tidas como “femininas”, como a montagem, pois aqueles que comandavam as equipes acreditavam que tal ofício se parecia à arte de costurar. (GRECCO, 2015, p. 26)

Sabemos que o diretor é quem recebe mais destaque em relação à obra fílmica. Porém, o filme é necessariamente uma obra coletiva: muitas pessoas estão envolvidas em sua costura, sua fabricação, e as mulheres ocupavam o espaço pré-fílmico, nos cargos secundários e obscurecidos da produção, ponto que indica o baixo reconhecimento de mulheres profissionais no campo cinematográfico, perceptível até mesmo pelos veículos de comunicação mais tradicionais: “Com *Mar de Rosas*, seu primeiro longa de ficção [...] a paulista Ana Carolina Teixeira Soares, de 33 anos, projetou-se em nível internacional, num campo até agora largamente dominado pelos homens: o dos diretores de cinema.” (SEM AUTOR, 1978, p. 34)¹¹⁷. As dificuldades de acesso por parte das mulheres a posições mais centrais no fazer fílmico geram distorções na própria representação de personagens femininas em cena, responsáveis por corroborar estereótipos de gênero vigentes na época: as mulheres deveriam cuidar do lar e da família, além de sua aparência – belas, bem vestidas e comportadas. O casamento deveria ser o foco máximo de atenção e objetivo único de vida por parte de uma mulher da classe média. As personagens femininas, nos filmes feitos por diretores homens, geralmente orbitavam em torno de personagens masculinos centrais que assumiam o papel de condutor da narrativa e de dominador do poder de olhar. Podemos fazer um paralelo com o estabelecido por Virgínia Wolf na literatura clássica (1990). Para ela:

Todas essas relações entre mulheres, pensei, recordando rapidamente a esplêndida galeria de personagens femininas, são simples demais. Muita coisa foi deixada de fora, sem ser experimentada. E tentei recordar-me de

¹¹⁷ Outra citação neste sentido: “Ela faz cinema há quinze anos, numa função em que as mulheres são raras: diretora” (SEM AUTOR, 1982).

algum caso, no curso de minha leitura, em que duas mulheres fossem representadas como amigas. [...] Vez por outra, são mães e filhas. Mas, quase sem exceção, elas são mostradas em suas relações com os homens. Era estranho pensar que todas as grandes mulheres da ficção, até a época de Jane Austen, eram não apenas vistas pelo outro sexo, como também vistas somente em relação ao outro sexo. E que parcela mínima da vida de uma mulher é isso! E que nadinha o homem conhece até mesmo dela, quando a observa através dos óculos escuros ou rosados que o sexo lhe coloca sobre o nariz! (WOLF, 1990, p. 102-103)

Esse fenômeno não é exclusivo ao cinema, recorrente também em outros campos e fazeres artísticos. Daí a importância em se analisar obras a partir de um viés de gênero, para reformular a História da Arte e desestabilizar suas categorias, como afirma Talita Trizoli (2008):

No âmbito artístico, o gênero loca-se no processo de questionamento da grande presença de nomes masculinos na História da Arte, no mercado de arte, e na inserção midiática das recentes temáticas contemporâneas, ou seja, as poéticas intimistas, sexuais e subjetivas. Tal processo antropofágico desvalidou a misoginia por trás dos grandes mestres, escolas e *ismos*, trazendo à tona o caráter elitista e segregador do meio. O gênero, e, posteriormente, o feminismo, criaram, assim, pontes de diálogo com o universo feminino dentro do universo artístico, até então estritamente masculino. Durante grande parte da história da arte ocidental, as mulheres figuravam como musas ou assistentes e não como artistas criadoras. (TRIZOLI, 2008, p. 2)

Ao realizar análises a partir da perspectiva de gênero, gera-se a possibilidade de quebrar com velhos mitos e ampliar o acesso de mulheres artistas a espaços cada vez mais centrais e relevantes, o que transforma a própria representação de personagens femininos na obra artística.

Apesar de o campo cinematográfico ser historicamente muito fechado às mulheres e o país estar vivendo um regime político autoritário, a partir dos anos 1970, os meios de comunicação em massa começam a se expandir de maneira sem precedentes na história, ao mesmo tempo em que emergem novos sujeitos históricos que passam a reivindicar um lugar de fala sem intermédios de outros grupos. Essas novas categorias sociais e políticas – a mulher, o negro, o homossexual, o colonizado – passam a buscar maneiras específicas de representar as relações de poder nas quais se inserem e onde ocupam lugares desprivilegiados, num movimento de fragmentação da

concepção clássica de classe social, que até então abrangia toda forma de resistência política e cultural (HOLLANDA, s/d).

Disputas são mobilizadas em torno da institucionalização das mudanças que ocorriam na sociedade brasileira. Em 1975 é criado o novo código civil, que retirou as cláusulas que estipulavam que a virgindade da mulher poderia ser um fator de determinação da validade do casamento se o homem quisesse contestá-lo e uma filha “desonesta” não poderia mais ser deserdada pelo pai. Em 1977 é promulgada a lei do divórcio. Essas transformações contaminaram também o universo artístico do período.

De acordo com Ismail Xavier (1993), o cinema brasileiro a partir de 1970 apresenta um deslocamento em relação ao ponto focal de interesse, que passa a ser o “drama de família”.

Constata-se a emergência da esfera doméstica em diferentes roteiros [...] com especial destaque para as questões introduzidas pela “cultura jovem”, a qual, hegemônica na música popular, no teatro e no cinema, reitera sua tônica de agressão aos emblemas da autoridade paterna em consonância com o movimento mais decisivo da sociedade em direção ao consumo. Ao longo dos anos 70, a crise do cinema político anterior, a experiência das novas gerações com a mídia e a “liberação sexual” trouxeram para primeiro plano o esforço de produção de um cinema para o grande público, disposto a trabalhar a vida cotidiana e as questões do mundo privado que pudessem servir de mediação para pensar o momento sem focalizar diretamente a vida política. (XAVIER, 1993, p. 185-186)

Em um movimento trazido pelas novas gerações, que experienciavam e lutavam por mudanças sociais e culturais, o foco temático dos filmes dos anos 1970 volta-se para as questões domésticas, tanto para ampliar o contato com o grande público como para ocupar espaços por parte dos novos sujeitos históricos. Para Flávia Escopo (2007), “Destacar tal face política significa também ressaltar que colocar em cena tais questões adquire, em si, dimensão política, e traz percepções fundamentais na própria representação e presença das mulheres no cinema brasileiro.” (ESCOPO, 2007, p. 7).

Ambos os filmes aqui pesquisados – *Os Homens que Eu Tive* (1973) de Teresa Trautman e *Mar de Rosas* (1977) de Ana Carolina – se fazem valer de temas relacionados à família, à sexualidade e à proeminência da figura da mulher dentro das mudanças socioculturais que estavam ocorrendo (mesmo com o autoritarismo político em primeiro plano). Teresa Trautman optou pela “comédia erótica séria” para contar a história de uma mulher sexualmente livre de tabus, enquanto Ana Carolina adaptou o

cinema de autor para ironizar a infelicidade de uma família de classe média, o que gerou reações diversas por parte da crítica, dos espectadores e dos órgãos censores.

Diferentemente da censura imposta ao filme e à carreira de Teresa Trautman, *Mar de Rosas* não sofreu nenhum impasse com a censura; além disso, foi bem recebido por pela crítica. O “sedutor segundo longa-metragem de Ana Carolina” (AUGUSTO, 1978) foi aclamado como um “filme de ideias, cinema de empenho” (BIÁFORA, 1978). Porque as cineastas receberam tratamentos tão distintos?

Na pesquisa, evidenciou-se que a maneira com a qual Ana Carolina foi desenhada pela crítica foi fundamental para atingir o lugar proeminente que conquistou no meio cinematográfico brasileiro. Outro ponto que explica o grande sucesso de Ana Carolina diz respeito a suas escolhas discursivas. Negando o feminismo, Ana Carolina quer receber seu reconhecimento por ser uma boa cineasta, independente do seu gênero. Ela não quer se destacar *só* por ser uma mulher que faz bons filmes, ela quer ser uma cineasta que faz bons filmes. “Ana Carolina: uma cineasta que é mulher e não uma mulher cineasta.” (SEM AUTOR, 1978) - o que vem primeiro é a sua profissão, não seu gênero, que não deve se sobressair. A crítica compra o discurso da cineasta e relega a evidente questão de gênero problematizada em seus filmes ao segundo plano – afinal, sua preocupação é com o poder. A cineasta quer que sua obra tenha um alcance universal, que todos possam se identificar com ela, assumindo discursivamente suposta neutralidade que não expressa em seus filmes e encarando o feminismo como algo limitante. Lucélia Santos (1982) corrobora esse ponto. Sobre o cinema de Ana Carolina, ela diz: “Eu gosto porque é uma mulher que faz um cinema universal.” (SANTOS Apud CRUZ, 1982).

Seu discurso é muitas vezes ambíguo. Ana Carolina reconhece que sua expressão no cinema é algo pessoal e que ser mulher foi decisivo nesse processo, mas não quer ser reconhecida por isso. “Sou uma cineasta. Sou uma mulher que faz cinema. E faço bons filmes. Gostaria de deixar claro que: cinema é Cinema, discussão é Discussão e identidade talvez não seja Identidade.” (ANA CAROLINA para *O Fluminense*, 1982). Ana Carolina parece acreditar que ser uma boa cineasta independe de ser mulher, e a identificação de outras mulheres com ela e seus filmes não deveria ser automática. Esse discurso antifeminista, diante de uma sociedade patriarcal, atende aos interesses da ideologia hegemônica ao legitimar seu lugar de fala justamente ao se distanciar de outras mulheres, o que contribui para esvaziar a possibilidade de ocupação do mesmo espaço por outras mulheres.

Juntamente com Theresa Trautman, que continua esperando a liberação da sua obra de estreia – ‘Os Homens que Eu Tive’ – pela Censura, Ana Carolina é outra das poucas mulheres que, no cinema brasileiro, desempenham o papel da direção sem constrangimentos ou complexo de inferioridade em relação aos que determinam o rumo da produção, ou seja, os homens. (FASSONI, 1978, p. 31)

Ambas as cineastas não assumem, na visão do crítico, o lugar do vitimismo, mesmo conquistando um espaço que é a elas estruturalmente fechado. Ana Carolina e Teresa Trautman merecem reconhecimento por parte da imprensa porque, para o crítico, apesar de serem mulheres, não se utilizam de suas dificuldades para se projetar no campo.

Fato é que as raras mulheres cineastas da época sofriam tratamentos diferenciados em relação aos parceiros de profissão homens: precisavam provar a todo momento sua capacidade de dirigir um filme, capacidade sempre questionada pela suposta facilidade que uma mulher teria para adentrar certos espaços a partir de relacionamentos sexuais e afetivos com algum homem importante do meio – artifício bastante opressor que discursivamente coloca a mulher em seu lugar “natural” de subjugação às determinações biológicas -, evidenciando o mito na incapacidade intelectual e artística autêntica das mulheres por serem reféns de sua própria “natureza”. Ponto importante demonstrado pela pesquisa é que o segundo sexo, mesmo quando adquire uma posição de proeminência, não deixa de ser trazido à tona enquanto elemento biológico: o feminino nunca é neutro, já que sempre traz consigo características “essenciais”. Este ponto é bastante elucidador das reticências de Ana Carolina em se empoderar de seu gênero e do discurso feminista e da forma com a qual a feminilidade e suas performances são construídas social, sexual histórica e psiquicamente, além de estarem em constante regulação e renegociação. Por isso, a feminilidade não pode ser considerada como uma categoria estável, universal e essencial ao gênero feminino – afinal, ela é vivida enquanto atitude no discurso e nas práticas sociais.

A pesquisadora pós-colonialista Gayatri Spivak (2014) afirma que para recuperar a consciência da mulher subalterna (de cor, do Terceiro Mundo, que sofre opressão de classe) é preciso trazer à tona toda a informação presente em “áreas silenciadas” do conhecimento. O investigador deve aprender a falar *ao* sujeito historicamente emudecido da mulher subalterna - ao invés de falar *em nome de* -, para que desaprenda sistematicamente a privilegiar uma identidade sexual essencial, que destaca como

universais certas experiências associadas a uma identidade particular, afinal, somos influenciadas por essas construções que foram feitas a respeito da “identidade feminina”. A ideia levada a cabo na pesquisa foi de tentar elaborar uma produção ideológica contra-homogênea, para não nos apropriarmos do Outro por assimilação:

Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da “mulher do Terceiro Mundo”, encurralada entre a tradição e a modernização. Essas considerações poderiam revisar cada detalhe de julgamentos que parecem válidos para uma história da sexualidade do Ocidente. (SPIVAK, 2014, p.160)

A essencialização da condição feminina é recorrente na crítica, mesmo que com o sinal invertido. É outro lado de demarcação da diferença que experiencia uma mulher cineasta: a descrição da aparência física. Devido à grande produção de textos jornalísticos sobre Ana Carolina, em inúmeras ocasiões suas características físicas são descritas com o uso de adjetivos feminilizantes. São exemplos desse ponto os trechos a seguir:

Nos seus **olhos fundos**, a **fragilidade** e a tristeza da Carolina de Chico Buarque. **Mas o pulso é bem forte**, segundo atores e equipe que trabalharam sob sua direção. [...] Dorme, acorda, respira e vive com seu pensamento voltado para ele [o cinema]. Talvez por isso **não tenha tempo de dar vazão à sua vaidade**. Seu **despojamento** é total: nunca vai a cabeleireiros, não está por dentro de modas e sequer se preocupa em comprar vestidos ou sapatos. (SEM AUTOR, 1977); **Cabelos escuros, pele clara**, Ana Carolina, com seu **corpo esguio**, mais parece **atriz** do que diretora de cinema. (SEM AUTOR, 1978); O filme de Ana Carolina foi/tem sido, provavelmente, o mais promovido do cinema brasileiro nos últimos tempos. Não só o filme em si, sua história, a história de sua produção, significado etc. como a **figura bonita e comunicativa** da jovem cineasta. (SILVA, 1978); Se fosse preciso definir a cineasta Ana Carolina Teixeira Soares numa só palavra, a mais adequada, sem dúvida, seria imprevisível. A começar pelo seu **rosto, expressivo e forte nos traços marcados, inesperadamente frágil** no contorno infantil de sua boca. Depois, por sua maneira de responder, firme – mesmo quando as respostas podem ser consideradas polêmicas –, uma postura que não a impede de, às vezes, se mostrar **tímida**, como se ela estivesse assustada. [...] Com seus **cabelos escuros, a pele clara, um corpo esguio**, Ana Carolina é uma mulher de 33 anos. **Bonita, inteligente**. (MOREIRA, 1978, p. 8); Jeans, camiseta e tênis, **descabelada, vários quilos a menos** (BAZI, 1986); **Alta, esguia, um jeito frágil – displicente**. Descrita assim, **Ana Carolina mais parece um manequim tipo lânguido que uma diretora de cinema**. Mas

isso é só por fora. Nas páginas seguintes você conhecerá uma mulher lúcida, dinâmica e corajosa. Afinal de contas, ser cineasta no Brasil não é fácil. Além de todos os problemas tupiniquins, ela é mulher. E desafia os padrões tradicionais de criação dentro do cinema brasileiro. (GANDRA & PAIVA, 1982, p. 1) [grifos meus]

Para a crítica, sua aparência feminina e bela não corresponde a uma diretora de cinema, parece mais uma atriz ou modelo. Seu jeito tímido e frágil contrasta com seu pulso forte, suas respostas polêmicas e sua falta de vaidade. Entretanto, se havia pouquíssimas diretoras na época, que padrão era esse a ser seguido ou rompido? Parece que no imaginário social, o cineasta é neutro e assume, assim, o gênero e características masculinas essencializadas. A crítica delineia uma imagem onde a aparência, o exterior de Ana Carolina, é feminino, belo e frágil, mas ela não perde tempo com isso, pois seu interior é de um verdadeiro diretor de cinema. Este talvez seja um dos pontos que contribui para o lugar de destaque que atingiu no meio cinematográfico: mulher feminina mas não feminista que faz cinema autoral e se comporta profissionalmente como manda o figurino de um diretor, ao performar em si aspectos masculinos para atingir uma suposta neutralidade.

Essa neutralidade reivindicada pela cineasta foi intensificada pela linguagem cinematográfica que assumiu em seus filmes. Enquanto Teresa Trautman fazia cinema com apelo popular aliado a um esforço discursivo para se diferenciar das pornochanchadas convencionais (de acordo com a cineasta, seu gênero fílmico era o da “comédia erótica séria”), para Ana Carolina o cinema autoral com a busca pela renovação da linguagem era fundamental: sua preocupação residia em ser inovadora na forma fílmica – mas não supomos aqui que ela tenha sido revolucionária nesse aspecto. Com efeito, sua busca pela renovação da linguagem se manifesta na própria maneira que estrutura seus diálogos e na comunicação dos personagens entre si e com os espectadores. Sua expressão autoral aparece como um ímpeto que precisa ser sanado, afinal, é com a linguagem cinematográfica que ela pode se comunicar. Essa perspectiva apenas contribuiu para inseri-la dentro daquele circuito dos que fazem um cinema autoral, cinema que se torna “expressões tão violentas que se manifestam com o que você tiver na mão. Quer dizer, o artista plástico, o cantor – o que tiver na frente dele, ele utilizará.” (ANA CAROLINA Apud BENTES, 1999, p. 21).

Esse não foi o discurso assumido por Teresa Trautman, que optou por atingir a cultura popular ao usufruir da pornochanchada enquanto gênero fílmico. A pornochanchada é um gênero brasileiro que se utiliza de cenas sensuais e eróticas e

conta com forte apelo popular em plena ditadura militar, mesmo com o recrudescimento da censura à indústria cultural do período. O tratamento que Trautman recebeu da crítica foi muito distinto do que observamos em relação à Ana Carolina. Era senso comum entre os críticos de cinema a ausência de uma cultura artística genuína nos filmes de pornochanchada.

De acordo com Jairo Ferreira (1978), no artigo “Dez anos de pornochanchada”, não houve qualquer teoria crítica como base para a construção dos roteiros de pornochanchada. O crítico nem ao menos considera certos diretores dos filmes de pornochanchada como cineastas:

Enquanto alguns cineastas (sic) entravam no gênero por mero oportunismo, outros faziam pornochanchadas com alguma consequência. [...] Estava claro que essa tendência poderia redimir o cinema brasileiro da época, afundado que estava no caos financeiro por culpa indisfarçável do Cinema Novo, cujos filmes nunca deram dinheiro. [...] Em 1970, quando o Cinema Marginal (também chamado Cinema Udigrudi, Cinema Subterrâneo ou Cinema Tupiniquim) agonizava, a pornochanchada começava a massacrar. Os banqueiros voltaram a se interessar por cinema. Diretores que nunca tinham visto uma câmera arrumavam algumas mulheres na Boca do Luxo ou do Lixo e diziam que iam “fazer cinema”. Fizeram maus filmes, claro. Alguém conhece uma boa pornochanchada? Bem, deixamos as polêmicas para uma outra vez, pois a questão aqui está mais para história do que para crítica. (FERREIRA, 1978, p. 5-6)

Para Ferreira, a tendência dos filmes de pornochanchada surgiu como meio de retorno financeiro à indústria cinematográfica brasileira - para tanto, diretores sem formação ou prática em cinema conseguiam uma câmera e mulheres em situação de prostituição (notável aqui a equiparação entre câmera e prostitutas – são ambos objetos, para o intelectual apreciador de arte), o que explica a existência apenas de maus filmes. Para o crítico entendedor de cinema, o estilo popular era profundamente desvalorizado. Esse tratamento invariavelmente recaiu sobre *Os Homens que Eu Tive*, principalmente quando finalmente foi liberado pela censura, em 1980:

Surpreendentemente, tratando-se de filme em que sexo é o assunto dominante, “Os Homens que Eu Tive” não transmite a menor sensualidade. É frio, esquemático e principalmente cansativo. Para Tereza Trautman, atualmente com 29 anos, teria sido melhor que, liberado, continuasse na prateleira. (J.A.F, 1980, p. 84)

Para o crítico acima, o filme é frio e pouco sensual, talvez porque as cenas de sexo estão praticamente todas subentendidas, já que a exposição de corpos femininos para o consumo do espectador masculino não foi o objetivo principal de Trautman; sendo assim, não merecia nem ao menos ser liberado.

A discutível violência do tema que poderia chocar apenas os excessivamente pudicos ou obscurantistas, o estilo narrativo de Tereza Trautman, apesar de artesanalmente correto, não conduziu o filme à desejada profundidade. Tudo fica na superfície, resultado lógico da pobreza do roteiro que não deu aos personagens e aos pequenos incidentes que conduzem a narração uma estrutura mais condizente. (REIS, 1980, p. 21)

De acordo com Moura Reis, o filme de Trautman é artesanal, e a “pobreza” do seu roteiro o torna superficial, cuja narrativa carece de “estruturas mais condizentes”. Defendo aqui que o enredo do filme tem justamente o objetivo de ser leve, sem dramatizações excessivas, já que a protagonista se permitia viver seus desejos de maneira espontânea e alegre. De fato, o filme não apresenta inovações formais e estilísticas, o que não parece ter sido o objetivo da cineasta ao realizá-lo – sua inovação se concentra no tema do amor livre e da liberdade sexual e afetiva de sua protagonista.

Alberto da Silva (2010) nos ajuda a compreender porque a crítica tratou o filme com tanta dureza:

Nessa época [em 1980, quando o filme foi liberado], a crítica brasileira considerava que, de uma maneira geral, mesmo que o filme fosse “artesanalmente correto”, ele não refletia a atualidade e sofria de uma falta de profundidade na elaboração de sua trama. Na verdade, essas críticas se concentravam nos sete anos de interdição do filme sem, entretanto, procurar contextualizá-la e interpretá-la, principalmente sem colocar em evidência a proibição da censura e a maneira pela qual o discurso normativo dos organismos oficiais eram reveladores do lugar reservado às mulheres na sociedade brasileira no início dos anos 1970. (SILVA, 2012, p. 19)

Ou seja, os críticos, quando olham para o filme sete anos após sua interdição, o analisam de maneira descontextualizada e anacrônica, sem levar em consideração a influência de Leila Diniz na constituição da protagonista, o feminismo de segunda onda e o lugar da autonomia sexual na liberação de mulheres, que buscava com leveza e alegria ressignificar os relacionamentos a partir da ótica de uma jovem cineasta. Além disso, na época em que foi liberado, o que era considerado “picante” nas

pornochanchadas estava ultrapassado pelo surgimento dos filmes com cenas de sexo explícito.

Porque as cineastas receberam tratamentos tão distintos por parte da crítica? Ana Carolina buscava a renovação da linguagem fílmica, enquanto Trautman fazia um cinema com forte apelo popular. O linguista e estudioso literário Andreas Huyssen (1997) defende que o gênero aparece como questão central para entender as determinações históricas e retóricas da dicotomia entre modernismo e cultura de massas. De acordo com o intelectual, a cultura de massas está associada a características femininas, enquanto a cultura real, autêntica, permanece prerrogativa dos homens.

A questão também não é dizer que só há uma política sexual no modernismo, a masculina, contra a qual as mulheres têm de achar suas próprias vozes, sua própria linguagem, sua própria estética feminina. O que estou dizendo é que a poderosa mística masculinista [...] tem de ser de alguma forma relacionada à persistente representação da cultura de massa como feminina e inferior – mesmo que, como resultado, o heroísmo dos modernos não mais pareça tão heroico. A autonomia da obra de arte modernista, afinal, é sempre o resultado de uma resistência, uma abstenção e uma supressão – resistência à tentação sedutora da cultura de massa, e supressão de tudo o que pudesse ser ameaçador para as demandas rigorosas de ser moderno e à frente de seu tempo. (HUYSEN, 1997, p. 55)

A diferença do lugar conquistado no meio cinematográfico por ambas as cineastas aqui pesquisadas – as duas se utilizam de linguagens distintas para questionar o lugar da mulher madura de classe média/alta e sexualmente ativa na sociedade brasileira da época – é gritante: uma delas foi ovacionada enquanto a outra foi delegada ao ostracismo imposto pela censura, caso chave para elucidar o abismo dicotômico existente entre cultura erudita e cultura popular (mesmo que o projeto modernista tenha sido bastante heterogêneo em si), como se a cultura de massa, ao ser associada ao fazer artístico feminino, não carregasse em si o potencial crítico, questionador e inovador que detém o modernismo – e este, apenas acessível aos homens ou àqueles que performatizam comportamentos, discursos e atitudes masculinos.

Apesar de Trautman aderir à pornochanchada e se valer do erotismo enquanto apelo comercial, sua protagonista Pity não é uma personagem convencional dos filmes do gênero. Ela não está em cena para atender simplesmente aos desejos voyeurísticos dos homens (sejam eles personagens no filme ou espectadores), já que responde apenas aos seus próprios desejos sexuais e amorosos dentro de uma busca mais ampla por

autoconhecimento, que compreende também a maternidade. Mesmo sem cenas de sexo explícito, *Os Homens que Eu Tive* desestabilizou um dos pilares fundamentais de manutenção do regime ditatorial: a família heterossexual e monogâmica (por parte da mulher), a moral e os bons costumes. O comportamento sexual de Pity ameaça o papel dominante e seus privilégios. Felicidade, protagonista de *Mar de Rosas*, não consegue se libertar da opressão que a mulher de classe média pode sofrer dentro do matrimônio como faz Pity – e, por isso, a personagem de Ana Carolina é punida ao fim do filme, quando é morta por sua filha; sua tristeza e infelicidade, a impossibilidade de se comunicar e se fazer ouvir, não representavam grandes ameaças ao lugar que uma mulher casada deveria ocupar, mas evidenciavam a situação de dominação a que essas mulheres estavam submetidas. Quem rompe com esse sofrimento é Betinha, a filha adolescente, mas para isso ela precisa se livrar da mãe primeiro, e de toda carga de opressão sistemática que ela carrega.

Em relação ao diálogo com o movimento feminista, é interessante fazer algumas observações. Ambos os filmes contém um teor altamente feminista, porém este teor não é livre de contradições. De acordo com as pesquisadoras MUNERATO & OLIVEIRA (1982), ao analisar a produção fílmica realizada por mulheres diretoras na década de 70, um dado que se sobressai é o grande número de personagens femininas definidas por suas relações com as personagens masculinas, isto é, a maioria das personagens está disposta em relação ao seus parceiros.

Em 40 e 50, as personagens não dispostas em relação aos homens são, exatamente, aquelas que sofrem um determinado tipo de pressão social, como velhas, prostitutas, cafetina, empregadas domésticas. Discriminadas por sua faixa etária ou condição social, a essas mulheres não cabia qualquer tipo de relação estável. Assim, podemos inferir que há um abrandamento, nos filmes de 70, dos padrões vigentes nas décadas anteriores. Porém, mesmo em 70, quando as personagens femininas passam a ter relações eventuais com parceiros, não há espaço para a representação de mulheres sozinhas, o que seria perfeitamente aceitável, dada a alteração do modelo cultural. (MUNERATO & OLIVEIRA, 1982, p. 51)

Esta observação, feita no início dos anos 80 pelas pesquisadoras, evidencia que os filmes aqui tratados, por mais que em muitos aspectos se encontrem em consonância com as pautas do feminismo de segunda onda, a adesão à identidade feminista não se dá de maneira plena. Além disso, ambos os filmes retratam uma mulher específica, qual seja, a mulher heterossexual branca de classe média/alta e suas relações afetivas dentro da instituição do casamento. A classe social das personagens centrais corresponde à das

cineastas: são as mulheres com melhores condições sociais e econômicas as primeiras a furarem a barreira e conquistarem a legitimidade do lugar de fala no meio cinematográfico.

O trabalho realizado a cabo pela pesquisa permite notar a concordância entre os posicionamentos das críticas com o tratamento diametralmente oposto que ambos os filmes e, conseqüentemente, as carreiras das cineastas aqui pesquisadas receberam.

Ana Carolina fez concessões para negociar seu lugar ao sol no universo cinematográfico brasileiro, tanto em relação ao seu discurso como quando, em *Mar de Rosas*, sua protagonista Felicidade, apesar de todo o sofrimento, morre no final. Já Teresa Trautman não aceitou as alterações impostas pelos órgãos censores para que seu filme fosse liberado; não puniu a sua protagonista por romper com os padrões esperados de uma mulher casada da época. Por outro lado, Ana Carolina rompe com o prazer voyeurístico provocado pelo cinema com a exibição de corpos femininos, diferentemente de Trautman, que não representa uma grande ruptura neste sentido. Em ambos os filmes, a instituição do casamento é problematizada, porém de maneira diversa. Como explicitam as pesquisadoras Munerato & Oliveira:

Nos filmes produzidos na década de 70, o casamento é apresentado, sem exceção, com os seus conflitos e as suas fissuras à mostra; como, enfim, uma situação em que as duas partes têm voz, logo também discordâncias. O casamento passa a ser parte integrante do cotidiano, sem se configurar, como antes, na única solução de vida proposta (ou disponível) às mulheres, as quais, abnegadas, ainda que descontentes, tudo faziam para mantê-lo, à falta de melhor alternativa. (MUNERATO & OLIVEIRA, 1982, p. 90)

Pity é uma mulher que trabalha como montadora de filmes; Felicidade defende a importância da independência financeira para uma mulher, porém não trabalha. Em relação à maternidade, ambas também representam uma ruptura: Felicidade está longe de ser uma mãe ideal, enquanto o filho de Pity terá mais de um pai.

Ambas as obras foram profundamente marcadas pelo contexto autoritário da época, que continha um aparato repressor institucionalizado e violento para “manter a ordem” e controlar dissidências. As cineastas aqui pesquisadas utilizaram-se de estratégias diferentes para negociar com o aparato repressor do Estado: de um lado, temos *Os Homens que Eu Tive*, um filme sem grandes inovações estéticas, com certo apelo de público por tematizar o erótico, porém que se aproxima mais diretamente das pautas reivindicadas pelo feminismo de segunda onda, principalmente no que diz

respeito ao empoderamento referente à sexualidade e às mudanças sociais experienciadas pelas mulheres brancas de classe média/alta no que tange à performatização de papéis de gênero. Sem criticar o regime político autoritário da época, sua protagonista encarna ideais libertários que incomodaram profundamente os órgãos censores, que condenaram o filme – cuja exibição foi proibida por quase oito anos - e a cineasta ao ostracismo, o que foi profundamente prejudicial para sua carreira. Todavia, não é possível negar que o apelo sexual em seu filme faz parte de um apelo comercial, o que não rompe radicalmente com o cinema voltado para o consumo masculino de corpos femininos em cena do período. Do outro lado, temos *Mar de Rosas*, um filme denso e complexo em termos estéticos e de conteúdo. Ana Carolina elaborou em seu filme críticas ao autoritarismo político que confundem-se com o poder patriarcal, porém, utilizou-se de metáforas e analogias ao fazê-lo, ao mesmo tempo em que, mesmo sem apelar sexualmente à exibição de corpos femininos para o consumo do público, negou o feminismo discursivamente, construindo em torno de si e de sua obra uma ideia de exceção, pureza e genialidade artística, conceitos valorizados pela crítica de cinema e pelo regime militar, o que esvaziava a possibilidade de que outras mulheres atingissem o mesmo reconhecimento dentro de suas carreiras cinematográficas.

Ambos os filmes contam com protagonistas femininas fortes, bem estruturadas e profundas. Ambos os filmes demandam uma atitude ativa por parte do espectador. Um trata de temas polêmicos como amor livre de maneira leve e com poucos conflitos, enquanto o outro é profundamente paradoxal em relação às pautas feministas que levanta – pautas ofuscadas pelo discurso da cineasta que nega o feminismo e insere em seu lugar a psicanálise, a defesa de um cinema autoral e a crítica do poder em termos estruturais (a classe média e o governo militar) -, como se a problematização da assimetria nas relações entre homem e mulher não se configurasse também enquanto crítica política. A questão de gênero, por mais que mascarada por parte da cineasta, é explícita quando nos deparamos com sua obra.

Mesmo com todas as contradições, que podem ser explicadas pela incipiência do movimento feminista na época e por toda a dificuldade que aceitar o rótulo de feminista implicava, ambos os filmes possuem o potencial de leitura à contrapelo justamente por desestabilizarem de maneiras distintas o lugar e a performance da feminilidade, ao questionarem a maternidade, a sexualidade, a relação entre marido e mulher, entre mãe e filha, a relação de amizade entre as mulheres, a instituição do casamento, a

performance da masculinidade nas representações dos personagens homens, a relação do Estado autoritário com o patriarcado.

O espectador tem sua realidade confrontada através do cinema, que disponibiliza processos de subjetivação ao sujeito que assiste ao filme. De acordo com Rogério Luz (1997):

O valor afetivo e simbólico do objeto de cultura, assim como sua materialidade sensível e seu uso pelo sujeito são decisivos na constituição da relação do indivíduo com seu próprio corpo, com os outros indivíduos e com o ambiente físico e cultural. [...] Através do cinema o espectador acha-se confrontado à realidade: esta realidade é a de um mundo fictício, estruturado por um espaço e um tempo virtual. [...] Diante do desfilar de imagens imediata e totalmente presentes e perceptíveis no interior da multiplicidade do espaço-tempo filmico, o espectador não é passivo. Ele é conduzido a comportar-se como quem explora os percursos possíveis que se abrem dentro deste mundo imaginário. [...] No cinema, o poder de operar uma recepção ativa das imagens traduz-se por uma sucessão de estados afetivos atualmente vividos como agradáveis ou desagradáveis. (LUZ, 1997, p. 4-5)

Trautman e Ana Carolina encarnam a renegociação constante dos padrões morais e das posições sociais delegadas às mulheres dentro de um novo cenário cultural, político e econômico que surge a partir dos anos 1960. Ambos os filmes aqui pesquisados contém um potencial profundo de transformação e de diálogo com seu público consumidor, que não estava à época habituado a produtos culturais questionadores dos papéis naturalizados de gênero e do lugar da mulher brasileira: por mais que o teor feminista das obras seja ambíguo e contraditório, os filmes inserem em cena representações femininas não convencionais e problematizam a instituição do casamento, bem como o lugar da mulher de classe média na sociedade do consumo, o que pode reverberar de maneira prática na própria vida de quem os assiste, a partir da importância em se denunciar as estruturas opressivas para as mulheres e que são responsáveis por mantê-las numa posição subalterna. Com a construção de personagens femininas bem elaboradas, fortes e cujas ações são os fios condutores das narrativas, rompe-se com a sistematização da mulher em objeto para o consumo masculino; rompe-se, também, com a naturalização do subjugado feminino perante os homens a partir de relações heterossexuais e monogâmicas; possibilita o questionamento da maternidade e do “instinto materno”. Tanto *Os Homens que Eu Tive* quanto *Mar de Rosas* evidenciam a importância da apropriação dos comandos linguísticos e dos meios de expressão cultural, produzindo, assim, novos significados que permitam novas formas de identificação e de representação artística,

além de incentivar uma leitura à contrapelo, mesmo que, se não totalmente livre de contradições, ainda assim contendo potencial profundamente questionador e disruptivo em relação às estabelecidas assimetrias de gênero. Como ensina Walter Benjamin:

Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialista histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão. Ele considera como sua tarefa escovar a história à contrapelo. (BENJAMIN Apud LÖWY, 2005, p. 70)

Com a participação cada vez mais ativa das mulheres no cinema, que se apropriam do aparato cinematográfico para, a partir de estruturas estéticas e da linguagem, questionar e apontar as estruturas opressoras para a mulher branca heterossexual de classe média, gera-se um efeito de impacto na vida do público espectador ao elaborar-se novos caminhos para a reformulação das relações de poder. A importância em ressaltar novos aspectos e olhares reside justamente em transformar tanto categorias teóricas preestabelecidas quanto a própria realidade.

Considerações finais

Não precisamos, todavia, ser especialistas para refletir e olhar ativamente para o cinema. Em 1985, a quadrinista Alison Bechdel publicou o quadrinho “The Rule”:

O quadrinho acima serviu de base para a criação do Teste de Bechdel, utilizado para medir o nível de discriminação de gênero em algum filme. O Teste corresponde, como mostrado pelo diálogo das personagens no quadrinho, à formulação de três perguntas sobre o filme em questão: 1) O filme tem pelo menos duas personagens femininas com nome?; 2) Essas duas personagens tem um diálogo/conversam entre si?; 3) Este diálogo é sobre qualquer assunto que não algum homem?

Ao indagarmos essas questões quando nos deparamos com qualquer filme, percebemos que a maioria deles falha no teste. Por isso, em tempos de renovação do autoritarismo, é tarefa fundamental valorizar e divulgar trabalhos que rompam com esse padrão por parte de qualquer apreciador de cinema, seja especialista ou não - para que mais fronteiras sejam desestabilizadas, para que os realizadores de cinema valorizem o potencial transformador desta forma de arte e para que possamos nos inspirar na arte contestadora e provocar mudanças reais em prol de uma sociedade democrática e igualitária.

Referências Bibliográficas

ADAMATTI, Margarida Maria. A crítica cinematográfica no jornal alternativo Opinião: frentismo, estética e política nos anos setenta. 2015. 477f. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

ALMEIDA, Heloísa Buarque de. Trocando em miúdos – gênero e sexualidade na TV a partir de *Malu Mulher*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, vol. 27, nº 79, jun. 2012.

ALVAREZ, Sonia E. Politizando as relações de gênero e engendrando a democracia. In *Democratizando o Brasil*. Alfred Stepan (org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

AMANCIO, Tunico. *Artes e Manhas da Embrafilme*: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000.

AZEREDO, Ely. *Olhar crítico*: 50 anos de cinema brasileiro. São Paulo: IMS, 2009.

BENGELL, Norma. Biografia. 1935-2013. São Paulo: nVersos Editora, 2014.

BENTES, Ivane e SARNO, Geraldo. Ana Carolina: o cinema feito sob a condição feminina (entrevista). *Revista Cinemais*, nº 20, Nov-dez 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. *Piranha no Mar de Rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

CHADWICK, Whitney. *Women Artists and the Surrealist Movement*. Thames and Hudson: New York, 1985.

CHRISTOFOLETTI, Patricia Ferreira Moreno. *América em transe*: cinema e revolução na América Latina (1965-1972). 2011. 232 f. Tese (Doutorado) – Departamento de História da Universidade Federal Fluminense.

COSTA, Claudia de Lima. O Leito de Proscusto: gênero, linguagem e as teorias feministas. *Cadernos Pagu*, Campinas, Ed. Unicamp, Nº 2, 1994.

DE LAURETIS, Teresa. *Alice doesn't*: Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

DINIZ, Eli e PITANGUY, Jacqueline. Leila Diniz e a antecipação de temas feministas. *Revista Estudos Feministas*, Santa Catarina, UFSC, Nº 2, 1994.

ESTEVES, Flávia Cópio. “Sob” sentidos do político: história, gênero e poder no cinema de Ana Carolina (‘Mar de rosas’, ‘Das tripas coração’ e ‘Sonho de valsa’, 1977-1986). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 24., 2007, São Leopoldo, RS. Anais do XXIV Simpósio Nacional de História – História e multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos. São Leopoldo: Unisinos, 2007.

_____. “Sob” sentidos do político: história, gênero e poder no cinema de Ana Carolina (Mar de rosas, Das tripas coração e Sonho de valsa, 1977,1986). 2007. 167f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História Social da Universidade Federal Fluminense.

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. História pública e cinema: o filme Chico Rei e o conhecimento histórico. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 27, Nº 54, p. 275-294, jul./dez. 2014.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I – A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

FREUD, Sigmund. *Primeiras Publicações Psicanalíticas (1893-1899)*. Vol. III. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GRECCO, Marcella de Araujo. Representações do feminino no cinema brasileiro de ficção: *Mar de Rosas, Um Céu de Estrelas e Trabalhar cansa*. 2015. 92f. – Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Novos Sujeitos e Movimentos Sociais na Sociedade Contemporânea. Palestra, s/d. Disponível em: <https://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/novos-sujeitos-e-movimentos-sociais-na-sociedade-contemporanea/>. Acesso em: maio/2018

HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

IONTA, Marilda Aparecida. As mulheres e os discursos da amizade. *Revista Labrys*, jan./jun. 2006.

KAPLAN, E. Ann. *A Mulher e o Cinema: Os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KUZINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários*. São Paulo: Edusp, 2001.

LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUZ, Rogério. A experiência do espectador comum de cinema. *Revista Cinema*, V. 1, n. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

MARIANO, Silvania Aparecida. Modernidade e crítica da modernidade: a Sociologia e alguns desafios feministas às categorias de análise. *Cadernos Pagu*, Campinas, Ed. Unicamp, Nº 30, jan./jun. 2008.

MARSH, L. *Brazilian Women's Filmmaking – from dictatorship to democracy*. Chicago: University of Illinois Press, 2013.

MIRA, Maria Celeste. O masculino e o feminino nas narrativas da cultura de massas ou o deslocamento do olhar. *Cadernos Pagu*, Campinas, Ed. Unicamp, Nº 21, 2003.

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

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

MUNERATO, Elice & OLIVEIRA, M. Helena Darcy de. *As Musas da Matinê*. Rio de Janeiro: Edições RIOARTE, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico. *Revista Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, Edusp, Nº 58, jun. 2014.

_____. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo, Contexto, 2005, p. 235-289.

_____. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

NOCHLIN, Linda. *Why there have been no greatest women artists?*. 1971. Disponível em <<http://www.miracosta.edu/home/gflore/nochlin.htm>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

- POLLOCK, Griselda. *Modernity and spaces of femininity*. 1988. Disponível em: <<https://www.msu.edu/course/ha/446/griseldapollock.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2015.
- OLIVEIRA, Alcilene Cavalcante. A problematização de gênero em *Os Homens que Eu Tive* (1973): filme de Tereza Trautman. *Opsis*, Catalão, v. 15, Nº 2, p. 432-451, 2015.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- PEDRO, Joana Maria. Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 26, Nº 52, p. 249-272, 2006.
- PODALSKI, Laura. Fantasias e Prazeres. *Revista Cinemais*, nº 16, mar./abr. 1999.
- RAMOS, Fernão Pessoa e MIRANDA, Luiz Felipe (Org.). *Enciclopedia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.
- RAMOS, Fernão (Org.) *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RELATÓRIO DA COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. *Civis que colaboraram com a ditadura*. Vol. II, dezembro de 2014. Disponível em: <<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/Volume%202%20-%20Texto%208.pdf>> Acesso em: maio de 2018.
- ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, Os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- SANTEIRO, Sérgio. Crítica ao filme “Os Homens que eu Tive”: O Sol visto da Lua. *Revista Filme Cultura*, Ano XIII, jul/ago/set 1980, nº 35/36, Embrafilme.
- SARTI, Cynthia Andersen. Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro. *Cadernos Pagu*, nº 16, p. 31-48, 2001.
- _____. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Estudos Feministas*, Florianópolis, Nº 12, mai./ago. 2004.
- SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SCHPUN, Mônica Raisa. De canhão a cartola: meandros de um itinerário emblemático (Carlota Pereira de Queiroz, 1892-1982). In: *Masculinidades*. SCHPUN, Mônica Raisa (Org.). São Paulo: Boitempo, 2004.

SCOTT, Joan Wallach. Prefácio a gender and politics of history. *Cadernos Pagu*, Campinas, Ed. Unicamp, Nº 3, 1994.

SERENO, Suzana. As Transgressões em “Mar de Rosas”. Caderno de Crítica. Embrafilme, Rio de Janeiro, 1987.

SETEMY, Adrianna. Vigilantes da moral e dos bons costumes: condições sociais e culturais para a estruturação política da censura durante a ditadura militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 37, p. 171-197, jan./abr. 2018. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/topoi/v19n37/2237-101X-topoi-19-37-171.pdf>>. Acesso em: junho/2018.

SILVA, Alberto. Quando as mulheres filmam. *Revista Esboços*, Florianópolis, v. 19, Nº 27, 2012.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

_____. Aspectos do cinema erótico paulista. 1984. 150 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação de Artes da Universidade de São Paulo.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno Falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

SUSSEKIND, Flora. Paciência e ironia. *Revista Cinema*, V. 1, nº 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

TEGA, Danielle. Reflexões sobre o feminismo brasileiro: paradoxos e elaboração da experiência. *Anais II Simpósio Gênero e políticas públicas*, UEL, 2011.

TILLY, Louise A. Gênero, História das Mulheres e História Social. *Cadernos Pagu*, Campinas, Ed. Unicamp, Nº 3, 1994.

TRIZOLI, Talita. Teorias, estratégias e lugares do discurso feminista na arte brasileira dos anos 60 e 70. *VII Encontro de História da Arte*. UNICAMP, 2011.

_____. O Feminismo e a Arte Contemporânea – Considerações. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, n.17, Florianópolis, 2008.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contreras. *Artelogie*, n. 5, set. 2013.

VEIGA, Ana Maria. Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades. 397 f. Tese (Doutorado) – Departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

_____. Tereza Trautman e *Os homens que eu tive*: uma história sobre cinema e censura. *Revista Significação*, São Paulo, Edusp, vol. 40, Nº40, 2013.

XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema Vol. I: Pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo: Editora Senac, 2004, p. 339-379.

_____. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1985, p. 7-13.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 09-50.

_____. Pais humilhados, filhos perversos. Jabor filma Nelson Rodrigues. *Revista Novos Estudos*, CEBRAP, nº 37, nov./1993.

_____. O Labirinto da Inveja. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 2, nº 1, p. 69-72, abr. 83.

WILLIAMS, Linda. Screening Sex: Revelando e dissimulando o sexo. *Cadernos Pagu*, Campinas, Ed. Unicamp, Nº 38, jan./jun. 2012.

WOLF, Virginia. *Um Teto Todo Seu*. Rio de Janeiro: Circulo do Livro, 1990.

VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. São Paulo: Aeroplano, 1999.

Fontes – Revistas

ANA CAROLINA. Entrevista. *Framework Journal*: Londres, nº 28, 1985.

AUGUSTO, Sérgio. Mulher na câmera. *Veja*: São Paulo, 1 ago. 1973.

BARCELLOS, Caco. Liberações – A nudez sem castigo de Darlene Glória. *Isto É*: São Paulo, nº 191, 20 ago. 1980, p. 55.

BERG, Marli. Ana Carolina Das tripas celuloide. *Revista Manchete*: Rio de Janeiro, out. 1982, p. 145.

BRANCO, Ivo. Mar de Rosas. *Folhetim*, n. 88, 24 set. 1978, p. 14.

CRUZ, Elizabeth. Das Tripas Coração, um sonho alucinante. *Amiga*: Rio de Janeiro, nov. 1982.

FERREIA, Jairo. Dez anos de pornochanchada. *Revista Cinema*, nº 1, 1978.

_____. Essa perseguição é um Mar de Rosas. *Revista Cinema*, nº 1, 1978.

J.A.F. Mau negócio – Um filme que saiu perdendo com a liberação. *Veja*: São Paulo, ago. 1980, nº 624, p. 84.

PERDIGÃO, Paulo. Sangue na Dutra. *Veja*: São Paulo, 22 fev. 1978.

SILVA, Alberto. Um mar de palavras e poucas ideias. *VHS Rio*: Rio de Janeiro, mar. 1978.

TRAUTMAN, Teresa. Eu quis fazer um filme às claras. Cartaz de “Os Homens que Eu Tive”, 1980.

_____. O poder vem da Tela. *Revista Cinemin*: Manaus e Boa Vista, nº 52, mar. 1989.

V. A. Filme para Ler. *Revista Visão*: São Paulo, 6 mar. 1978, p. 91.

Sem Autor. Ana Carolina Das Tripas Coração. *Fatos e Fotos*: Rio de Janeiro, 04 nov. 1982.

Sem Autor. *Revista Filme Cultura*: São Paulo, nº 32, fev. 1979.

Sem Autor. A exorcista. *Veja*: São Paulo, fev. 1978.

Sem autor. Ana Carolina, a louca procura do amor. *Revista Visão*: São Paulo, 12 nov. 1986, p. 52-53.

Sem autor. *Revista Visão*: São Paulo, 18 ago. 1980, p. 77.

Fontes - Jornais

AZEREDO, Ely. Um processo kafkaniano: “Os homens que eu tive”. *Jornal do Brasil*: Brasília, 17 nov. 1979.

BAZI, Sérgio. Os fantasmas da mulher pós-feminismo. *Correio Brasiliense*: Brasília, mai. 1988.

BAZI, Sergio. Sonho de Valsa, o inconsciente da mulher pós-feminismo. *Correio Brasiliense*: Brasília, mai. 1986.

BIÁFORA, Rubem. Ainda “Mar de Rosas”. *O Estado de São Paulo*: São Paulo, 1 out. 1978.

_____. “Mar de Rosas” e “A Batalha dos Guararapes” são as atrações. *Folha de São Paulo*: São Paulo, 24 set. 1978.

BERNARDET, Jean-Claude. A alegre crueldade de Ana Carolina. *Última Hora*: Rio de Janeiro, 28 set. 1978.

_____. CINEMA de homem para homem. *Jornal Movimento*: São Paulo, 21 jul. 1975, nº 3, p. 23.

BERNARDET, AVELLAR, AZEREDO et al. O filme em questão: Mar de Rosas. *Jornal do Brasil*, 17 fev. 1978, CAD. B, nº 103.

BRANCO, Heloisa Castello. Festival de Paris – Prestígio para Cinema de Autor e Documentário. *Jornal do Brasil*: Brasília, 9 nov. 1977.

_____. Ana Carolina: Cinema não é um mar de rosas. *Jornal do Brasil*, 13 nov. 1977.

COELHO, Lauro Machado. Um filme para se gostar aos poucos, e cada vez mais. *Jornal da Tarde*: São Paulo, 25 set. 1978, p. 23.

DE MATTOS, Carlos Alberto. A Mulher em cinco minutos. *Tribuna de Ipanema*: Rio de Janeiro, 30 out. 1982.

DEGÊLO, Marilena. Ana Carolina: “Cinema é estiva, não tem glamour”. *Correio Brasiliense*: Brasília, mar. 1988.

DINIZ, Leila. Entrevista à revista *O Pasquim*, n. 22, nov. 1969. Fonte: <<http://imperioretro.blogspot.com.br/2016/11/a-polemica-entrevista-de-leila-diniz.html>> Acesso em: 25 nov. 2016.

ESPINDOLA, Susana Sondermann. Ana Carolina – em cinema, ainda não se aposta na mulher. *Correio do Povo*: Porto Alegre, abr. 1983.

ESQUENAZI, Rose. Tereza tira os homens da estante. *Jornal do Brasil*: Brasília, 22 jun. 1980, Revista de domingo, nº 218, p. 6.

FASSONI, Orlando L. Um discurso sobre o vazio. *Folha de São Paulo*: São Paulo, p. 31, out. 1978.

FERREIRA, Fernando. O Globo: Rio de Janeiro, s/d.

FERREIRA, Jairo. O filme vendaval de Ana Carolina. *Folha de São Paulo*: São Paulo, Ilustrada, 22 set. 1978, p. 4.

FLECK, Roberto Antunes. Ana Carolina quer que o governo indenize pelas fitas retidas na censura. *Correio do Povo*: Porto Alegre, mar. 1983.

GANDRA, José Ruy e PAIVA, Fernando. Ana Carolina. Mulher e Cineasta. De sucesso. *Mulher - Suplemento da Folha de São Paulo*: São Paulo, nov. 1982, Ano I, nº 39, p. 1-5.

GOMES, Paulo Augusto. *Estado de Minas*: Belo Horizonte, s/d.

HOINEFF, Nelson. Moralidade e anarquia. O Dia: Rio de Janeiro, 24 nov. 1982.

LOUZEIRO, José. Flagelação Geral. *Jornal do Brasil*: Brasília, 25 ago. 1978, Nº 130, p. 2.

MARTINO, Telma. Calendar Girl. *Jornal da Tarde*: São Paulo, nov. 1978, p. 14.

MILAN, Betty. Ana, como Glauber. *Folha de São Paulo*: São Paulo, 9 nov. 1982.

MOREIRA, Heloisa de Araujo. Ana Carolina, de Getúlio a Mar de Rosas. *Jornal da Tarde*: São Paulo, jun. 1978, p. 8.

MOURA, Roberto M. Das Tripas Coração – A escola humorada de Ana Carolina. *Diário da Tarde*: Belo Horizonte, 20 nov. 1982.

PELLEGRINO, Hélio. A Redoma Penitenciária, s/d.

PESSOA, ISA. Tripas, coração e sonho. ‘Sonho de valsa’ de Ana Carolina ganha aplausos e tira o FestRio da mesmice. *O Globo*: Rio de Janeiro, 23 nov. 1987.

PEREIRA, Edmar. Uma corrosiva investida ao santuário da classe média. *Jornal da Tarde*: São Paulo, 25 set. 1978, p. 23.

_____. *Jornal da Tarde*: São Paulo, 11 ago. 1980, p. 19.

PEREIRA, José Haroldo. *Revista Manchete*: Rio de Janeiro, s/d.

PEREIRA, Rogério. Cinema. *Shopping News*: São Paulo, 01 out. 1978, p. 22.

PÔRTO, Judas Tadeu. “Das Tripas Coração”, sonho em face de mulher. *O Popular*: Goiânia, 09 mar. 1983.

REIS, Moura. CRÍTICA. “Simpático, simples, direto. E levemente ingênuo.”. *Jornal da Tarde*: São Paulo, ago. 1980, p. 21.

RODRIGUES, Neiva. Tesoura da Censura ameaça filme de Ana Carolina. E ela fica firme. “Vou até o fim”. *Última Hora*: Rio de Janeiro, 24 jul. 1982.

SILVA, Alberto. Um mar de palavras e poucas ideias. *VHS Rio*: Rio de Janeiro, 7 mar. 1978.

VARTUCK, Pola. “Mar de Rosas”: um conflito além das intenções da diretora. *O Estado de São Paulo*: São Paulo, 15 out. 1978, p. 44.

VINÍCIO, Marcos. Tereza Trautman: “Importante é o equilíbrio”. *Folha da Tarde*: Porto Alegre, 11 ago. 1980, p. 33.

Sem Autor. Ana Carolina: A mulher posta a prova no cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*: Brasília, fev. 1978, Cd. B, p. 2.

Sem Autor. Ana Carolina: incisiva em “Das Tripas Coração”. *O Fluminense*: Rio de Janeiro, nov. 1982.

Sem Autor. Ana Carolina para *O Estado de São Paulo*: São Paulo, 21 dez. 1977.

Sem Autor. Ana Carolina: A mulher posta a prova no cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*: Brasília, 12 fev. 1978, Cd. B, p. 2.

Sem Autor. Ana Carolina e a volta de Norma Bengell. *Jornal da Tarde*: São Paulo, 20 dez. 1977, p. 20.

Sem Autor. Ana Carolina: incisiva em “Das Tripas Coração”. *O Fluminense*: Rio de Janeiro, 24 e 25 nov. 1982.

Sem Autor. Ana Carolina, protesto solitário. *Folha da Tarde*: Porto Alegre, 03 set. 1987.

Sem Autor. Carolina: fazer cinema social no País é erro. *Jornal de Brasília*: Brasília, 01 set. 1987.

Sem Autor. Cidinha na Jogada. *O Fluminense*: Rio de Janeiro, 29 out. 1982.

Sem Autor. Com riso e absurdo, uma jovem diretora se impõe. *Estado de São Paulo*: São Paulo, 24 set. 1978, p. 34.

Sem Autor. Crítico elogia filme brasileiro. *Estado de São Paulo*: São Paulo, 9 nov. 1977.

Sem Autor. Das Tripas Coração deu a Ana Carolina o prêmio de direção em Gramado. *Correio do Povo*: Porto Alegre, 15 mai. 1983.

Sem Autor. Entrevista com ela: Sem vaidade, a cineasta Ana Carolina mostra seu Mar de Rosas em Paris. *O Globo*: Rio de Janeiro, 12 nov. 1977.

Sem Autor. Escola de serpentes. Zero para as alunas, dez para a diretora (s/d, s/a).

Sem Autor. Entrevista com ela: Sem vaidade, a cineasta Ana Carolina mostra seu Mar de Rosas em Paris. *O Globo*: Rio de Janeiro, nov. 1977.

Sem Autor. Novos passos de uma cineasta afetiva. *Jornal de Brasília*: Brasília, 29 nov. 1987.

Sem Autor. “Mar de Rosas”: a última ironia da cineasta Ana Carolina. *Shopping News*: São Paulo, 24 set. 1978, p. 21.

Sem Autor. “Mar de Rosas”, o melhor do mês. *Estado de S. Paulo*: São Paulo, p. 12, 04 out. 1978.

Sem Autor. “Mar de Rosas”: o moderno e consequente cinema nacional. *Correio Braziliense*: Brasília, 27 jul. 1978, 2º caderno, p. 3.

Sem Autor. “Mar de Rosas” ou uma “tonelada de dinamite” – nota de exibição no exterior. *Folha de São Paulo*: São Paulo, 8/11/77.

Sem Autor. O sonho de Ana Carolina. *Jornal de Brasília*: Brasília, 28 ago. 1988.

Sem autor. “Os Homens que Eu Tive”, liberado. *Folha da Tarde*: Porto Alegre, 29 jul. 1980.

Sem autor. “Os homens que eu tive”: uma derrota da censura. *Jornal da Tarde*: São Paulo, 11 ago. 1980, p. 17.

Sem Autor. O difícil acesso de uma cineasta jovem ao mercado. *O Globo*: Rio de Janeiro, fev. 1978.

Sem autor. Sinopse. *O Estado de São Paulo*: São Paulo, 17 jun. 1996, Caderno 2, p. D7.

Sem autor. Sinopse. *O Estado de São Paulo*: São Paulo, 31 mar. 1998, Caderno 2, p. 9.

Sem autor. Sinopse. *Folha de São Paulo*: São Paulo, 31 mar. 1998, Ilustrada, p. 7.

Sem autor. Sobre a estreia de Os Homens que eu Tive no próximo dia 3 no circuito do cine Ipiranga. *Folha de São Paulo*: São Paulo, 23 ago. 1973.

Sem Autor. Tereza Trautman denuncia segregação. *Folha da Tarde*: Porto Alegre, 17 jul. 1980, p. 36.

Sem autor. *Jornal da Tarde*: São Paulo, 31 mar. 1998, p. 5C.

ANEXOS

ANEXO A – Cartaz de divulgação de *Os Homens que Eu Tive*

ANEXO B - Parecer de Censura nº 3612/13 de junho de 1973

fonte: AN/DF

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA

DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

Parecer Nº 3612/13Título: OS HOMENS QUE EU TIVE. 35mm.Classificação Etária: 18 anos.Espécie: longa metragem e trailer Com cortes: simBoa Qualidade: sim Livre P/Exportação: simDublado: x Legendado: xxVedada a Exploração Comercial: nãoCenas: levianas, da alcova.Época: atual Gênero: drama.Linguagem: vulgar e algumas palavras de baixo calão.Tema: social- infidelidade conjugal.Personagem: vulgares e levianas.Mensagem: negativa.

Enredo: Pity, mulher leviana, deixa o marido, que também -
mantinha relações extra-conjugais, e prossegue sua vida
com vários homens. No final ela engravida de um de seus
companheiros, fica muito feliz e comunica o acontecimento
ao marido, pedindo o desquite.

No trailer- palavão porrada

1 - Cortes: 2º rolo do filme-palavão filho da puta

Trata-se de película com conteúdo
amoral, baseado no adultério. Opinamos pela
liberação para maiores de 18 anos, com os
cortes acima mencionados.

2 - Conclusão:

Brasília, 01 de junho de 1973.
Ana Katia Batista Vieira, Wilson de Queiroz Garcia
Vilma Duarte do Nascimento.

DPF-507

ANEXO C - Ofício número 362/74 de 05/07/1975

fonte: AN/DF

Ofício nº 362/74-SEC/GAB

Brasília, DF. 5 de julho de 1974

Senhor Ministro:

Em cumprimento ao despacho de V.Exa. trans_{mito} a opinião desta Direção-Geral a respeito do filme "OS _{HO} MENS QUE EU TIVE".

2. O resumo do enredo, constante do Parecer da Divisão de Censura de Diversões Públicas, não retrata o tema do filme.

3. A empresa produtora, em sua petição às fls. 4 (quatro), refere-se a "um casal que tem como princípio se confiarem os seus casos extra-conjugais".

4. Trata-se de uma película com conteúdo amoral, baseado no adultério consentido e comentado - linguagem vulgar com palavras de baixo calão, prega a desagregação da família.

5. Embora testemunha da variação dos conceitos morais dos nossos dias, não poderíamos opinar pela liberação. Na oportunidade, renovo a V.Exa. protestos de minha estima e alta consideração.

MOACYR COELHO
Diretor-Geral

Ao Exmº Senhor
Doutor ARMANDO RIBEIRO FALCÃO
DD. Ministro de Estado da Justiça
N / CAPITAL

ANEXO D - Parecer de Censura nº 4682/75 de maio de 1975

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

fonte: AN/DF

PARECER Nº 4682 / 15

TÍTULO: "OS HOMENS E EU" - 35 mm L/M Colorido - Nacional

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: Não liberação

ARGUMENTO : Constante da sinopse em anexo.

CONSIDERAÇÕES:

O filme é totalmente AMORAL contrariando os princípios que norteiam os critérios censórios vigentes.

Propõe constantemente a destruição da instituição do Casamento. Estimula a prática do sexo livre e desmoraliza a figura da mulher casada. Tais mensagens são de divulgação proibida em vista o que dispõem as alíneas "a" e "c" do artigo 41 do Regulamento aprovado pelo Decreto nº 20493/46 em combinação com o artigo 1º do Decreto-Lei nº 1077/70.

Não obstante a parte interessada ter suprimido os palavrões sugeridos no parecer de nº 3.612/73, e ter solicitado a mudança no nome do filme, a obra permanece com sua temática NEGATIVA. Continua a violenta agressão à moralidade de nossa sociedade. Em vista disso sugiro manter a Portaria de Interdição baixada pelo então Diretor-Geral, General Antônio Bandeira, datada de 29 de agosto de 1973, sob o nº 553.

CONCLUSÃO

Diante do exposto recomendo a NÃO LIBERAÇÃO para todo o território nacional da presente obra cinematográfica.

Brasília, 23 de maio de 1975

Paulo Acácio Marra
Paulo Acácio Marra

ANEXO E - Parecer de Censura nº 4681/75 de maio de 1975

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

fonte: AN/DF

PARECER Nº 4681 125

TÍTULO: " OS HOMENS E EU "

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: NÃO LIBERAÇÃO

Filme de longa metragem, colorido e em 35mm., onde uma mulher leviana mantém relações sexuais // com vários homens, com o consentimento do marido, levando-os, inclusive, para morar em sua residência; fazendo dessa agressão aos nossos princípios de moral e bons costumes uma coisa simplesmente normal.

Além do seu conteúdo amoral, abordando o adultério consentido e outros fatos que nos levariam à sua não liberação, a presente película nada mais é do que o filme " OS HOMENS QUE EU TIVE " agora com novo título. / Assim, interditado que foi, através da Portaria nº 553, de / 29-08-73, do então Diretor Geral do D.P.F., Gen. Antônio Bandedeira, e confirmado tal ato pelo atual Diretor Geral - Cel. Moacyr Coelho - conforme Ofício nº 362/74-SEC/GAB e mantida tal decisão pelo Sr. Ministro da Justiça, através do Ofício nº G/001039-B, de setembro de 1974, nada, "data venia", nos cabe opinar, a não ser acatar-mos o que já foi decidido pela autoridade superior.

Brasília, 23 de maio de 1975

José M.A. Tolentino

ANEXO F - Parecer de Censura nº 4680/75 de maio de 1975

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

fonte: AN/DF

PARECER Nº 4680 175TÍTULO: OS HOMENS E EU -35mm-color. 1.metr.CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: Não liberação

Enredo:- Mulher casada troca a segurança do lar e do marido por vida libertina, prostituída até o dia em que resolve engravidar-se do último homem que tivera, quando reencontra com am, digo, com o marido que sempre lhe dera cobertura para - todos os atos de prostituições e pouca vergonha.

Conclusão:- Filme amoral, pornográfico em sua mensagem, debochado, cínico, obsceno que tenta com enredo mal feito justificar a vida irregular de mulher prostituída. É um libelo contra a instituição do casamento, considerando como tal, todas as investidas desregradas da insaciável mulher. É uma afronta à moral e aos bons costumes, em que pese os interessados terem subtraído os poucos palavrões existentes. É o mesmo filme que já foi objeto de exame e posterior interdição (Os homens que eu tive), tendo sido, apenas, mudado o nome. A bem da moral, bons costumes, à instituição do casamento, à sociedade, das pessoas normais e de bem, somos pela NÃO LIBERAÇÃO.

Brasília, 23 de maio de 1.975

Joel Ferreira - Sec. Cens.