

“Cinema de mulheres” e ditadura: o contexto brasileiro

Ana Maria VEIGA¹

Resumo: Este trabalho tratará de filmes realizados por três cineastas durante o período da ditadura militar brasileira (1964-1985), atravessados pela irrupção das reivindicações de emancipação e igualdade para as mulheres, principalmente nos anos 1970, e pela repressão do regime militar e seu organismo de censura, que buscavam moralizar a sociedade e manter as mulheres em seus papéis privados, tradicionalmente estabelecidos dentro da cultura e da sociedade brasileiras. Diante desse contexto, se buscará cartografar os caminhos por onde passam as carreiras de Helena Solberg, Tereza Trautman e Ana Carolina, esboçando e delineando estratégias e influências assumidas por estas cineastas, situadas no interior do movimento de resistência à ditadura, mas também dos “novos cinemas” que surgem a partir dos anos 1950, no período pós-segunda guerra mundial, entre eles o chamado “cinema de mulheres”, abordado como um acontecimento.

Palavras-chave: Cinema; Ditadura; Censura; Feminismo

‘Cine de Mujeres’ y la dictadura: el contexto brasileño

Resumen: este artículo trata de películas hechas por tres cineastas al largo de la dictadura militar brasileña (1964-1985), atravesados por la irrupción de los reclamos por la emancipación y por la igualdad para las mujeres, sobre todo en la década de 1970, y por la represión del régimen militar y su cuerpo de censura, que buscaban moralizar la sociedad y mantener a las mujeres en sus papeles de la vida privada, tradicionalmente establecidos dentro de la cultura y de la sociedad brasileñas. En este escenario, se

1 Doutora em História, com a tese *Cineastas brasileiras em tempos de ditaduras: cruzamentos, fugas, especificidades*. Universidade Federal de Santa Catarina, 2009. Publicou diversos artigos sobre história e cinema. É professora substituta no Departamento de História da UFSC. amveiga@yahoo.com.br.

busca trazar los caminos por donde van las carreras de Helena Solberg, Tereza Trautman y Ana Carolina, delineando estrategias y influencias asumidas por ellas, situadas en el marco del movimiento de resistencia a la dictadura pero también en el marco de los ‘nuevos cineastas’ que emergen en la década de 1950, en el periodo post-Segunda Gran Guerra Mundial, incluso el periodo llamado ‘Cine de Mujeres’, acá mirado como un acontecimiento.

Palabras clave: Cine; Dictadura; Censura; Feminismo.

No Brasil, a ditadura militar foi instaurada em 1964 e recrudescu a partir de 1968, com o Ato Institucional Número 5 (AI-5²) do governo Costa e Silva, passando por Emílio Garrastazu Médici; começou a se distender aos poucos com Ernesto Geisel na presidência, a partir de 1974, até chegar à anistia política em 1979, sob as rédeas do general João Batista Figueiredo, e ao seu final em 1985. Mas as eleições diretas viriam apenas quatro anos depois. Podemos dizer que os métodos violentos e os traumas gerados pelo regime repressivo não foram prontamente suprimidos³. A produção artística durante o governo militar, e também depois dele, estaria fortemente marcada.

Neste artigo abordarei o cinema realizado por algumas brasileiras no contexto da ditadura civil-militar, buscando compreender as singularidades dessa produção fílmica e seus múltiplos atravessamentos. Como fatores de resistência, o cinema e estas cineastas seriam peças-chave nas “revoluções moleculares” travadas contra o regime militar, mas também contra as diversas for-

2 O Ato Institucional Número 5 foi baixado pelo governo do comandante do Exército, o general Costa e Silva, como resposta à manifestações contra a ditadura (inclusive de membros do Congresso Nacional, como o deputado Márcio Moreira Alves) e à ameaça comunista que os militares viam nessas manifestações, promovidas principalmente pelo movimento estudantil. Com o Ato, o Congresso Nacional foi fechado e o governo militar ganhou autonomia para cassar mandatos de parlamentares e perseguir e punir qualquer cidadão opositor ao regime. O ato durou dez anos, como o período mais duro dentro do regime. A partir dele, os exílios forçados e voluntários de brasileiros no exterior tornaram-se numerosos e sem tempo definido. Uma versão resumida da história do AI-5 pode ser encontrada no texto de Maria Celina D’Araújo disponível em <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>. Diversos autores trabalham sobre o tema, entre eles Daniel Aarão dos Reis, Marcelo Ridenti e Rodrigo Sá Motta (2004).

3 De acordo com Daniel Aarão dos Reis (2012), “Em 1979, os Atos Institucionais foram, afinal, revogados. Deu-se início a um processo de ‘transição democrática’ que durou até 1988, quando uma nova Constituição foi aprovada por representantes eleitos pela sociedade. Entre 1979 e 1988, ainda não havia uma democracia plenamente constituída, mas é muito claro que já não existia uma ditadura”. Disponível em <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/o-solsem-peneira>. Acesso em 26.01.2013.

mas de opressão, que trazem à tona outras lutas relativas à liberdade⁴. Mas, como seus filmes foram articulados e que tipo de estética cinematográfica construíram, tendo como base o diálogo com o cinema feminista, de um lado, e com o cinema brasileiro, perpassado pelo viés das ditaduras militares, de outro?

O chamado “cinema de mulheres”, focado em temáticas caras ao feminismo, foi de grande relevância para o debate sobre a situação das mulheres no continente latino-americano, dialogando com a crítica feminista do cinema,⁵ ligada a princípio ao movimento feminista europeu e estadunidense, e que dava o tom das teorias e das práticas fílmicas que se buscava para aquele momento, representadas nas telas por algumas cineastas. Os debates na imprensa também faziam circular ideias, impressões e teorias a respeito da produção cinematográfica. No Brasil, e em outras partes da América Latina, as cineastas que rodavam seus filmes naquele momento tiveram de lidar com outro tipo de barreira, para além da então chamada “condição feminina”.

Naqueles anos, as promessas de crescimento econômico aos países pobres e os avanços tecnológicos visando o consumo começaram a fazer parte do sonho da camada média da população, cujas mulheres – mães, filhas e esposas – deveriam ser mantidas no conforto de seus lares. O ambíguo apelo à modernidade, também para elas, colocava-as em uma situação de duplo chamado, criando assim um paradoxo: enquanto o projeto nacional as queria no âmbito doméstico, os anos 1970 foram cenário do grande salto da entrada das mulheres no mercado de trabalho brasileiro⁶.

Observo o cinema dirigido por mulheres principalmente nos anos 1970 como uma articulação em torno de reivindicações específicas em termos de igualdade e oportunidades, ganhando outras nuances através do tempo e do espaço. Tereza Trautman, Helena Solberg e

4 Para Félix Guattari, fazem parte do que chama “revolução molecular” lutas relativas às liberdades, novos questionamentos da vida cotidiana, do ambiente do desejo, etc. (1985 [1977]: 219). Entre essas lutas encontram-se o movimento feminista, o movimento negro e o movimento pela diversidade sexual, além da luta de classes.

5 Cujas principais representantes naquele momento foram as britânicas Laura Mulvey e Claire Johnston, e também as editoras da revista estadunidense *Women and Film*.

6 De acordo com o IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – enquanto a participação dos homens no mercado de trabalho passou de 71,8% no Censo de 1970 para 72,4% no Censo de 1980, a entrada das mulheres cresceu de 18,5% para 26,6% no mesmo período. Em 2000 esse número passou para 44,1% e no Censo 2010 para 66,4%. Mesmo assim, a maioria ainda recebe salário menor que o dos homens para as mesmas funções. Sobre mulheres no mercado de trabalho dos anos 1970 aos 2000, ver GUEDES e ALVES, 2004. Sobre o Censo 2010 cf. http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=1567&id_pagina=1.

Ana Carolina, as três cineastas brasileiras analisadas neste artigo, lidaram com essas questões de maneiras distintas.

Começemos por Tereza. Em 1973, a cineasta se deparou com a barreira moral levantada pelo regime militar e pela sociedade conservadora brasileira, lançando às telas a liberação sexual das mulheres e o direito delas sobre o próprio corpo em seu filme de estreia, *Os homens que eu tive*. Tereza teve sua vida pessoal, profissional e seus desejos atravessados pela ação da censura militar sobre o filme, censurado ao entrar em seu segundo mês de exibição. Sua história nos informa um posicionamento político claro no sentido das ideias feministas e da resistência cultural à ditadura militar. Sua protagonista era o retrato idealizado da ‘mulher liberada’.

A ela foi dada, por meio da interdição, uma resposta quase ‘pedagógica’ do regime repressivo sobre o lugar das mulheres na esfera social brasileira. Lembro que estávamos vivendo um momento histórico situado entre o AI-5 e os primeiros movimentos rumo aos discursos de abertura política.

No centro da trama estava Pity, interpretada por Darlene Glória. O papel era originalmente destinado a Leila Diniz, atriz que inspirou a personagem de Tereza Trautman e que gerava polêmica justamente por suas atitudes consideradas ‘liberais’, mas que eram vividas no cotidiano de parte da juventude da Zona Sul carioca naqueles anos. Leila morreu em um acidente aéreo quando voltava da Europa para iniciar as filmagens.

O filme começa com uma cena rotineira entre o casal Pity e Dôde, no café da manhã. Ele lê o jornal, já de gravata, enquanto ela come lentamente. O telefone toca enquanto Dôde se levanta e se prepara para sair. É Peter, que convida Pity para ajudá-lo na montagem de um filme. Na despedida do marido, Pity avisa que não vai dormir com ele naquela noite. Tem um encontro com Sílvio e pode ser que ele vá dormir com ela⁷ em casa (no quarto ao lado). Mas Pity não volta da casa de Peter antes das duas da manhã e deixa os dois homens esperando por ela. No dia seguinte os três estão na praia, eles chateados. O clima melhora quando o casal convida Sílvio para morar também no apartamento. A cena é cortada para o interior do quarto de Pity; a trilha sonora traz a voz de Caetano Veloso, que acabava de voltar do exílio inglês, cantando *You don't know me*. A batida sensual da música acompanha o enquadramento de um grande espelho e a entrada em cena de Pity na sua frente, primeiro

7 A expressão “dormir com” alguém é usada no filme em substituição à tradicional “fazer amor”. O termo dormir, que depois foi substituído por “transar”, significava ter uma relação sexual independente do envolvimento amoroso, o que estava de acordo com a proposta do filme de Trautman.

com os seios nus, em seguida vestindo uma bata sensual. Ela vai arrumar o futuro quarto de Sílvio. Naquela noite, Pity faz sexo com Dôde, mas puxa Sílvio para a cama de manhã, depois que o marido sai. Os corpos de Dôde e Sílvio também são mostrados de maneira sensual, em suas cuecas.

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. A prova da ordem do gênero que se queria preservar nos pré-requisitos da censura está na não restrição às pornochanchadas, que recebiam incentivo do governo e que podiam ser exibidas de acordo com sua classificação etária.

A crise com seus dois parceiros leva Pity a sair de casa, ela se muda para a casa de Peter, mas isso dura pouco. Ela e a amiga Bia decidem morar na casa de Torres, um artista plástico que vive em um casarão cheio de jovens músicos e também artistas, uma espécie de república. Tudo parece muito simples e fácil. Onde quer que Pity vá, a vista para o mar a acompanha. Ela tem dinheiro para emprestar para a irmã Tânia quando esta se separa do marido machista. Não há conflitos no filme ou problemas graves. Depois de se relacionar sexualmente com Lúcio, Vítor e com a amiga Bia, Pity se apaixona por Torres, o dono da casa. Eles são visitados pelo marido, Dôde, quando ela decide revelar que está esperando um filho e que a criança pode ser de qualquer um dos dois.

Tal roteiro levou Tereza a amargar sete anos de interdição. Depois de muitas visitas aos órgãos do governo, finalmente ela soube que a ordem de veto tinha vindo “lá de cima”, do alto escalão militar (Trautman, 2010). A interdição foi feita diretamente pelo general Antônio Bandeira, o então diretor geral do Departamento de Polícia Federal, após uma denúncia anônima que acusava o filme de ser um atentado à imagem da ‘mulher brasileira’. Seu nome entrou para o índice restritivo da censura ditatorial e cada projeto que apresentava ou do qual participava já era negativamente carimbado e vetado, não importando seu conteúdo.

Tereza Trautman, enquanto a ditadura durou, foi uma cineasta sem películas, frustrada em seu talento e em seus sonhos. “Minha carreira teria sido outra,

minha vida teria sido outra, tudo teria sido diferente”, desabafa. Liberado para exibição em 1980, *Os homens que eu tive* certamente não causou o mesmo impacto sobre o público como aconteceu sete anos antes, como podemos perceber com a crítica mais dura ao filme⁸, que o toma como ingênuo, sem contextualizá-lo dentro de uma história de repressão à busca de igualdade das mulheres nos anos 1970 e mesmo dentro das limitações dos recursos cinematográficos da época.

Passemos agora a Helena Solberg, que esteve muito próxima dos diretores, roteiristas, fotógrafos e equipes técnicas do Cinema Novo brasileiro. Glauber Rocha foi incentivador de sua primeira experiência filmica, o curta-metragem *A entrevista*, de 1966, dizendo a ela que era muito importante que realizasse esse filme, que colocava em cheque, por meio de depoimentos de mulheres, os casamentos tradicionais (Solberg, 2010).

Essa cineasta nos oferece uma trajetória diferente das outras, pois, casada com um estadunidense, ela saiu do Brasil rumo aos EUA e de lá pôde realizar filmes que se referiam diretamente às questões sociais latino-americanas, dando destaque à dupla opressão sobre as mulheres pobres trabalhadoras.

Solberg afirma seu diálogo com o movimento feminista, que a fez incluir questões de gênero, além de classe e da opressão militar, no que chamei seu “ciclo latino-americano”. Ela conta que passou um mês em Cuernavaca, no México, participando de um encontro sobre o feminismo e a “condição da mulher”⁹ antes da viagem de três meses pela América Latina, por volta de 1975, quando filmou as duzentas entrevistas das quais resultaram os filmes *La doble jornada/The double day* (1976) e *Simplemente Jenny* (1979). Relata que essa formação foi essencial para o seu trabalho no cinema. “Saindo de lá [do encontro], eu compus a minha equipe, acho que foi a primeira equipe de mulheres. Nós éramos seis mulheres: assistente de câmera, a parte técnica, tudo isso era mulher”¹⁰ (Solberg, 2010). Isso mostra seu engajamento com a prática femi-

8 “Simpático, simples, direto. E levemente ingênuo”. *Jornal da tarde*, 18.08.1980.

9 Lá estavam outras feministas brasileiras, incluindo a já mencionada Heleieth Saffioti, para estudar e discutir o que na época chamavam a “condição da mulher”.

10 Aparecem creditadas nos filmes produzidos pelo que foi chamado International Women’s Film Project Inc.: diretora – Helena Solberg; editora – Christine Burrill; editora finalizadora – Grady Watts; assistente de edição – Melani Maholick; sonorização – Lisa Jackson; segunda câmera – Christine Burrill; assistente de produção – Mercedes Naveiro; pesquisadora – Anna Maria Sant’Anna; still – Dolores Newman; edição adicional – Rose Lacrete. Aqui contamos oito, mas consideramos que algumas integrantes podiam não ser fixas ou exclusivas da equipe.

nista do cinema. Apenas a direção de fotografia, função técnica fundamental no cinema à qual raras mulheres se atreviam naquele momento, foi dada a um homem, o renomado fotógrafo cinemanovista Affonso Beato¹¹. Isso sinaliza uma ausência em certas funções-chave dentro do meio.

La doble jornada e *Simplemente Jenny* inauguraram o que se tornaria um ciclo de documentários dirigidos por ela sobre a explosiva situação social e política latino-americana, cruzando as temáticas gênero e classe e expondo problemas a partir dos relatos de mulheres pobres trabalhadoras, e posteriormente de uma família, no caso do contexto nicaraguense de *From the ashes, Nicaragua today*.

Em *La doble jornada*, o trabalho no campo e nas minas, em contraste com o das grandes cidades, mostrava a desigualdade social e de gênero, pois uma grande parte dos maridos pobres se aproximava do alcoolismo, fator gerador de violência dentro das casas, e que era reproduzido na criação dos numerosos filhos. As mulheres, quando conseguiam emprego, tinham de suportar jornadas exaustivas no trabalho e depois nas suas casas. Uma grande porcentagem das jovens que trabalhavam, nos países mais pobres, era composta de empregadas domésticas, geralmente exploradas de maneira informal, o que as afastava dos estudos e de qualquer possibilidade de mudança de vida. O filme discutiu trabalho doméstico, sindicalismo e exploração, levantando importantes questões sociais e de gênero a partir das palavras de suas protagonistas: as mulheres pobres. A crítica social e política levantada por Solberg acusava explicitamente os países da América Latina que viviam seus “milagres econômicos” ao preço da subjugação imposta por uma minoria sobre uma grande maioria de trabalhadores/as. Dentro das fronteiras brasileiras, esse diálogo estaria distante de acontecer.

Partindo dos testemunhos de uma família nicaraguense, Helena Solberg contou a história da Revolução Sandinista e da reconstrução do país no filme *From the ashes... Nicaragua today (Das cinzas... Nicarágua hoje)*, de 1981. A diretora comenta a polêmica que o filme causou, quando William Bennett, diretor de um órgão do governo dos Estados Unidos de suporte a filmes humanitários (o *National Endowment for the Humanities*), nomeado por Ronald Reagan, foi à imprensa para dizer que não apoiava ideologicamente aquele filme de temática subversiva, de ideias comunistas. Para ele, o filme teria sido realizado com apoio dos sandinistas e os ‘americanos’ nunca

deveriam ter colocado dinheiro em tal produção. *From the ashes: Nicaragua today* (Das cinzas: Nicarágua hoje) estampou a primeira página do *The New York Times* e foi matéria dos jornais durante semanas. Helena Solberg foi investigada pelas autoridades estadunidenses depois da denúncia de Bennett (Solberg, 2010). O filme ganhou o *National Emmy Award* de 1983 e foi ainda premiado em outros três festivais no país, o que colocou um ponto final à polêmica (Tavares, 2007: 32).

Outro de seus filmes, *The Brazilian connection: a struggle for democracy* (Conexão brasileira: uma luta pela democracia), de 1982, fez o balanço dos dezoito anos da ditadura militar no Brasil, comemorando as primeiras eleições livres desde o golpe de 1964 e comentando o impacto da dívida externa no processo de democratização. De fora do país, a cineasta fazia seu trabalho de resistência.

O filme começa mostrando o Brasil como potência mundial, com suas riquezas naturais e a amplitude de sua extensão geográfica. Em seguida é aberta a discussão sobre a dívida externa e o tipo de governo exercido pelos militares. Ouvindo os argumentos de forças políticas da situação, mas principalmente da oposição (Como Lula e Fernando Henrique Cardoso), a diretora vai compondo um contexto que denuncia o “milagre brasileiro” como origem de uma política dura, de exploração dos trabalhadores, disponibilização dos recursos naturais para países estrangeiros e endividamento financeiro. A história brasileira é contada, desde Getúlio Vargas, até chegar ao governo militar, com sua repressão violenta, marcada pela tortura, e as diferentes nuances de cada general que esteve no poder. Evidenciando o apoio estadunidense ao golpe e ao governo militar, a diretora não deixa de fora os contrapontos oferecidos por economistas daquele país, que tentam explicar as relações entre as duas nações, tanto no campo político como no econômico.

Com certeza, a liberdade de expressão residia na distância geográfica que Solberg mantinha do país, o que não aconteceu com Tereza Trautman. Isso também é observado por Mariana Tavares: “A permanência da diretora nos Estados Unidos durante o período da ditadura militar no Brasil e em outros países latino-americanos possibilitou que ela tivesse a liberdade de atuação que teria sido impossível morando no Brasil em tempos de forte censura” (Tavares, 2007: 33).

O filme que encerrou este ciclo latino-americano foi rodado em 1983: *Chile: by reason or by force* (Chile: pela razão ou pela força) discutia os dez anos daquele país sob o comando do ditador Augusto Pinochet. Helena Solberg e sua equipe estiveram nas manifestações po-

11 Conhecido nome do Cinema Novo e do cinema brasileiro em geral, Affonso Beato foi também diretor de fotografia de quatro filmes de Pedro Almodóvar, segundo Solberg.

pulares de resistência ao regime chileno (as imagens bem mostram), tendo que fugir da repressão e das bombas de gás lacrimogêneo nos confrontos do protesto pelo fim da ditadura, que envolveram a polícia e os manifestantes (Solberg, 2010).

De acordo com a diretora, os filmes deste ciclo tiveram a duração de sessenta minutos, tendo tido ampla recepção nos Estados Unidos, pois foram realizados como grandes reportagens especiais – inclusive com a presença de um “âncora” para fazer a apresentação – exibidas no canal estadunidense PBS (*Public Broadcasting Service*), um canal de televisão pública. Ela conta que apenas *From the ashes* foi realizado com uma linguagem específica para o cinema (Solberg, 2010). A produção de seus filmes continuava a ser assinada por *The International Women’s Film Project Inc.* (Projeto Internacional de Cinema de Mulheres), fossem eles centrados em temáticas sobre as mulheres ou não, tendo sempre um fundo documental e político. O trabalho da equipe de mulheres apontava sempre para o sentido político do cinema como meio de expressão.

Vejam agora como lidou Ana Carolina (Teixeira Soares) com a produção fílmica em tempos de repressão. Seu trabalho foi instigante para autores de diversas áreas. Para Alberto da Silva, seguindo as pistas da própria cineasta, os filmes de Ana Carolina elaboram uma metáfora do poder ditatorial, ao mesmo tempo em que propõem representações de identidades de gênero e de sexualidades dentro da sociedade brasileira (Silva, 2010: 135). De acordo com Sumaya Lima (2010), as películas de Ana Carolina não só recolocam a figura feminina no centro da narrativa fílmica, como também instauram um olhar diferenciado e uma outra estética. Flávia Cópico Esteves, trabalhando sobre os filmes, mas também sobre a trajetória da cineasta, aponta para sua produção como uma busca de identidade dentro do cenário cinematográfico brasileiro (Esteves, 2007: 24).

Os variados trabalhos inspirados por essa realizadora trazem certamente diversas semelhanças, limitadas pelo próprio *corpus* documental, mas eles não esgotam as possibilidades analíticas, como veremos a seguir. A questão principal que trago é a inserção de uma trilogia de filmes de Ana Carolina, realizada entre os anos de 1977 e 1986, nos contextos brasileiro e sul-americano de ditaduras militares e de emergência dos movimentos feminista e de mulheres dentro e fora deste recorte espacial. Os diálogos estabelecidos pelos filmes com esses contextos abrem um leque de interpretações para a historiografia recente.

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.

De acordo com Stuart Hall, “Os signos são organizados em linguagens e é a existência de linguagens comuns que nos capacitam a traduzir nossos pensamentos (conceitos) em palavras, sons ou imagens, e então usar isso, operando como uma linguagem, para expressar significados e comunicar pensamentos para outras pessoas”¹² (Hall, 1997: 18-19).

Cada uma das três cineastas fez dessa operação um estilo, que por vezes jogou com sutileza e contou com a astúcia do público espectador, que entrava com sua bagagem própria para que os signos pudessem ser decifrados, enquanto assistia aos filmes.

Em entrevista que acompanha os DVDs da trilogia sobre a chamada “condição feminina”, Ana Carolina não se reconhece como feminista, mas afirma que fazer esses filmes foi uma necessidade em sua vida. Estamos falando agora de produções que estiveram no circuito comercial brasileiro na época de seus lançamentos. Essa trilogia, iniciada em 1977 com *Mar de rosas*, alcançou uma boa bilheteria nos cinemas¹³, gerou polêmica na imprensa especializada e possivelmente fez muita gente repensar papéis tradicionais. O filme ficou dois meses em cartaz no Rio de Janeiro e em São Paulo e foi visto por mais de quatrocentas mil pessoas¹⁴ – uma bilheteria importante para o cinema brasileiro em 1977.

Dentro de um “fusca”, descendo a serra do mar na estrada que liga São Paulo ao Rio de Janeiro, Sérgio assovia enquanto ela fala. Os olhos do homem muitas vezes são mostrados no espelho retrovisor interno, como se fossem vistos pelo olhar da filha. Logo o clima esquentado e Felicidade começa a colocar para fora antigas mágoas, como seu papel de “santa esposa”. Betinha, personagem que ganha centralidade no decorrer do filme, assiste a tudo com um misto de indiferença e impaciência, próprias de uma quebra geracional. Sua preguiça e ironia, presentes na cena inicial, já dão uma pista do que estaria por vir. No banheiro de um hotel, durante uma briga verbal e fisicamente violenta, a mulher corta o pescoço do marido com uma lâmina e pensa tê-

12 “Signs are organized into languages and it is the existence of common languages which enable us to translate our thoughts (concepts) into words, sounds or images, and then to use these, operating as a language, to express meanings and communicate thoughts to other people”. Tradução minha.

13 Os dados que serão apresentados sobre as bilheterias dos três filmes foram fornecidos nos extras dos DVDs que trazem essas realizações: *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987). Estes números não foram encontrados nas listagens da Ancine disponíveis em www.ancine.gov.br.

14 De acordo com as informações do DVD.

lo matado. Betinha escuta tudo do outro lado da porta e reforça a dramaticidade: “Você matou o meu pai?” A partir daí, a história, que já acelerava, entra num ritmo vertiginoso. Elas fogem.

Na estrada, voltando para São Paulo, percebem que um carro preto as está seguindo. Sádica e provocadora, Betinha fura o pescoço da mãe com um alfinete. Felicidade parece não se importar tanto, pedindo um lenço para estancar o sangue. Passam por um carro caído dentro de um rio. A mão da noiva morta (a mesma que foi pedida um dia pelo futuro marido a seu pai) sai para fora da janela, sepultando de vez a instituição do casamento, que literalmente “foi por água abaixo”. As cenas são recheadas com provérbios e frases feitas, que apareceriam também em *Sonho de valsa*, o último filme da trilogia¹⁵, marcando a hipocrisia de um pensamento conservador, de senso comum e inflexível da camada média, dentro do contexto do regime militar brasileiro.

Durante uma parada em um posto de gasolina, onde Betinha espalha combustível e atea fogo às pernas da mãe, Felicidade é socorrida por Orlando Barde, o capanga do marido que as perseguia no carro preto. Rapidamente, ele faz com que as duas entrem em seu carro e a partir daí seguem viagem juntos. A conversa, quase um monólogo do capanga dentro do carro, explicita seu modo conservador de ver o mundo e a sociedade. Os provérbios e as frases feitas continuam a apontar para o senso comum e a importância da ‘ordem’ e das normas sociais.

A própria Ana Carolina comenta esse aspecto do filme. “*Mar de rosas* procura desmontar 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 é insustentável”. E ela complementa: “Simplesmente coloquei para fora o horror que nossa realidade me inspira. Acredito que seja um modo bem atual de falar da vida, a vida urbana dentro de um Volkswagen, diante de um aparelho de televisão. É preciso que as plateias entendam a modernidade do exorcismo” (*Veja*, 15.02.1978: 87). Entendemos com isso que sua crítica vai além dos clichês. O “horror” que ela menciona está diretamente relacionado ao contexto de opressão do regime militar, que é inserido ironicamente no filme, mas de maneira radical.

Momentaneamente unidos pela repressão moral, Felicidade e o capanga, que assume o lugar do pai e do ‘homem’, tentam controlar o comportamento de Betinha, que levanta as pernas para o alto dentro do carro,

¹⁵ Este filme, de 1987, não é abordado neste artigo por ultrapassar o recorte proposto, da ditadura militar brasileira.

senta de pernas abertas e fala palavrões – mais uma ruptura com o papel social tradicional das mulheres, geralmente aprendido desde a infância, por meio de normas e brincadeiras, e que deveria estar em seu uso pleno na adolescência. Numa cena em que procuram Betinha na rua, depois de uma fuga, Barde (o ator Otávio Augusto), que remete à figura de um torturador, por seus pensamentos e métodos violentos e sem escrúpulos, aconselha a mãe: “Essa liberdade já virou anarquia. Eu, no lugar da senhora, ‘caçava’ essa menina”. Nesse contexto, “caçar” adquire significado duplo, pois remete aos militantes de esquerda que literalmente eram caçados pelos militares e ao verbo ‘cassar’, aplicado à perda do mandato e à perseguição política aos opositores do regime. Em seguida eles encontram um ruidoso ‘coletivo’ de palhaços, no meio dos quais Betinha dança e se diverte ao som de uma música carnavalesca. Barde se posiciona: “Quando eu penso na palavra ‘coletivo’, eu não posso deixar de pensar na morte”. Sua fala é significativa, em um momento em que qualquer reunião de pessoas era motivo de suspeita e de ações repressivas, que poderiam levar à morte. A caracterização dos palhaços pode ser interpretada como a maneira como os opositores ao governo se sentiam diante das estratégias de uma ditadura que promovia o “milagre econômico” e colocava o Brasil na fileira dos países “em desenvolvimento”. As consequências econômicas e sociais dessa política explícita de um projeto de desigualdade social, levado a cabo pela direita, seriam vividas nas décadas seguintes, chegando até os nossos dias.

Certamente o exercício analítico passa, aqui, por um raciocínio atravessado pela interpretação do contexto histórico dentro do filme. Jacques Aumont e Michel Marie percebem que a análise tem efetivamente a ver com a interpretação, esta aparecendo como “motor imaginativo e inventivo da análise” (Aumont e Marie, 2012: 13). Mesmo seu fator de ‘invenção’ é limitado pela relação com o contexto no qual a história se desenvolve ou, melhor dizendo, no qual a narrativa fílmica toma lugar. Para estes autores, diversamente do crítico, que emite juízo de apreciação, “o analista deve produzir conhecimento”, descrevendo seu objeto de estudo, decompondo seus elementos, explorando seus aspectos, para oferecer então uma interpretação (Aumont e Marie, 2012: 14). Assim busco tratar elementos que surgem em *Mar de Rosas*, situando-os no diálogo com o contexto da ditadura militar.

De volta à sequência mencionada, Felicidade “caça” a filha com um saco de estopa nas mãos, colocando-a dentro do carro, adotando o método do perseguidor. Mas quando param novamente para Barde telefonar, a mulher descobre uma arma escondida no porta-luvas do capanga. Mãe e filha fogem novamente.

Referências à ditadura estão presentes na sutileza de diversas passagens nos filmes desta autora, que afirma questionar, em seus roteiros, quem detém realmente o poder: “o pai, a família, o patrão, o ditador” (*Visão*, 11.08.1980: 45). A própria figura obscura de Orlando Barde nos dá a sensação de estarmos assistindo à perseguição de algum ‘subversivo’ por um membro de um grupo paramilitar. À paisana, conduzindo veículos pretos e cumprindo ordens a qualquer preço, com seus métodos obtusos, o Comando de Caça aos Comunistas (CCC), no Brasil, assim como a *Agrupación Anti-comunista Argentina* (*Triple A*) e outras, perseguiram suspeitos de resistência aos ideais da direita nos países sul-americanos e foram responsáveis pela morte de milhares de militantes¹⁶.

Na fuga, Felicidade é atropelada por um ônibus, em uma pequena cidade do Vale do Paraíba, à margem da Via Dutra (rodovia que liga o Rio a São Paulo), e acaba sendo socorrida por Niobi, moradora daquele lugar, que leva todos para dentro de casa. O ritmo acelerado da perseguição é bruscamente interrompido por uma sequência lenta e intimista, que se arrasta entre as falas das personagens no interior da pequena casa. Niobi discute com o marido, o dentista Dr. Dirceu. Ele argumenta: “O que eu penso do casamento é que quem está dentro não pode sair; quem está fora não deve entrar. É isso mesmo, o lar, a Pátria!” Mais uma vez, a normatização. Sua fala remete diretamente ao lema “Brasil: ame-o ou deixe-o”, propagado pelo regime militar: “quem está dentro não pode sair, quem está fora não deve entrar”. Perigo e tensão dão o clima em *Mar de rosas*.

Um carregamento de terra é despejado pela janela da frente da casa (o consultório dentário de Dirceu), num arranjo da filha para soterrar a mãe, que ela tranca nesse lugar. Em outro momento, Betinha coloca uma lâmina de barbear dentro do sabonete com o qual a mãe vai se lavar no banheiro, mas quem acaba se cortando é Dirceu, que se extasia de prazer ao ver o próprio sangue. Podemos tomar a cena como a representação da banalização do sangue derramado dentro do contexto histórico em que o filme toma lugar, além do sadismo dos perpetradores.

São várias as tentativas de homicídio, aparentemente ignoradas por Felicidade, cuja imagem vai se decompondo no decorrer do filme. A morte simbólica da mãe, com base na psicanálise, é justamente um dos principais lemas do feminismo, que buscava naqueles anos 1970 romper bruscamente com os valores estabelecidos para a família e “matar” o exemplo da mulher submis-

sa e sacrificada em benefício do marido e dos filhos¹⁷. No segundo filme da trilogia, *Das tripas coração*, a letra de uma música cantada no dormitório das jovens internas também anuncia: “Eu quero mesmo é matar meus pais!” Podemos dizer que, no Brasil, é em Ana Carolina que encontramos algumas relações com a teoria psicanalítica apropriada pelas feministas europeias na crítica cinematográfica dos anos 1970. Além disso, a diretora traz toda uma alegoria, quase surreal, como parte do diálogo com o Cinema Novo brasileiro, que ela admite fazer parte de sua inspiração.

A última cena do filme traz mais uma fuga; dessa vez mãe e filha estão em um trem, mas a perseguição de Barde continua, até que Betinha decide a situação com uma frase sugestiva: “Ninguém pode desobedecer às ordens! Ou pode?” O capanga responde: “Desse trem ninguém escapa”. A menina empurra os dois para fora do vagão em movimento, resolvendo o problema e comemorando com um gesto debochado e significativo (foto), segurando o meio do braço com uma mão, fechando o punho e apontando o cotovelo para a câmera (Banana pra vocês!, em linguagem da época).

O filme termina com a mensagem de que alguma saída era possível e que as “novas mulheres” não mais se resignariam a seguir as regras inventadas para elas; seriam agentes do seu destino. Betinha é a representante dessa nova geração de mulheres, que cresce simultaneamente à emergência dos ideais feministas e do próprio sujeito social “mulheres”.

Em *Das tripas coração*, a narrativa começa com imagens de um colégio, ambientadas com o Hino do Estudante do Brasil:

Estudante do Brasil, tua missão é a maior missão: batalhar pela verdade, impor tua geração! Marchar, marchar para a frente! Lutar incessantemente! A vida iluminar, ideias avançar! E, assim, tornar bem maior, com todo ardor juvenil: a raça, o ouro, o esplendor do nosso imenso Brasil! Estudante do Brasil, orgulho da Nação tu hás de ser! O Brasil almeja, ansioso, que cumpras sempre o teu dever¹⁸.

Com ele a cineasta já nos conduz ao interior do universo escolar dos anos de ditadura, onde a disciplina

16 Para uma reflexão mais detida sobre esses grupos, cf. Veiga, 2009.

17 Esta questão foi levantada por Joana Maria Pedro.

18 DVD *Das tripas coração*.

era palavra de ordem e saber louvar a Pátria, cantando seus hinos e hasteando a bandeira, uma obrigação.

As cenas iniciais são dispostas paralelamente, mostrando a silhueta de um homem até então sem rosto, por causa do contraluz, que chega com autoridade a um colégio, como também observa Flávia Esteves (2007: 73). Pouco importam suas feições naquele primeiro momento. Ele é um “homem” e representa uma autoridade: a do interventor que vem para oficializar o fechamento do colégio. Em contrapartida, uma mulher é apresentada de costas. O salto, a saia e os cabelos mais longos a situam como mulher. Ela é uma das diretoras, que está ali para prestar contas e admitir os erros administrativos. Uma aluna cerca o interventor enquanto ele entra no prédio e o acompanha até uma sala de reuniões. Enquanto espera a passagem dos cinco minutos que faltam para o horário marcado, o homem cochila. A partir desta abertura, os costumes sociais passam a ser criticados por meio do sonho desse interventor.

No sonho, Guido (o ator Antônio Fagundes) se vê desejado e seduzido por alunas e diretoras. Em sala de aula, entrega-se à fantasia enquanto recita trechos do *Elogio da loucura*, de Erasmo de Roterdã. As máximas, que marcam o lugar do “homem” como sujeito universal, e ali como centro da cena, extasiam as alunas, que compartilham entre si segredos e desejos adolescentes. Nas palavras de Ismail Xavier, “Guido se exhibe, mostrando o jogo de espelhos que o isola, mesmo quando o coloca no centro, o narcisismo que o torna impotente no momento mesmo da afirmação do seu poder de encantamento” (Xavier, 1983: 69). No decorrer do filme, sua posição é desestabilizada, entrando em franca decadência, deslocando do centro o discurso masculino, ainda de acordo com Xavier, que observa “[...] a ausência de gozo pleno a que se condenam todas as personagens, para além da oposição masculino/feminino”, é o elo comum no filme (1983: 70/72).

O filme traz questões sobre a hétero, a homo e a bissexualidade, como na cena de duas alunas que se beijam e se acariciam ou nos olhares lascivos de Renata (Dina Sfat), uma das diretoras, para as alunas. Nair (Nair Bello) e Moniza (Miriam Muniz), as diretoras veteranas, falam de costumes tradicionais e religiosos, acrescentando a elas lembranças picantes, desejos contidos. O roteiro de Ana Carolina estica o tempo todo a corda da tensão entre a tradição e a subversão desses valores.

Uma aluna faz xixi no meio da missa¹⁹, onde o padre recita um sermão sobre a leveza da “condição fe-

minina”, comparando o caminho da mulher ao caminho de Cristo, só que sem a cruz²⁰. A infratora é reprimida ao som da música *Pra frente Brasil*, quase um hino da ditadura, cantada pelas colegas. Para a diretora mais velha, o serviço militar deveria ser obrigatório também para as mulheres, e ela completa dizendo que aquele episódio demonstrava “um perigosíssimo espírito de rebelião” e que a aluna era um “elemento perigosíssimo” (entenda-se “subversivo”). A aluna, que recebe a faixa de “Miss Mijona”, ao ser castigada com a reclusão, aproveita para trocar beijos e carícias com uma colega de castigo. Elas são olhadas por um Jesus Cristo vivo, com o rosto de Guido, atachado a um crucifixo em tamanho natural. Longe de ser repressor, seu olhar parece voyeurístico.

Ismail Xavier argumenta que vem da esfera das meninas os momentos “de plenitude e festa, na brecha da repressão”, mas o princípio de prazer não vence a batalha, pois “[...] a onipresença das relações de dominação, poder e carência expõe uma fratura por onde se insinua a atmosfera pesada da ordem adulta”, onde aparece um jogo mais sutil de poder, envolvendo sexo e economia, desejo e castração (Xavier, 1983: 72).

No filme, a inserção diegética dos hinos brasileiros também leva à reafirmação deste lugar, que é subvertido com os toques de ironia da cineasta. O interventor assovia o Hino Nacional enquanto vai ao banheiro, ao mesmo tempo banalizando-o e mostrando a frequência de sua execução, como aquele tipo de música que não sai da cabeça, por isso é assoviada nas ações mais corriqueiras. Mais adiante, um ensaio musical faz parte dos preparativos para a festa de encerramento das atividades do colégio. Partes de hinos são cantadas, com o acompanhamento de um piano; primeiro o da Bandeira: “Salve lindo pendão da esperança...”, depois o da Independência: “Já podeis da Pátria, filhos, ver contente a mãe gentil. Já raiou a liberdade no horizonte do Brasil...”. A pianista interrompe drasticamente: “Isso eu não toco!” A cena ganha dramaticidade. “Por que?” – pergunta a diretora, inquisidora e desconfiada. Silêncio e tensão... “Porque eu não trouxe a partitura”. “Ah...” O clima repressivo fica agudamente explícito e em seguida é aliviado. A ameaça é constante.

O filme de Ana Carolina foi realizado dentro de um contexto ditatorial de imposição da imagem de uma nação gloriosa e patriótica, que usa os hinos como forma de normatização (por que não dizer militarização da população) e legitimação pública do governo militar. Além deles, as disciplinas do currículo escolar apontavam nes-

19 Lembramos neste ponto a cena de Betinha, de *Mar de rosas*, no começo do filme. Ana Carolina cita seu próprio filme anterior e ainda insiste na marcação da irreverência da nova geração.

20 A cruz seria elemento do último filme da trilogia, *Sonho de Valsa*, onde é carregada por uma mulher.

se sentido, como Educação Moral e Cívica (EMC²¹), Estudos dos Problemas Brasileiros (EPB) e Organização Social e Política Brasileira (OSPB), que fizeram parte da estratégia também pedagógica da permanência de vinte e um anos do poder ditatorial. Ana Carolina mostra mais uma vez que, apesar de tamanha pressão moralizadora, as imposições transmitidas pelas instituições podiam ser subvertidas – em sonho, é claro – diante da censura, chegando ao público espectador, que com ela partilhava os mesmos códigos e o mesmo contexto.

A linha narrativa que a cineasta traça, passando pelas diretoras veteranas, as diretoras jovens, as alunas e as faxineiras do colégio, demarca variações geracionais nas representações da sexualidade feminina. As mais velhas já estavam submetidas ao freio moral social, mas admitem que também tiveram suas aventuras e que o excesso de moral muitas vezes atrapalhava; as diretoras mais jovens vivem um triângulo com o interventor e admitem o desejo pelo mesmo sexo, apesar de tudo acontecer às escondidas; as jovens querem a transformação dos padrões e valores, a libertação da igreja e da hipocrisia social.

Este filme, que também explorava as aventuras e os delírios sexuais de mulheres, foi lançado dois anos depois da liberação de *Os homens que eu tive*, de Tereza Trautman. Mesmo tendo ficado dez meses retido pela censura, que queria estabelecer um corte de vinte minutos da realização, *Das tripas coração* pôde ser exibido no mesmo ano e na íntegra (Silva, 2010: 224). Parece-nos que naquela primeira metade dos anos 1980 as reivindicações ao corpo e ao desejo das mulheres já não indignava tanto o regime militar²². O movimento feminista brasileiro nesse momento continuava engajado na luta contra a violência, pela contracepção livre e pelo aborto, iniciada da década anterior.

21 A disciplina Educação Moral e Cívica foi implantada pelo decreto-lei 869, de 12 de dezembro de 1969. “A EMC atuava, inclusive, na mente das crianças, inculcando valores tais como obediência, passividade, ordem, fé, ‘liberdade com responsabilidade’ e patriotismo. Estes valores faziam parte dos conteúdos presentes nos livros didáticos de EMC, o que leva a considerar a disciplina como parte de uma estratégia psicossocial elaborada pelo governo militar [...], com o objetivo de interferir na dinâmica social” (Nunes e Rezende, sd: 2).

22 Lembro ainda que na virada de 1979 para a década de 1980 o já citado seriado televisivo da Rede Globo *Malu Mulher* fazia sucesso na pequena tela, mostrando a vida cotidiana e os dramas de uma mulher separada do marido, discutindo temas como emancipação, trabalho, separação, sexualidade, violência e aborto. Logo depois, a sexóloga Marta Suplicy passou a mobilizar as manhãs das donas de casa, num quadro do programa *TV Mulher*, da mesma emissora, discutindo questões como prazer feminino, masturbação e orgasmo. Na década seguinte esse tipo de programa desapareceu da TV aberta, mas não sua necessidade.

Os trabalhos das três cineastas encontram poucas linhas de contato, mas foram produzidos durante a ditadura civil-militar no Brasil e trabalhavam questões caras ao feminismo, o que a geração atual chamaria questões de gênero. São as biografias de cada cineasta que as une, se pensarmos em termos de profissão, contexto e geração. Viveram uma dupla opressão e a ela responderam com representações fílmicas.

Sabemos que o cruzamento cinema e ditadura brasileira é bastante povoado, porém, a localização de Tereza, Helena e Ana Carolina as coloca também no campo das reivindicações feministas, tão presentes naquele momento, dando singularidade a seus trabalhos, atravessados pelas influências aqui abordadas.

Referências

- AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- GUATTARI, Félix [1977]. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. 2ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ESTEVEVES, Flávia Cópico. “*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*). Dissertação de mestrado em História. Niterói-RJ: Universidade Federal Fluminense, 2007.
- HALL, Stuart. The work of representation. In _____ (ed.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: The Open University/Sage Publications, 1997, p. 13-74.
- LIMA, Sumaya M. Lugar de mulher é no cinema. Uma reflexão sobre a “retomada” no Brasil. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 9*. Anais do simpósio Fronteiras no e do Cinema. Florianópolis, SC: UFSC: 2010. Disponível em www.fazendogenero9.ufsc.br/simposio/view?ID_SIMPOSIO=96. Acesso em novembro de 2010.
- REIS, Daniel A.; RIDENTI, Marcelo ; MOTTA, Rodrigo Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: Edusc, 2004.
- SILVA, Alberto da. *Archaismes et Modernité: les contradictions des modèles féminins et masculins dans le cinéma brésilien de la dictature. Un regard sur les films d’Ana Carolina et Arnaldo Jabor*, Thèse en Histoire, Université Sorbonne – Paris IV, 2010.

TAVARES, Mariana Ribeiro da Silva. *Poesia e reflexividade na produção de três documentaristas brasileiros contemporâneos*: Helena Solberg, Eduardo Coutinho e Walter Carvalho. Dissertação de mestrado em Belas Artes. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

Referências filmicas

Os homens que eu tive. 80 min. Cores. 35mm. Brasil, 1973. Dir. Tereza Trautman.

A entrevista. 20 min. PB. 16mm. Brasil, 1966. Dir. Helena Solberg.

La doble jornada (The double day). 53 min. Cores. 16mm. EUA, 1976. Dir. Helena Solberg.

Simplemente Jenny. 33 min. Cores. 16mm. EUA, 1979. Dir. Helena Solberg.

From the ashes: Nicaragua today. 60 min. Cores. 16mm. EUA, 1981. Dir. Helena Solberg.

The Brazilian connection: a struggle for democracy. 58 min. Cores. 16mm. EUA, 1982. Dir. Helena Solberg.

Chile: by reason or by force. 53 min. Cores. 16mm. EUA, 1983. Dir. Helena Solberg.

Mar de rosas. 90 min. Cores. 35mm. Brasil, 1977. Dir. Ana Carolina Teixeira Soares.

Das tripas coração. 108 min. Cores. 35mm. Brasil, 1982. Dir. Ana Carolina Teixeira Soares.

Entrevistas

SOARES, Ana Carolina Teixeira. Depoimento que consta nos DVDs *Mar de rosas* e *Das tripas coração*.

SOLBERG, Helena. Entrevista para a pesquisa, concedida a Ana Maria Veiga. Rio de Janeiro, 12.05.2010. Fita mini DV. Acervo pessoal.

TRAUTMAN, Tereza. Entrevista para a pesquisa, concedida a Ana Maria Veiga. Rio de Janeiro, 13.05.2010. Fita mini DV. Acervo pessoal.